

N°73

ISSN: 2735-6825



taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE



Taller de Letras, Número 73

Directora

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

Comité editorial

Danilo Santos. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile. Director Alterno.

Mónica Tabilo. Biblioteca de Humanidades, Pontificia Universidad Católica de Chile.

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

Dámaso Rabanal. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Austral de Chile.

Ainhoa Vásquez. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.

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

tallerdeletras.lettras.uc.cl

Diseño de portadas e interior: Catalina Gallardo

Taller de Letras recibe financiamiento y auspicio de la Facultad de Letras.

TALLER DE LETRAS 73 SUMARIO

ARTÍCULOS

- 5-6 **Presentación: ¿Dónde está tu hermano?**
Rubí Carreño, Pontificia Universidad Católica de Chile
- 8-11 **Literatura y política a 50 años del Golpe Civil-Militar en Chile**
Patricia Espinosa, Pontificia Universidad Católica de Chile
- 12-26 ***El clan Braniff*, una ficción de archivo de la dictadura: aura, estampilla y mancha**
Macarena Areco, Pontificia Universidad Católica de Chile
- 27-38 **“¡Odio las poesías!”: Autoritarismo, poesía y auralidad en el Chile post-1973**
Luis E. Cárcamo-Huechante, The University of Texas–Austin
- 39-54 **El estado de la crítica literaria durante la dictadura: la irrupción del feminismo como práctica de lucha antihegemónica**
Patricia Espinosa, Pontificia Universidad Católica de Chile
- 55-72 **¿Qué puede la poesía de mujeres en Chile tras 50 años del golpe a la democracia? Una conversación**
Fernanda Moraga García, Universidad Andrés Bello
- 73-88 **Memorias alienígenas: reflexiones sobre la dictadura y su después a partir de *Space Invaders* de Nona Fernández**
Daniel Noemi, Northeastern University
- 89-106 **Voces Críticas. 50 años de intervención escritural**
Romina Pistacchio, Universidad de Chile
- 107-122 **Wieder. Modalidades del fascismo a 50 años del golpe**
raúl rodríguez freire, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
- 123-132 ***Casa de campo*: la novela de José Donoso sobre la dictadura y sobre el escritor escribiendo una novela sobre la dictadura**
Grinor Rojo, Universidad de Chile

DOCUMENTOS

134 **Cincuenta años de complicidad y complacencia**

Michael J. Lazzara, Universidad de California, Davis

140 **IA, Rimbaud & Neruda**

Ernesto González Barnert

147 **Puto Chile / himno**

Germán Alcalde, Pontificia Universidad Católica de Chile

RESEÑAS

151 *Entre la lluvia y el arcoíris. Antología de jóvenes poetas chilenos* de Soledad Bianchi (1983)

Reseña por Alexis Ríos Valdivia, Pontificia Universidad Católica de Chile

155 *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)* de Eugenia Brito (1990)

Reseña por Francisco García Mendoza

160 *Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente* de Rubí Carreño (2013)

Reseña por Tomás Mandiola, Pontificia Universidad Católica de Chile

166 *Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)* de Laura Scarabelli (2018)

Reseña por Francesco Fasano, Università degli Studi di Padova

172 *Dossier Chile: A la sombra de la catástrofe. Nuevas miradas sobre el testimonio chileno*, José Santos Herceg (ed.) (2019)

Reseña por Alessia Toro, Università degli Studi di Milano

Presentación: ¿Dónde está tu hermano?

El número 73 de *Taller de Letras* ha sido dedicado a la memoria del profesor de la Universidad Católica, Ignacio Ossa, quien fue asesinado por la DINA en el centro de detención y tortura, hoy sitio de memoria, Villa Grimaldi. El profesor Ossa, junto a los profesores Cedomil Goic (Director) y Adriana Valdés (Sub-directora), fue miembro fundador del Comité Editorial de *Taller de letras*, cuyo primer número publicado en 1971 recoge parte de sus poemas bajo el acápite “Cinco poetas jóvenes”. Seguramente, el profesor Ossa influyó en el carácter exploratorio y ensayístico de este “taller de letras” como “poeta y profesor joven”. Es nuestro deseo visibilizar no solo la violencia de su muerte, sino que los frutos de su vida, uno de ellos, la fundación de esta revista.

En el espíritu de reafirmar los valores de la colaboración, el diálogo y la posibilidad de un trabajo colectivo basado en el reconocimiento a una trayectoria pionera, extensa y de enorme valor intelectual, invitamos a la investigadora de la literatura chilena, crítica literaria y compañera generacional, Patricia Espinosa, a co-dirigir este número que conmemora una fecha compleja en la memoria, pero que nos invita a pensar en no más derramamientos de sangre. Los artículos contenidos en este número fueron seleccionados por ella y corresponden a investigadores e investigadoras chilenas que abordan diferentes escenas culturales en torno a esta conmemoración, agradecemos enormemente sus valiosas contribuciones.

Así mismo, durante el mes de agosto realizamos el encuentro “50 años del golpe: el papel de la cultura” en el que tuvimos la oportunidad de conversar con destacados críticos y críticas vinculados a la publicación de revistas académicas y culturales, la docencia y la escritura. Participaron Rodrigo Cánovas, Director *Anales de Literatura Chilena* (PUC), Patricia Espinosa, crítica de *La época*, *Rocinante*, *LUN*, ex directora *Aisthesis* (PUC); Nicolás Román, Director *Revista de Humanidades* (UNAB); Olaya Sanfuentes, directora *Revista historia* (PUC); Marina Alvarado, investigadora sobre revistas académicas y ex directora de la revista *Literatura y Lingüística* (UCSH); Claudia Zapata, miembro del comité de la *Revista Meridional*, colaboradora *Palabra Pública* (Universidad de Chile); Álvaro Matus, Director de Hueders y Director de la *Revista de Santiago* (UDP); Rubí Carreño y Danilo Santos, *Taller de Letras* (UC); Francisco García y Catalina Gallardo como moderadores de las mesas y parte del equipo editorial de *Taller de Letras* y el poeta Germán Alcalde quien cerró el evento con un poema que publicamos en la sección Documentos. En este encuentro, relevante como espacio de genuina colaboración entre pares, conocimos el trabajo de las revistas en relación con la escritura, la evaluación, aspectos éticos y sobre todo en el consenso de aun cuando exista una diversidad de

posiciones ideológicas, como es propio de toda publicación seria, ningún discurso de odio es admisible. Asimismo, que nuestra responsabilidad es mucho más amplia que ser “puntos” en la carrera académica. El papel de la cultura desde las revistas, según se propone en este número 73, es contribuir a conformar comunidades críticas, conscientes y con capacidad de discernimiento en lo estético y lo político y al mismo tiempo, ser comunidades capaces de reconocer diversas posiciones, e incluso, o sobre todo, las contrarias como posibles, con derecho a ser. Solo Caín se resta del debate, por sí mismo, cada vez que niega saber dónde está su hermano Abel. Esperamos en la página y fuera de ella, contribuir a la fraternidad académica e intelectual.

Rubí Carreño
Directora de *Taller de Letras*

artículos

Literatura y política a 50 años del Golpe Civil-Militar en Chile

Patricia Espinosa
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile
pcespino@gmail.com

El número 73 de la *Revista Taller de Letras* de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile nos encuentra en un particular momento de la historia de Chile. Me refiero con esto a la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado cívico-militar que derrocó al gobierno de Salvador Allende (1973) y con ello la democracia y sus contrafuertes constitucionales.

Sabemos, como señala Achille Mbembe que “tanto el historiador como el archivero habitan un sepulcro [...] seguir huellas, volver a armar fragmentos y reconstruir restos es estar implicado en un ritual que culmina en la resucitación de la vida, en el devolverles la vida a los muertos reintegrándolos en el ciclo del tiempo”.¹ Pero no solo deben relacionarse con la muerte, sino también con “otro remanente de la muerte, el fantasma” (ibid.). En este mes de septiembre, cuando el pasado pareciera querer vengarse de un presente que impone olvidar y seguir adelante, una multitud de fantasmas devuelven al país a sus más oscuros terrores. Se conmemora sí, pero es una conmemoración incompleta y, por tanto, fallida ya que no cumple su función primordial que es, según Mbembe, ofrecer una “despedida al deseo o la voluntad de repetir algo” (Ibid.). Sin consensos civilizatorios mínimos los fantasmas seguirán apareciendo para reiterar el ritual macabro de un dolor que se metamorfosea en formas cada vez más oscuras y difíciles de exorcizar.

Aun cuando sea imposible suturar el pasado, creo que la conmemoración necesariamente debe dejarnos trazas de reparación en miras al presente y el futuro.

*

Intentamos en este Número especial de *Taller de Letras* abordar el pasado en términos contrastivos. Esto significa establecer interacciones entre el pasado y el

1 En *Orbius Tertius*, Vol. 25, número 31, 2020, s/p.

presente respecto a la vinculación entre producción literaria (narrativa o poesía) y política, historia, cultura. Entre las interrogantes que surgen, se encuentran las continuidades con el pasado literario, las subversiones a la estética impuesta por la dictadura, los itinerarios de la crítica, las principales tendencias literarias, la relación mercado-literatura, los influjos del neoliberalismo en la literatura nacional, la globalización, el regionalismo, los feminismos y escrituras de la diferencia.

Hemos invitado a una pequeña comunidad de investigadores y críticos literario-culturales a reflexionar en el género que más estimen. Esto significa romper con el obligatorio *paper* de las revistas académicas, transitando hacia el género ensayístico, la crónica, el testimonio, la memoria. Hay un hecho importante que vincula estos textos: dirigen sus miradas, fundamentalmente, a la literatura de pos-dictadura. A partir de este anclaje surge el contrapunto con el pasado, esto es, la constatación de la pervivencia de la dictadura en la literatura. Así se advierte en el artículo de Raúl Rodríguez Freire,² “Wieder. Modalidades del fascismo a 50 años del golpe”, donde se encamina hacia la obra de Roberto Bolaño e identifica la preocupación constante por las mutaciones del fascismo y el neofascismo. La figura de Carlos Wieder, el infame personaje de *Estrella distante*, será quien nos recuerde que el totalitarismo no solo aparece bajo diversas identidades sino que instiga los crímenes más horribles “dejando impunes a sus ejecutores y sin justicia, y sin sepultura, a sus víctimas”.

En una línea similar, en cuanto a abordar narrativa chilena reciente, el académico Daniel Noemi en “Memorias alienígenas: reflexiones sobre la dictadura y su después a partir de *Space Invaders* de Nona Fernández”, nos habla de “una crisis política, ética y estética que tiene a la muerte, *Thanatos*, en su centro”, por tanto, la escritura de Fernández, “puede pensarse como un intento constante por subvertir la presencia de la muerte”.

Entre los artículos que abordan directamente el contexto dictatorial, se encuentra “Voces críticas. 50 años de intervención escritural” de Romina Pistacchio. La ensayista nos aproxima a los proyectos intelectuales de mujeres que producen crítica literaria, que comienzan su formación a fines de los sesenta y principios de los setenta, y consolidan sus investigaciones entre mediados de los noventa y definitivamente desde los dos mil. Un aspecto central de este trabajo es identificar en este corpus, un destierro material y simbólico, padecido por estas autoras, que modificó sus experiencias vitales e intelectuales.

2 Desde principios del año 2000 el autor escribe su nombre en minúsculas.

Tal como Pistacchio, mi ensayo “La crítica literaria feminista como parte de la lucha antidictadura”, mira hacia atrás, para dar cuenta del itinerario político que experimentó el país desde la dictadura a la posdictadura. Recorrido que permite contextualizar la producción de crítica literaria de autoría mujer tanto en Chile como en el exilio. El artículo, se enfoca principalmente, en el tránsito de la crítica literaria feminista (a secas) hacia una crítica literaria feminista de base culturalista.

Grinor Rojo, por su parte, presenta un ensayo sobre un libro clave: “*Casa de campo*: la novela de José Donoso sobre la dictadura y sobre el escritor escribiendo una novela sobre la dictadura” donde confirma la lectura alegórica “evidente” del volumen, la historia de América Latina y de Chile. Sin embargo, lo más importante de este ensayo es constatar la presencia de una segunda línea interpretativa, la autoficcional, confesional, en último término, relativa a los “terrores [...] que asaltaron al hombre que escribió”, al Donoso biográfico.

En el terreno de la creación poética, se sitúan Fernanda Moraga y Luis Ernesto Cárcamo-Huechante. Moraga en su artículo “¿Qué puede la poesía de mujeres en Chile tras 50 años del golpe a la democracia? Una conversación”, propone hilvanar posibles diálogos, en la poesía de mujeres en Chile, en tanto contradiscursos a las políticas del olvido. Diálogos que entretejen el horror y la herencia de la dictadura. Su original método de trabajo consiste en establecer una conversación de réplicas poéticas que interpela nuestra historia de violencias, mediante un juego de citas de diferentes poemas y poetas de los años 80, 90 y 2000. Cárcamo-Huechante, al cierre, en ““¡Odio las poesías!”: Autoritarismo, poesía y auralidad en el Chile post-1973”, plantea que la función principal del lenguaje poético y la práctica del género poético es el ejercicio del desacato y la resistencia ante el dispositivo vigilante y censor de la dictadura cívico-militar. Particularmente en el contexto de fines de los setenta e inicios de los ochenta. Para el ensayista, el poema opera como un cuerpo en acción, “sea en su movimiento sobre la materialidad del texto impreso o resonando y rebotando en el ámbito sintiente y sensorial de quienes escriben, leen o escuchan “poesías””.

Debo agradecer la confianza y rigor del equipo editorial de *Revista Taller de Letras*. Igualmente, mis parabienes a la comunidad de articulistas que conforman este Número especial, por su generosidad y entusiasmo para embarcarse en una reflexión compleja, dolorosa.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar a la Directora de *Taller de Letras*, la académica, escritora, crítica literaria y feminista, Rubí Carreño, quien ha dado

nuevos bríos a la revista mediante una propuesta editorial inclusiva y diversa, sin embargo profundamente respetuosa de la tradición de una de las publicaciones académicas nacionales más importantes en el ámbito de la literatura.

***El clan Braniff*, una ficción de archivo de la dictadura: aura, estampilla y mancha¹**

Macarena Areco
Centro UC de Estudios de Literatura Chilena, CELICH
Pontificia Universidad Católica de Chile
mareco@uc.cl

El archivo parece que fuera una totalidad continua. Uno se lo imagina como una carpeta tras otra donde se disponen todos los casos, todos los nombres, todas las circunstancias. Es este un archivo utópico, que, como los mapas desmesurados desarrollados gracias al Arte de la Cartografía en “Del Rigor en la Ciencia” de Borges, es del tamaño del territorio y se confunde con él. Pero en realidad, los archivos están llenos de hoyos, de ahí que Didi-Huberman diga, exagerando apenas un poco, que lo que le es característico es “su hueco, su ser horadado” (1).² Estos huecos buscan, llaman, a ser llenados; de ahí su productividad, su carácter metonímico. Siguiendo estas ideas, en este artículo desarrollaré cómo algunos relatos recientes, a los que he denominado ficciones de archivo,³ surgen a partir

1 Este artículo es parte del Proyecto FONDECYT Regular N°1220128: “Ficciones de archivo: viaje, enigma, memoria e historia”, del que soy investigadora responsable.

2 A partir de las ideas de Warburg y Benjamin, Didi-Huberman inicia su ensayo “El archivo arde” abordando la precariedad del archivo y su improbable sobrevivencia: “¿No deberíamos, cada vez [...] que abrimos un libro, reflexionar sobre cómo fue posible el milagro de que este texto llegara hasta nosotros? Hay tantos obstáculos. Tantas bibliotecas fueron incendiadas. ¿No deberíamos asimismo, cada vez que observamos una imagen, reflexionar acerca de qué es lo que detuvo su destrucción, su desaparición? Puesto que destruir imágenes es algo tan fácil, tan acostumbrado en todas las épocas” (1). Al estar constituido por lo que “no ardió”, lo “propio del archivo es su hueco, su ser horadado”. Esto hace posible advertir que “La barbarie se esconde en el concepto mismo de la cultura”, [según] escribe Benjamin. Esta afirmación es tan cierta como la conclusión inversa: ¿No deberíamos reconocer en cada documento de la barbarie (por ejemplo de la barbarie que nos rodea) algo así como el documento de la cultura que nos arroja no tanto la historia en sentido estricto como, mucho más, su arqueología?”.

3 Este tipo de narraciones conforma un subgénero de carácter híbrido que ha ido desarrollándose en Europa y Latinoamérica en las últimas décadas, sobre todo en los dos mil, en el que se incluyen, entre varios otros textos, *Austerlitz* (2001) de W.G. Sebald, *Los errantes* (2007) de Olga Tokarczu, y *Las constelaciones oscuras* (2015) de Pola Oloxiarac, por nombrar algunos de Europa y Latinoamérica; y *Chilean Electric* (2015) de Nona Fernández, *El sistema del tacto* (2019) de Alejandra Costamagna y *El museo de la bruma* (2019) de Galo Ghigliotto, en nuestro país. En estos relatos lo característico es la presencia de materiales gráficos, sean fotografías o papeles legales o de otro tipo, que producen un efecto de realidad. Se trata, a

de esta necesidad de completar los espacios en blanco e incluso, en determinados casos, es el hallazgo de ciertos documentos el motivador de la narración. Esto es lo que ocurre, entre otras, con dos obras chilenas de los dos mil: *Poste restante* (2001) de Cynthia Rimsky y *El clan Braniff* (2018) de Matías Celedón. Al primero de estos relatos solo haré una breve referencia, debido a la ausencia en su trama de la dictadura (abordaré, muy pronto, esto), mientras que al análisis del segundo dedicaré la casi totalidad de este ensayo en el cual intentaré entender el porqué de la utilización, cada vez más insistente, en la narrativa latinoamericana reciente (y también en la de otras latitudes) del archivo; cuáles son sus funciones, qué es lo que los documentos permiten traslucir más allá de la trama.

Aura, *punctum* y *studium*

Aparte de su hueco, hay otro aspecto que quizás sea el que le dé su valor al archivo, su aura. Así, como explica Farge en *La atracción del archivo*, este ejerce una enorme fascinación en quienes lo frecuentan: “fuerza a la lectura, ‘cautiva’ al lector, produce en él la sensación de aprehender por fin lo real” (11), dado que está conformado por “[t]rozos de verdad [...] cegadores de nitidez y de credibilidad” (12), los que generan “una sensación de realidad” (10), un “efecto de certeza”, que nos da la impresión de “tocar lo real” (14). Lo que la historiadora describe se relaciona con la idea de Roland Barthes del efecto de realidad que surge de las descripciones en la narrativa realista, a través del cual la documentación opera como una suerte de verificación, de testigo. A ello sumamos otros dos conceptos, que el autor de *Mitologías* aporta en su libro sobre la fotografía *La cámara lúcida*: el *studium* y el *punctum*. En cuanto el primero hace referencia a un “campo” (45) y atrae nuestra atención por su carácter de testimonio político, de cuadro histórico o por su interés cultural general (45), el segundo es un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (46), “que viene a perturbar el *studium*” (46), debido a su intempestividad y a su potencial de afectar: “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (46). Barthes agrega que: “Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtual-

menudo, de imágenes poco nítidas o estropeadas, que suelen dar cuenta de situaciones u objetos circunstanciales, familiares e, incluso, irrelevantes. En este tipo de textos muchas veces se realiza una pesquisa que se suele relacionar con la familia, su genealogía y con la violencia política que la ha afectado, en vínculo con la historia del país y también con la global. De este modo se juxtaponen la historia y la ficción y, usualmente, también, se emplea la autoficción. Por último, las migraciones y el exilio son elementos centrales de la trama de las ficciones de archivo.

mente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica” (63); “una especie de sutil más allá-del-campo” (74), añade. De este modo como el detalle que es el *punctum*, además de fulgurar, tiene un potencial productivo y conduce al resto, a la narración. Si seguimos la terminología que Diana Taylor propone en su libro de 2003, el archivo se transforma así en repertorio, el cual pertenece al ámbito de la acción, del movimiento, la performance y la oralidad y es, por lo tanto, efímero: “‘un tesoro, un inventario’, que también permite la agencia individual, relativa a ‘el buscador, el descubridor’, y un significado ‘por averiguar’” (57).⁴ En los relatos aquí estudiados ocurre esta conversión de los documentos, que son los que provocan el relato o las peripecias de la historia, y es a lo que he llamado la productividad del archivo. En efecto, en algunas ficciones de este tipo es la seducción que los materiales conllevan lo primero que aparece y lo que gatilla la historia, a partir de alguien que encuentra el archivo y lo transforma en acto, es decir, lo performativiza, a través del desarrollo de la narración.

Este es el caso de *Poste restante*, en cuyo inicio un amigo de la protagonista auto-ficticia le regala un álbum de fotos que ha descubierto en una feria libre:

Un domingo de octubre de 1998 [Ortuzio] encontró en el mercado persa de Arrieta en Santiago un pequeño álbum de fotografías de 11,5 por 9 centímetros, forrado en un tapiz de evidente origen extranjero. Las fotografías mostraban a una familia en sus vacaciones, medían 6 por 8,5 centímetros y estaban enmarcadas en una pestaña de cartulina color crema cuyos bordes interiores habían sido cortados con una tijera zigzag (41-2).

En la descripción, que está en el segundo párrafo del texto, se puede percibir mucho de esta fascinación que el archivo provoca, fascinación que se visualiza en el detalle con que se lo refiere, en la presencia de medidas exactas, en la insistencia en su materialidad, todos estos elementos que aportan al efecto de realidad, a lo que se suma una suerte de llamado de lo exótico, que refiere y convoca a una exterioridad ignota. A lo anterior se agrega que el hallazgo tiene un *punctum*, es decir, un azar que punza a su descubridor y que es parte fundamental del relato que vendrá: en este caso se trata de una palabra, Rimski, que corresponde al apellido de la auto-

4 En el prólogo a la edición en castellano, Taylor insiste en que no hay una oposición binaria entre archivo y repertorio: “los archivos y repertorios a menudo trabajan juntos [...]. Las fotos pueden ser archivísticas, pero pueden ser performadas” (19).

ra, aunque con un error, una i latina en vez de una y griega.⁵ Este detalle, sumado a una primera fotografía, la lleva a recorrer diversos lugares de Europa, Medio oriente y Asia, entre ellos Cracovia y Ulanoy, relacionados con las imágenes descubiertas y con su familia judía que emigró a América a comienzos del siglo XX:

Su apellido es Rimsky. La diferencia en la última letra bastaría para colegir que no se trata de la misma familia. Sin embargo, al dar vuelta la página y ver la primera fotografía

una caída de agua

experimentó la emoción del viajero cuando escoge un camino que lo llevará a un lugar desconocido (42).

A partir de este encuentro lo que se cuenta es la experiencia del viaje que se representa como verdadero gracias a los documentos que se disponen en el libro a modo de prueba. De esta forma, y, sintetizando, aquí el archivo tiene dos funciones, que surgen a partir de la fascinación que provoca, y que permiten afirmar cuál es el sentido de su uso en este y en otros textos: es tanto motivador del relato como garantía de su verdad; las imágenes son una suerte de testigos de lo vivido, del recorrido, además de ser su desencadenante.

Poste restante es la primera ficción de archivo publicada en Chile de la que tengo noticia; sin embargo, no me detendré mayormente en ella en este momento –aunque sí la iré empleando comparativamente más adelante– porque, como dije, en su historia no hay alusiones directas a la dictadura,⁶ el cual es el tema que, junto a la presencia del archivo, es el objeto de este ensayo. No ocurre lo mismo con *El clan Braniff*, novela que la tematiza de manera directa, y en la cual me centraré en el siguiente apartado.

5 Esto es lo que sucede en el inicio de la película *Brasil* de Terry Gilliam y en tantas otras ficciones (incluso en la del Génesis), en que un error, una errata, incluso, es lo que permite que todo ocurra.

6 Lo dicho no significa que no comparta el *dictum* de Grínor Rojo de que todas las novelas chilenas publicadas a partir del golpe de 1973 son novelas de la dictadura, entendiendo por esto que no se trata de que en su asunto la aborden directamente, sino de que, como dice el profesor de la Universidad de Chile, “aquel acontecimiento y sus secuelas le cortan el traje” (9), es decir, la dictadura enmarca los modos en que nos relacionamos, nos entretenemos, aprendemos, trabajamos, etc.; dicho de otra manera, ha colonizado nuestro imaginario social. No obstante, podemos distinguir entre obras cuya trama central y explícita es la dictadura de aquellas en que esto no ocurre.

***El clan Braniff*: la dictadura a partir del azar del archivo (o de media estampilla)**

En *El clan Braniff* de Matías Celedón sí que el gobierno militar es central en la historia. En primer lugar, el título hace referencia a la línea aérea estadounidense del mismo nombre, fundada en 1928 y cerrada en 1982, que sustituyó a LAN Chile en la colaboración con las actividades ilegales internacionales de la dictadura, luego de que el informe “Supuestas violaciones a las leyes y reglamentos de aviación estadounidense por LAN Chile aerolíneas” –que es anotado extensamente en la novela⁷ (57-58)– estableciera su utilización por parte de Townley para trasladar sustancias explosivas y que Marco Antonio Pinochet convenciera a su padre de la necesidad de hacer el cambio (58). En segundo lugar, el protagonista de la novela es Bob, un ex agente de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA, como sabemos, policía secreta creada por Pinochet y dirigida por el feroz Manuel Contreras, culpable del secuestro, tortura, muerte y desaparición de un número todavía no determinado de personas y de crímenes de resonancia mundial, como los atentados a Bernardo Leighton en Roma, Carlos Prats en Buenos Aires y Orlando Letelier en Washington, debido a los cuales el primero resultó gravemente herido y los otros dos murieron. En tercer lugar, lo que se relata son las operaciones de tráfico de armas y drogas, efectuadas por personas cercanas al régimen, como el hijo del dictador.

Al inicio de la historia Bob se encuentra de paso en un pequeño poblado alemán, Simmerath, muy cercano a la frontera belga, visitando algunos de los escenarios de batallas importantes de la Segunda Guerra Mundial, entre ellas la de Hürtgenwald, en la cual, según informa el narrador, murieron cerca de 68 mil personas de toda la región. Allí toma fotografías de los vestigios de los enfrentamientos en los alrededores de la llamada por los nazis Línea Sigfrido, a la espera de su jefe, Yamal Bathich, quien se encuentra en la zona negociando la compra de camiones militares usados, cuyas fotografías previamente ha tomado Bob, pero no le han servido pues no son lo suficientemente nítidas. Menciono este detalle porque esta falta de claridad alegoriza, ya desde el inicio de la novela, el carácter confuso de la historia –de la historia que se nos narra y, en general, de las historias de crimen y corrupción de la dictadura–, así como de los vestigios materiales que le dan origen, lo que es propio de la ficción de archivo. Más adelante ahondaré en esto.

7 Se citan siete puntos, en el primero de los cuales se afirma: “En numerosas ocasiones LAN Chile Airlines fue utilizada por los asesinos de maneras que eran ilegales, creando una grave amenaza para la seguridad del país y la seguridad de LAN Chile, pasajeros y carga” (57).

A poco andar el negocio se amplía al tráfico de drogas, para lo cual Bob deberá viajar a Los Ángeles a fin de contactarse con sus conocidos que colaborarán en la operación. En la ciudad se encuentra con su antiguo compañero, Bill, con el cual, entre otras misiones, debió vigilar a Townley por encargo de Armando Fernández Larios (que en 1987 se declararía culpable en el caso Letelier), los días en que este estuvo en Estados Unidos para llevar a cabo el atentado al ex canciller chileno. Bill le cuenta que está pensando en declarar ante la justicia de ese país como testigo protegido, por lo que, en el desenlace de la narración Bob lo mata, y luego procede a borrar sus huellas dactilares y dejar sus documentos, de manera de aparecer él como el muerto y usurpar su identidad.

La novela gira, entonces, en torno a algunos de los hechos que más marcaron la historia de la dictadura militar –las operaciones ilegales en el extranjero–, además de estar protagonizada por un asesino que estuvo a su servicio. A esta cuestión temática, se suma la importante presencia del archivo, el que, según se detalla en un apartado final llamado “Documentos”, incluye más de una treintena de imágenes, entre ellas quince diapositivas y cuatro fotos de los miembros de la Junta de Gobierno, además de otras de paisajes alemanes vinculados a la Segunda Guerra Mundial y de situaciones y objetos diversos. De acuerdo a lo que es propio de las ficciones de este tipo, muchas veces las imágenes son borrosas, están incompletas y, con la excepción de las de los militares chilenos, dan cuenta de escenas históricamente poco relevantes o que, al menos, a simple vista no nos lo parecen. Como adelantábamos, en la trama el archivo se transforma en repertorio, en la medida en que es la causa de todo lo que se cuenta, y también opera a modo de prueba de realidad, aunque, a diferencia de *Poste restante* su adquisición no aparece relatada en la historia, sino que solamente se refiere de manera paratextual.⁸ Es así como el narrador extradiegético, del cual no tenemos ninguna información, descubre –al igual que Ortuzio en *Poste restante*– algo que le “pica” la curiosidad: una “[s]erie de 15 diapositivas de 110 mm encontradas en el Persa Biobío de Santiago, Chile” (201). Como vemos, de forma similar a lo que ocurre en la novela de Rimsky, en este caso hay una escena del hallazgo del archivo⁹ –aunque aquí está fuera del texto–, en la que ciertos elementos se repiten, como el que ocurra en un lugar de tránsito libre de la ciudad, un mercado persa, y que su encuentro dependa exclusivamente del

8 Esta diferencia la comparte con *El museo de la bruma* de Galo Ghigliotto en que también se elide el relato del hallazgo del archivo.

9 Empleo “escena del hallazgo”, aplicando un poco libremente el concepto de Taylor de “escenarios del descubrimiento”, a los que caracteriza por su carácter teatral, el que conlleva una serie de acciones y pasos. Al respecto ver el capítulo II de su libro *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*.

azar, es decir, podría no haberse producido, a lo que se suma una descripción detallada de su materialidad, la que se reproduce en el libro (incluso algunas imágenes aparecen varias veces bajo distintas formas). Cito *in extenso* un artículo de *The Clinic* en que se relata, en los términos mencionados (que también son los de Rimsky), el descubrimiento y sus antecedentes:

Una hija de exdiplomáticos, cuyo nombre se perderá en la transacción, le vende a un locatario del Persa Biobío una cajita de acrílico con quince diapositivas en su interior. Miden apenas 17 x 13 mm y no hay pistas sobre su origen. Quien se detiene ante ellas en el Persa es el escritor Matías Celedón [...]. Indeciso, el cliente le pregunta al vendedor qué muestran las imágenes. “Misterio”, le contestan. Piensa Celedón: ante la duda, abstente. Pero no se abstiene.

—Y cuando llego a mi casa a mirar las diapositivas, eran fotos muy particulares: unos exteriores raros, fiestas de disfraces, habitaciones solitarias, personajes que se repetían, mucha información para reconstruir. Hoy cualquiera le saca fotos a su pieza sin sentido aparente, pero entonces el rollo tenía 24 exposiciones y por lo tanto había un criterio de selección. Esas quince fotos habían sido sacadas por algo.¹⁰

Lo que atrae a Celedón del archivo es un *punctum*: la foto de una habitación en la que a su vez hay cuatro retratos de los miembros de la Junta Militar:

Y de pronto, en la diapositiva 14, veo que un tipo tiene decorada su pieza con las fotos oficiales de los cuatro generales de la Junta. Cada quien decorará su pieza como le plazca, pero estar mirando por ese ojo de cerradura y encontrarme con esas fotos... le daban al conjunto un cierto aire de terror, digamos. ¿Esa fue la imagen que te abrió el camino?

—Claro, la del escalofrío: aquí hay que seguir tirando el hilo.

Aquello que provoca el estremecimiento, el *punctum*, conduce al autor a una investigación y a nuevos descubrimientos, por lo que es, como ya hemos dicho, el causante de la historia, el que permite la generación del relato:

10 Ver la entrevista de Daniel Hopenhayn: <https://www.theclinic.cl/2019/01/10/matias-celedon-escriitor-el-anonimato-y-la-reserva-seran-bienes-preciosos-y-habra-mercado-negro-en-la-periferia-de-las-ciudades/>.

—Lo primero fue tratar de datar esas imágenes. Ir aproximando por modelos de autos, vestimentas, algunos vinilos, o el bolso del Clan Braniff, que era el programa de viajeros frecuentes de la aerolínea Braniff. Y al ampliar las diapositivas en altísima calidad, pude leer la señalética de un búnker y buscar en Google Images dónde se habían fotografiado carteles con esas palabras: era la Línea Sigfrido, donde el ejército nazi intentó contener la invasión de los Aliados. Así se fue trazando un itinerario que partía con unos bunkers destruidos en Alemania y terminaba en unos interiores de Los Ángeles. Y al ir cuadrando movimientos y fechas, saltaron las operaciones en el exterior de los servicios de inteligencia chilenos: sus conexiones en Hamburgo, las que hubo entre Colonia Dignidad y la DINA, triangulaciones en consulados, ciertos personajes y viajes, en fin. Porque además algunas imágenes dejaban ver elementos oficiales, cierto tipo de ceremonias.

Podemos ver en esta explicación la productividad del archivo o, dicho en términos de Taylor, cómo este se transforma en repertorio. A más abundamiento, frente al comentario del periodista de que las imágenes tendrían el tamaño de una estampilla, el escritor responde: “La mitad de una estampilla. Y esa parte es muy bonita: ampliar el detalle para ver un mundo que se expande desde esa abertura mínima, desde el macromundo que sugiere lo microscópico. Meterte en un universo que está contenido y que te va llevando de un punto a otro, a primera vista, por azar”.

La historia del hallazgo del archivo ha quedado, como decíamos, fuera de cuadro; en cambio —y a diferencia de lo que ocurre en *Poste restante*— la que se nos contará no es la experiencia del viaje del personaje en relación con las imágenes encontradas, sino una historia que, sin ser falsa, no es necesariamente la verdadera, según se explica en una suerte de epígrafe de la novela: “Las imágenes tienen una historia diferente de las situaciones que representan”. Lo que se nos relata es, de este modo, algo que *podría* haber sido, según la diferencia que existiría, según Aristóteles, entre Poesía e Historia: “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (*Poética* 157).¹¹

De acuerdo a lo anterior, ni el protagonista de la novela ni su trama tienen un referente real (en *Poste restante* sí lo hay, la autora Cynthia Rimsky y su viaje),

11 En la mencionada entrevista Celedón explica en relación con esto: “esas fotos son el pie forzado, el hilo conductor que crucé con otras fuentes: archivos desclasificados, investigaciones periodísticas, libros que circulaban en la época, etc. Pero la historia que emerge desde ese cruce de evidencias ya forma parte de la conjetura”.

pero el personaje sí es un agente de la DINA, cuyo nombre, como también lo es el de quien fuera su compañero de tropelías, Bill, es un indicio que dirige hacia la historia referencial, en tanto recuerda al de su colega Michael Townley, que es mencionado varias veces en la novela pues, como ya dije, a los agentes les tocó vigilarlo mientras ejecutaba la misión de asesinar a Letelier. En este sentido, Bob es un personaje tipo que podría haberse llamado Bill, John, Mike, Tom, Tim; una especie de Townley, pero genérico, sin su protagonismo.

En esta línea de razonamiento, quizás nos pueda ayudar a comprender algo más sobre los sentidos del empleo del archivo en esta novela en particular y también en el subgénero que estudiamos, un excursus sobre la recurrencia de la autoficción en la narrativa chilena reciente, procedimiento utilizado por autores como Bolaño, Costamagna, Fernández, Rimsky y Zambra, entre otros, y del cual Celedón, en la entrevista de *The Clinic*, se aparta:

yo no tengo nada contra la primera persona, creo que la autoficción es un recurso narrativo y esa corriente tiene varias versiones, algunas muy interesantes. O sea, en ningún caso concibo este libro como una oposición a eso. Pero quizás sí me resulta sospechoso, como fenómeno coral, que tantos estén escuchando la misma música, por así decirlo. Porque es incluso una cuestión de sonido: es una misma cadencia, un mismo fraseo, hasta puedes distinguir un cierto uso de las comas [...]. Y con lo arduo y complejo que es el ejercicio literario, tratar además de acoplarse a una música ambiental... No me parece que esté mal, lo que no entiendo es para qué.

Y ahí viene la pregunta: desde dónde me implico. Frente a eso, la narración autobiográfica es una herramienta a la mano y que yo respeto muchísimo si es el resultado de una pulsión personal. En este caso, quise llegar desde otro lado: desde lo que ha sobrevivido materialmente, y que ese material me obligara a pensar una forma narrativa para hacer la bajada de esa historia. Todo bien con mi vida, pero como escritor hay otros universos que me interesa explorar. Y la historia de Michael Townley y la Mariana Calleja [sic] puede ser fascinante, pero entiendo que en algún momento hubo nueve mil agentes en planilla. Entonces quiénes son ellos, cuáles son esas historias. Qué hace uno de esos tipos caminando solo con una cámara de fotos por un bosque de Alemania.¹²

12 Celedón continúa ahondando en el tema: “hay otro aspecto que también me sorprende de algunas escrituras autobiográficas: que el parecido estético se extienda incluso a la escala de producción de las escenas. /¿Cómo así?/ –Yo escribo guiones y entiendo que en la tele o el cine a veces hay que narrar historias de bajo presupuesto. Pero aquí, con tinta y papel, puedes meter a tus personajes donde quieras y construir

El clan Braniff huye así de la personalización y de la pequeña historia, de lo íntimo y lo subjetivo, de lo personal; y, en una medida importante, lo que permite este distanciamiento es el archivo –“lo que ha sobrevivido materialmente” afirma Celedón–, el cual aparece presentado como un hecho, que presta un marco de realidad, un soporte, unos cimientos, sobre los cuales se imagina, se ficcionaliza, una historia que podría haber sido, pero que no lo fue realmente, al menos en sus dimensiones específicas en relación con el yo y sus pormenores biográficos. El archivo es la base material, la armazón, las coordenadas. Así, y a diferencia de Rimsky, quien llena la pesquisa autoficticia con los referentes de su vida y de su familia, Celedón, como ya hemos dicho, elide al protagonista de la búsqueda. Solo están el archivo y la historia urdida entre sus postes, como en el bastidor de un telar que conforma una trama mucho más amplia.

Estas ideas me llevan a pensar en el que quizás sea el principal aporte de la aparición de las imágenes en esta novela: el archivo es impersonal o, dicho de otra manera, lo integramos todos; víctimas y victimarios tienen en él su espacio, en su carácter abstracto como tales. Las peculiaridades –si tienen un padre moribundo o se han divorciado hace poco o si prefieren la fotografía o el cine, según es el caso de Bob y Bill, respectivamente–, son los detalles que le dan realismo –el barómetro en *Madame Bovary*, diría Barthes–, algo así como la carne que aporta y le da autenticidad a la ficción, pero son solo eso, pues de lo que se trata es de entender el crimen de estado totalitario, más allá de las dimensiones personales, de su concreción en un personaje específico, en sus traumas y su historia (por ejemplo, en el caso de Mariana Callejas, una mujer que vivió en un kibutz, luego de un primer matrimonio fallido, se casó con un norteamericano, se vinculó a Patria y Libertad, fue escritora, dirigió un taller literario, etc.), sino de visibilizarlo y comprenderlo en su dimensión más impersonal, más allá de los gustos, los avatares, las decisiones e incluso las creencias personales.

Esto permite que, en la comprensión del terrorismo de Estado, abandonemos la teoría de los dos demonios, formulada en el contexto de la dictadura argentina, según la cual los culpables de lo ocurrido fueron los dos extremos –fuerzas armadas y guerrilleros– con lo cual se disculpa al resto de la sociedad. Elsa Drucaroff la resume de este modo:

lo que se te ocurra. Quizás esos espacios mínimos, intimistas, son más afines a lo autobiográfico, pero aun así me extraña que esa estética del recuerdo termine traducéndose en una literatura que parece de bajo presupuesto, en una precariedad escénica que en otras artes obedece a restricciones de producción. Que el oficio sea rudimentario no implica que deba traspasarle esa cualidad a sus creaciones”.

la angelización de las víctimas ‘inocentes’ y la demonización de los sobrevivientes, como parte de los ‘otros’ demonios, la descarga de la responsabilidad por la masacre sobre los militares en masa. En esta última versión no hubo artificios civiles, no hubo beneficiarios, esta no fue lucha de clases sino el horroroso brote satánico de dos monstruos enloquecidos que tuvimos que tolerar los argentinos (338).

En efecto, en *El clan Braniff* la historia del agente de la DINA no es la de un monstruo individualizado, sino la de un ser humano común y corriente, sin rasgos destacados. La narración en tercera persona con focalización interna cerrada –en la cual el narrador extradiegético solo cuenta lo que ocurre desde la perspectiva del personaje (únicamente podemos entrever alguna otra visión a través de los escasos diálogos)– no informa ni de aventureras peripecias ni de grandes dramas, solo de episodios circunstanciales, como la inquietud del personaje ante la espera, su molestia ante un chileno-alemán que no le simpatiza y, sobre todo, de su falta de profundidad reflexiva, en el fondo de su banalidad, por ponerlo en palabras de Arendt. Lo que se nos entrega es así una serie de detalles, como la puntada en el tapiz, que, vistos desde muy cerca, no permiten entender demasiado. Pero, por otra parte, se advierte, cuando uno se entera de lo que está haciendo Bob en Alemania y de su trabajo en el pasado y de lo que hará más adelante, la magnitud de los crímenes de la dictadura en que el personaje estuvo involucrado, como cuando uno ve el dibujo del bordado desde lejos, ya terminado.

Se percibe en esta caracterización lo que señala Pilar Calveiro respecto a la supuesta monstruosidad de los perpetradores de las violaciones a los derechos humanos:

No creo que los seres humanos sean potencialmente asesinos, controlados por las leyes de un Estado que neutraliza a su ‘lobo’ interior. No creo que la simple inmunidad de la que gozaron los militares entonces los haya transformado abruptamente en monstruos, y mucho menos que todos ellos, por el hecho de haber ingresado a una institución armada, sean delinquentes en potencia. Creo más bien que fueron parte de una maquinaria, construida por ellos mismos, cuyo mecanismo los llevó a una dinámica de burocratización, rutinización y naturalización de la muerte, que aparecía como un dato dentro de una planilla de oficina. La sentencia de muerte de un hombre era solo la leyenda “QTH fijo”,¹³ sobre el legajo de un desconocido (33-34).

13 “QTH fijo: rótulo de legajos cuyos titulares habían sido fusilados”, se explica en la página de Internet <http://www1.rionegro.com.ar/diario/2008/06/09/imprimir.20086c09j03.php#:~:text=QTH%20>

En este sentido a Bob, como personaje promedio, le cae perfectamente la descripción que hace la cientista política argentina de los victimarios:

el grueso de los hombres que hizo funcionar el dispositivo concentracionario parece haberse acercado al perfil del burócrata mediocre y cruel, capaz de cumplir cualquier orden dada su calidad de subordinado, y dispuesto a sacar ventaja personal de la situación. Un enjambre de seresmedios, de no-sujetos, perfectamente sujetos, de simples “vivillos” llenos de contradicciones, ensoberbecidos por su poder y dispuestos a usarlo, siempre que pudieran, en su beneficio personal. Primo Levi vio a los nazis de una manera semejante. En *Si questo è un huomo* dice refiriéndose a los campos de concentración alemanes: “Los monstruos existen pero son demasiado poco numerosos para ser verdaderamente peligrosos; los que son verdaderamente peligrosos son los hombres comunes”.

Ni monstruos ni cruzados, hombres comunes, de los que hay por miles en la sociedad; esos son los hombres útiles al campo de concentración. Hombres como nosotros, esa es la verdad difícil, que no se puede admitir socialmente. Los actos de esta naturaleza, que parecen excepcionales, están perfectamente arraigados en la cotidianidad de la sociedad; por eso son posibles. Se engarzan con una “normalidad” admitida. Es la normalidad de la obediencia, la normalidad del poder absoluto, inapelable y arbitrario, la normalidad del castigo, la normalidad de la desaparición (143-144).¹⁴

De este modo, la opción de Celedón distante de la autoficción y su elección de un personaje “normal” y secundario dentro de la historia referencial hace posible pensar en la dimensión general que adquieren las violaciones masivas a los derechos humanos efectuadas por nuestras dictaduras y también por el nazismo, entre otros estados totalitarios, las que, de alguna manera, nos contaminan a todos. Al respecto, me permito hacer una reflexión que escapa un poco al análisis específico de la narrativa reciente, en relación con el posible sentido del hermético título que en la novela de Dick *El hombre en el castillo* (una ucronía que, como se sabe, se sitúa en una posguerra en que los nazis ganaron y dominan el mundo) tiene la novela que ha publicado el escritor ficcional (Hawthorne Abdensen): “La langosta se ha

[fijo%3A%20r%C3%B3tulo%20de%20legajos%20cuyos%20titulares%20hab%C3%ADan%20sido%20fusilados](#), consultada el 15 de mayo de 2023.

14 Por supuesto que, como afirma Calverio, esto no los exime: “Al ver a los desaparecidos como parte de lo social cotidiano, no se esfuma su responsabilidad; simplemente se los ubica en un lugar que involucra y pregunta a toda la sociedad” (144).

posado”,¹⁵ obra en la que se contaría la historia de la posguerra como *realmente* sucedió: los nazis perdieron y el mundo no se ha convertido en su coto de caza. En este marco, asocio langosta, con sus resonancias bíblicas, con una de las diez plagas con que Jehová castigó a los egipcios por no querer liberar a los judíos mantenidos como esclavos. *La langosta se ha posado* –creo– puede entenderse así como la peste que ha llegado y ha permanecido. De acuerdo a esto, el nazismo, más allá de su fracaso en la guerra, nos ha manchado a todos. Siguiendo en esta línea de reflexión, en *Realismo traumático* Michael Rothberg relata que en un viaje a Alemania vio, en un lugar desde el que partían los trenes con los deportados, un monumento en el que aparecía la frase “nach Auschwitz” –que forma parte de la mil veces citada frase de Adorno sobre la falta de pertinencia o la “barbarie” de escribir poesía después de los campos de concentración–, con lo que se dio cuenta de que, además de “después”, “nach” significa también “hacia”. Esto configuraría un cronotopo que es una suerte de *loop* traumático, según el cual siempre se está volviendo al Lager [al horror de la dictadura].

A modo de cierre

La presencia y el modo de uso del archivo en *El clan Braniff* nos permite avanzar en entender su importancia y su recurrencia en narraciones recientes. Así, los documentos tienen un poder de atracción que se vincula con sus *punctum*, sus aspectos fulgurantes que punzan y afectan a quien se expone a él; este brillo del archivo es, tanto en el relato de Celedón como en el de Rinsky, lo que motiva la narración, de lo cual también hemos hablado en términos del paso del archivo a repertorio. Asimismo la recurrencia del archivo se comprende por su rol testificador, de dar fe de la verdad de lo ocurrido, más allá de que, como en la historia del agente de la DINA que se relata en *El clan Braniff*, no se trate de la historia tal como realmente sucedió, sino que de una versión estética y verosímilmente posible. Pero también la impersonalidad del archivo y de lo ocurrido tal como se relata en esta novela nos ayuda a expresar lo que de alguna manera parece ser inexpresable y que, por lo tanto, permanece inexpresado, por impensable y por traumático: que las violaciones a los derechos humanos comandadas por el estado chileno, mancharon el tejido social de manera quizás permanente –incluso cuando medio siglo ya ha pasado desde el Golpe de Estado–, y que ello está presente en todo, incluso en un

15 Sigo aquí el consejo que suelo dar a mis estudiantes de Literatura: que se detengan en aquellos aspectos del texto analizado que extrañan, que no se entienden, que molestan.

grupo de diapositivas aparentemente inocuas encontradas en un mercado persa.
Como escribe Celan en un poema:

ALCES LA PIEDRA QUE ALCES -
tú despojas
a los que necesitan la protección de las piedras:
desnudos,
renuevan de inmediato la trama.
Tales el árbol que tales –
armas
el lecho sobre el que
las almas de nuevo se acumulan,
como si no temblara
también este
eón.
Digas la palabra que digas –
das gracias
a la perdición (105).

Deseemos, no obstante, e intentemos, salir alguna vez del laberinto.

Obras citadas

- Aristóteles. *La poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Calveiro, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 2019.
- Celan, Paul. *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2007.
- Celedón, Matías. *El clan Braniff*. Santiago: Hueders, 2018.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Didi-Huberman. “El archivo arde”. Georges Didi-Huberman y Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Berlin, Kadmos, 2012 [2007]. Traducción de Juan Ennis. Disponible en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>. Consultado el 13 de mayo.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991.
- Hopenhayn, Daniel. Entrevista con Matías Celedón. <https://www.theclinic.cl/2019/01/10/matias-celedon-escritor-el-anonimato-y-la-reserva-seran-bienes-precitados-y-habra-mercado-negro-en-la-periferia-de-las-ciudades/>. Consultado el 15 de mayo 2023.
- Rimsky, Cynthia. *Poste restante*. Santiago: Sangría, 2010.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la posdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Santiago: LOM, 2016.
- Rothberg, Michael. *Traumatic realism: the demands of Holocaust representation*. U. of Minnesota Press, 2000.
- Taylor, Diana. 2003. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural y performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

“¡Odio las poesías!”: Autoritarismo, poesía y auralidad en el Chile post-1973

Luis E. Cárcamo-Huechante
The University of Texas–Austin
carcamohuechante@austin.utexas.edu

En una entrevista de la *Revista Mundo*, hecha al General Augusto Pinochet hacia 1980, se le pregunta y luego responde lo que sigue: “–¿Quiere que le diga una cosa? ¡Odio las poesías! Ni leerlas, ni escucharlas, ni escribirlas, ni nada”.¹

Podríamos preguntarnos, ¿qué le suscita este “odio” hacia “las poesías” a un dictador como Pinochet, en un país como Chile, que se había imaginado a lo largo del siglo veinte como “país de poetas”? ¿Cómo se podría interpretar el tono exclamativo, tajante y taxativo de las palabras de Pinochet? En principio, el ímpetu del “odio” movilizaría la violenta consumación del Golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973 y que se amplifica ideológicamente en la Doctrina de Seguridad Nacional y su tesis del “enemigo interno”—el cáncer marxista, el comunismo, “los políticos” y símiles figuraciones—.² Este relato ideológico e histórico coadyuvará a sostener y sustentar el continuismo autoritario y contra-insurgente del régimen cívico-militar encabezado por el General Augusto Pinochet.

Las “poesías”: “Ni leerlas, ni escucharlas, ni escribirlas, ni nada.” Así, en el discurso pinochetista, “las poesías” se eliminan del mapa letrado, aural y representacional del dictador, quedando posicionada de un modo homólogo a la figura

1 Esta entrevista al General Augusto Pinochet Ugarte apareció en la citada *Revista Mundo* en su edición 89. En el curso de mis investigaciones, logré acceder a las páginas sueltas de dicha entrevista vía la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional en Santiago, páginas que lamentablemente se encontraban sin numeración. Debo mi temprana familiarización con esta entrevista al libro *Poemas encontrados y otros pre-textos* del poeta valdiviano Jorge Torres, en el cual, en forma paródica, se incluye el pasaje referido a “las poesías” por parte de Pinochet. Este corpus poético, textual y visual de Torres había originalmente aparecido en Valdivia en 1981 y tuve la oportunidad de conocerlo ya en su etapa de gestación. Luego, se publicará en una edición anillada y en formato de fotocopia en la misma ciudad en 1991. Ver Torres (1991).

2 Sobre la Doctrina de Seguridad Nacional, sus rasgos ideológicos y su influencia en el caso del régimen de Pinochet, véase Garretón (1259-1276). También, hacia fines de los setenta, Joseph Comblin publica su importante estudio sobre esta doctrina en relación al poder militar en el continente: *Le pouvoir militaire en Amérique Latine: l’idéologie de la sécurité nationale* (1977). Para un estudio más reciente, ver el artículo de Daniela Quiroga, Germán Alburquerque y Francisca Ossandón (2021).

del “enemigo interno”: el lugar de lo negado, de lo excluido. La poesía se figura, por lo mismo, como contraparte de la visión militarista, autoritaria y masculina del dictador y su proyecto de nación, en la medida que leer y escribir es una práctica de la pluma –por sobre las armas–, de la ambivalencia –por sobre el absolutismo–, todo lo cual sugiere una arista femenina y equívoca del acto mismo de leer, escuchar y escribir en el género poesía. Esto cobra mayor resonancia simbólica en una nación decimonónica –el Chile de las ficciones conservadoras del siglo XIX–, cuya estampa icónica se registra en el lema del escudo nacional: “Por la razón o la fuerza”. Es un lema que se constituirá en resorte de “tradición” para Pinochet y el régimen cívico-militar imperante en el Chile de las décadas de los setenta y ochenta. Junto a dicha meta narrativa simbólica del imaginario nacional criollo, el régimen pinochetista en buena parte se nutriría también del “autoritarismo militar chileno” que había surgido de “la fusión del pensamiento prusiano alemán y la corriente corporativista-autoritaria ultraconservadora chilena” (Quiroga, 178), una veta a su vez reforzada por la influencia de la denominada “Doctrina de Seguridad Nacional” desde los sesenta en adelante.

Tras el Golpe, se vive una situación de represión, silenciamiento y miedo. Es un escenario histórico en que predomina “una censura disgregadora, que la comunidad ha internalizado (el miedo paraliza la libre expresión de las ideas, haciéndolas enrevesadas y casi ininteligibles)” (Cánovas 131). Pero no se trata solamente de la esfera ideológica, intelectual y sociológica de la vida pública que se halla desmedrada en este contexto de “miedo”, sino también implica una conculcación y amordazamiento de los ámbitos sensibles y sensoriales de los lenguajes y las experiencias de la subjetividad y la intersubjetividad. La odiosidad del dictador chileno hacia “las poesías” tendría su paralelo en la realidad política y cultural que se configura a partir de 1973: se cancelan los espacios gregarios, resortes constitutivos del *sensorium* y de la infraestructura de lo público tanto del quehacer político como de la poesía y la producción cultural en el Chile pre-1973. La vida pública impresa, oral y aural de la poesía constituía parte de dicha dimensión. Se trataba de un género del discurso literario caracterizado por el cultivo de lo sensible, lo sensorial y sentimental y a la vez liberar las posibilidades ambivalentes, polivalentes y multívocas del lenguaje, volviéndose un lugar de enunciación que ofrecía rutas expresivas elusivas para el autoritarismo vigente y, de ese modo, se haría parte de las micro-gestas de reconstrucción de experiencias de auralidad pública aun en la fase más represiva del régimen pinochetista. Asimismo, el lenguaje menos reglamentado propiciado por “las poesías” ayudaría a liberar la sensorialidad y la emotividad de los lenguajes y las subjetividades; en este último aspecto, se situaría en las antípodas del discurso unívoco, insensible y duro del sujeto disciplinario, militarista y tecnocrático mar-

cadamente masculino que instala la dictadura de Pinochet a partir de mediados de los años setenta.

Considerando estos aspectos, en el presente artículo sostengo que un rol importante del lenguaje y la práctica de la poesía, con sus ambivalencias y quiebres sensibles, ofrecería posibilidades al ejercicio del desacato y la resistencia ante el dispositivo vigilante y censor de la dictadura cívico-militar en el contexto de fines de los setenta e inicios de los ochenta.³ Para apoyar esta argumentación, me interesa pensar el género de la poesía y el lenguaje poético en general, no tanto en la vinculación obvia y literal de lo público con lo oral, sino más bien tengo en mente aquellos efectos y aspectos sensiblemente relacionados con la auralidad y la polisemia que implica *escribir, leer y escuchar* un poema, más aún en el aciago clima de una dictadura. Como lo precisa el crítico Charles Bernstein, la “auralidad” (*aurality*) “se conecta al cuerpo –lo que la boca y la lengua y las cuerdas vocales ponen en práctica–, es decir, esa “puesta en práctica” no es tanto ya el yo lírico de un poeta sino un poema como cuerpo en acción, sea en su movimiento sobre la materialidad del texto impreso o resonando y rebotando en el ámbito sintiente y sensorial de quienes escriben, leen o escuchan “poesías”.

Post-1973: La biblioteca de Pinochet, la poesía en los márgenes

En una entrevista realizada en el Palacio del Gobierno de Chile –La Moneda– en julio de 1989 por las periodistas Raquel Correa y Elizabeth Subercaseaux, Pinochet cuenta que posee una biblioteca que a esa fecha cuenta con treinta mil volúmenes y que se hallaban por ese entonces albergados en sus diferentes casas y en el propio edificio gubernamental chileno.⁴ Respecto de la colección de libros del General Pinochet en La Moneda, Correa y Subercaseaux apuntan: “Había cientos de libros en aquel despacho, algunos como nuevos, otros como recién comprados. “Estos son los que más me gustan” –dijo, y empezó a sacar libros de arte. Todos en francés–. Cuando termine esto, me gustaría ir a Francia, a París, a Gran Bretaña y a otras partes como turista” (Correa y Subercaseaux, 29).

3 Los años de dictadura que van desde 1973 hasta finales de esa década han sido documentados como los de mayor intensidad y masividad represiva a lo largo y ancho de Chile. Para una condensada descripción al respecto, sugiero el recuento que hacen los historiadores Simon Collier y William Sater en su *A History of Chile 1808-1994* (1996). Ver Collier y Sater, 359-363.

4 Sobre la biblioteca del General Augusto Pinochet Ugarte, además del referido libro de Correa y Subercaseaux, ver Peña (2023).

Lo que se evidencia en esta escena de la biblioteca de Pinochet es una ideología panteónica del “arte,” instituido como “libro de arte”. Esto hace que los gustos del militar chileno remitan de inmediato a los epicentros europeos del museo y el turismo cultural. Así situada la biblioteca, como espejo del museo de arte (europeo), remite a los gustos estéticos canónicos y clasicistas prevalentes en los imaginarios visuales de las elites oligárquicas latinoamericanas, a las cuales se asocian constantemente los altos mandos criollos y blancos de los altos mandos militares. El caso del General Pinochet y sus gustos no es la excepción a dicho patrón cultural.

A fin de adentrarse en el canon “ilustrado” y libresco del General Pinochet, las periodistas le preguntan sobre los libros que más “lo hayan impresionado vivamente,” este responde: “—¿El que más me ha gustado? A ver... Un libro que yo haya leído con interés como si lo devorara... Le doy tres que me impresionaron: *Las Batallas Decisivas*, contadas por los ingleses y para ellos. *La Rebelión de las Masas* de Ortega y Gasset, y *La Guerra del Pacífico*, de Bulnes (Correa y Subercaseaux, 32)”.

He aquí que se pone en relieve el catálogo de los “gustos” predominantemente militaristas de Pinochet, quien, al enumerar tres lecturas que lo impresionaron, opta por nombrar y resaltar dos libros de historia bélica y militar. Particular atención amerita la referencia al libro *La Guerra del Pacífico* del historiador chileno Gonzalo Bulnes (1851-1936) y que se publicaría originalmente en tres volúmenes entre 1911 y 1919. Para el imaginario de biblioteca y lecturas de Pinochet resulta lógica su empatía con el libro de Bulnes, un exponente de la historiografía chilena que, como bien lo apunta el estudioso Gabriel Cid, “contribuyó a reforzar la identidad nacional enfatizando la relevancia del factor bélico en la definición de la nación y promover el orgullo patrio al presentar una imagen de Chile como la de una potencia a nivel subcontinental” erigida en el curso del siglo XIX.⁵

Dicho énfasis “bélico” y “patrio” empalma bien con el militarismo y el nacionalismo que recorre no solamente el ideario privado de Pinochet sino también de la dictadura cívico-militar que rigiera el país hasta 1990. Adosada a ese afán dictatorial de odiosidad, plasmada en una ideología, estrategia y actuar de “guerra” contra-insurgente, el despliegue militar y patriótico de la nación conllevó la exaltación del sujeto masculino en la historia. Así, la biblioteca de Pinochet también exhibía

5 Sobre el lugar de Gonzalo Bulnes y su obra en la “biblioteca” del Ejército chileno y la historiografía nacionalista del país, el estudio de Gabriel Cid nos recuerda lo siguiente: “En el multitudinario funeral que se realizó en las calles de la capital, un contingente del Ejército le rindió honores correspondientes a los de un General de División, un hecho inédito para un civil”. Luego, en referencia a una nota que, a propósito del deceso de Bulnes, publica el diario *El Mercurio* el 20 de agosto de 1936, Cid indica: “Para el periódico oficial del país, su obra culmine, *Guerra del Pacífico*, era ‘un monumento levantado al patriotismo chileno, al vigor de sus hombres, al genio de sus estadistas y al valor de sus militares’” (210).

la preeminencia de una disciplina y discurso, como la de la historiografía en Chile, que posibilitaba la exaltación de identificaciones patrióticas y patriarcales. En las antípodas, el género de la poesía y, en un sentido más extenso, el lenguaje poético, quedaba obliterado y desplazado a los márgenes en esa panteónica biblioteca del autoritarismo chileno.

Voces y escucha poética en tiempos de silenciamiento

Silenciamientos, miedos, agobios y sospechas priman en el diario sobrevivir de un país “golpeado”. Es el Chile de fines de los años setenta. Por esa época, siendo mi temprana adolescencia, llegué a la sureña ciudad de Valdivia para iniciar mis estudios secundarios en el Liceo de Hombres, donde literatura e historia se volverían mis asignaturas favoritas, disciplinas en las que se nos imponía un currículo escolar recortado por los tijeretazos de los agentes estatales educacionales del régimen de Pinochet. Sin embargo, hacia 1977, escuché cómo el guion de los silenciamientos se alteraba en el aula de dicho liceo. Mi profesora de Castellano, María Inés Marín, decidió leernos en voz alta un poema de Neruda que se hallaba “omitido” en el currículo escolar por ese entonces. Previo a su lectura, nos advirtió, según recuerdo, más o menos lo siguiente: “Permítanme leerles un poema de Pablo Neruda, pero por favor que se mantenga entre nosotros, ya que es un texto que no se incluye en el programa escolar en estos tiempos”. No nos advirtió la razón por la cual nos leería el referido poema. Simplemente procedió a leerlo en voz alta ante nosotros. Era “Oda al aire” de Pablo Neruda, un metafórico elogio a la libertad del aire y a su carácter de bien común.

De alguna manera, el acto de leer a viva voz el poema nos hacía sentir, como adolescentes aún en formación, las limitaciones y las coerciones que rodeaban y cruzaban el ambiente educacional, cultural y político bajo el régimen dictatorial. La lectura de “Oda al aire” en el aula encarnaba un acto de elogio a la libertad en medio de la atmósfera censora y represiva impuesta por la dictadura. Cabe señalar que el director del Liceo de Hombres en Valdivia en ese momento era un personaje designado por las autoridades militares, específicamente un miembro retirado de la Fuerza Aérea de Chile; una intervención militar que afectaba a todas las instituciones escolares y universitarias públicas a lo largo del país. En dicho entorno, la lectura-escucha de “Oda al aire” y el no comentarlo más allá del aula era esencial para proteger a nuestra profesora. Una complicidad colectiva en torno a ese acto y momento casi íntimo que genera un poema pareció sellarse en *la auralidad del aula*. De seguro, como me ocurrió a mí, muchos comenzaríamos a buscar esa literatura

que no se leía ni escuchaba habitualmente en la escuela y otros espacios de la vida pública. El poema de Neruda se quedaría así en nuestro archivo aural; y, por supuesto, “en el aire”.

El papel de la lectura de poesía en voz alta y compartir esa experiencia adquirió relevancia en la etapa más represiva de la dictadura de Pinochet, sea que se realizara en pequeños círculos, entre amigos, en las casas –especialmente en los primeros años del régimen– o ya luego en las denominadas “peñas,” o como parte de “actos culturales” que tenían lugar en espacios universitarios, centros culturales, sindicatos, sedes vecinales o comunitarias en poblaciones, o en muchas ocasiones, para protegerse de la represión reinante, en salones conseguidos en parroquias o similares espacios de la Iglesia Católica. Así fue la vida pública de la poesía bajo dictadura en ese Chile post-1973, que vivió su fase más duramente represiva hasta mediados de los años ochenta y en que la literatura y otras formas culturales sufrirían una notable crisis en su libre circulación.

De hecho, tras el Golpe, un notorio retroceso en el ámbito editorial afecta la producción literaria. En su estudio y ensayo crítico titulado *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)* y puesto en circulación en 1983, el poeta Raúl Zurita apunta que “entre los años 1974 y 1982” se habían publicado en Chile “88 obras de poesía y 47 novelas” (14). Este diagnóstico devela un panorama que evidentemente “resulta desolador” para un período de casi una década. Como lo describe el crítico Naín Nómez, en este culturalmente adverso escenario “la situación de represión obliga a las ediciones artesanales y las representaciones orales” de la producción poética del período (8). La puesta al margen del género de la poesía en el catálogo bibliotecario y lector de Pinochet tendría así un correlato sociológico hacia la segunda mitad de los setenta, una de las etapas más represivas del imperio dictatorial chileno.

En este escenario histórico, romper el cerco silenciador de la censura y sobreponerse al estado de desmantelamiento de los espacios públicos se volvió un desafío para la circulación de la silenciada producción poética que se seguía escribiendo en el país y en el exilio.⁶ En estas circunstancias, una precarizada oralidad pública se comenzó a reconstruir para suplir, de alguna manera, el igualmente desmedrado ámbito del libro impreso de poesía ante el dominio disciplinario y censor de la biblioteca dictatorial –el cúmulo de libros oficiales que se impondrán en los anaquelos de librerías y en los reglamentados “servicios de circulación” de las bibliotecas escolares, universitarias, municipales y públicas a través de Chile–. Las “poesías” odiadas por el dictador deberán sobreponerse al cerco y cercenamiento represivo de

6 Para un panorama de las publicaciones de poesía en el período inmediatamente posterior al Golpe, ver Nómez (2009).

su régimen a través de recitales realizados en espacios semi-públicos. Hacia fines de los setenta y principios de los ochenta, el ámbito sensible de la voz y la escucha se transformará en uno de los significativos modos de circulación de la palabra poética desplazada en un país sujeto a la reglamentación autoritaria y censora.

*

En los años inmediatos al Golpe, el espacio para recitales y encuentros literarios se vio restringido dramáticamente. Censura y silenciamiento se hicieron regla. En palabras de Raúl Zurita, “el auto-confinamiento pasa a ocupar el lugar que ejercían los sitios públicos, la asamblea, el sindicato, la universidad” (Literatura 6). Sin embargo, a medida que se recupera la voz por sobre el miedo y el inmovilismo, el recurso de la poesía comienza a emerger como posibilidad de regenerar hablas de resistencia anti-dictatorial. La organización de lecturas de poesía progresivamente se va transformando en uno de los medios para reactivar el espacio de la voz en público, aún cuando acontecía desde los márgenes de una sociedad amordazada. La poeta Carmen Berenguer, quien retorna a Chile desde Estados Unidos a inicios de los ochenta y de inmediato se involucra en la escena literaria de esos años en Santiago, recuerda que las lecturas públicas de poesía en su mayor parte eran “poéticas del activismo cultural” y tenían lugar “en muchas peñas, en muchos encuentros, en los muchos activismos que había en esa época”. Por ejemplo, dice Berenguer, “yo a veces leía todas las semanas, o una vez al mes, o cada quince días...”⁷ En medio de este creativo entretrejimiento de poesía y activismo, el lenguaje de la oblicuidad metafórica y alegórica de la poesía permitiría decir y no decir a la vez, eludiendo o desafiando el entorno censor y coercitivo impuesto por el régimen dictatorial.

En dicho entorno, la conexión entre la poesía escrita en Chile y aquella en el exilio también adquiriría vida en lecturas literarias “bajo cuerda”. Si bien es cierto que la acotada circulación de revistas literarias o textos fotocopiados ayudaría en este proceso, también el recital poético jugaría un relevante rol. Por ejemplo, hacia enero de 1979, el poeta Gonzalo Millán visitó Santiago tras haber publicado en Canadá su poema-libro *La ciudad*. Ante una audiencia de alrededor de 30 a 40 personas, en una vieja casona ubicada en el centro de Santiago, realizó una lectura de su libro poema. Para eludir la posibilidad de la prohibición y la represión directa a este tipo de actividad literaria, pero a la vez políticamente cargada, los lugares de

7 Entrevista a Carmen Berenguer (2023).

los recitales debían ser elegidos con tal de mantenerse en la esfera de “la cultura”. Es así como, la lectura de *La ciudad* de Gonzalo Millán, se realiza en la sede del Centro Positivista de Chile, una sociedad filosófica desprovista de arista “política”. Aún en este marco, quienes organizaron el evento debieron tomar resguardos asignando personas a la entrada para protegerse del eventual ingreso de “sapos”. En la audiencia de dicho recital estuvieron poetas y escritores como Manuel Silva Acevedo, Floridor Pérez y Jaime Quezada, pertenecientes –al igual que Millán– a la denominada generación de “poetas de los sesenta”. Asimismo, se hallaban presentes también autores que constituían parte de la oleada literaria que emergía hacia esos años de imperio represivo y dictatorial; entre estos, se encontraban Rodrigo Lira, Raúl Zurita, Armando Rubio, José María Memet y Esteban Navarro, entre otros. La lectura de Millán constituía una *mise en scène* de su propio retorno poético y político a un Chile bajo dictadura.

Las lecturas de poesía en voz alta activaron un modo de restitución progresiva de lo gregario y de la fonética de lo público que no solamente cobraría en el Gran Santiago, sino que también en contextos de provincia. Vuelvo, en este trayecto, de nuevo al sur de Chile. Por ejemplo, en la ciudad de Temuco, entre fines de 1973 e inicios de 1974, se formaría un taller de poesía aprovechando un espacio abierto en la Biblioteca Municipal de la ciudad, el cual aglutinaría poco más de una decena de participantes y que serían parte de las voces que participarían en recitales públicos en el curso de los años siguientes. Según cuenta el poeta José María Memet, quien comienza a publicar localmente hacia esos años, en el invierno de 1974, junto con el músico Luis Pradenas, coorganiza un recital de música y poesía.⁸ El motivo de dicho evento era recolectar víveres y alimentos para los presos políticos en Temuco; un recital poético-musical que terminaría convocando una audiencia de unas 400 personas y que repletaría el recinto de la Biblioteca Municipal de la ciudad. Publicitado bajo el sello de “actividad cultural,” el objetivo de reunir fondos para presos políticos en Temuco era consabido y quedaba como aquello que se sabía de oídas.

El referido acoplamiento de música-poesía se volvería un patrón subyacente en los “actos culturales” en dictadura, cuya expresión más evidente fue la peña, pero que se puso de manifiesto bajo variadas otras formas. Más al sur, hacia finales de los setenta, el poeta Clemente Riedemann –quien, por ese entonces, había adoptado el seudónimo de Clemens Papa–, daría vida sonora y pública en Valdivia a recitales de poesía y canto, junto al Dúo Schewenke-Nilo. Luego, dichas presentaciones circularían en *cassette* y, de esa manera, amplificarían su resonancia.

8 Entrevista con José María Memet (2023).

En estos actos y espacios, el recital de poesía se volvía una experiencia gregaria y aural. Los textos poéticos transitarían por “el cuerpo de la voz,” para usar un término de la crítica Francine Masiello.⁹ Asimismo, al empalmarse con la música, parecía que la poesía adquiría otro vigor fonético y sensible: las palabras del texto escrito saltaban al ámbito sonoro y acústico, donde “el medio del sonido es el aire” y “el sonido, para alcanzar un significado, exige rozarse con otros sonidos” (Masiello 10). El acoplamiento de poesía-música posibilitaba esos roces, en una ampliación vocal y aural que suscitaba y generaba espacios para la recreación estética de lo sensible y lo sensorial en un escenario histórico de miedo y terror. Asimismo, las palabras, los poemas, las canciones, se movilizarían como ondas aurales desde y a través del aire, animando nuestros cuerpos y vigorizando un afán de libertad en tiempos de oclusión cultural y política.

Coda

Históricamente, el lugar minoritarizado de la poesía no se ha clausurado. La dictadura cívico-militar encabezada por el General Pinochet establecería el imperio de un régimen político y cultural autoritario, el cual, por cierto, de modo formal culmina en marzo de 1991. Pero también instala un modelo económico –la economía de mercado– que refunda y coloniza tanto la materialidad como la psiquis de la vida social en Chile bajo una lógica de monetización de las relaciones a todo nivel, un efecto inconmensurablemente duradero en el tiempo y el espacio del cuerpo social.¹⁰ Esto, por cierto, impacta el modo de funcionamiento y circulación de los textos literarios. La poesía queda a la zaga en este nuevo escenario histórico, el cual no se reduce a la vigencia o pérdida de terreno del neoliberalismo chileno, sino que guarda relaciones con reacomodos valóricos de las subjetividades e intersubjetividades en la era del capital global.

Aún así, en su lugar minoritarizado, a partir de la experiencia de las fases más coercitivas y represivas de la dictadura, “las poesías” nos dejan su capacidad de siempre gestar y generar horizontes de desacato y liberación a los encuadres que hegemonizan un “presente”. El lenguaje poético como posibilidad de explorar rutas polisémicas y multívocas, y que se ejerció incluso en los pasajes más aciagos de la dictadura, en este otro “presente” invitan a imaginar y a darle habla y vida palpable, sensible y audible, aun desde los márgenes, a lo que de adrede queda fuera u

9 Ver Masiello (2016).

10 Ver Cárcamo-Huechante (2007) y Moulián (1997).

obliterado en el (im)predecible guion de las democracias liberales “negociadas” día a día por las elites de turno en el Chile del siglo veintiuno.

Subsisten así “las poesías,” como actos minoritarios. Leerlas, escucharlas, escribirlas.

Obras citadas

- Bernstein, Charles. “Introduction.” En: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Nueva York/Londres: Oxford University Press, 1998.
- Cánovas, Rodrigo. *Libn, Zurita, ICTUS, Radrigán*: Literatura chilena y experiencia autoritaria. Santiago: Flacso, 1986.
- Cárcamo-Huechante, Luis. Entrevista con José María Memet. 20/08/2023.
- . Entrevista con Carmen Berenguer. 18/08/2023.
- . *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Cid, Gabriel. “Gonzalo Bulnes y su Guerra del Pacífico (1911- 1919): historiografía, nacionalismo y usos públicos del pasado en Chile.” *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad*, N° 26/27 (2021). 209 a 240.
- Collier, Simon, and William F. Sater. *A History of Chile 1808-1994*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Comblin, Joseph. *Le pouvoir militaire en Amerique Latine: l'ideologie de la securite nationale*. París: Ed. Jean-Pierre Delarge, 1977.
- Correa, Raquel y Elizabeth Subercaseaux. *Ego Sum Pinochet*. Santiago: Empresa Editora Zig Zag, 1989.
- Garretón, Manuel A. “De la seguridad nacional a la nueva institucionalidad. Notas sobre la trayectoria ideológica del nuevo Estado autoritario.” *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 40, No. 4 (Octubre–Diciembre 1978). 1259-1282.
- Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- Millán, Gonzalo. *La ciudad*. Québec: Maison Culturelle, 1979.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: ARCIS Universidad/LOM Ediciones, 1997.
- Neruda, Pablo. *Odas elementales*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999 [1954].
- Nomé, Naín. “Las transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 2008: aproximaciones generales.” *INTI #69/70* (Otoño 2009). 7-26.

- Peña, Juan Cristóbal. “Viaje al fondo de la biblioteca de Pinochet.” *CIPER Chile*. Acceso en sitio web, 09/07/2023: <https://www.ciperchile.cl/2007/12/06/exclusivo-viaje-al-fondo-de-la-biblioteca-de-pinochet/>
- Quiroga, Daniela, Germán Alburquerque y Francisca Ossandón. “Presencia de la Doctrina de Seguridad Nacional en la revista Memorial del Ejército de Chile, 1960-1973.” *Autoctonía: Revista de Ciencias Sociales e Historia*, Vol.5 #2 (2021). 382-404.
- Quiroga, Patricio y Carlos Maldonado. *El prusianismo en las Fuerzas Armadas chilenas. Un estudio histórico 1885-1945*. Santiago: Ediciones Documentas, 1988.
- Torres, Jorge. *Poemas encontrados y otros pre-textos*. Valdivia: Paginadura Ediciones, 1991.
- Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: CENECA, 1983.
- *Purgatorio*. Santiago: Editorial Universitaria, 1979.
- Sin autor(x). “A. Pinochet U. Entrevista.” *Revista Mundo* #89. s/p.

El estado de la crítica literaria durante la dictadura: la irrupción del feminismo como práctica de lucha antihegemónica

Patricia Espinosa
Instituto de Estética
Pontificia Universidad Católica de Chile
pcespinosa@gmail.com

No recuerdo bien dónde me topé con una de las definiciones literarias más cursis de todos los tiempos, el ensayo es el “centauro de los géneros”. Más allá de lo afectado del concepto, lo que nos importa aquí es cómo esa mirada remarca la excluyente supremacía de los varones. Lo central en este caso es constatar que todas las escrituras relacionadas con la verdad o con la exploración de los caminos para llegar a la verdad, e incluso los géneros de opinión, han estado bajo la hegemonía masculina. Las mujeres ensayistas, de tal modo, ocupan un sitio sino invisible, menor. El problema es que esto no es solo un asunto que importe por la apropiación histórica de un género, sino que lo verdaderamente crucial es la conformación de una escena donde la voz legitimada es la que se ajuste al modelo impuesto históricamente por lo varones, es decir, una serie de modos y protocolos que se consideran ‘adecuados’ o ‘pertinentes’.

Aunque resulte increíble, aún hoy las mujeres debemos justificar la elección de un género literario que interrumpa el flujo del formato académico, claramente dominado por el *paper*. Este formato, convertido hoy en una suerte lenguaje universal de la academia, estandariza y masculiniza nuestro discurrir intelectual. Me interesa, como siempre, auscultar, sospechar y escribir al modo de una reflexión, abierta, en proceso. Pretendo leer precisamente situada y desde abajo,¹ sin olvidar mi condición de clase ni mi género, el estado de la crítica literaria durante los años de la dictadura. Un paisaje donde es necesario distinguir entre la crítica literaria realizada en Chile y en el exilio,² así como la crítica pública (en medios de prensa) y en

1 Resignificar el ensayo desde un enfoque de género, implica una metodología alejada de la composición patriarcal. Pienso acá en Donna Haraway y su cuestionamiento a la objetividad: “La objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados” (326), para luego agregar: “Existe una buena razón para creer que la visión es mejor desde abajo que desde las brillantes plataformas de los poderosos” (328).

2 “El exilio “oficial” terminó gracias a la publicación de los Decreto Ley 1.197 y 1.198, publicados en el Diario Oficial por el cual se levantaban tanto el estado de emergencia y de peligro de perturbación de la

revistas académicas. Todo esto para rescatar nombres y escrituras contraculturales en el tiempo del horror.

La militarización de las universidades, el despido de académicos y académicas afines al gobierno de la Unidad Popular, así como su expulsión del país y el encarcelamiento marcan un punto de inflexión radical en el campo cultural chileno. Al respecto César Zamorano, señala que la dictadura generó:

Un esquema dicotómico entre el pasado inmediato, representado por la izquierda y la Unidad Popular en particular; y el nuevo orden militar, destinado a erradicar “el cáncer marxista” y el “caos institucional y moral” dejado por la UP, y a recuperar los valores morales y el orden perdido. Se consideró necesaria la intervención en las construcciones simbólicas que constituyeron una poética de la Unidad Popular, de modo que el campo cultural del arte y las humanidades fue notoriamente objeto de limpieza ideológica, precisamente por la prolífica relación que se produjo entre arte y política en los casi tres años del gobierno de Salvador Allende. El circuito artístico que se gestó durante el gobierno de la UP fue desmantelado y sus protagonistas perseguidos, detenidos o exiliados (259).

La dictadura instala un plan orientado a “extirpación de raíz del cáncer marxista”.³ En lo que respecta a las revistas culturales, literarias y la institución universitarias José Joaquín Brunner señala:

Las ocho universidades del país fueron intervenidas por el nuevo Gobierno, cancelándose su autonomía, al paso que se desahuciaban los organismos representativos de los académicos y estudiantes [...] Las publicaciones de cualquier naturaleza, académicas o literarias, fueron sometidas a censura previa por parte del Ministerio del Interior. En el subcampo artístico se procedió a

paz interior en la totalidad del país. Estos decretos se promulgaron en las vísperas del Plebiscito de 1988 a través del cual la dictadura pretendía perpetuarse en el poder”. Ver Mario Andrés Olguín. “Chile vencerá: exilio político chileno en Zaragoza. Historia y memoria de exiliados y activistas políticos por el retorno a la democracia, el fin del exilio y la reclamación por los derechos humanos en Chile (1970-1998)”. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2021, p. 186. [Revisada 3 de mayo, 2023].

3 Leight, Gustavo: “[...] después de tres años de soportar el cáncer marxista que nos llevó a un descabro económico, moral y social que no se podía seguir tolerando por los sagrados intereses de la patria, nos hemos visto obligados a asumir la triste y dolorosa misión que hemos acometido”. Primera declaración de la Junta Militar en televisión. Canal 13, 11 de septiembre de 1973. <https://www.youtube.com/watch?v=kmXJEgG15zk> [Revisada 3 de mayo 2023].

excluir y sancionar cualquier expresión disidente, y también en el teatro, la plástica y la música (en Rosas 97-98).

La censura explícita puso su mirada en las publicaciones de libros, revistas académicas y en las salas de clases. El golpe a la crítica llevó a que investigadores/as y académicos/as se adscribieran al estructuralismo o inmanentismo analítico, la estilística y el formalismo ruso (Subercaseaux s/p), donde el texto literario se abordaba de manera autónoma, desvinculando las representaciones de la realidad de todo nexo con lo social o histórico. Esto provocó un desfase en el ámbito del conocimiento académico, panorama que solo empezaría a cambiar a finales de los 80 con la llegada al país de investigadores e investigadoras exiliados⁴ o jóvenes que venían llegando de sus estudios de posgrado. Es cierto que esto también provocó que con la llegada de la democracia en 1990 surgiera una especie de afán maniático por ponerse al día, generando una verdadera orgía teórica a comienzos de los 90. Así todas nuestras bibliografías abundaban en libros de Bajtín, Foucault, Derrida y Kristeva. Incluso, hasta el día de hoy existe un afán patológico por estar siempre a la moda de la última corriente teórica.

Pero volvamos al tema que me convoca, la crítica literaria en dictadura. Si bien al interior del país se imponía el imperio del silencio, en el exilio proliferaban los sujetos críticos y revistas de crítica literario-cultural dedicadas a Chile.⁵ Imposible no mencionar *Araucaria de Chile* o *Literatura chilena en el exilio*. En palabras del editor Carlos Orellana:

La revista literaria por antonomasia, fue *Literatura Chilena en el Exilio*, publicada entre enero de 1977 y abril de 1980, y que a partir del número 15 se llamó: *Literatura chilena. Creación y Crítica*. Dirigida en su primer período por el novelista y ensayista Fernando Alegría y el poeta David Valjalo, apareció inicialmente en los Ángeles, California, pero en 1985 se trasladó a Madrid, donde se publicó hasta 1989. Publicaron en total 50 números en el exilio (hubo ocho más publicados en Chile tras la vuelta a la democracia), que recogieron

4 “El exilio que comenzó en septiembre de 1973 y que continuó durante largos años, fue el éxodo más grande de chilenos conocido hasta el día de hoy. Este fenómeno propiciado por la dictadura, tuvo el objetivo de debilitar a un sector político del país que estaba fuertemente comprometido con un cambio social [...] se estima que fueron entre 500.000 y 1.000.000 los chilenos que tuvieron que dejar el país entre 1973 y 1989”. José Berríos-Riquelme et al. “O el asilo contra la opresión: el caso de los exiliados chilenos que se asentaron en la ciudad de Malmo (Suecia)”. *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, Año 2019, vol. 27, núm., 55, pp. 113-130.

5 Al respecto, véase el artículo de Rubí Carreño: “El exilio de la crítica chilena: aportes para una nueva agenda literaria”. *Anales de Literatura chilena*, Año 10, diciembre 2009, n° 12, pp. 129-144.

una extensa producción poética, narrativa y ensayística: más de 500 autores diferentes, chilenos en su enorme mayoría (s/p).

El mismo Orellana agrega que “los contenidos dominantes, sobre todo al principio de los 70, fue de orden político: denuncia y testimonios de las víctimas de la dictadura. En cuanto a las revistas oficiales de los partidos políticos abundaron y se destacaron por su continuidad y difusión, a pesar de la precariedad de medios” (s/p). En el ámbito de las revistas no partidarias, menciona la revista *Trilce*, “que resucitaba en Rumania en 1982, tras haber interrumpido sus publicaciones en Valdivia en 1970. Su director, Omar Lara, la convirtió en la revista LAR que siguió publicándose en Chile cuando el poeta retornó al país” (s/p). Otro caso singular, para Orellana, fue el de la *Revista Araucaria de Chile*, publicada ininterrumpidamente por doce años y dirigida por Volodia Teitelboim, contando, además, como jefe de redacción al propio Orellana.⁶

Es notable señalar que la crítica de la diáspora se concentró en la literatura que por entonces se producía al interior de Chile. Gesto político que representa la preocupación por el estado del país y la necesidad de reforzar el vínculo con el territorio del que los críticos/as y, en particular la crítica, fueron expulsados.

En paralelo a la vasta crítica de la diáspora, en Chile la crítica y la creación literaria eran actividades proscritas. El cierre de una enorme cantidad de medios de prensa escrita, así como de revistas académicas, implicó, no solo que la escritura se convirtiera en un accionar clandestino sino que paulatinamente se crearan revistas independientes orientadas a visibilizar el trabajo literario al interior del país. Al respecto, Horacio Eloy señala:

La censura se orquestó primero a través de un organismo creado a comienzos de la Dictadura. División Nacional de Comunicación Social (DINACOS), encargada de, entre otras cosas, dar o negar los permisos para publicar libros y revistas. Esta práctica materializada en la denominada Oficina de Evaluación de Libros, operó hasta poco después del fraudulento plebiscito donde Pinochet hizo aprobar la llamada “Constitución del 80”. Posteriormente, se inició el 11 de marzo de 1981 una segunda etapa, la cual vino a ser apoyada con la plena vigencia de la reciente Constitución. Gracias a este amparo legal,

6 Orellana también destaca, dentro de las revistas publicadas por exiliados chilenos en el ámbito académico, a “*Ventanal, Revista de Creación y Crítica*, dirigida por Pablo Berchenko, apoyada por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Perpignan, en Francia. De índole monográfico, el N°12, contiene una completa muestra de la poesía chilena vigente en la década de los 80”. En “Revista a las revistas chilenas del exilio” (s/p). <http://chile.exilio.free.fr/chap03e.htm> [Revisado 4 de junio, 2023].

el Ministerio del Interior, apoyándose en el artículo 24 transitorio, letra b, decretó que a contar de esa fecha, la fundación, edición y circulación de nuevas publicaciones en el país debería ser autorizada por ese ministerio (5).

La censura al libro que operó en el país se inicia con la quema de libros y el allanamiento a la Biblioteca Nacional el 2 de octubre de 1973 (Moral et al. 26). La dictadura restringió la libertad de expresión e instaló una serie de leyes orientadas a prohibir la circulación de todo aquello que le oliera a marxismo. El 5 de mayo de 1975 se promulga el Decreto Ley N° 1009, referido a la Ley de Seguridad Interior del Estado, donde se mandata:

Si por medio de la imprenta, de la radio o de la televisión, se cometiere algún delito contra la seguridad del Estado, el tribunal competente podrá suspender la publicación de hasta diez ediciones del diario o revista culpables y hasta por diez días las transmisiones de la emisora radial o del canal de televisión infractores [...] en casos graves, podrá el Tribunal ordenar el requisamiento inmediato de toda edición en que aparezca de manifiesto algún abuso de publicidad penado por esta ley. Si la imprenta, litografía o taller impresor, mediante los cuales se hubiere cometido algunos de dichos delitos, no estuvieren declarados ante la autoridad a que se refiere el artículo 3° de la ley N° 16.643, sobre Abusos de Publicidad, el Tribunal procederá, además, de oficio o a petición del Gobierno y sin más trámite, a incautarse de las maquinas impresoras. Del mismo modo deberá proceder el tribunal si los impresos no llevaren el pie de imprenta a que la citada disposición se refiere [...] (35).

Los devastadores efectos de estas medidas represivas calaron profundamente en las publicaciones, a la vez que generaron una suerte de sentidos agudizados en quienes intentaban rastrear pequeños signos de libertad. Una palabra, una referencia a alguna obra por fuera de la bibliografía oficial o una cita impactante permitía que un profesor o profesora fuera considerado una verdadera puerta de entrada a otro mundo, mucho más basto que el diseñado por el régimen. Como señala Iván Carrasco:

[...] aunque sometida a los mismos mecanismos de censura implícita o explícita, control y silenciamiento que las demás esferas de la sociedad, supo establecerse durante este periodo como un discurso alternativo y de resistencia al discurso autoritario o neoliberal, particularmente en el ámbito académico y de interacción con los escritores más activos, tanto en provincias como en la capital.

Este discurso adoptó dos modalidades básicas: una contestataria, ideológica y pública en el exilio exterior, mediante publicaciones propias, congresos y actividades variadas, y otra modalidad de supervivencia en el exilio interno, desarrollado en forma semi-marginal y casi clandestina en los resquicios del sistema (Alonso et al 37).

La distinción, antes señalada en este ensayo, entre la crítica liberada de censura (en el exilio) y la censurada (al interior del país) es considerada por Carrasco como parte de la resistencia a la represión. Me interesa lo que el autor señala sobre la crítica a nivel país, en particular aquella que denomina clandestina, publicada en revistas académicas, ya que los críticos abandonan los medios de comunicación. Carrasco luego agrega que la crítica concentrada en la academia, asume lo que le parece un costo en el lenguaje: “[...] referencias conceptuales, obviamente crípticas para los no iniciados, representa tanto un código restringido para escapar a la censura oficial, como asimismo el medio natural de comunicación propio de las comunidades científicas” (38). Este procedimiento de tecnificación de la crítica (ibíd.) implicó una distancia insalvable entre el formato crítica literaria en la academia y los medios de comunicación. División que hasta el presente se mantiene activa, generando verdaderos bandos que sustentan sus posiciones en gigantescos prejuicios contra el supuesto adversario. Elitismo y falta de conexión con la realidad por una parte y sospecha de gratuidad y falta de consistencia por otra. Así están los y las que pertenecerían a la elite que solo publica en revistas científicas versus aquellos/as críticos/as seculares ubicados/as en el lugar del lector/a incivilizado/a. Lo cierto es que, en el caso chileno, ubicar en las medidas represivas de la dictadura la aparentemente irremontable distancia entre la crítica académica y de prensa no es del todo acertado. La brecha se ha profundizado por una elitización de la academia, convertida en una casta privilegiada, ajena a lo que traspasa sus muros. La crítica pública es, desde el lugar de la academia, considerada un género menor, aun cuando se nutren de esta de manera constante.

La academia de la dictadura, sobrevivió sumida en el temor, sopor o pequeñas acciones simbólicas de oposición a la represión. Es precisamente esta academia desolada la que permite que la crítica literaria en prensa se apropie del género e imponga lo que se ha denominado la figura del crítico hegemónico o único. El diario *El Mercurio* de tendencia conservadora instala en sus páginas, a partir de 1966, al sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, alias Ignacio Valente, sacerdote Opus Dei, quien pasaría a ocupar durante los 80 el sillón preferencial del gran crítico literario de Chile. Sus críticas semanales proponían un canon ligado a valores conservadores y, por supuesto, se apegaban a lo que la dictadura consideraba leíble, tanto así que en

el caso que tuviera palabras positivas para un autor o autora ligado al mundo de la oposición, la sospecha recaía en el autor y no en el crítico o su demostración de flexibilidad. A modo de anécdota sobre los límites intelectuales de Valente cabe citar el inicio de su comentario a la grandiosa novela *Lumpérica* (1985) de Diamela Eltit: “Me vence el tedio: no cultivo el aburrimiento como sistema” (El Mercurio s/p). Es así como Valente se convierte en la contracara del dictador Augusto Pinochet. Una figura con poder omnímodo. Su palabra se convirtió en ley en un país sumido, en apariencias, en lo que el régimen denominó “apagón cultural”. Este concepto muy difundido en los 80 no solo es ridículamente falso, sino también un ejemplo paradigmático de mala conciencia, ya que si hubiera existido tal apagón cultural habría sido causado precisamente por la muerte, el exilio o el silenciamiento de los actores que daban vida a la escena cultural hasta antes del Golpe de Estado. El apagón no existió nunca ya que durante la dictadura se siguió creando, escribiendo y publicando en revistas de bajo tiraje y poca circulación. Cabe considerar, además, como un polo importante, el surgimiento de cientos de talleres literarios que, ante las prohibiciones de asociación en el espacio público, eran realizados en las propias casas de las/os autoras/es.

Eso sí, en el ámbito de la crítica la situación era paupérrima. La crítica literaria, como señalé antes, estaba centrada en la figura del crítico único, quien solo era el continuador de una larga tradición de varones críticos literarios, como Emilio Vaisse, cuyo seudónimo era Omer Emeth (el que dice la verdad) y que escribió durante cincuenta años en el mencionado medio. Una cantidad de años similar, fue la que estuvo Hernán Díaz Arrieta (más conocido como Alone). La concepción de crítico hegemónico, por tanto, aun cuando se consolida durante la dictadura, era parte de una línea editorial que *El Mercurio* instauró desde las primeras décadas del siglo XX.

La hegemonía y la contrahegemonía tuvieron, durante el periodo, un carácter fuertemente patriarcal. Es más, la izquierda chilena ha sido siempre de base patriarcal y durante la dictadura esa situación prácticamente no cambió, a pesar de, como veremos, algunas emergencias significativas. La crítica literaria es un género cultivado fundamentalmente por hombres. Y no solo en Chile. El sesgo patriarcal implica un lector profesional donde convergen racionalismo, bagaje literario, pero también condición de clase y género. La elite letrada, masculina, insisto, produce al crítico literario como un sujeto poseedor del criterio del gusto y de la verdad sobre una “pieza literaria”. La mujer, por su parte, es asociada a la creación fundamentalmente poética y géneros no ficcionales como el diario de vida y las memorias. Es decir, todo aquello que exprese sentimientos. El esencialismo de género se manifiesta, además, en una política de invisibilización de la producción literaria realizada por mujeres. La indiferencia, la crítica destructiva o, derechamente, el

aparentar que no hay escrituras de autoría “femenina” valiosas son parte de esta estrategia patriarcal que opera a través del control de los medios de producción, comunicación, las historias de la literatura, el canon o la crítica, y la depreciación cultural de la racionalidad de las mujeres.

En este escenario las mujeres no tienen espacio para producir crítica literaria. A esto se suma la imposición de una perspectiva logocéntrica que da como resultado un género literario accesible solo para varones. Pese a todo, las mujeres realizaron crítica literaria durante la dictadura, y también antes, fundamentalmente fuera del país. Imposible no mencionar a las críticas literarias de la diáspora como Raquel Olea, Soledad Bianchi, Kemy Oyarzún, Ana Pizarro, Lucía Guerra (aun cuando vivía en Estados Unidos antes del Golpe), Patricia Rubio, Marjorie Agosín. Al interior del país, por su parte, destacan el trabajo crítico de autoras como Eugenia Brito, Nelly Richard, Eliana Ortega, María Inés Lagos, Josefina Muñoz, Emma Sepúlveda, Patricia Rubio, Patricia Pinto, Marta Contreras, Diamela Eltit, Sonia Montecino.

En los años más duros de la dictadura se publica en Chile *La sartén por el mango: Encuentro de Mujeres Escritoras Latinoamericanas* (1984) editado por las investigadoras y críticas Eliana Ortega y Patricia Elena González. Esta selección de textos se deriva de un encuentro realizado en Chile, durante 1984, con el apoyo económico de diversas universidades estadounidenses, donde se reunieron escritoras/es, investigadores/as, críticos/as, “interesados y curiosos” (11). El objetivo general fue: “entablar un diálogo sobre la mujer-escritor y su obra” (ibíd.). Este verdadero hito en lo que a crítica literaria y feminismo se refiere, contribuyó a reforzar el trabajo escritural y el feminismo, así como potenciar la vinculación con escritoras y críticas latinoamericanas. Tres años después, se publica *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*, volumen compilado por Carmen Berenguer (poeta), Eugenia Brito (crítica literaria y poeta), Diamela Eltit (novelista y crítica cultural), Raquel Olea (crítica literaria), Eliana Ortega (crítica literaria y crítica cultural) y Nelly Richard (crítica cultural). Este libro concitaba el material del *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*, realizado en Chile en agosto de 1987.

Los textos introductorios, firmados y escritos de manera individual por Eugenia Brito, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Lucía Guerra y Eliana Ortega, diseñan una comunidad de voces/escrituras de mujeres que construye una comunidad que aborda la situación del país en dictadura, la falta de crítica, la literatura latinoamericana como territorio desconocido, la productividad literaria de la mujer y las alian-

zas con escritores/críticos varones. Josefina Muñoz, crítica literaria, quien fuera parte del Congreso, así dice:

Uno de los objetos iniciales del congreso era dilucidar la existencia (o no existencia) de ciertas claves que caracterizarían el discurso literario femenino como “otro” en relacional discurso masculino; alrededor de un tercio de las casi ochenta ponencias presentadas, estuvo a cargo de varones, lo que marca el espíritu no feminista ni excluyente de dicha reunión. Hubo un intento serio de reflexión, de repensar el espacio literario en el cual la mujer ha sido una figura marginal (207).

Quiero destacar en esta cita dos puntos. El primero referido al objetivo general del Congreso: caracterizar la especificidad de la escritura de mujeres en relación a la de varones y, en segundo lugar, la constatación del carácter inclusivo del encuentro. “Alrededor de un tercio” de las ponencias fueron escritas por varones, señala Muñoz, lo que determinaría el carácter “no feminista ni excluyente” del Congreso. Por tanto, la negación del carácter feminista del encuentro se debería a la participación masculina. Disiento de la autora ya que la ausencia de separatismo no implica la negación del feminismo. El Congreso asume el feminismo inclusivo y con ello, se intenta articular un proyecto donde las masculinidades afines a las luchas feministas, puedan integrarse a estas. Al respecto, véase el libro *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (1993) de Nelly Richard y su polémico artículo “¿Tiene sexo la escritura?” donde postula la unión con los varones, en virtud de un proyecto común: la lucha antipatriarcal.

Pues bien, más allá del carácter inclusivo del Congreso, los textos introductorios, son elaborados solo por mujeres. El primer texto es de Eugenia Brito, quien apunta hacia las razones que motivan este y el anterior Congreso: “No fue casual que un pensamiento sobre la relación entre la mujer, la escritura y el poder hubiera surgido justamente en un país dominado por una tiranía y que ese pensamiento hubiera emanado de mujeres que ocupan el lugar más resistido de esa tiranía; la escritura” (*Escribir en los bordes*, 6). Brito luego agrega: “El libro que hoy presentamos emerge consecuentemente [...] como un dispositivo de lectura del mapa cultural de América Latina, entregando algunas claves (sic) para su desciframiento. Entre ellas, quizás la más importante, inaugurar un discurso crítico de la literatura femenina latinoamericana” (9-10). Brito fundamenta el encuentro, donde no solo se manifiesta una preocupación por lo que denomina “mapa cultural” de América Latina, sino que, específicamente, por las escrituras de mujeres. Esto significa el reconocimiento de una ausencia de lectura, de crítica, en otras palabras, a las es-

crituras de autoras. Reconociendo, además, la vinculación entre sujeta y contexto. Mujer-escritura resultan subordinadas al poder dictatorial y patriarcal. La periferia, sería de tal manera, el lugar habitual de las escritoras (narradoras, poetisas y críticas). En esta misma línea, Diamela Eltit en “Las aristas del Congreso”, afirma el sentido político del encuentro de mujeres que da lugar a este libro como: “un gesto político complejo dirigido a la historia como poder, a la historia de la literatura, en cuyo amplio y sostenido relato, se ha trazado una fina pero estricta división espacial, limitante para el cuerpo textual femenino” (19). Es, finalmente, Eliana Ortega, quien se refiere específicamente al hacer crítico, señalando:

[...] ¿se puede confiar en la interpretación de la crítica institucionalizada que ahora se autodenomina feminista? Esos críticos que se catalogan así, ¿no tendrían las estructuras patriarcales imperantes que marginan, oprimen y silencian a la mujer como a otras minorías? De no haber tal ruptura, ¿no estaríamos ante una crítica sobre el discurso de la mujer que no es nada más que una mediatización del voyerismo masculino, simplemente, no estaríamos bajo otra práctica paternalista? O tal vez, estos críticos que escriben desde el poder académico, ¿no estarán utilizando el discurso femenino en los 80 como última alternativa liberal progresista, ante la ineficacia del discurso de la década de los 60? ¿No será también, que se percibe la literatura femenina como un producto, más bien que como una producción literaria que el mercado internacional demanda en estos momentos? ¿Hasta qué punto la escritura femenina como mercancía vendible constituye una nueva onda del consumismo de la crítica literaria; sobre todo en los países de la órbita capitalista? [...] ¿no podríamos estar formando e implementando modelos culturales que no se aplican a la realidad histórica actual de nuestros países? (32-33).

Ortega realiza una serie de valiosas interrogantes que aún hoy son parte del debate feminista. Su manifiesta desconfianza hacia la crítica institucionalizada, fuera y dentro de la Academia, que “se autodenomina feminista”, resulta clave. Me parece premonitorio que Ortega adelante una sospecha sobre lo políticamente correcto, donde ser feminista se ha convertido, para *muchos*, en un modo progresista. Otro aspecto importante señalado por la autora es la inclusión de las mujeres como una más de las figuras de las minorías, entendiendo por estas, a miembros de pueblos originarios, disidencias, migrantes. Una vez más, la autora se adelanta a su momento histórico, revelando la cercanía del feminismo con los estudios decoloniales. Finalmente, dentro de esta serie de interrogantes tremendamente vigentes, Ortega advierte que la escritura femenina es una demanda del mercado y que la crítica estaría asumiendo modelos foráneos para aplicar a las

literaturas nacionales. Esto último ha sido y es fuertemente trabajado en la academia feminista nacional del presente.

La invisibilidad de la crítica literaria de mujeres al interior del país, ha sido históricamente ignorada, señalan Patricia Pinto y Benjamín Rojas:

Es dable pensar que por negligencia, porque de otro modo sería lesivo para la vigilante actitud del crítico e investigador; aunque el pensar patriarcal, por otro lado, se ejerce desde cualquier dominio. Esta sola realidad ha inhibido la formación de una tradición crítica en las mujeres. Su batallar —situadas en islas de saber o en archipiélagos poco estables del logos y del contra-logos— se permea de desesperanza o de fragilidad (7).

Ambos autores identifican un sesgo de género en los críticos e investigadores literarios; en otras palabras, una operación patriarcal de exclusión. En esta misma línea, destaca la reflexión de la investigadora y académica Darcie Doll, quien en un ensayo del 2002, quien así se refiere a la producción literaria de mujeres:

[...] los textos producidos por mujeres han existido aisladamente y sin haber sido puestos en diálogo con los textos escritos por varones (aspecto obvio pero que puede ser peligrosamente olvidado). En su misma exclusión co-existen a veces ingresando en forma relativa en los diferentes movimientos, escuelas o corrientes de creación literaria y de recepción crítica, pero, siempre insertas problemáticamente en el campo intelectual; ubicadas como nombres aislados y excepcionales, en una interacción insuficientemente explicada a través de transformaciones económico-sociales y político culturales. En otras palabras, al margen de las historias de la literatura y la cultura, fuera de las construcciones que otorgan legitimidad pública a las producciones discursivas (84-85).

Siguiendo a Doll, la producción literaria de mujeres, históricamente ha sido excluida del diálogo con las escrituras de autoría masculina. La autora así mismo asevera que las escrituras de mujeres, si aparecen, es como indicadores de cambios. Esta política de segregación de género nos lleva al cuestionamiento al canon.⁷ Por tanto, dentro de las prácticas de cuestionamiento de la crítica literaria feminista, iniciadas desde los 80, está la desautorización del canon masculino y la necesidad de proponer sino cánones alternativos, derechamente destruir el canon imperante. Tarea que hasta el presente se encuentra pendiente.

⁷ Temática que Darcie Doll, desarrolla en extenso en el artículo citado.

En este tramo de la escritura, me parece necesario retomar algunos puntos identificados anteriormente. La crítica literaria académica en el Chile dictatorial experimentó dos inflexiones. Al interior del país se adoptó el análisis inmanentista. En cuanto a la crítica literaria de la diáspora, asumió una función política, orientada a dar cuenta de la literatura chilena de corte social. En otras palabras, se retomó el estilo previo al Golpe, donde se imponía la socio-crítica.

En cuanto a la crítica literaria realizada por mujeres en el exilio, coincidiendo con sus pares radicadas en Chile, se abre al análisis de escritoras nacionales⁸ y latinoamericanas,⁹ como un gesto de reconocimiento a la segregación patriarcal común con las escritoras del continente. La consciencia de una comunidad subalterna resulta parte fundamental de lo que se puede denominar una programática feminista devenida de la crítica literaria realizada por mujeres dentro y fuera de la academia. El rasgo central de esta oleada de críticas, que surgen con fuerza durante los 80, dentro y fuera de Chile, es el análisis literario culturalista e interdisciplinario. Me refiero con esto a un discurso crítico literario que dialoga con la cultura, el feminismo, la dictadura. En último término, la crítica literaria de mujeres se localiza y enfoca en temáticas como el cuerpo, el dolor, el suicidio, el erotismo, la soledad, el desamor. La crítica literaria feminista de entonces transita hacia una crítica literaria culturalista.¹⁰

Desde mi perspectiva, la década de los 80 fue un hito en los estudios y la crítica literaria feminista. Por primera vez en la historia del país, se articuló una comunidad de mujeres orientada a reflexionar en torno a la escritura de mujeres en diálogo con el contexto político; hecho que se suma a la enorme labor de lucha antidictatorial desarrollada por mujeres durante la dictadura. Una zona silenciada en términos historiográficos es la crítica literaria realizada por mujeres desde acá y desde allá. En retrospectiva, considero que uno de los momentos más prolíferos e intensos en la crítica literaria de mujeres fueron los 80. Periodo donde la utopía de cambio se mantenía como articuladora de la función crítica. De igual manera, es durante este periodo donde surge por primera vez en la historia de la literatura chilena una formación de sujetas que advierten la función política de la crítica literaria desde la diversidad de voces y concepciones del feminismo. Críticas literarias, analistas,

8 Son recurrentes los trabajos sobre la obra de Gabriela Mistral, Marta Brunet, María Luisa Bombal.

9 Autoras como Luisa Valenzuela, Cristina Peri-Rossi, Nélida Piñón, Sylvia Molloy, Elena Garro. Autoras que, para el contexto, eran desconocidas en el campo literario chileno.

10 Al respecto, revisar el artículo de Nelly Richard: "La crítica feminista como modelo de crítica cultural". En *Debate feminista*.

escritoras, unidas para derrocar al patriarcado civil-militar, conformado no solo por los adherentes a la dictadura sino también por la izquierda chilena.

Aun hoy en día, levantar una crítica literario-culturalista antihegemónica, resulta un desacato. Por lo mismo he querido rescatar la épica, la valentía y pasión de estas mujeres que durante la dictadura no dudaron en arriesgar su vida, trabajo, familia, oficio, por dar un lugar a la producción literaria y crítica desde la diferencialidad que implica ser mujer. Digo esto, desde un lugar ajeno al esencialismo que en muchas ocasiones afirmó la discusión de las críticas de los 80. Es importante agregar que la crítica literaria feminista de hoy en día, deconstruye las genericidades de mujer, mediante la identificación de interrupciones a tales homogeneidades elaboradas por el pensamiento esencialista. El fin último, por tanto, es identificar la presencia o ausencia de los mecanismos de despatriarcalización de la sujeta que escribe el propio texto crítico desde una perspectiva no totalizante. Leer y escribir como mujer implica leer desde una posición de sujeta que comprende una experiencia de culturización basada en una definición hegemónica de la mujer. Me refiero con esto a que toda mujer ha sido esencializada, educada como mujer; por tanto, siguiendo patrones naturalizados que la llevan a significar y representarse como mujer. Cuando hablo de experiencia de mujer, lo hago desde la consideración de una diversidad de posiciones de sujeta. Por tanto, las experiencias serán diversas. Sin embargo, hay un aspecto que es común, reitero: haber sido educada-culturizada-subjetivada a partir del binarismo masculino/femenino. No se trata de tal manera de admitir una esencia de mujer sino un condicionamiento de sujeta y, por ende, una posición subalterna, reducida a una clase subordinada.

Reitero la enorme importancia de las mujeres críticas literarias que realizaron una labor extraordinaria durante la dictadura, trabajo profundamente invisibilizado, pero fundamental en la historia de la crítica literaria nacional. La crítica literaria feminista-cultural, de ayer y hoy, finalmente, implica una política de resistencia, por tanto contrahegemónica, orientada a tensionar la definición de mujer, recuperar obras invisibilizadas, denunciar la reproducción de la ideología patriarcal tanto en obras de varones como de mujeres, la identificación de sesgos misóginos en las políticas públicas ligadas al campo literario, la institucionalización del canon masculinizante. Un aspecto que me parece necesario mencionar es que la crítica literaria feminista-cultural no tiene por qué negarse a entrar en conflicto con un texto de autoría mujer, distinguiendo el dominio patriarcal en la construcción de lo femenino/masculino, identificando los modos de representación binarios y disidentes en que se construyen subjetividades y señalando los dispositivos de desmontaje del género literario y de la lengua. Este recorrido, sería realizado desde una sujeta crítica situada, localizada, consciente de elaborar un discurso crítico en oposición a

la visión totalizante del texto literario leído desde el patriarcado. La crítica feminista-cultural, además, se aleja de la homogenización del feminismo, asumiendo una diversidad de posiciones de sujeta. Este itinerario que he elaborado sobre la crítica literaria feminista-cultural, finalmente, implica ser capaz de escapar de la esencialización de la mujer, producida desde la lógica patriarcal y del neoliberalismo, la otra cara de la moneda, orientados ambos, una vez más, a invisibilizar la producción intelectual de las mujeres.

Obras citadas

- Alonso, María Nieves et al. *La crítica Literaria chilena*. Concepción: Editora Aníbal Pinto S.A, 1995.
- Berenguer, Carmen et al. *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana 1987*. Santiago: Cuarto Propio, 1990.
- Berrios-Riquelme, José et al. “O el asilo contra la opresión: el caso de los exiliados chilenos que se asentaron en la ciudad de Malmö (Suecia)”. *Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, Año 2019, vol. 27, núm., 55: 113-130.
- Carreño, Rubí: “El exilio de la crítica chilena: aportes para una nueva agenda literaria”. *Anales de Literatura chilena*, Año 10, diciembre 2009, N°12: 129-144.
- Doll, Darcie. “Escritura/Literatura: crítica feminista, canon y genealogías”. *Revista UNIVERSUM* N°17, 2002: 83-90.
- Eloy, Horacio. *Revistas y publicaciones literarias en dictadura: (1973-1990)*. Santiago: Mago Editores, 2014.
- Espinosa, Patricia. “¿Tiene género la escritura?” *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* vol. 9, N°16 (23021): 8- 29.
- Haraway, Donna. *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Moral, José Miguel. “Destrucción y censura de libros en Chile durante la dictadura (1973-1989)”. Junio, 2020. https://www.academia.edu/48862644/DESTRUCCI%C3%93N_Y_CENSURA_DE_LIBROS_EN_CHILE_DURANTE_LA_DICTADURA_1973_1989 [Revisado 26 julio, 2023].
- Muñoz, Josefina. “Nota sobre el Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana”. *Revista chilena de literatura* N°30, 1987: 207-208.
- Olguín, Mario Andrés. “Chile vencerá: exilio político chileno en Zaragoza. Historia y memoria de exiliados y activistas políticos por el retorno a la democracia, el fin del exilio y la reclamación por los derechos humanos en Chile (1970-1998)”. Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2021.
- Orellana, Carlos. “Revista a las revistas chilenas del exilio”. <http://chile.exilio.free.fr/chap03e.htm> [Revisado 4 de junio, 2023].
- Ortega, Eliana et al. *La sartén por el mango: Encuentro de Mujeres Escritoras Latinoamericanas*.

- Puerto Rico: Ediciones El huracán, 1984.
- . *Lo que se hereda no se hurta (ensayos de crítica literaria feminista)*. Santiago: Cuarto Propio, 1996.
- Pinto, Patricia et al. *Escritoras chilena Vol. II: críticas literarias*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Richard, Nelly. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate feminista*, vol. 40 (octubre, 2009): 75-85.
- Rosas, Marcela. “La Revista Chilena de Literatura: origen, silencio y resurgimiento de una revista académica en medio de la Unidad Popular y la dictadura militar en Chile”. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura, Universidad de Chile, 2018.
- Subercaseaux, Bernardo. “Historia “personal” de la crítica literaria en Chile”. *Revista Dossier* 04, Año 2007, s/p. <https://revistadossier.udp.cl/dossier/historia-personal-de-la-critica-literaria-en-chile/> [Revisado 10 de julio, 2023].
- Valente, Ignacio. “Diamela Eltit: una novela experimental”. *El Mercurio*, 25 de noviembre de 1984, s/p.
- Zamorano, César. “Revista Aisthesis y el desarrollo de la estética en Chile”. *Aisthesis* N°60 (2016): 251-265.

¿Qué puede la poesía de mujeres en Chile tras 50 años del golpe a la democracia? Una conversación

Fernanda Moraga García
Universidad Andrés Bello
sofia.moraga@unab.cl

*entregaremos la palabra de fuego
que nos arrojaron desde el traspasío de los crímenes*

Bárbara Délano

¿hablar con los déspotas? –Imposible, no conocen nuestra lengua

Antonin Artaud

I. “Huellas de siglo(s)”

Porque la herida la hereda el hijo, es su filiación con el quiebre del proyecto, es la solidaridad de los despojos, es la débil luz recordando a los desaparecidos, es ese secreto en el origen que indica un destino, esa carroña donada y esa esperanza de que de la flaqueza surjan patíbulos, surjan tapices, surjan ciudades. Y esta trama de boca en boca transformada, como transforma la poesía al mundo de la poesía, como proyecta el verso una visión rebelada contra el ojo, como muta la referencia desde el olfato, como moviliza los encuentros la ceguera y no olvida nada, ya que todo eso está en la trama. (Del Río, “Explicación de esta ceguera” s/p).

Comienzo con este fragmento de Alejandra del Río porque creo que pensar lo dado, pensar lo impuesto, tocar la violencia, la muerte, lo desaparecido, lo inacabado, es tener una “visión rebelada contra el ojo”; es abrir la mirada, escuchar “la trama de boca en boca”, las huellas en los siglos para volver a ver lo que puede y debe ser visto y recordado. Es pararse contra la ceguera del olvido y señalar la resistencia de los dolores, recorrer el rastro de lo que resiste a través de una cualidad táctil que actúa contra la pereza de los acuerdos, de los mandatos. Aquí, pienso, se teje la potencia (incómoda) de la interpelación de la poesía. Donde fecundan las espigas de Nadia Prado, en “el verde de las lápidas” (*Jaramagos* 14),

ahí donde los tallos crecen entre tanta muerte para dar vida a la memoria no solo del horror de la matanza, de la tortura, de la desaparición, del exilio (y que esto ya es demasiado decir), también de la carroña de un libre mercado que hasta hoy introduce su veneno en la misma medida que enriquece a diez o doce, empobrece a miles. El golpe de estado cívico-militar que derroca al gobierno democrático de Salvador Allende y que instala su dictadura que con espanto duró diecisiete años, no fue hace cincuenta años, es hace 50 años. Es una estocada que sigue dando “en el blanco de la historia. Traspasando la superficie de los objetos, traspasando los cuerpos, las caras frente a las caras” (Prado, *Carnal* 43).

¿De qué manera o maneras se trae el pasado, se traen sus estragos, sus fracturas? ¿Cómo tejer la memoria y destejer la indiferencia del olvido para que no se eclipsen las consecuencias que rondan las experiencias traumáticas del golpe y la dictadura? Si bien no tengo el acierto de una respuesta, propongo aquí hilvanar alrededor de nudos y diálogos que ofrece la poesía de mujeres en Chile y que entreteje el horror de estas huellas que cruzan de un siglo a otro. Pienso que la poesía, o más bien el poema, el que no se hace sin nudos políticos y éticos, y que como expresión artística rodea la experiencia, insiste en abrir estas huellas del duelo, de la injusticia, de la desigualdad y de la desmemoria. Además, la poesía despliega urgencias para deslindar su propia relación con la memoria y con los residuos de la catástrofe en el mismo presente de los años 80 y en la articulación presente-pasado de la posdictadura. Así la diversidad de poemas recoge lo que relampaguea en un tiempo de peligro, porque en cada momento asume la necesidad (inminente) de arrancar la memoria de manos del conformismo que está siempre intentando someterla (Benjamin 40).

Sabemos que la literatura, especialmente la poesía, fue un campo cultural fundamental en la resistencia simbólica al espanto de la dictadura, no solo a nivel de contenido, sino también en la producción del lenguaje, en la representación de los espacios y del cuerpo. Por lo mismo, me parece imprescindible la presencia, en esta insistente, por necesaria, revuelta a la memoria de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile, de un campo poético tejido por mujeres. Me interesa circundar un diálogo transgeneracional de voces poéticas que cruce, retorne y vuelva a cruzar por los años 80, 90 y 2000, escarbando en la memoria de la deshumanización encabezada por Augusto Pinochet, pero teniendo como centro de operaciones poéticas la escritura de autoras que publican en los 80. Creo que el intercambio poético a través de estos 50 años, en los que las evidentes huellas de la dictadura *siguen siendo*,¹

1 Nada más pensemos en algunas huellas: la continuidad y exacerbación del modelo de mercado neoliberal, el negocio de la Isapres, de las Administradoras de Fondos de Pensiones (AFP), de la medicina y

promueve hablas que redistribuyen enunciados del pasado y del presente en un entramado de voces colectivas que potencian actualizaciones ante el discurso oficial de lo que *ya pasó*. Me refiero a este último como un discurso de lo que *ya fue*, puesto que intenta imponer el movimiento de la historia y de la memoria como si *verdaderamente* estuvieran suspendidas (y desaparecidas) en la entelequia de un progreso, en un tiempo que es imposible que *siga siendo*, un tiempo pasado que habría que superar (olvidar) para “progresar”. En contra de esta ficción actúan los posibles hilvanes, tramas y réplicas que se pueden construir a partir de un juego dialógico entre poemas, poetas y contextos. Por ejemplo las marcas del lenguaje que las poetas de los años 80 elaboran, al entramarse con narrativas poéticas de los 90 y los 2000, potencian los vínculos refractarios de nuevos sentidos poéticos y políticos de “la memoria no solo temporalmente sino también espacialmente” (Richard y Moreiras 13).

Ejemplifico con lo anterior porque la estrategia disciplinante de la dictadura sobre los cuerpos, sobre el espacio y el lenguaje operó exitosamente mediante el asesinato, la tortura, el encarcelamiento ilegítimo y la expulsión, pero también lo hizo a través de la educación, la cultura (el arte y los medios masivos de comunicación) y la vida cotidiana. Por lo tanto, todas estas marcas en el lenguaje poético aparecen como un territorio de experiencias de insubordinación política, ya que cuestionan y denuncian, dentro de un marco estético que la crítica literaria ha llamado “neovanguardia”, estos órdenes de normalización que han atravesado en profundidad a la sociedad chilena, reorganizando las subjetividades.

II. “lengua(s) osa verba”

Sequía de la sal, lengua, lenguaje como hueso, oquedad, temblor de boca desdentada, carne marfil, pasajes, construcción del abismo, quebrada, canal para que baje el aire, el viento, el vendaval a veces leve brisa, por donde dice chiiit, y escribe deslenguada, osada gorgorea, lenguajea su oído refractante callejeo nocturno, su voz es un susurro y se ríe, siempre se ríe de su voz, border, me dijo, border line, respiro apenas, ¿Satiee?, le pregunté ¿por qué Satie? Huachita, habla bajito, chiiit, vereda abajo, nunca sola, le pido voz a la graciela, a la amanda para tejer este concierto destemplado de aire y lengua, osa y verba (*Donde comienza...* Fariña 28)

de la educación, la desigualdad social y económica, la continuidad de la constitución del 80 (el fracaso de una nueva y real constitución inclusiva) y la arremetida del discurso del miedo elaborado por la derecha y la ultraderecha.

Aquí es “donde comienza el aire”, en la palabra poética tejida, glosada, como “tromba que se levanta y que lo [arrasa] todo” (13) en el decir de Malú Urriola. Me refiero a la doble voz que despliega Soledad Fariña escribiendo-leyendo a/ con Carmen Berenguer en su hermoso libro *Donde comienza el aire* (2006). En él, la poeta teje poemas parafraseados con diferentes escritoras y escritores nacionales y de América Latina que cruzan todo el siglo XX y comienzos del XXI. Se trata de un telar poético que pone en escena el íntimo e inevitable vínculo que hay entre el afecto y lo político en la experiencia de leer y de escribir.² Tejido imposible, por insubordinado, en los ominosos años de la dictadura,³ sin embargo, aquí me interesa no solo por lo odioso –por no decir peligroso– que le hubiese parecido al autoritarismo por su invitación poética-política a la lectura y escritura colectiva (¡y de mujeres!), sino además, porque en aquellos años de su publicación formaba parte de un paño más amplio de lecturas y escrituras especialmente de mujeres donde había críticas, poetas y escritoras que leían a otras mujeres, también poetas y escritoras. Se trató de nomadías políticas alrededor de la literatura realizada por mujeres. Especialmente a partir de los años 90, comenzaba a aparecer un espacio intelectual inédito para la escritura de mujeres en Chile: la recepción crítica literaria feminista⁴ que se hacía cargo –y se hace cargo– de lecturas y relecturas no solo del campo artístico de autoras que habían comenzado a publicar con dificultad en los años del autoritarismo, sino también de sus antecesoras. Principalmente, estas intelectuales releieron y resignificaron la obra de Gabriela Mistral, entrando

2 En 2004 Soledad Fariña publica en la revista *Nomadías* una antesala de este libro: “Para-fraseando conversaciones, lecturas, diálogos”. En este texto dialoga con la escritura, además de la de Carmen Berenguer, de Elvira Hernández, Diamela Eltit, Eugenia Brito, Malú Urriola, Verónica Zóndek, Nadia Prado, Marina Arrate, Heddy Navarro, Teresa Calderón y Guadalupe Santa Cruz. Todas, con excepción de Nadia Prado, son autoras que comienzan a escribir en los años 80.

3 No olvidemos las terribles quemaduras de libros realizadas, por ejemplo, en la ocupación y allanamiento de la editorial Quimantú al día siguiente del golpe, o en el descomunal allanamiento a las torres de la Remodelación San Borja solo días después del golpe, donde cientos de libros fueron lanzados a la hoguera y quemados en la vía pública. Ambos crímenes fueron transmitidos por televisión como estrategia de amedrentamiento al libre pensamiento y a la libertad de expresión, además de un ejemplo de higienización en relación al “cáncer marxista”.

4 Algunas de las intelectuales que comenzaban a abrir este campo de recepción crítica feminista, fueron: Nelly Richard, Soledad Bianchi, Raquel Olea, Eugenia Brito, Kemy Oyarzún, Diamela Eltit y Eliana Ortega, entre otras. Sin duda, que uno de los aportes teóricos fundamentales al feminismo en Chile y que influye en el pensamiento de las autoras mencionadas, es el trabajo realizado por Julieta Kirkwood desde comienzos de los años 80. Soledad Fariña afirma que hacia fines de los años 70 aparece un movimiento de mujeres que de manera más o menos visible y amparadas en instituciones marginales y ONGs, logra paulatinamente trazar un discurso compartido. (“Inicios de la crítica literaria en Chile” 28).

al campo de disputa con el engañoso imaginario que el patriarcado militar había creado sobre la imagen de la misma poeta. Imagen que tenía un propósito central: “educar” a las mujeres chilenas en el sometimiento a lo privado del hogar, a través del mensaje de una abnegada maternidad. Asimismo, Mistral pasó a formar parte de la contracara –domesticada– del perfil revolucionario de Pablo Neruda, quien era parte activa del gobierno de Salvador Allende. Ambos recibieron el Premio Nacional y el Premio Nobel, por lo que para los ideólogos de la dictadura seguramente era un “gallito” en igualdad de condiciones.

La crítica realizada por mujeres en el Chile de los 90, comienza abrir y a ocupar los espacios de la recepción cultural de igual forma que las escritoras lo habían hecho en la década anterior –y lo seguían haciendo– con el lenguaje. Sin embargo, este campo de crítica literaria feminista, tendría un acontecimiento inaugural: el “Primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana” que se realizó en Santiago en 1987.⁵ En mi opinión, este encuentro aún se convierte en una seña ineludible de resistencia en cuanto fue convocado bajo las adversas condiciones que imponía la dictadura, para discutir públicamente por primera vez en Chile sobre la literatura escrita por mujeres. Una reflexión crítica sobre “literatura femenina” “–un tema polémico–, dice Soledad Bianchi, que más que armonizar llamaba a cuestionar [...] a interrogarse, [...], movía al debate, estimulando las preguntas más que las soluciones. [...]. La invitación, continúa Bianchi, era doblemente osada porque se proponía además, expandir nuestras fronteras geográficas [...] dándole –también– una impronta latinoamericana, tan necesaria –entonces y en la actualidad– para quebrar nuestro durable aislamiento” (168). Se trataba de un encuentro que se desplegaba alrededor de “preguntas palpitantes” (50) como expresaba Eliana Ortega en la sesión inaugural, proponiendo cuestiones fundamentales para ese momento en relación a la literatura realizada por mujeres. Manifestaba, por ejemplo:

¿Qué hacemos en un congreso académico literario en momentos históricos determinantes en la realidad latinoamericana? ¿Qué papel juega la lectura y a interpretación oficial de la cultura dominante, académica, establecida, con respecto a la inclusión o exclusión de la literatura de la mujer? ¿Hasta qué punto [la literatura de mujeres incluida en el canon] queda deformada y controlada por la visión patriarcal? ¿Quién puede leernos dado el alto grado de

5 Este encuentro tuvo como antecedente el “Encuentro de Escritoras Latinoamericanas de Mount Holyoke” realizado en 1982 en Massachusetts. Entre sus organizadoras se encontraba Eliana Ortega, quien en esos años vivía en Estados Unidos.

analfabetismo y la pobreza imperante en nuestros países? (50-51 cit. en Blanco).

Luego, Eliana Ortega termina diciendo en cita con Rosario Castellanos: “El sentido de la palabra es su destinatario” (51 cit. en Blanco). De este modo, se rompía con una visión de autor único que la tradición canónica había impuesto, apelando así a la alteridad de/en la literatura. De este Congreso existe un registro escrito que es ineludible cuando nos interesamos/valoramos la resistencia de las mujeres literarias en un complejo momento político y cuando nos interesamos/valoramos la historia y la lucha de las mujeres en Chile y Latinoamérica. El libro, es una escritura de los bordes, tal como se explicita en su nombre: *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana 1987* (1990). Fue compilado por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Eliana Ortega y Nelly Richard.

Si bien durante los interminables años de la dictadura la poesía tuvo diferentes momentos de producción y circulación que, obviamente estuvieron ligados a las condiciones de mayor o menor represión, la profusión de voces y las diversas facturas poéticas que las mujeres inscriben en este momento, se proyectan hacia la resignificación de las relaciones entre arte-vida y entre cuerpo-escritura como sostiene Kemy Oyarzún (7).⁶ A partir de esta política de binomios en que la poesía habla de la palabra, de la palabra –escrita y oral–, interviene concepciones patriarcales, jerarquías de lo público y lo privado, y abre el dolor, no para sanarlo, para decirlo y redundarlo; hace lo mismo con la memoria, desmonta emblemas, recorre la ciudad degradada, los residuos, la basura corporal, el hambre. Al mismo tiempo, se pregunta por el cuerpo como territorio de incisiones dentro de un espejeo, de una reciprocidad cuerpo-territorio, siendo la ciudad, el país y Latinoamérica las grandes incisiones de y en la memoria no solo en el tiempo presente de los años en dictadura, sino además en los quiasmos colonialistas de otros momentos y que se reflejan a modo de parangón de violencias. De este modo, sus escrituras, aunque provechosamente diversas y con un “quehacer artístico más resignificativo que reivindicativo” (Oyarzún 10), despliegan sentidos de intercambios artísticos entre el lenguaje y la palabra que no solo dialogarán entre ellas, también se sumarán a otras que seguirán tejiendo la insistencia en la memoria del desastre que nos obligan a padecer por años, tras el fatídico golpe a la democracia.

6 Esta actitud artística y política no fue exclusiva de las poetas y de las narradoras como Diamela Eltit o Guadalupe Santa Cruz, sino también lo fue de sus pares, los poetas, y en general del arte contrahegemónico de la época. (Oyarzún 7).

De aquí los flujos, los diálogos, las contradicciones que las escrituras de las poetas pueden compartir dentro una lectura (la mía) en la que sigo huellas de *osa verba* y por donde asoma la crucial pregunta que Carmen Berenguer se hiciera casi 50 años después del golpe y a propósito de las secuelas de la dictadura que estallaron en 2019 desde el subterráneo del cansancio de la desigualdad y desde el derecho a la dignidad: “¿qué puede un poema?” (*Plaza de la dignidad* 35). Poetas y poéticas que comparten –a través de este medio siglo que se extiende entre siglos– una conciencia de resistencia a las políticas del olvido porque, como señala Elvira Hernández, esos muertos “los que arrojaron al mar /y [que] no cayeron al mar/ cayeron sobre nosotros” (*Los trabajos...* 190) y como dice Ivonne Coñuecar recordando su infancia cercada: “a mí no se me olvida nada de las calles, paseo con la memoria como manojito de tripas revueltas” (75).

Así entonces, el lenguaje poético se hace fundamental, “Tiembla el lengua labios” (*Huellas...* 69) dice Carmen Berenguer, “Tocar y lamer. / Lamer y tocar” [que] “entre piedras y huesos, la letra” (117 y 59) dirá Verónica Zondek, “transeúnte travesti marginal mi palabra” (“Selección” 154) sigue Eugenia Brito; sí, porque “la poesía [es] ir sobre las cosas como un reguero de pólvora” (*Pájaros...* 88) [y al final], “En la raíz de todo está mi madre” (*Los trabajos...* 9) agrega Elvira Hernández, y más aún, interviene Marina Arrate, “por medio de cortes profundos /las cicatrices” (*Mascara negra...* 29) [y] “este rumiar de un lado a otro” (*Este lujo...* 19). Se escucha a Soledad Fariña apuntar: “viajo en mi lengua”, “de arena pantanosa / dos vocales O E” (“Viajo...”181) y desde lejos Cecilia responde: “Palabrir”, “PALABRIRmas” “Palabrir poesía”, “Palabrir palabra” (*PALABRARmas* 79, 51, 93, 85) [porque] “escribir es someterse a lo desconocido” (*El zen...* 175). Y al final, pero para que todo comience de nuevo, Carmen Berenguer remata: “chiiit”, “La expatriada Raimunda está hablando / sin tierra les habla desde el aire inhala y expulsa improperios casi / difunta susurra su lengua espesa /donde cantar no puede su letanía” (*A media...* 28).

A esta potente comadrería poética, que no suelta la memoria del horror, se suman más voces que seguirán tejiendo (poetizando) y que en cada punto (palabra) enterrarán palillos como “lengua que arma el signo con el hueso roto” (514) apunta Maha Vial. Venidas de los tiempos de la postdictadura que en sus inicios alberga la consensuada “transición” a la democracia neoliberal, estas voces arrastran los residuos, la basura dejada por la dictadura, “las arcas [siguen estando] repletas de huesos y sustancias nauseabundas” (7) subraya Mirka Arriagada hacia fines de los años 90. La llamada postdictadura, proceso político que comenzaría a asomar su nariz a comienzos de la década de los 90, tiene su antecedente en el plebiscito del año 88: “marque con una cruz /su preferencia / y deposítela libremente / en

una urna funeraria” (*Pena...* 56)⁷ nos adelanta Elvira Hernández. Conocida es esta “urna funeraria” puesto que, como dijo más arriba la misma poeta, los muertos siguen cayendo sobre nosotros y porque hasta ahora el triunfo ideológico y económico de la dictadura es evidente, mientras los asideros de la desmemoria siguen tendiendo puentes de un siglo a otro.

Estamos al tanto que el poema con sentido artístico, ético y político, es un discurso y un testimonio disidente de cualquier lógica oficial, es una “*incomodidad*, [es] aquello que se interpone entre la mirada y el hábito del horizonte”⁸ (24) reflexiona Nadia Prado en su ensayo *El poema acecha en los intervalos* en el que, por momentos, dialoga con la palabra de Guadalupe Santa Cruz, quien dice: “El poema, [...] habla en desorden, [indaga] en las líneas de fuga que lo salven de la muerte” (17). Por estas razones poéticas que nos traen N. Prado y G. Santa Cruz, vamos exhumando cadáveres al momento que leemos –y aquí, aún sigo el acecho del poema de N. Prado–: “Escribir es velar un cadáver. Y leer, desenterrar un cadáver” (21). Me refiero aquí a la lectura crítica que los poemas pueden realizar (“¿qué puede un poema?”), mostrándose necesariamente sensible a las experiencias de la precariedad, es decir, a las experiencias que nacen de la violencia. La memoria poética interpreta las huellas de la dictadura para mantenerlas “en permanente estado de agitación” (Richard 11). Por eso que las réplicas –en sentido bajtiniano–⁹ que los versos que en esta lectura se entrelazan en un juego de citas, rastrean la fragmentariedad de experiencias del trauma, el desencanto, la rabia, la precarización de la existencia, el olvido programado, las muertes que viven como tormentas de violencias en la memoria, las omisiones y mentiras de la historia oficial. Un tiempo hegemónico que no pasa y que sigue montando espacios siniestros, degradados como la ciudad neoliberalizada, empobrecida, los barrios, las poblaciones, la calle o el puerto tra-

7 Elvira Hernández escribe *Pena corporal* en medio de la dictadura, entre los años 1983 y 1987, solo que el poemario fue publicado en 2018. Probablemente los versos citados aluden al plebiscito de 1978 llamado “Consulta Nacional” y que, bajo estado de excepción, se llamó a votar dentro de un confuso contexto electoral ya que, además de estar bajo un terrorismo de Estado luego del golpe militar, se declararon caducos los registros electorales, por lo que en este momento no existían y tampoco se crearon. Esta “consulta” se realizó a través del apoyo (“sí”) o rechazo (“no”) de la legitimidad de la dictadura, teniendo la opción “sí” una amplia y dudosa victoria.

8 La cursiva es del original.

9 Entendemos la réplica como un lugar enunciativo en el que entra en juego la alteridad, la que actúa como espacio y experiencia dialógica dentro de relaciones horizontales, pero que al mismo tiempo se construye como contraplalabra, como contradiscurso. Me interesan estos dos niveles, puesto que, por un lado, el diálogo citado que propongo en la lectura que hago con los poemas, es un espacio de intercambios poéticos y políticos horizontales. Y, por otro lado, porque la palabra que es replicante siempre tiene la posibilidad de ser contestataria (Bajtín).

ducido en postales. Ahí donde “aparecen las sombras criminales / en las esquinas de los bares, de las casas, / a los pies de la cama, debajo de las sábanas” (14), alega Carmen Berenguer en *Naciste pintada*.

Se trata de la representación de una transferencia de un tiempo atorado que genera experiencias en destierro, las que van “encadenando voces / y rostros / como perros rabiosos / al solitario jardín del exilio” en un estado de “INSOMNIO” “como si la borra del pasado/ aturciera los sentidos” (20), nos cuenta Gladys González desde la década recién pasada. Y desde la opacidad de fin de siglo, en medio de los pactos de conformidad política de los años 90, Malú Urriola la replica: “solo tengo una lengua y es para lamerme esta herida sobre el lomo que no se cierra” (70); en un lugar similar al de Urriola, pero ya entrado el siglo XXI, Maha Vial responde: la “lengua / que se masca y se devora con la unción del /muerto de hambre” (514). Pero para Alejandra del Río quizás todo esto sea “Un grito muerto queriendo revivir” (57), porque la “abuela tiene un jardín /donde florece la memoria” (*Capuchita...* 94); “una luz –nos dice Eugenia Brito– para los que nunca más la verán” (*Vía...* 61).

III. “¿Qué puede un poema?”

Esta labor de citas y de réplicas, de posibles diálogos poéticos y políticos que propongo a 50 años del golpe, también quiere reconocer que a partir de los años 80 surge un “caudal indispensable [de escrituras] que, por primera vez, tejía una comunidad de propuestas poéticas de mujeres que marcaría y transformaría hasta hoy, la poesía chilena” (Moraga 61). Tiene que ver con un campo artístico diverso y complejo que resiste una interpretación sociocultural que asuma como “evidente” una perspectiva de género o de locación geográfica, por ejemplo, y que no se pregunte por su valoración estética dentro de las relaciones de la literatura con los procesos históricos y sociopolíticos en Chile y Latinoamérica. Las tensiones que se desprenden entre la poesía y la realidad, es decir, cuando el poema se sitúa en lo social por medio de lo político, hace frente a entornos de represión y también a contextos que tienden a establecer o pactar relaciones de consenso. En tal sentido y nuevamente tras la interrogante –de suyo política– de Carmen Berenguer ¿Qué puede un poema?, decimos que un poema disiente, no asiente ni consensua y esto plantea una ética que, aproximándonos a Rancière (2004), restablece una crítica que se transforma en el vínculo entre el arte y la realidad. A partir de aquí, me parece importante comprender que, cuando intentamos poner en conversación estas fracciones de poemas, hay un *rastros* que subsiste hace poco más de 40 años

y me parece que es cardinal. Por supuesto que no me refiero a ninguna esencia, sino a una resistencia, a una potencia de un sentido de rebeldía, de revuelta en la palabra que persiste y se renueva a través del tiempo, con las voces que continúan y saltan de un siglo a otro y otras que nacen en el nuevo siglo. Así leo las poéticas de las chilenas que comenzaron a publicar en el contexto de los “años del asco”, como Stella Díaz Varín llamó a los sombríos años de la dictadura y en los cuales, dice Elvira Hernández, “tuvimos que aprender a pensar los cuerpos desde el *habeas corpus*” (*Pena corporal* 59), porque “diente por diente/ se asomó el espanto” (27), continúa Malva Marina Vásquez; “maldita historia / que cae a puñados sobre mi sombra” (55), remata Isabel Gómez. Por su parte, Soledad Fariña interpela de modo directo: “habrá que ocuparse ahora por el cuerpo ¿o por los cuerpos? Qué cuerpo todo el cuerpo social o qué cuerpo las llagas de las muñecas amarradas con alambres y las llagas de las encías en las encías dejadas rojas abiertas por los dientes arrancados uno a uno o la *gillette* en las axilas raspadas que... en qué sintaxis rep en qué sintaxis represiv...”¹⁰ (*La vocal...* 10).

Los poemas se configuran como una comunidad crítica que, arrimados a diferentes experiencias del cuerpo, del territorio, de las sexualidades, incluso de pueblo (pienso en las poetas mapuche Sonia Caicheo y Rayen Kuyeh),¹¹ y ante la inminencia de la muerte y la censura, cruzan líneas artísticas con diversas políticas discursivas. Algunos ejemplos de esto que señalo son las poéticas que se entrelazan a un feminismo especialmente francés de los años 60 y 70 (Eugenia Brito); otras que se trenzan a las huellas de una larga historia de opresión indígena (Cecilia Vicuña y Soledad Fariña) y otras que toman el imaginario mariano para abrirlo desde una mirada latinoamericana (Eugenia Brito). Están también las que escenifican una ritualización del cuerpo en el que se intercambia la mano que escribe por la mano que pinta o taracea el cuerpo (Soledad Fariña y Marina Arrate). Asimismo, se suman aquellas en que la parodia y la ironía son capaces de entrar al peligro a través de la representación de la ciudad como la metáfora central de la crueldad civil-militar y del fetichismo neoliberal, por ejemplo, en *Pena corporal* de Elvira Hernández, la subjetividad degradada de la ciudad dice: “pintarrajeada / rajeada / empielada una vez más con tintes / raspada / desconchada / sucia basureada” (28). Por su parte, pero en un tono similar, *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer, expresa: “fantoche

10 Este texto fue escrito en 1983.

11 Sonia Caicheo publica sus tres primeros poemarios bajo dictadura: *Deshojando el calendario* (1981), *Los que no deben morir* (1982) y *Recortando sombras* (1984). Por su parte, Rayen Kuyeh fue prisionera de la dictadura militar y en 1981 debió salir al exilio. Su primer poemario, *Wvne coyvn ñi kuyeh*, lo publica en Alemania en 1989.

/ Patipelá, espingarda ciudad. Se nos muere esta loca [...]. Pobre dama, empielada ramera” (17).

Esto es solo una muestra de cómo en los poemarios circulan diferentes políticas del lenguaje que, además, politizan imágenes patriarcales construidas sobre las mujeres: la monstruosa, la deformada, la mimo del terror, la patipelá —que acabamos de mencionar—, (Nómez 153), la prostituta, la virgen, la loca, la india, etc. A este caudal de contraimágenes, se agrega que todas estas propuestas artísticas están cruzadas por el ejercicio, también político, de la interrogante por la palabra poética. De aquí, entonces y a modo de una contestación exploratoria y parcial, parto por lo siguiente: *¿Cómo escribir? ¿Qué escribir?* se pregunta Soledad Fariña en *El primer libro* cuando dice: “había que pintar el primer libro pero cuál pintar/ cuál primer [...] páginas blancas abiertas no hay recorrido previo / tratar de hendir los dedos” (9). Estas interrogantes, además de ligarse al “cómo escribo” mistraliano, pienso que sitúan una poética que, por lo mismo, no quiere negar la huella de la palabra cuando manifiesta que “no hay recorrido previo” y menos, inscribirse en una metapoesía fundacional o de autosuficiencia. Por el contrario, se trata de interpelaciones poéticas que viven no solo el impedimento de la comunicación, la dificultad de la lengua en su presente de violencias múltiples, sino también y esto es crucial para las poetisas del periodo, en relación a la posibilidad de su propia escritura.

Así, Fariña daría cuenta de la urgencia de “hendir los dedos” para poder decir lo invivible de la realidad y del lenguaje, lo que, al mismo tiempo, significa conocer la imposibilidad de asumir para sí el símbolo patriarcal. Se construye, de este modo, una poética de los bordes a partir de una escritura-pintura que dibuja las palabras de un espacio voluntariamente marginal y en el cual se hace estallar el control del significante y el significado; abriéndose así, y como diría la misma Soledad Fariña, “la primera palabra”, “la vocal de la tierra”. Cercana a estas anotaciones de la poesía, aparece la voz de otra poeta, la de Marina Arrate que en su libro *Máscara negra*: “Toma el pincel entre /el índice y el pulgar de su mano derecha” (s/p) para dibujar el “antifaz” de su mirada poética y con el que puede contemplar, con “ojos absortos/ embebidos de asombro” (s/p), su propio cuerpo empalizado. Con esto, Marina Arrate —y sigo el juego de las conversaciones—, responde o dialoga con S. Fariña, aludiendo a que se escribe con lo que se tiene y en lo que se tiene: un cuerpo sitiado. Por lo mismo, “en consecuencia, / y con prudencia, —dice Arrate—, “he decidido escribir[o]” (16). Por su parte, la voz de Cecilia Vicuña, un rastro poético por momentos solitario a comienzos de los años 70, vaticina: “Soy la que está a punto de amanecer”, pero luego y a propósito de la dictadura, dice “la muerte con muerte con la vida, no convive”, “llevo a mis espaldas a los que lloran por

sus Incahuasi¹² perdidos”, por eso, “mi lenguaje es rastro como la prostituta que íntimamente soy” (*El zen...* 173-174). Desde el habla de un cuerpo degradado, la voz poética de Carmen Berenguer, sin duda, se acopla a lo que hablamos, respondiendo que la volvieron “carente de decencia, marginal, [...]”, por eso, continúa Berenguer, tengo “esta mueca / [...] este rostro / esta máscara este abrigo / [...] esta locura” (*Huellas...* 23).

Me parece que en estos sentidos de la poesía, vale decir, el traspaso del texto a la voz telúrica en S. Fariña, a la idea del cuerpo escrito o tatuado en M. Arrate, al rastro filial indígena en Vicuña y al cuerpo como marca territorial de la violencia patriarcal en C. Berenguer; van hilando el *cómo* y el *qué* escribir que lanzara Soledad Fariña como un aire vocal vivo en la resistencia, o sea, como puntas de lanza de una palabra que se hacía colectiva y que sus compañeras de ruta recogerían como un guante que se lanza como seña de insubordinación. Así lo expresa la reconocida lengua mordaz de Elvira Hernández para darnos, como ella dice: “Noticias de mujeres poetas”. Ya la expresión, que corresponde al título de un texto que escribiera en 1998, funciona como un panfleto, un volante o como un rumor que viaja por canales alternativos al oficial.¹³ Nos referimos a un texto-cómplice que da testimonio sobre sus compañeras de oficio de la época, diciendo que están:

[c]ondenadas a fojas cero, permanentemente, y al machacante trabajo de Sísifo, en cada una de sus obras, perseveran estas mujeres poetas cultivando sus diversas expresiones bajo el signo del confinamiento, hilando cada vez más fino esta trama creadora de realidades y muralla que rodea al mundo.

Sepultadas por concepciones temerosas han adquirido la experiencia de respirar bajo tierra, de excavar aireaderos en pos de un auténtico aliento ya que es notorio –parafraseando a Alejandra Pizarnik– que por lo que el lenguaje está diciendo hay que romperlo a paladas (148).

Estas interrogantes y réplicas de la poesía de mujeres chilenas son las que, en los años ochenta y hasta hoy funcionaron y funcionan como las “paladas” que azotaron el lenguaje, no para destruirlo sino para recuperar una realidad, una historia, una experiencia y para crear las condiciones de emergencia de una necesaria creación estética. Dicho de otro modo, son poéticas que se cuestionaron, se dijeron y se escribieron al borde de un acantilado y en la cuales se incluyen, además de las

12 Incahuasi (quechua: Casa del Inca).

13 Este texto apareció en 1998 en la revista *Nomadías*. Revista, que desde 1996 sería fundamental para la literatura de mujeres y para la crítica feminista. Aún lo sigue siendo.

poetas mencionadas en este trabajo, los nombres de Astrid Fugellie, Graciela Huinao, Elena Jiménez, Rosabetty Muñoz, Teresa Calderón y Paz Molina, entre otras.

Pues bien, estas poéticas a la vez que diversifican sus voces contestatarias y sus formas de problematizar el contexto de represión, se tejen en una genealogía que se pregunta por historias enterradas, amordazadas o degradadas, pero nunca mitificadas. Historias retenidas y que tras la *paliza* que se le ha dado al lenguaje y a la historia oficial salen desafortunadas, complejas, amorosas, políticas, contradictorias, perdidas y desvergonzadas. Se trata de alientos de poemas, que anudan y sueltan huellas por donde se pueda traspasar, al mismo tiempo, que habitar no el borde, sino diversos bordes transformados a propósito, en casas okupa del lenguaje. Son voces de lo ilegible durante años, la zona oscura, el “continente negro” como diría Freud, no sin misoginia, a comienzos del siglo XX; no porque en ellas haya una aspiración de complejidad en el lenguaje —más allá de la autocensura que sin duda significaba escribir bajo la bota militar—, sino porque vuelven a abrir, como lo hicieron antes otras (solo pensemos en Gabriela Mistral, Winétt de Rokha, Olga Acevedo, María Monvel o Stella Díaz; el hilván es largo), la trampa patriarcal de la lengua y con eso, de la historia en América Latina.

Esta es la envoltura que le suelta a la palabra esta poesía, dándole sentido a lo que busca, a lo que ve, a lo que escucha y a lo que toca: “Tantear, tatar, quizás como un bardo antiguo o una machi en trance que vienen tocando por miles de años algo que pareciera seguir estando ante nuestros ojos” (24). Esto nos afirma Elvira Hernández en su “Arte poética” que escribiera en 1996, o antes, en su libro *Carta de viaje* ya escribía que “la página del vacío aparente viene escrita / solo hay que tatar” (13), es decir, para Hernández, el tocar es una manera de crear. Sin embargo, estos ecos antiguos depositados más allá de la ciudad letrada y de la ciudad azotada en dictadura presionan como bárbaros que se extienden “como un manto de tejido bajo tierra” (*Los trabajos...* 9) vuelve a escribir Elvira Hernández. Por su lado, Marina Arrate, responde desde otra factura de la imagen poética, pero también apuntando a la experiencia del tacto de la escritura: “tarace[o] por punción [...] por medio de cortes profundos/ las cicatrices [...] por medio de trasplantes, /de piel de antílope y jaguar” (*Máscara negra...* 29). La de M. Arrate es una poética que debe ser tatuada en el cuerpo como forma de entrar al ritual de la escritura para encontrar o retornar a las formas ancestrales del signo. Es, quizás, el deseo político de abrir una temporalidad antigua y marginal de la palabra allí donde el lenguaje poético se visualiza como la “sed de una lumbre profunda [que va] escociendo en lo oculto de [la] oscura mirada” (35).

Las poetas conducen el lenguaje y la palabra por rutas diferentes a las de la poesía tradicional, desplegando exploraciones y hallazgos dentro de un contexto histórico hostil; no obstante, fueron esas mismas trágicas condiciones las que impulsaron nuevas formas de relacionarse con las palabras. A contrapelo del discurso aciago de la dictadura, los atajos del lenguaje y del poema, debían ampliarse.

IV. Notas al final

Las poetas de los 80 hilvanan un arte poética que reclama o que se reclama en la sospecha de que siempre en el lenguaje se emplaza alguna filtración. Allí donde la escritura ocurre bajo condiciones de muerte, las poetas escogen un lugar velado en el cual la palabra se transforma y se descarga no solo como resistencia sino como forma de conocimiento y reconocimiento del *cómo* y *qué* pintar, escribir, tocar, leer, traducir, silenciar, buscar, encontrar, dar de palazos, mirar y/o arrastrar. Y esto, prevalece como exigencia, ya que también era urgente pensar el lugar ético y político de inflexión en la vinculación con la palabra. No se trató de la fundación de una poética, lejos de eso, este arte verbal se abrió a través de contagios, profanaciones y contaminaciones. Por lo mismo, amplía, diversifica y complejiza la lengua poética, a la vez que desfigura las imposiciones identitarias y politiza la historia de América Latina, el cuerpo, la oralidad, el género, el espacio y, sobre todo, el lenguaje. Por todo lo dicho en este ensayo de citas dialógicas, las artes poéticas de mujeres chilenas en los 80, proponen hablas íntimas, nómadas, punkis, telúricas, fantasmas, nocturnas, urbanas, andinas, aindiadas, lésbicas, ancestrales, chamánicas, fragmentadas, irónicas, dislocadas y *todas*, dentro de un tejido expresivo deslenguado que, por primera vez en Chile, se articula como un corpus artístico, el que se construyó, como diría Elvira Hernández, en un arte que fue un *aguijón* en su época y lo sigue siendo. Un arte que se trama a través del tiempo a otras propuestas de poesía de mujeres –y también de hombres–.

De este modo, los versos puestos en conversación tejen sentidos poéticos desde la urgencia, a partir de la necesidad de no perder de vista la memoria de lo ominoso, de volver a mirar-escribir-desenterrar cadáveres que la historia oficial se empeña en borrar de su propia historia. En este sentido, la poesía de mujeres en Chile en estos 50 años, nos recuerda volver la vista atrás hurgando en el presente, porque todavía hay que decir, aún hay que desentrañar este pasado de violencias múltiples cuyos derroteros salvajes se han seguido cultivado hasta hoy. La poesía, en tanto discurso simbólico aliado a lo político y a lo ético, sigue siendo un espacio indiscutible para el ejercicio de desmontar las políticas del olvido, es parte de

los procesos de construcción y reconstrucción de la memoria colectiva, porque la poesía, como dijo Bárbara Délano al comiendo de este trabajo, entrega “la palabra de fuego que nos arrojaron desde el traspatio de los crímenes” (26).

Obras citadas

- Arrate, Marina. *Máscara negra. Tatuaje. El hombre de los lobos*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.
- . *Este lujo de ser*. Ediciones Literatura Americana Reunida, 1986.
- Bajtín, Mijaíl. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Editorial Itaca, 2008.
- Berenguer, Carmen. *Plaza de la dignidad*. Santiago: Mago Editores, 2021.
- . *Naciste pintada*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- . *A media asta*. Santiago: Cuarto Propio, 1988
- . *Huellas de siglo*. Santiago: Ediciones Manieristas, 1986.
- Bianchi, Soledad. “Hace una década: Congreso Internacional de literatura Femenina Latinoamericana, 1987”. *Nomadías* 03, 1998: 168-171.
- Blanco, Guillermo. “El elefante y el chanchito de greda”. *Hoy* 527, 1987: 50-51.
- Brito, Eugenia. *Vía pública*. Santiago: Editorial Universitaria, 1984.
- . “Selección”. Teresa Caderón, Lila Calderón, Tomás Harris (comp.). *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*. Santiago: FCE, 1996: 153-158.
- Coñuecar Ivonne. *Patagonia*. Santiago Lom Ediciones, 2014.
- Délano, Bárbara. *(Playas de fuego)*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Del Río, Alejandra. “Explicación de la ceguera”. *Escrito en Braille*. Valparaíso: Editorial UV, 2020, s/p.
- . *Capuchita negra*. Editorial Aparte, 2019.
- Fariña, Soledad. “Inicios de la crítica literaria en Chile”. *Soledad Fariña. El deseo hecho palabra. Textos encontrados*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.
- . “Viaje en mi lengua”. *Eugenia Brito. Cuerpos desiguales. Antología de poesía de mujeres chilenas del siglo XX*. Talca: Editorial Universidad de Talca, 2021: 181.
- . *Donde comienza el aire*. Santiago: Cuarto Propio, 2006.

- . *La vocal de la tierra*. Santiago: Cuarto Propio, 1999.
- . *El primer libro*. Buenos Aires: Ediciones Amarantho, 1985.
- Gómez, Isabel. *Perfil de muros*. Santiago: Ediciones Logos, 1998.
- González, Gladys. *Calamina*. Santiago: La calabaza del Diablo, 2014.
- Hernández, Elvira. *Yo no soy el espectáculo*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021.
- . *Pena corporal*. Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2018.
- . *Pájaros desde mi ventana*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2018.
- . *Los trabajos y los días*. Santiago: Lumen, 2016.
- . “Noticias sobre mujeres”. *Nomadías* 3, 1998: 148-160.
- . *Carta de viaje*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1989.
- Moraga, Fernanda. “Por donde habita la memoria ‘mis forados son cueva de ratas’”. *Elvira Hernández: Pena corporal*. Santiago: Fundación Pablo Neruda, 2018, 61-67.
- Nómez, Naín. “Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988”. *Estudios Filológicos* 42, 2007: 141-154.
- Prado, Nadia. *El poema acecha en los intervalos*. Santiago: Editorial Bisturí 10, 2021.
- . *Jaramagos*. Santiago: Lom Ediciones, 2016.
- . *Carnal*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Oyarzún, Kemy. *Pulsiones estéticas: Escritura de mujeres en Chile*. *Nomadías*. Serie monográfica, 2003-2004.
- Rancière, Jacques. *El Malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Richard, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990- 2015)*. Córdoba: Eduvim, 2017.
- ; Moreiras, Alberto (edit.). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- Urriola, Malú. *Hija de perra*. Santiago: Surada Ediciones, 1998.
- Vásquez, Malva Marina. *Tiempo de la muerte súbita*. Santiago: Red Internacional del Libro, 1998.

Vicuña, Cecilia. *El zen surado*. Santiago: Catalonia, 2013.

---. *PALABRARmas*. Santiago: Ril Editores, 2005.

Zondek, Verónica. *El libro de los valles*. Santiago: Lom Ediciones, 2003.

Memorias alienígenas: reflexiones sobre la dictadura y su después a partir de *Space Invaders* de Nona Fernández

Daniel Noemi
Northeastern University
danovaotr@gmail.com

Pero la verdadera historia dice que, en esos camarines, apertrechaban decenas de presos como ganado en trenes, que se acomodaban donde hubiese un mínimo espacio para dejar caer su humanidad maltrеча. Algunos dormían en los baños, otros arriba de las bancas donde ponía mi bolso deportivo, muchos acurrucados como caracoles en las frías baldosas. Ahora los gritos tenían otro tono, un nombre X, y al interrogatorio, al fusilamiento psicológico o real.

Leonardo Véliz

Antes

Escribir *desde* los cincuenta años del Golpe de 1973 puede devenir una tarea imposible o banal. Imposible porque ¿cómo hablar desde la muerte o desde la desaparición? Banal, pues como lo expresa Diamela Eltit: “cualquier relato lineal puede banalizar lo que ocurrió, porque la violencia estaba alojada con distintas intensidades en cada uno de los espacios del país, y que nombrar trivializa o atenúa [...] referirse a ese tiempo, a la vida concreta de ese tiempo, podría transformarse en una forma insensata de ‘privilegio’” (*El ojo en la mira* 61). Así, para evitar (o intentarlo al menos) caer en una frivolidad neoliberal es que recurrimos a ciertas ficciones y realidades literarias para volver a ese tiempo que, desde hace medio siglo, no ha dejado de recomenzar cada vez, pues como sabemos y repetimos, incansables y cada vez recordando a Benjamin, el pasado no pasa.¹ Sí: la “verdadera historia”, a la que alude Leonardo Pollo Véliz en sus memorias sobre lo sucedido en el Estadio Nacional las primeras semanas después del Golpe, no se ha terminado de escribir; es una historia que se continúa construyendo, armando. Todo el gran corpus que

1 ¿Llegará alguna vez el día en que no tengamos que recordar las palabras que abren la Tesis VI?: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un momento de peligro” (51). Las volveremos a citar.

existe sobre la dictadura y su post²—y del que los ensayos que cruzan estas páginas son una minúscula parte— buscan, precisamente, contribuir a esa verdad que está por venir. No debemos olvidar, no obstante, que esta es una trayectoria que carece de una finalidad final, no hay *telos* al cual llegar: así como el mismo pasado aún necesita escribirse (una y otra vez), el futuro es solo posible desde los intersticios del presente que construimos (y soñamos) entre todas y todos.

Originalmente, había pensado, en las páginas que siguen, volver a una mirada de ficciones que recorren y atraviesan los años de la dictadura y su después desde registros disímiles. Intentando elaborar una suerte de brevísimo mapa literario de este último medio siglo: textos que se relacionan por el gesto de mirar hacia ese pasado desde un presente que, a través de este acto de memoria, se torna más urgente. Esta selección de textualidades diferentes —novela, cuento, crónica, poesía— nos permitiría observar que más allá de las diferencias formales tradicionales, es posible advertir acercamientos divergentes y, a la vez, complementarios, a esa (imposible) “verdadera historia”. No obstante, cuando estaba a punto de concluir el ensayo —en una de esas relecturas que se hacen casi sin leer— percibí algo tal vez demasiado obvio para otros ojos, pero que solo se me hizo visible entonces: lo que ahí estaba era un catálogo de textos, con descripciones más o menos acertadas; una lista de títulos y autores, relevantes, sin duda, mas sin una mayor reflexión: si los textos eran relevantes, no lo era su análisis. Un catálogo de los nombres de embarcaciones o uno de muertes acaecidas en una frontera solo tienen sentido en un contexto más amplio. Y este, ciertamente, no era el lugar para elaborarlo. Hago explícita esta parte del proceso de escritura, precisamente, por la dificultad

2 Pensando en la producción novelística solamente, véase los dos volúmenes de *Las novelas de la dictadura y postdictadura chilena* (2016) de Grínor Rojo, que analiza ciento setenta y nueve novelas y crea, en palabras de María Teresa Johansson “una urbanística literaria” (373).

Un breve excurso tal vez sea posible: la división entre “dictadura” y “post-dictadura” si bien es (relativamente) clara en términos cronológicos (cuando Aylwin asume como presidente, electo democráticamente); críticamente es mucho más complejo. Por un parte, es posible argüir que las instituciones y estructuras de la dictadura perduran hasta la detención de Pinochet en Londres en 1998 (o hasta el presente, pensando en la Constitución). Por la otra, está el uso del prefijo “post”. Galende, hace más de veinte años, escribía: “Postdictadura’ es una palabra’ abyecta. Nace ya subordinada a cierto ánimo del terror, a ese momento calamitoso de la historia después del cual es el terror mismo quien inicia la marcha hacia su ocultamiento.” El post pareciera dejar atrás el horror vivido, como algo ya sucedido: “Por lo mismo no deberíamos hablar de la postdictadura como lugar en que la crítica trama hoy su última contestación al oficialismo de la época, sino como prueba de ese oficialismo que es la época” (143). Lo post no borra lo que ha pasado con anterioridad; es más, hay una intensificación de ciertos aspectos: el acercamiento a un posible re-conocimiento de lo acontecido nos lleva a notar la inconmensurabilidad del horror.

que implica pensar sobre las representaciones literarias del Golpe, la dictadura y la postdictadura hoy. Incluso más: la manera en que se aborde el problema da cuenta de la esencia del mismo. En otras palabras, todo ensayo sobre los cincuenta años del Golpe propone una ontología y una epistemología de ese tiempo. Así, decidí, para evitar (o intentarlo al menos) caer en una metafísica³ del Golpe y su devenir, enfocarme en la escritura de Nona Fernández y, en particular, la novela *Space Invaders*. Las razones de esta elección se explican en la discusión del texto mismo; como vestigio del ensayo original queda el epígrafe que inicia estas palabras, tomado del libro de crónicas del ex jugador de fútbol Leonardo Véliz.⁴

Comienzo

Esta especulación se inicia desde la reflexión de una dualidad que emerge desde la violencia del Golpe. En su bellissimo y profundo texto sobre el franquismo y sus consecuencias, Eduardo Matos-Martín señala que la violencia de los años del régimen de Franco “no solo se localiza en el ayer sino también en el hoy” (22); e, intentado explicar esta persistencia de la violencia, Matos-Martín recurre, partiendo desde Foucault, a las nociones de biopolítica y tánatopolítica para, grosso modo, dar cuenta de dos momentos en el ejercicio de la violencia estatal. Su argumentación es también pensable en el contexto chileno: En un primer momento, el Estado dictatorial priorizó la represión, el exterminio del enemigo –los derrotados cuyas vidas no valen nada–; esto es, un poder “tanatopolítico, que actúa excluyendo o eliminando aquello que se estima como amenazante o improductivo y que a menudo [...] se desarrolla paradójicamente en nombre de la vida” (11). Luego, sin nunca dejar su actuar represivo, el Estado también ejercita un poder

3 Véase la reflexión que hace Agamben sobre el sentido de la metafísica en *Filosofía prima filosofía última*.

4 Leonardo Pollo Véliz nació en 1945. Comenzó su carrera de futbolista profesional jugando por Everton de Viña del Mar en 1964. Posteriormente, continuaría su carrera en la Unión Española, Colo Colo y la Selección Chilena, para terminar en O'Higgins de Rancagua en 1983. Después del retorno a la democracia, fue nombrado entrenador de las selecciones Sub 17 y Sub 20 chilenas. Como jugador, durante la dictadura fue uno de los pocos futbolistas activos que se pronunció en contra del gobierno militar; por ello, se encontraba bajo la mira de los servicios de inteligencia. No obstante, según él mismo lo ha manifestado en diversas ocasiones, su popularidad, como jugador de Colo Colo y de la Selección Nacional, funcionó como un escudo protector. El 2022 publica su primer –y hasta el momento único– libro de crónicas. Organizado en dos capítulos, el libro consta de 27 crónicas de diversa extensión (entre 4 y 12 páginas), la mayoría de la cuales refiere directamente a la dictadura –con varias sobre 1973– o bien se alude a ella. Podemos afirmar que se trata de crónicas sobre la dictadura y de las huellas que esta ha dejado tanto en el autor como en la sociedad.

biopolítico, entendido como aquel que busca la producción “de sujetos dóciles y afines a ese poder” (11). Esta transición, fundamental para pensar la modernidad, va, en el caso chileno, de la mano de la implementación de un modelo de sociedad neoliberal en la que el capitalismo ha intensificado su “producción biopolítica” (Negri 148), cuyas consecuencias –como es fácil de observar en nuestro presente post estallido– no solo siguen vigentes, sino que se han acentuado.

Ante esta violenta realidad de la violencia, la ficción emerge como una posibilidad tanto de conocimiento (de la “verdadera historia”), a la vez que ofrece “una cualidad ético-política: su capacidad para elaborar una historia alternativa” (Matos-Martín 26) y constituye un “espacio de creación, conocimiento y pensamiento que excede la esfera de lo tangible y material” (27). Más aún, es posible argüir que muchos de los aspectos ocultos de y por la violencia, solo son accesibles (develados) por medio de la ficción. La verdad del horror posee una vía de transmisión privilegiada, si bien de modo parcial, a través del artificio de la ficción. Matos-Martín cita a Jorge Semprún:

Una duda me asalta ante la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprender sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de su relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Solo alcanzarían esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. (28)

Así, en un intento por acercarnos a la sustancia de la violencia (a su multiplicidad e inevitable inefabilidad), recurro a continuación a la breve novela de Nona Fernández *Space Invaders*; texto que busca develar rasgos y memorias invisibilizados de la dictadura e, inevitablemente, de nuestro presente cada vez más urgente.

Fantasmas

Nona Fernández nació dos años antes del golpe de Estado, en 1971, y en gran parte de su producción, tanto como actriz y como escritora, ha regresado a los años de la dictadura que ella vivió como niña y adolescente. Como bien indica Ros, esto provoca una articulación particular de la memoria, del ejercicio memorístico: una memoria que, quizá, no busca tanto descubrir la verdad del pasado

(pues sabe que esa verdad es inalcanzable) sino cómo ese pasado persiste en el presente.⁵

La reflexión sobre el pasado es una constante en la producción de Fernández. En *Mapocho*, su primera novela, este retorno apunta al origen mismo de la idea e imaginación de lo chileno. Un padre, supuestamente muerto escribe la historia de Chile; una historia que está poblada por fantasmas y en la que la ciudad de Santiago deviene, simultáneamente, un repositorio de la memoria histórica y del olvido. El río que atraviesa la ciudad –y que recuerda, inevitablemente, la metáfora manriqueana– se llena de los cadáveres de la dictadura y de las ruinas y despojos que deja en su camino el neoliberalismo perpetuado en la postdictadura; es, como escribiera hace unos años, “una herida que no cicatriza” (119). Así, en palabras de Cardone: “*Mapocho* muestra la crisis espiritual, política y ambiental que enfrenta Chile durante su complicada transición de la dictadura a la democracia” (13). Una crisis que no tiene atisbos de desaparecer: en no poca relevante manera, el golpe crea una crisis política, ética y estética que tiene a la muerte, *Thanatos*, en su centro. La escritura de Fernández, así como la de otras escritoras y escritores que narran sobre esta crisis,⁶ puede pensarse como un intento constante por subvertir la presencia de la muerte.

Muerte y espectros también recorren las páginas y las calles subterráneas en *Av. Diez de Julio Huamachuco* (2007). En su crítica, Claudia Martínez habla de obsesiones de la autora presentes en la novela: “la circularidad del tiempo, las ruinas que quedan tras el derrumbe de lo establecido y, sobre todo, esa dimensión ambigua donde los muertos y los vivos pueden encontrarse cara a cara y saldar deudas pendientes” (236). La noción de ruina –que nos recuerda, nuevamente, la idea de historia de Benjamin– es otro de los rasgos que recurren en la imaginación de estos cincuenta años; ruinas tanto en su literalidad urbanística como también lo

5 Fernández pertenece a lo que Ros denomina “generación de la postdictadura”: quienes crecieron en dictadura. Ros indica que para esa generación “memory is no longer seen as static, but as an open-ended and inclusive process that can be used to orient action in the present” (8).

6 No resulta impensable, sino más bien lo contrario, que la producción literaria chilena que trata del Golpe y de sus consecuencias, establece un diálogo con las escrituras de otros contextos latinoamericanos (por ejemplo, Grinberg-Pla 2007) e, incluso más, mundiales. En efecto, esta “preocupación” por las relaciones entre historia, memoria y olvido, pueden verse como “repercusiones de las experiencias traumáticas del siglo XX”, indica Victoria Fareld (237). Nos recuerda que el título del artículo que dio inicio al llamado “debate de historiadores” en Alemania en 1986 era “The Past that will not Past” (el pasado que no va a pasar). En este, su autor, Ernst Nolte caracteriza el tiempo del gobierno Nazi como “Vergangenheit, die nicht vergehen will” (239) (pasado que no quiere pasar/irse). “El pasado no pasa” repite en varias ocasiones Patricio Guzmán en su documental sobre Salvador Allende.

que han convertido los cuerpos que habitan la urbe en la que ha acontecido la catástrofe.

Historia y ficción van de la mano. Cinco años más tarde, en *Fuenzalida*, una escritora de teleseries –alguien que trabaja con “los residuos humanos y materiales de la dictadura” (Osborne 138)– vuelve a uno de los episodios más espeluznantes de la dictadura, la inmolación de Sebastián Acevedo, pidiendo justicia por sus dos hijos. Aquí este retorno constituye una búsqueda por el padre y por la misma nación (la memoria del uno se yuxtapone con la memoria de la otra). Esta búsqueda, como bien nota Vila, tiene como objetivo central “que una memoria dormida se transforme en una memoria activa y en perpetuo cambio” (172). Como se observa, y lo veremos también en *Space Invaders*, la posibilidad de una memoria activa se articula, precisamente, como una herramienta necesaria para poder (imaginar siquiera) superar el realista trauma provocado por el Golpe que sigue más presente que nunca. Como nota Thayer, citando a Freud: “el Golpe, la desaparición, le ocurren a la ciudad y a la sociedad como *ente psíquico*, donde ‘la conservación de lo pretérito es la regla más que la excepción’” (33).⁷

Chilean Electric del 2015 y *La dimensión desconocida*, publicada un año después, también reflexionan sobre el sentido y la manera de recordar el pasado, desde la articulación de una memoria activa, capaz de reinventar el pasado y, así, proveer al presente de una nueva verdad de y en la historia. *Chilean Electric* es “a novel in which the past is neither recounted nor honored, but reconstituted” (Rossi), una reconstitución que adquiere rasgos a la vez lúdicos (es imposible no recordar con la llegada de la electricidad en la novela, el arribo del hielo a Macondo) y tenebrosos (la luz remite también a la gran novela de la dictadura que es, sin dudas, *Lumpérica* de Diamela Eltit). *La dimensión desconocida*, en tanto, narra la verdadera confesión de un agente de la dictadura, que fue parte del servicio secreto de la Fuerza Aérea. Una “obra híbrida” (Ramírez), por cómo maneja la realidad y la ficción, presenta un tiempo que se fragmenta en muchos. Como es el caso en gran parte de su producción, “memoria-documentación-imaginación son los elementos con que alimenta la obsesión que tiene por comprender los años sumergidos en la dimensión desconocida” (Teja). Este carácter “híbrido” no solo se advierte en la tensión que se establece entre realidad y ficción –lo que se puede denominar la *ficcionalización de la realidad*– sino también, como se observará más adelante, en el empleo de diversas técnicas y estrategias narrativas. Así, es desde una *hibridez narrativa* que Fernández

7 Tal vez el Golpe no fuera, como brillantemente escribiera Willy Thayer, “la consumación de la vanguardia”, sino su negación (pues, sabemos, con Benjamin, que no hay nada nuevo que ahí irrumpa) y la llana y lisa implementación de un realismo traumático.

muestra y a la vez cuestiona los límites y las posibilidades de la memoria, su sentido y su relevancia y urgencia en el presente y para el futuro. Además, nos invita a reflexionar sobre los modos en que la literatura es capaz, como nos recuerda Benjamin, de visibilizar lo invisible, o, en palabras de Matos-Martín llenar los “huecos vacíos” (31): tal es, quizá, a fin de cuentas, la infinita tarea que la literatura que piensa estos cincuenta años ha tenido y aún tiene por delante.

Este somero recorrido por las novelas de Fernández nos permite advertir la recurrencia de ciertos temas y obsesiones, como la centralidad de la memoria, el diálogo entre realidad y ficción y la suma relevancia de la estructura narrativa; todo lo cual sitúa el análisis de *Space Invaders* en su contexto literario inmediato.

Invaders

Space Invaders, publicada el 2013, vuelve a un hecho tristemente icónico de la dictadura de Pinochet: el Caso Degollados de 1985, en el que el profesor Manuel Guerrero, José Miguel Parada y Santiago Nattino, los tres militantes del Partido Comunista, fueron secuestrados a plena luz del día, con gran despliegue público por parte de la policía, y aparecieron degollados en el camino al aeropuerto a la madrugada siguiente. La novela se enfoca en el personaje de Estrella González, hija del capitán de policía que estuvo a cargo del operativo de secuestro y asesinato. Desde la perspectiva de las compañeras y compañeros de curso del Liceo, empleando una polifonía de voces, a ratos individuales, a ratos colectiva –Aviva Kana se refiere a un “coro griego que muestra cómo se transforma la memoria” (12)–, ellas y ellos intentan dar a conocer quién fue Estrella y dar algo de luz a esos años. Pero, y esto es clave para la fuerza del relato, en una primera instancia no existe un intento por explicar o entender lo que sucede. Lo que se pretende es, a la vez, mucho más simple y complejo: dar cuenta de la pesadilla que aún persiste y de la cual “no sabemos despertar” (70).

Space Invaders está estructurada en tres capítulos o vidas y un capítulo final o Game Over.⁸ Cada uno corresponde a un año específico y se inicia con la mención

8 Macarena Urzúa enfatiza el empleo del juego como parte estructurante de la novela: “En este texto de Nona Fernández, el juego se halla inserto como parte de la narración en la novela; funciona como una alegoría en la que caben tanto la historia como los recuerdos que pertenecen a la esfera de una memoria individual” (305). En tanto, Núñez-Pacheco et al. también se enfocan en el juego argumentando que “[e]ntre los niños y los marcianos se da un intercambio de roles. Al principio, son ellos los que disparan a los marcianos durante el juego; pero luego, a medida que crecen y van tomando conciencia de lo que pasaba a su alrededor, estos niños asumen el rol de los marcianos en la vida real, ya que la policía poco a poco

de eventos históricos sucedidos ese año. 1980, la nueva Constitución de Pinochet; 1982, el asesinato del expresidente Frei Montalva, líder de la oposición, y del sindicalista Tucapel Jiménez; 1985, asesinato de los hermanos Vergara Toledo y el caso Degollados ya referido. *Game Over* nos sitúa en 1991, después del fin de la dictadura, y comienza con el asesinato de Estrella González, por parte de su expareja.

De esta manera, se construye la memoria de los y las jóvenes que compartieron tiempo y el espacio del liceo con Estrella. Se crea, de hecho, un notable contraste entre el grupo de estudiantes y Estrella, quien es, en el intento por saber más de ella, desde un presente indeterminado, excluida del mismo grupo al que pertenece. Esto es, Estrella es la extranjera, la ajena, que el grupo, de modo colectivo, busca descifrar. Como bien nota Kana, mientras conocemos a Estrella por su nombre de pila y es descrita de una manera estereotípicamente femenina, los y las demás estudiantes son referidos ya sea colectivamente o bien por sus apellidos y sin que se les describa físicamente (incluso su género pasa a ser, en varias ocasiones, irrelevante); son “soldados anónimos.” Este contraste, permite que estos “soldados interrumpen el sistema fascista que los rodea mediante el reconocimiento de la individualidad de los muertos” (45). Si bien, especialmente dado el contexto histórico, el uso del término “soldados” para referirse a estudiantes es cuestionable, la idea de la interrupción del sistema fascista es central: la lógica de la dictadura —una razón que se adorna superficialmente de una moral tradicional— es puesta en entredicho desde la multiplicidad de voces, desde el coro griego que, a tientas, busca dar un sentido al horror acaecido.

Como enfatiza Espinosa, de modo similar a lo que sucedía en Fuenzalida, “la memoria se impone como lugar central en el proceso de configuración identitaria”; memoria que se articula como “una especie de dañado álbum fotográfico, con secuencias temporales quebradas que difuminan la linealidad y capítulos que se niegan a bajar la tensión, generando una sospecha de horror continuo” (s/n). Un horror persistente: la construcción de la memoria (de la tanatopolítica y de la biopolítica de la dictadura), que se lleva a cabo desde un tiempo presente, desde un ahora ambiguo y difuso, y, sobre todo, múltiple y diverso, pues cada voz que recuerda trae una visión distinta de aquel pasado, y, además, en lo que constituye un aspecto fundamental, se trata de una “onírica diversidad” (14), pues la memoria no se puede separar de los sueños. Esto es: “soñar es recordar” (81). El sueño se convierte en herramienta fundamental para acceder al pasado: la paradoja es que se

va acabando con ellos” (538). No concuerdo con la aseveración final, pues lo que ocurre con los “niños” es su transformación (su paso a la adultez no por la policía sino *a pesar* de ella); en todo caso, la idea del intercambio de roles es sugestiva.

hace prácticamente imposible distinguirlo de la realidad. Pero, si para Coleridge esa indistinción era causa de asombro y hermosa revelación (la flor de nuestro sueño que está junto a nosotros al despertar), aquí, el no saber si se trata de un sueño o de la realidad provoca miedo y angustia. Así, el *leitmotiv* romántico adquiere un sentido lúgubre. Asimismo, la inevitable exégesis a la que todo sueño llama, deviene una interpretación de la historia tanto individual y colectiva de los y las jóvenes; una interpretación de la historia reciente de una nación que continúa viviendo la realidad de la pesadilla que emerge (y resurge traumáticamente cada vez) de la lógica tanatopolítica y la biopolítica que irrumpe en el Golpe y se establece durante la dictadura y, continúa en su post.

A través del “coro griego, el “coro de voces” (Barrientos 135) —uno de los rasgos fundamentales de la hibridez narrativa— se recalca la imposibilidad de una memoria única. Esto pareciera, en una primera instancia, dificultar la obtención de la verdad, la “verdadera historia” aludida por Véliz; sin embargo, *Space Invaders* propone que es precisamente lo opuesto lo que sucede: gracias a la pluralidad de voces, gracias a la “onírica diversidad”, la verdad que se alcanza es mucho más profunda: es una verdad que necesita ser constantemente construida y, por lo mismo, una verdad que persiste en el tiempo. Las arriba citadas palabras de Walter Benjamin lo plantean bellamente: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un momento de peligro” (Benjamin 51). La memoria de la dictadura, la memoria que niños y niñas, luego adolescentes, ejercen, ocurre desde un presente en el que ese pasado horrible y violento no ha dejado de ser victorioso; el relámpago nos restriega su fulgor en nuestros rostros, reitera una y otra vez que vivimos tiempos de peligro. *Space Invaders*, vuelve al pasado desde su pluralidad porque el pasado sigue necesitando ser construido: solo si cambiamos el pasado podremos lograr un futuro diferente. Pero, claro, ¿cómo transformar ese pasado? ¿Qué hacer con esa mirada hacia el pasado que amenaza con convertirnos en estatuas de sal? Svetlana Boym (2001) sugiere contemplar el pasado con y desde una nostalgia reflexiva, una que sea capaz de transformarlo y no fijarlo indefinidamente. Esto es, una visión que asuma y acepte que el pasado no es ni un momento glorioso que se ha de recuperar ni un tiempo y espacio cuyo sentido y realización está determinado definitivamente. Lo que la novela sugiere, en línea con esta nostalgia reflexiva, es que el pasado puede transformarse.

Por cierto, la palabra nostalgia puede parecer curiosa en este contexto: ¿es posible —tiene acaso sentido— hablar de nostalgia al recordar el horror de la dictadura? Es en este punto que la posición de los niños y niñas adquiere un significado nuevo y en que la pregunta de Enrique Lihn que cita Jaime Pinos en el epílogo a la

novela nos permite aceptar e incluso requerir la nostalgia a pesar de todo: “¿Qué será de los niños que fuimos?” (88). Hacerse cargo de esa interrogante, cargada de nostalgia, es lo que intenta *Space Invaders*, señala Pinos. Más aún, se trata de un hacerse cargo que implica mirarse en el espejo del tiempo que es la memoria construida por sueños, voces y palabras (como la palabra “degollados” –reverberación tanatopolítica– con la que sueña Maldonado, la mejor amiga de Estrella; como las palabras que le escribe en sus cartas la propia Estrella. La memoria está irremediablemente formada de palabras: la misma novela se convierte, de esta manera, en un *artefacto de la memoria*). Esta construcción plural de la memoria se realiza a través de la hibridez narrativa ya referida: narración y memoria juegan especularmente desde su pluralidad de voces, de temporalidades y de la difuminación que los sueños crean entre realidad y ficción. Emerge, así, quisiera proponer, en *Space Invaders* una poética de la memoria. En esta poética, donde las voces se multiplican, y los sueños se entremezclan con la realidad, surge una visión divergente de la historia, mejor dicho, surge la posibilidad de imaginar una nueva historia –una que transforme las fronteras de lo posible y de lo imaginable. No solo del pasado dictatorial reciente, sino de toda la historia chilena– que es, de hecho, un tema que se reitera en los recuerdos de los niños y niñas: la historia convertida en sueños, explicada en sueños como una manera de otorgarle un sentido y significado diferentes.

Así, todos los años, recuerda uno de los narradores, en el liceo se realizaba una pequeña representación sobre la epopeya del 21 de mayo de 1879, una derrota heroica de un barco enclenque de la armada chilena, la Esmeralda, en la Guerra del Pacífico ante un poderoso acorazado peruano. En la escuela primaria chilena, las y los estudiantes aprenden que el capitán chileno, Arturo Prat, prefirió abordar el barco enemigo, el Huáscar, antes que rendirse ante él. Prat, obviamente, muere. En *Space Invaders*, la representación escolar está narrada desde la perspectiva del niño que actúa como Prat: “Estamos en un barco de papel lustre” (30), pero la obra, el sueño de la obra en el recuerdo, no sale del todo bien: “Dejo mi barco de papel lustre, salto con mi espada en la mano, pero en el intento de caer en la nave enemiga, voy a dar a una sábana blanca que es el mar. No caigo en el barco peruano que construimos ayer en la sala de clases. No hago lo que había ensayado tantas veces” (31). Los demás estudiantes, los grumetes mueven sus manos y la escena se convierte en una despedida. De pronto, González, quien sostiene en sus manos una bandera chilena, está llorando:

Dicen que su hermano murió ahogado. A lo mejor fue así, envuelto en una sábana blanca que se parece al mar. González me lanza la bandera y yo intento tomarla. Creo que es un salvavidas. La bandera me cubre lo mismo que la

sábana. Yo me doy vueltas, me retuerzo, me voy por la corriente, me ahogo y me duermo. Me duermo profundamente. Creo que muero bajo el género tricolor. Despierto (32).

Pero el sueño continúa, ahora es un televisor que entona el himno nacional y muestra imágenes del país: “Despierto otra vez. No hay televisor. Estoy solo y he envejecido” (33). Memoria e historia se entrelazan en sueños dentro de otros sueños, de los que no podemos despertar. Es desde esta imaginación, que reúne lo surrealista con la imposibilidad de acceder al desierto de lo real, que recuerda tanto a *The Matrix* como a la caverna platónica, desde la cual se cuestiona no solo la historia oficial y los pseudo valores patrios que han determinado el ser y el hacer nacional, sino desde la que se plantea, precisamente, la urgencia de una historia diferente que emerja desde una memoria colectiva.

Una nueva historia que, en algún momento, nos permita despertar del sueño pesadillesco en el que nos encontramos; sueño que sabemos que es tal, pero en el cual, sin embargo, como señala el epígrafe de la novela de Georges Perec, nos vemos atrapados y no podemos escapar.⁹ ¿Cómo será esa nueva historia? ¿Es que acaso podemos cambiar lo que ha ocurrido?

Walter Benjamin habla, enigmático, de que existe una cita secreta entre las generaciones anteriores y la nuestra; y, que al igual que a las generaciones previas, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos. El pasado nos pide que podamos rescatarlo: estos niños y niñas que recuerdan en *Space Invaders* tienen en sus hombros una responsabilidad histórica inmensa: devolverle al pasado la posibilidad de un nuevo futuro. Nosotras y nosotros somos responsables del pasado que construimos.

Alienígenas

Un par de días después del 18 de octubre del 2019, día del inicio oficial del Estallido en Chile, se hicieron públicas las palabras de la primera dama, Cecilia Morel, refiriéndose a lo que estaba pasando en las calles: “Estamos absolutamente sobrepasados, es como una invasión extranjera, alienígena”. En boca de la esposa de Piñera, el gran estallido de expresión democrática, como nos recuerda María José López citando a Francisco Bilbao, “el ejercicio mismo de la verdad” (24) se con-

9 El epígrafe está tomado de *La cámara oscura*: “Estoy sometido a este sueño: sé que no es más que un sueño, pero no puedo escapar de él”.

vierte en una invasión extraterrestre: *Space Invaders*. Más allá de la coincidencia con la novela (aunque sabemos que no hay coincidencias), de su carácter premonitorio, la imagen de los alienígenas –tanto en la caracterización de Morel, como en la del *videogame* que juegan en la novela en casa de Estrella González–¹⁰ nos invita a reflexionar, por un lado, sobre la violencia del lenguaje que se ejerce sobre el poder y que es un intento de invisibilizar todo lo que se le oponga o, mucho peor, un intento de cegar, metafórica y literalmente, para luego destruir por completo aquello que intenta, desde la construcción de un pasado divergente y de la creación de una memoria nueva, transformar la pesadilla del presente y posibilitar un nuevo sueño futuro. Pero, por el otro lado, sabemos que los alienígenas/invaders no han dejado de venir: vienen porque traen la fuerza del pasado en su despliegue de memoria radicalmente democrática. Lo que el estallido chileno provocó, entre otras cosas, y, en este sentido, se debe admitir que la exprimera dama tiene razón, es que todo aquello que estaba oculto, que era ajeno, *alien*, a la realidad imaginada del país (la fascinación neoliberal exitista y consumista); todo lo que no podía participar de la literal república, de pronto aparece y entra en escena, con un estallido de violencia, sí, pero más de necesidad y de urgencia de la memoria que estaba soterrada durante todos los años de la postdictadura. De modo similar, *Space Invaders* nos invita a un estallido para una memoria múltiple y democrática;¹¹ una memoria que nos permita volver al corazón de nuestro pasado, de revolucionar el pasado. Emerge, así, una “performatividad de la memoria que mueve el recuerdo del pasado en respuesta a nuevas sollicitaciones discursivas [que] hace que el pasado deje de ser mera *revelación de lo sucedido* y pase a ser *entendimiento crítico*” (Richard 13). Se trata, precisamente, de pensar y de repensar, de, como concluye la novela, “escuchar con atención” (78) el tiempo que ha pasado desde hace medio siglo: ante la instauración de la muerte y el horror, ante el control y manejo de los cuerpos que

10 Urzúa (2017) hace una sugerente lectura de la novela en relación a la presencia y sentido del juego *Space Invaders*, el cual funciona como “alegoría de lo que invade fuera de la infancia y termina por afectarla” (307). En tanto, Núñez et al. (2019), en un ensayo más amplio sobre los vínculos entre videojuegos y novelas, argumentan que el videojuego *Space Invaders* “inspiró la novela homónima de la escritora chilena Nona Fernández”.

11 Leyendo la novela en conexión a los movimientos estudiantiles de los últimos años, Dámaso Rabanal Gatica señala que *Space Invaders*, de modo similar a las novelas *Al sur de la Alameda* y *Ciencias Morales*, “tensionan la forma tradicional de comprender la escuela dominadora y, en su referencia al escenario educativo, proponen la necesidad de comprender la violencia a través de tres opciones interpretativas y a la vez heterotópicas de la sociedad, estas son: visibilizar el trauma, evidenciar la frustración, y la oportunidad liberadora desde la organización y la autonomía” (185).

la dictadura instala, y la democracia aún se niega de obliterar –una democracia que por mucho y demasiado se ha destacado por su “vocación de olvido colectivo en estas cosas” (Collyer 43)–,¹² la memoria múltiple y fragmentada –precaria y vacilante: “Una memoria que siempre puede volver a interpretarse y narrarse” (Urzúa 313)– que atraviesa la novela nos invita a buscar un tiempo en y del pasado diferente y divergente. Un tiempo pasado que devenga *Kairós*, un tiempo que pueda permitirnos imaginarlo¹³ pleno, pues solo desde esa plenitud singular es posible que lo incondicional (la verdad y la justicia) irrumpa en nuestro tiempo presente de la historia y lo cumpla con una demanda incondicional en pos del futuro –que deviene *por-venir*– que todas y todos queremos.¹⁴

12 No se trata, sabemos, de negarnos por completo al olvido. Como seres históricos, nos recuerda Fa-reld, existimos “en un campo de tensión entre el deseo de recordar y el deseo de olvidar, entre el miedo al olvido y el miedo a posiblemente recordar demasiado o de ser incapaces de superar el pasado” (237). Tanto el olvido, como indicara Nietzsche es necesario para que podamos recordar; como es imprescindible volver a las memorias reprimidas para, como teorizara Freud, liberarnos del poder del pasado.

13 Negri, siguiendo a Spinoza, nos recuerda la importancia de la imaginación: “in Spinoza the imagination has the ontological function of recomposing the strata of being” (156); y, agrega: We must therefore return to Spinoza and rediscover in the imagination not the path that enables us to achieve the synthesis of understanding, but the risk and the love of knowledge, the construction of the common places of the name, of the creative search of the *to-come*” (156).

14 Empleo el concepto de *Kairós* desde la lectura que de este hace Paul Tillich. Véase *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Vol. 4: 667-668. Toni Negri recurre a la imagen del momento en que se suelta la flecha para dar cuenta del *Kairós*. Ese instante, en el precipicio del tiempo, se constituye como anticipador y constructor (146). Es el sentido cotidiano de la vida lo que para Negri confirma la definición de ‘lo que viene’ como *por-venir* más que como futuro (163). Esta apertura al vacío del tiempo, el situarse en el precipicio de lo posible, es lo que da sentido a la búsqueda constante de la verdad (aquella balbuceada por Véliz en el epígrafe de este ensayo) y a lo que *Space Invaders* nos invita, a “aprender a despertar”.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Filosofía prima filosofía última*. Torino: Einaudi, 2023.
- Barrientos, Mónica. “Afectividades y desplazamientos escriturales en la obra de Nona Fernández”. *Catedral Tomada* (University of Pittsburgh). 9 (16), 2021: 130-152.
- Benjamin, Walter (sf). Trad. Pablo Oyarzún. *La dialéctica en suspenso*. Santiago: Arcis-Lom.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- Cardone, Resha. “Nona Fernández’s Mapocho: Spirits in a Material Wasteland”. *Studies in 20th & 21st Century Literature*. 39 (2) art 6, 2015. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1831>
- Collyer, Jaimer. *Gente en las sombras*. Santiago, Chile: Lom, 2020.
- De Vivanco, Lucero. *Memorias en tinta*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- De Vivanco, Lucero y Fabry, Genevieve. “Introducción: Las memorias y la tinta”. *Memorias en tinta*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2013: 13-29.
- Eltit, Diamela. *El ojo en la mira*. Buenos Aires: Ampersand, 2021.
- Espinosa, Patricia. “Crítica Literaria”. *Las Últimas Noticias*. 25 de octubre al 22 de noviembre, 2013. <http://letras.mysite.com/peps310314.html>
- Fareld, Victoria. “History and Mourning”. *Rethinking Time: Essays on History, memory, and Representation*. Södertörn, Södertörn Philosophical Studies, 2011: 237-246.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago: Planeta, 2002.
- . *Av. 10 de Julio* Huamachuco. Santiago: Uqbar Editores, 2007.
- . *Fuenzalida*. Santiago: Random House, 2012.
- . *Space Invaders*. Santiago: Alquimia, 2013.
- . *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia, 2015.
- . *La dimensión desconocida*. Santiago: Alquimia, 2016.
- Gatica, Dámaso Rabanal. “Narrar la escuela”. *Taller de Letras* (Santiago, Chile). *Número especial*, 2020: 183-194.

- Galende, Federico. "Postdictadura, esa palabra". *Pensar en/ la postdictadura*. Eds. Nelly Richard y Alberto Moreiras. Santiago: Cuarto Propio, 2001: 143-152.
- González, Susana y Chicangana-Bayona, Yobenj. "Literatura y memoria: espacios de subjetividad". *Literatura y lingüística* (Santiago, Chile). 29, 2014: 34-55.
- Grinberg-Pla, Valeria. "Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. 14, 2007. <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html>
- Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Eds. Joachim Ritter y Karlfried Gründer. Vol 4. Basel, Schwabe & Co Verlag, 1976.
- Huysen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Johansson, María Teresa. "Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973". *Memorias en tinta*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2013: 215-234.
- Johansson, María Teresa. "Novelas chilenas de la dictadura y la postdictadura: trayectorias de lecturas propuestas por Grínor Rojo". *Revista Chilena de Literatura* 96, 2017: 369-376.
- Kana, Aviva. "Resisting State Narratives: Gender, the Left and Contemporary Literature in Chile and Argentina". Tesis Doctoral. University of California, Santa Barbara, 2020.
- López, María José. "Democracia e igualdad callejera: acerca del octubre chileno". *Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2021: 19-25.
- Matos-Martín, Eduardo. *Biopolítica y franquismo: Disonancias y rupturas en la narrativa y cine de la España contemporánea*. Granada: Constelaciones, 2022.
- Martínez, Claudia. "Av. 10 de Julio Huamachuco". *Revista de Humanidades* (Santiago, Chile). 17-18, 2008: 236-237.
- Negri, Toni. *Time for Revolution*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013.
- Noemi Voionmaa, Daniel. *En tiempo fugitivo*. Santiago: Editorial Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- Núñez-Pacheco, Rosa, et al. "Videojuegos y literatura: Estudio de tres casos de intertextos hispanoamericanos/Video games and literature: case studies of three Hispanic-American intertexts". *Arte, Individuo y Sociedad* 31 (3), 2019: 527-542.

- Osborne, Elizabeth. "Writing and Reading Trash in Fuenzalida by Nona Fernández". *A Contracorriente* 17.1, 2019: 136-152.
- Ramírez, Maikel. "La dimensión desconocida, de Nona Fernández". *Letralia*, 2018. <https://letralia.com/lecturas/2018/08/11/la-dimension-desconocida-de-nona-fernandez/>
- Richard, Nelly. "Introducción". *Pensar en/la postdictadura*. Eds. Nelly Richard y Alberto Moreiras. Santiago: Cuarto Propio, 2001: 9-20.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave, 2012.
- Rossi, Maria. Chilean Electric, di Nona Fernández. *La Macchina sognante*, 2017. <http://www.lamacchinasognante.com/chilean-electric-di-nona-fernandez/>
- Teja, Leonardo. "El monstruo arrepentido". *Revista de la Universidad de México*, 2019. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0b20497d-590f-497d-b854-677c56724764/la-dimension-desconocida-de-nona-fernandez>
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006.
- Urzúa, Macarena. "Cartografía de una memoria: Space Invaders de Nona Fernández o el pasado narrado en clave de juego". *Cuadernos de Literatura* (Universidad Javeriana) 21 (42), 2017: 302-318.
- Véliz, Leonardo. *Sin amagues: Historias de fútbol*. Valparaíso, Taller Subterranis, 2022.
- Vila, María del Pilar. "Fuenzalida de Nona Fernández: Reuniendo piezas perdidas". *Anclajes* 25 (2), 2021: 167-180.

Voces Críticas. 50 años de intervención escritural¹

Romina Pistacchio Hernández
Universidad de Chile
romina.pistacchio@uchile.cl

*El exilio nos dio una especie de condición de archipiélagos,
de islas diseminadas
en territorios difíciles de cruzar para el contacto directo.
De esto sale la necesidad de establecer otras rutas,
buscar otros caminos para la comunicación*

Carta de Guillermo Deisler a Soledad Bianchi,
ambos en el exilio²

Las investigaciones que han dedicado esfuerzos y páginas a (re)pensar y analizar la producción cultural del Chile previo al golpe de estado civil-militar y la posterior a esos devastadores eventos, coinciden, sin duda alguna, en identificar en ellas la profunda marca de la experiencia del exilio. Y no solo en aquellas que se gestaron padeciendo el destierro sino también en las que, en el escenario de proscripción y censura que se vivía en el “insilio”,³ pudieron ser conocidas y visibilizadas a través de los medios y redes que articularon y consolidaron las comunidades culturales e intelectuales fuera de Chile.

A partir de esta invitación a reflexionar y reconsiderar los efectos de la historia vivida a cincuenta años del golpe civil-militar, decidimos en este apunte, profundizar en uno de los aspectos de la investigación que iniciamos ya hace cuatro años y cuyo objeto de estudio son los proyectos intelectuales de mujeres estudiosas y críti-

1 Este trabajo es parte de la investigación Fondecyt Iniciación 2023 n° 11230144, titulado “Escrituras Críticas De Mujeres En Chile. Pizarro, Invernizzi, Valdés. Labrando El Inhóspito Territorio”.

2 Bianchi, Soledad: “Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (Un panorama)” en *Libro de Lectura(s). Poesías, poetas, poéticas*. Santiago, USACH, 2013: 141-166.

3 En 2010 Naín Nómez se refiere a este concepto de “insilio”, como la expresión de la producción dentro de Chile bajo la dictadura militar, pero a la vez introduce una necesaria articulación entre el estar afuera y estar dentro, inclusive en el discurso poético de distintos creadores y creadoras. En este sentido, esta dicotomía aparente representaría una oposición a la vez que una integración, a la que, por su parte, Soledad Bianchi denominará expresiones del Chile territorial y del Chile disgregado (146).

cas literarias que comienzan su formación a fines de los sesenta y principios de los setenta, y consolidan sus proyectos investigativos-escriturales entre mediados de los noventa y definitivamente desde los dos mil. Este aspecto en el que ahondaremos es, precisamente ese destierro material y simbólico que (muchas) padecieron y que, ineludiblemente, modificó sus experiencias vitales y esos proyectos que desde antes del momento de la salida, incluso, tuvieron que transformar.

Las autoras que investigamos son estudiosas de la literatura y críticas académicas. Algunas se autodenominan ‘trabajadoras de la cultura’, son críticas literarias. También algunas se posicionan como feministas, otras como aliadas, otras como críticas literarias feministas y otras como críticas de la producción artística, a secas. Durante el proceso de investigación, uno de los hallazgos más significativos que hemos probado, no corresponde a la hipótesis inaugural del trabajo, sino que surge enfrentándonos a las aporías y preguntas que comenzaron a abrirse al examinar este “fenómeno complejo” que es el de la composición de formaciones (Williams), que deriva, a posteriori, en la conformación de un campo.

Como he confirmado en mis estudios sobre las trayectorias de la crítica y la historiografía literaria en América Latina, este es un escollo que surge al enfrentar la difícil tarea de diseñar sistemas para dar a conocer nuestra realidad artística como producción y construcción cultural.

Afortunadamente, Antonio Cornejo Polar, nos entrega una clave, enfrentadas al problema de describir la forma y funcionamiento de esta “formación” dentro del campo de los estudios literarios en Chile y nos permite señalar que estaríamos frente a una formación como *totalidad heterogénea* –una modalidad de su totalidad contradictoria (Cornejo Polar)–, es decir una formación caracterizada por ciertas y variadas similitudes y regularidades, pero que exhibe y manifiesta sus profundas particularidades y diferencias.⁴ En este sentido, el estudio sobre el trabajo y las trayectorias de este conjunto de mujeres no podía reducirse a identificarlo y analizarlo como un conjunto generacional, ni tampoco como un grupo identitario subalterno o subordinado, en cualquiera de sus aristas interseccionales. Al contrario, para dar cuenta del fenómeno de la composición de una “formación” en construcción, debíamos mirar precisamente esa totalidad heterogénea, dónde se encontraban esas afinidades y parecidos, y dónde se fijaban sus disparidades y singularidades.

4 En tanto es permanentemente acechada por la exigencia de posicionarse dada la condición sexogénica, su condición (post-neocolonial) y, aunque en una medida problemática, por la cuestión de clase, que constituye a sus enunciantes, o voces enunciativas.

Así, decidimos que para comprender sus programas era decisivo revisar la forma y el fondo de la construcción y funcionamiento de sus discursos y la manera en que se constituían como voces enunciativas. Se hacía imperativo, para ello, hurgar en la escena socio-histórica y cultural, para identificar las condiciones de posibilidad que se habrían ofrecido a todas esas subjetividades para construirse discursivamente y constituirse a posteriori como voces autorizadas. Por otra parte, primordial se hacía también, husmear e indagar, en las historias –con minúscula–, en sus trayectorias personales e íntimas y determinar cuáles habrían sido las posibilidades individuales y cómo habrían logrado construir sus voces en ese escenario común. En definitiva, y honrando el consejo de muchas intelectuales feministas, decidimos buscar en “la historia”, pero también escuchar y conocer, el tejido que, con las suyas propias, se trenzaba.

De este modo, para poder pensar en esas condiciones de posibilidad que permiten construir y desarrollar proyectos críticos era necesario conocer el mapa total, esa amplia y compleja cuadrícula que compone el paisaje que debiese contribuir, facilitar u obstaculizar la constitución y concurso de discursos teórico-críticos, y luego, su continuación o reproducción. Ese panorama general de Chile, en el que habrían vivido las autoras-voce-críticas que estudiamos, se localizaría temporalmente en los años sesenta, durante su juventud, momento en el cual se habrían desarrollado acontecimientos políticos y socio-culturales altamente significativos. Pero también, para explicar la genealogía de su ingreso al campo –cultural– literario nacional, se hacía urgente identificar y registrar aquellos eventos que, como antecedentes, habrían gatillado y provocado ese escenario. Por un lado, el pináculo del trayecto reformista/desarrollista iniciado en la década del 30 del S.XX, y, por otro, el momento de alta tensión político/social que, precisamente, ese proyecto reformista había estado preparando y conteniendo, durante esa primera mitad del siglo. Nos referimos al periodo de la Unidad Popular.

Nos dimos cuenta de que era innegable que, en esa escena precisa de la historia de nuestro país, habrían ocurrido una serie de fenómenos, en un territorio (cultural) específico, que habría facilitado el encuentro de ese conjunto de cuerpos, progresiva y cada vez menos ausentes de la escena de lo público. En esta fase de nuestro proyecto, se incluye la pregunta por ese ingreso de las mujeres al ámbito de lo público, de “la cultura”,⁵ al territorio específico de las humanidades

5 Entrecomillamos la palabra cultura queriendo destacar que ese ingreso implica el transgredir el espacio que le ha infligido a las mujeres el mandato social patriarcal, el de la “naturaleza”, y cuyo magistral ejercicio de deconstrucción, ejecutado por Simone de Beauvoir, tanto nos ha permitido ver. Vid. *El Segundo Sexo*, 2017.

y, particularmente del estudio literario, y gracias a los estudios y aportes de todas las investigadoras⁶ pudimos generar esa genealogía o mapa histórico de lo que identificamos como los precisos y específicos “espacios de ingreso” que lo habrían históricamente facilitado.

Para definir estos territorios, cuyo atributo fundamental es ser espacios de altas tensiones políticas, éticas y estéticas, utilizamos el elocuente término que ofrece Mary Louise Pratt para describir los que llama (des)encuentros coloniales. Estos espacios de ingreso, o como ella las nombra, “zonas de contacto”, como lugares privilegiados de interacción socio-cultural y epistemológica, constituyen espacios materiales, simbólicos y discursivos en los que se actualiza un (des)encuentro cultural fuertemente atravesado por relaciones de verticalidad. Son territorios que habrían permitido el intercambio, apropiación, modulación y/o resistencia de un lenguaje.⁷ Otros elementos fundamentales de estas zonas de contacto será el hecho de que se tejen a partir de redes, redes discursivas, pero también tramas de contactos o asociatividades⁸ que se articulan, comunican, debaten y se legitiman a través de dispositivos o aparatos de difusión pública como lo son las revistas.⁹

6 Los textos de Claudia Montero, Beatriz Sarlo y Darcie Doll, entre otras, nos han permitido delinear el itinerario de ese desplazamiento de las mujeres desde el espacio del domus/domicilio de lo privado, al ámbito de las escrituras públicas y, en el caso de las investigaciones de Doll, en específico, al de la crítica literaria.

7 “Dentro del proceso histórico que estamos describiendo, en esas “zonas de contacto” distinguimos algunos elementos que identificamos como facilitadores de la experiencia de acceso a esas zonas, los que llamamos catalizadores de la experiencia, dispositivos que, gatillan, permiten, facilitan, la posibilidad de experimentarlas. El habitus de clase marcado por el patrimonio familiar y la educación escolar de élite, y los agentes figuras domiciliarias/familiares que, actuando desde la educación informal, facilitan un proceso de aprendizaje de los códigos y contenidos que median un intercambio productivo entre la cultura dominante, las residuales y emergentes y en general cumplen labores de profesores y artistas”. Vid. Pistacchio, Romina. <https://revistaathesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/50205/51529>

8 Nos interesa, en este sentido, las conclusiones de la Profesora Cabello-Hutt quien describe una forma de asociatividad que identifica funcionando desde la primera mitad del siglo XX. Ciertas redes transnacionales e incluso transatlánticas “mayormente ignoradas por la crítica y la historiografía patriarcal y heteronormativa que, al negar su sexualidad, sus modos alternativos de asociatividad han malinterpretado a estas mujeres como solteras, solas, excéntricas o, incluso, como no existentes” (149). Estas conexiones configurarían un campo cultural alternativo constituido por mujeres que viven a contrapelo de los mandatos sociales impuestos sobre ellas en ‘modo queer’, que define como “el resultado de temporalidades extrañas, esquemas de vida imaginativos, y prácticas económicas excéntricas” (148–149).

9 Las revistas han sido ampliamente analizadas como aparatos de legitimación, conexión y debate. Para el caso de las publicaciones a cargo de mujeres o grupos de mujeres, Claudia Montero ha desarrollado una amplia y profunda investigación que le permite establecer que esos dispositivos de difusión, reunión y acoplamiento de voces constituyeron un instrumento fundamental y fundacional en el ingreso de las

Las zonas de contacto

A partir de la lectura de una serie de investigaciones de intelectuales que desde hace al menos veinte años han trabajado e indagado en las historias y las formas en que las mujeres han hecho parte del campo cultural chileno, es que en este proyecto hemos podido ir delineando una cartografía que da cuenta del proceso histórico que han experimentado esas “zonas de contacto”. De este modo, para Darcie Doll, en Chile, el origen de ingreso de las mujeres a un incipiente campo cultural habría ocurrido a fines del siglo XIX y principios del XX en los “salones”. Ellos se habrían abierto para las mujeres como la primera posibilidad “de decir” sobre literatura, y se habrían constituido como espacio de transición entre el territorio de lo privado y lo público aún en tiempos en que se negaba la ciudadanía, sin embargo, dado sus atributos y carácter liminal, permitía cierto relajo respecto a las posiciones que asumir y el decir (Doll).

El siguiente momento en el que se despliega un espacio para el encuentro entre las mujeres y el habla y el debate público sobre la literatura, tendría lugar una vez iniciada la segunda modernidad en las repúblicas latinoamericanas (Rojo) en las décadas del 20 y 30 del siglo XX. En el contexto histórico del inicio del proceso de integración de las clases medias que implicará el ingreso de productores y productoras que no provenían de la oligarquía, las “tertulias literarias” se convierten en espacio de democratización de la cultura. Junto a los nuevos dispositivos de difusión (revistas, sobre todo) constituyen un lugar de comunidad en los que “se fijará una posición de enunciación un “hablar en voz alta””.¹⁰ Asimismo, permitirá que las demandas y reivindicaciones de las mujeres, ya propiamente reunidas en torno a los feminismos, elaboren nuevas estrategias de intervención en la arena socio-cultural.

Para el caso específico de las autoras que estamos investigando,¹¹ y que experimentaron el intenso escenario social y cultural de fines de los sesenta y principios de los setenta, identificamos y delimitamos una zona de contacto que, en ese contexto, y a lo largo del siglo XX, se fue consolidando como un territorio

escrituras hechas por mujeres y de las escrituras feministas dentro del campo cultural chileno desde el siglo XIX.

10 Véase Pistacchio, Romina, “Cartografía de una intromisión imprescindible. El proceso de ingreso de mujeres al campo cultural y literario chileno desde los años 60” *AISTHESIS* N° 73 (2023): 214-236.

11 Los casos cubiertos y terminados hasta ahora por la investigación recopilan las experiencias y análisis de los proyectos de Soledad Bianchi y Raquel Olea. Sobre sus experiencias versarán nuestros ejemplos y ciertas conclusiones.

de alta riqueza cultural y de una diversidad social amplia, más que en ningún otro momento de la historia. Nos referimos a la zona de contacto de “la universidad pública”. Como plantea Subercaseaux en su *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, durante el siglo XX la asociación robusta y continua entre estado y universidad –la Universidad de Chile pero también otras– se transforma en una alianza virtuosa y estratégica tanto para la democratización de la cultura como para el proceso de construcción de una democracia cultural (Subercaseaux). Esta habría permitido la modernización de la cultura, un proceso por el cual se circula, difunde la ‘alta cultura’ (occidental, metropolitana, dominante y emergente), pero también se crea y se entrecruzan experiencias y tradiciones “lo que contribuyó a desplazamientos en el tejido cultural y simbólico. Los espectadores (sean jóvenes, obreros, estudiantes, creadores o mujeres) se abrieron así paso a nuevas subjetividades e imaginarios, y a nuevos modos de habitar y ser en el mundo [...]” (131).

El impacto que hasta ese momento tuvo el proceso de democratización de la educación superior en la posibilidad de ingreso de las mujeres a la escena laboral, profesional y, en este caso, al campo cultural y de las humanidades, es bastante indiscutible,¹² y, al mismo tiempo, nos permite identificar algunas de las fórmulas necesarias de su acceso a la “ciudad letrada”, pues es innegable también que esa entrada implica:

modos de posicionamiento [...] sostenida [os] por el “adentro” –por la construcción de su propia subjetividad– como por el “afuera” –por el campo que las construye, acepta y legitima–, [y que] delinearán sus formas de decir, sus relaciones con el “mundo del pensamiento”, el lugar que sus discursos ocupan en el campo, e incluso con sus maneras de fabricar “una performance” de su propia experiencia vital. Así, la construcción de una voz enunciativa singular se verá intervenida por las posibilidades que confiere el campo y sus agentes (medios, críticos, editoriales, academia (Pistacchio 229).

Estos procedimientos que hemos llamado “fórmulas de ingreso” (Pistacchio, “Construcción del lugar...”), y, en particular, la que permite acceder al campo de las humanidades y de los estudios literarios, ha sido señalada como la “estrategia de masculinización”.¹³ Así, de este modo entonces, la universidad “ofrece” el espacio

12 Para revisar en profundidad los argumentos de la trayectoria del aumento del ingreso de mujeres a la educación superior y cómo ese aumento fue progresivo desde la tercera década del siglo XX y su más alto índice hasta el primer quinquenio de los setenta.

13 No es posible profundizar aquí acerca de las “estrategias de ingreso” de las mujeres y sus escrituras y voces al campo de la cultura, las humanidades y, particularmente, al de los estudios literarios. Lo hemos

para quienes, pertrechadas del patrimonio simbólico de su habitus de clase, acceden –no sin dificultades diversas– a un lenguaje específico y especializado y, desde allí, pudiesen sentar las bases de una voz enunciativa propia.

Una vez “admitidas” en el territorio gramatical de la academia, estas estudiantes de pedagogía en castellano, que no necesariamente aspiraban al destino docente, se verán expuestas también a la escena de los avatares de la nuestra historia reciente. En sus testimonios¹⁴ sus trayectorias se encuentran en la ruptura que causa el once de septiembre de 1973:

[...] Pero vino el golpe, vino el golpe y todo se detuvo y cambió brusca y violentamente [...] no había hecho ni tesis ni me había titulado, o sea me quedé con mis estudios incompletos porque se suspendió todo y yo en ese tiempo era pareja de Federico Schopf, profesor de la Facultad. Él era comunista y se fue al exilio muy pronto después del golpe [...] Y después, a finales de diciembre del año 73, yo me fui también a Alemania (Entrevista a Raquel Olea. PP. Parte I).

Cuando dieron el golpe fue importante/impactante para todos enfrentarlo, porque nos cambió la vida, no solo porque perdimos los trabajos o por la persecución, sino que también porque el enfoque del modo de mirar la realidad cambia. Fue algo brutal que nos dio vuelta, no solo la cabeza, sino todo (Entrevista a Soledad Bianchi. PP. Parte I).

hecho en el artículo citado en este texto. Pensamos eso sí que es necesario dejar registro aquí que esta categoría proviene de una síntesis que realiza Ana Traverso en su texto “Ser mujer y escribir en Chile» (2014), y también dejar una escueta caracterización de la fórmula específica que, para el caso de nuestras autoras, es el de la masculinización: “un dispositivo que, cual imposición proveniente desde el afuera, del campo cultural y sus agentes, funciona como mecanismo de control que, aduciendo la semejanza de esa escritura a los códigos aceptados y normas definidas, autoriza la entrada, “acepta” esa práctica escritural, siempre y cuando borre su sexo biológico, su identidad de género y se haga parte del androcentrismo gramatical” (230).

14 Para realizar este proyecto se han realizado una serie de entrevistas exclusivas a las autoras que informan el proceso de análisis y escritura de los artículos que componen el proyecto. Estas han sido publicadas en versiones resumidas y editadas en la revista Palabra Pública de la Universidad de Chile (digital). Dejamos los URL para su revisión. Vid. <https://palabrapublica.uchile.cl/voces-criticas-trabajadoras-de-escrituras-literarias/>

El cuarto espacio

A Soledad Bianchi y Raquel Olea el destierro las encuentra sin haber acabado sus procesos de formación y, como efecto de ello, las empuja a aplazar sus escrituras, sus voces, sus proyectos críticos. Bianchi estaba en medio de su doctorado en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile¹⁵ y, como relata Olea, ni siquiera alcanzó a iniciar su proceso como tesista de pregrado.

Para quienes han profundizado en el estudio sobre el exilio y la construcción de comunidad intelectual en esas circunstancias, coinciden en identificar entre sus propiedades fundamentales, por ejemplo, aquellas que la delimitan a partir de la naturaleza de su propósito. En este sentido, se trató de una estrategia de destrucción del tejido cultural y, por supuesto, del tejido comunitario de la izquierda que apoyaba a la Unidad Popular, pero, además, constituyó un dispositivo de desarticulación política e ideológica exitosa y de efectivo impacto. Como indica el texto de Oñate, Wright, et al., a casi un año y medio del golpe, la dictadura habría comenzado un estricto plan de expulsión y reducción de la población cautiva en centros de reclusión “alcanzando a los dirigentes medios, a militantes de bajo perfil, a trabajadores, periodistas, intelectuales y estudiantes cuyo crimen había sido tener ideas progresistas y, en ciertos casos, haber pertenecido a organizaciones políticas legales” (10). En este sentido, también: “el exilio formó parte de esta operatoria de desmembramiento del cuerpo social y los que lo padecieron tuvieron que inventarse un habla que pudiera expresar lo inenarrable [...]” (Zamorano 5).

Por otro lado, la experiencia del destierro se reconoce como una altamente heterogénea y multidimensional (Oñate, Wright, et al. 12), pues habría afectado a personas de todas las edades, de todas las identidades sexuales y sexo-géneros, habitantes de todas las diversas regiones de Chile y con distintos oficios y profesiones, y, sin embargo, también se constituye en una instancia donde se reconocen vivencias comunes y se cruzan prácticas de reunión y resistencia: “el exilio implica pluralidad, lo que significa que cada experiencia es personal e intransferible, cada exilio es único y singular, y no obstante, aún en este mar de diferencias, es posible encontrar algunos elementos compartidos entre los exiliados [...]” (Ávila 13).

En el caso del campo cultural chileno, esa estrategia, el plan de desarticulación y disgregación incrustada en la lógica de la desterritorialización, surtirá un efecto

15 Para profundizar en este periodo de la formación de la Profesora Bianchi. Vid. Pistacchio, Romina. “Construcción del lugar de enunciación e intervención transformadora del campo de la crítica y de los estudios literarios en Chile. Soledad Bianchi: Mapear la heterogeneidad de las escrituras chilenas”. (Artículo aceptado e inédito). *Revista Chilena de Literatura*, Santiago.

“inesperado” o paradójico respecto de los fines calculados. Provocará, precisamente, aquello que Deisler confesara a Bianchi desde Bulgaria en su carta: “la necesidad de establecer otras rutas” y vencer el aislamiento (143) al que se esperaba sentenciar a sus agentes, instituciones, formaciones e instrumentos de legitimación. De este modo, a medida que la instalación comienza a estabilizarse y las conexiones a activarse, esta red cultural en composición:

pondrá en contacto al unísono [con] tres núcleos intelectuales y artísticos fuertemente relacionados y vinculados de uno u otro modo a la resistencia antidictatorial. En primer lugar, con el campo artístico, académico e intelectual internacional, a través de la cooperación y acogida europea institucional e informal [...]. Por otro lado, con el campo intelectual transitorio y móvil de la comunidad de las y los exiliadas/os chilenas/os en Europa; y, finalmente, con el de la resistencia chilena en Chile (12).

En este mismo ámbito, el del colectivo diverso que insiste en re-conectarse, se produce otro paradójico resultado del destierro, reconocido por sus estudiosxs, y relacionado a la experiencia de vivir en sociedades en que los cambios culturales desafiaban los usos y prácticas que habían conocido y vivido lxs chilenxs. Se trata de un fenómeno que afecta a núcleos familiares de diversa configuración y de distinta clase social:

El exilio fue además un motor muy efectivo de cambio social. Y no solo porque funcionó como vehículo de transmisión de la cultura, sino también porque desarrolló un cambio drástico hacia el interior de las familias. A juicio de los propios protagonistas del exilio, ese cambio ocurrió en la relación entre los sexos y constituyó, de manera simplificada, una especie de liberación femenina (Oñate, Wright, et al. 14).

La exposición a un nuevo set de experiencias y reglas, de formas de relacionarse, unido al hecho de que enfrentarse a una situación en la que desaparecen las redes familiares y el patrimonio económico que ellas pudiesen proveer, empuja a las mujeres a ocupar otros espacios vitales, especialmente los laborales. La urgencias económicas y cotidianas hicieron que también fueran las primeras en aprender el idioma, así como las que, frente a la total incertidumbre del regreso, decidieran vivir lo que exigía el día y la situación real en la que se encontraban. De este modo, comienzan a cuestionarse en la reflexión, pero también en la vida concreta, las formas aprendidas “en casa” y así la transformación de los roles o mandatos de género se incorpora también a los distintos ámbitos de la experiencia de la extranjería.

En esta línea, las conclusiones de Loreto Rebolledo son elocuentes, pues aportan datos que serán importantes para comenzar a caracterizar este nuevo cuarto “espacio de ingreso”, o la cuarta “zona de contacto”. Se trata de los procesos que experimentan las mujeres con formación universitaria, y de la vivencia de la segunda ola feminista en Europa y Estados Unidos:¹⁶

Otro nudo que convoca la memoria de mujeres estudiantes universitarias y profesionales es que el exilio fue un espacio y un tiempo en el cual tuvieron mayores oportunidades de ser ellas mismas, tomar decisiones sobre qué hacer y cómo organizar sus vidas. Esto gracias a los logros obtenidos por las feministas en los países del primer mundo y, en el caso de aquellas que se quedaron en Latinoamérica y otros países del tercer mundo por las ventajas que representaba el no contar con el control social de la familia. El exilio para las mujeres de clase media, especialmente para aquellas con formación superior, representa una posibilidad de autonomía y de avanzar en un proceso de individuación (Rebolledo 6).

Por su parte, en el campo específico de la crítica académica y de los estudios literarios, lxs profesionales de la letra, participan enérgicamente del nuevo colectivo (re)conectado, reactivan y cruzan redes amicales, universitarias y familiares, y de paso, materializan una aspiración teórica que en la posterioridad se convertirá en un deseado propósito de los estudios en humanidades y ciencias sociales. Nos referimos a la tan mentada e indispensable transdisciplinariedad.¹⁷

16 En el texto de Marina Franco, “El exilio como espacio de transformaciones de género”, que analiza la experiencia de mujeres argentinas exiliadas en Francia, profundiza en este fenómeno y concluye que a través de las reflexiones de las mujeres tanto sobre su rol militante, así como en relaciones y vínculos de pareja, comienzan a conectarlas con las transformaciones socio-culturales disponibles en su nueva escena vital, y, de esta forma, se acercaron al feminismo y a los derechos humanos como espacios claves de redefinición de su participación y, en definitiva, de sus identidades y subjetividad.

17 Según Rubí Carreño –y nosotras estamos muy de acuerdo con ello–, en varios sentidos la crítica literaria chilena en el exilio se convirtió en un dispositivo de importante innovación teórica, incluso adelantándose –o al menos yendo en paralelo– a las realizadas por la vanguardia de los centros de pensamiento contemporáneos. Compartimos asimismo su argumento que dice que la razón de esto sería la emergencia de abrirse y arriesgarse a pensar y tratar ciertos temas o abordar ciertas discusiones, referidas por ejemplo, a los límites de los campos disciplinares o de los géneros ficcionales (eg. el testimonio, sobre todo). Es el caso de lo que señalamos. La necesidad y urgencia de trabajar y actuar como colectivo, en forma mancomunada desde distintos flancos, permitió que el resultado de esas tareas se hiciera y tuviera un carácter inter o transdisciplinar. En este mismo sentido, y para destacar la labor renovadora de Soledad Bianchi, para Carreño su trabajo se instala como un gran aporte en la investigación que cruza poesía y música, al desarrollar significativos trabajos sobre, Isabel Parra, Los Jaivas, Mauricio Redolés, entre otros.

En un ilustrador artículo publicado en 2009, Rubí Carreño sentencia que, en definitiva, el colectivo diverso del destierro habría conseguido edificar una comunidad amplia en la que intervinieron y colaboraron exiliados, intelectuales, críticxs, artistas, cientistas sociales de todo el mundo. Asimismo, señala algo que, para el propósito de nuestra investigación y el análisis de los casos de las mujeres críticas, se vuelve altamente significativo, pues reconocemos en esos aportes de la crítica literaria chilena, la imprescindible acción y contribución de Soledad Bianchi y Raquel Olea. Para Carreño, tres son los aportes:

[...] haber logrado construir un proyecto crítico tanto político como estético que respondiera a la dictadura y a la situación de exilio otorgando medios de expresión y congregación a las colectividades disidentes dentro y fuera de Chile, así como con los intelectuales progresistas del mundo”. “Inaugurar temas de investigación que fueron muy relevantes para las décadas posteriores; el más importante que lograron instalar como línea de investigación válida a nivel internacional la narrativa chilena, sobre todo la reciente”. y “Establecer [ieron] redes profesionales de apoyo para los que estaban viviendo en el exilio. una red colaborativa en torno a la ideología de esta magnitud solo se ha visto, me parece, en la crítica feminista (132).

En este mismo análisis la investigadora reconoce dos dispositivos innegables y esenciales tanto para la generación de la comunidad, así como para su reproducción, sostenimiento y trascendencia. Se trata de los congresos¹⁸ y las revistas, estas

18 Estos congresos representaron el evento material y visible de estas configuraciones virtuales repartidas por Europa y Norteamérica. En el artículo que escribimos sobre la experiencia de Soledad Bianchi, exponemos una pincelada de lo que ellos, en definitiva, encarnaron: “Existen varias comunidades más o menos formales e institucionales en la experiencia del exilio chileno en Europa. No es nuestra intención exponer el mapa de esta red, sino exhibir algunos de los [sus] núcleos [...]. Identificamos, por ejemplo, un foco importantísimo vinculado a las redes académicas y editoriales [...]. Uno de relevancia, el Instituto del Nuevo Chile dirigido por Jorge Arrate, tendrá su sede emplazada en Rotterdam. A través de esta institución, fundada en 1977 en el contexto de la colaboración de los Países Bajos a la circulación y conexión de las ideas políticas de los y las chilenas en el exilio, Soledad Bianchi publica su fundamental *Entre la lluvia y el Arcoíris*, así como también otros artículos parte de su primera camada escritural crítica. [...] El caso del Instituto para el Nuevo Chile, de Mariana Perry. Otro espacio de articulación en el exilio, pero emplazados en territorio nacional, lo constituyó CENECA (El Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística). [...] Este “fue uno de los más importantes centros de estudio de la sociedad y cultura chilenas del último cuarto del siglo XX. El referente de la investigación sobre temas de industria cultural, cultura de masas y sociedad contemporánea. Bajo sus dependencias desarrollaron y publicaron sus trabajos académicos como: Carlos Catalán, Giselle Munizaga, María de la Luz Hurtado, Manuel Jofré, Juan Pablo González, Anny Rivera, Rodrigo Torres, Valerio Fuenzalida, Bernardo Subercaseaux y, su última presidenta, María Elena Hermosilla” (Pistacchio 13).

últimas representadas paradigmáticamente por *Araucaria* y *Revista de Literatura Chilena en el exilio*. En general, en el proceso de configuración de campos en América Latina y en nuestro país, las revistas “extienden materialmente los puentes entre los intelectuales. Se transforman en el terreno que permite abrir las fronteras nacionales, crear sub-comunidades, compromisos, lealtades y también construir las trincheras para disputar la hegemonía discursiva e interpretativa” (Pistacchio 26). En el contexto específico del exilio chileno, según César Zamorano:

Las revistas fueron capaces de canalizar formas diversas de resistencia que se establecieron a través de la producción cultural y política, impedidas en el interior del país [...] Cada una de estas publicaciones fueron intentos colectivos de expresión de chilenos esparcidos por el mundo, que vieron en las revistas la posibilidad de reconstruir sus propias conformaciones previas, políticas, estéticas y sociales (114).

En este sentido, además de convertirse en una de las bases, piedras angulares y resortes del colectivo disgregado, las revistas como dispositivos de aglomeración, difusión, circulación, legitimación, se transforman en instrumentos de consolidación de un campo de los estudios sobre literatura chilena y de visibilización de la producción del insilio.

Todos estos elementos expuesto nos hacen concluir y poder aseverar que nos encontramos frente a lo que hemos identificado y caracterizado como una “zona de contacto” facilitadora del ingreso de las escrituras públicas y las voces enunciativas de la generación de mujeres que inician su formación académica a fines de los sesenta y principios de los setentas. Esta cuarta zona de contacto, el exilio, se constituye ominosamente como un no-lugar, un terreno móvil, inestable e incluso indeseable, que a la vez genera y consolida un tipo de asociatividad sin la cual no puede comprenderse ni el devenir ni la actualidad del campo literario y cultural chileno.

Como hemos visto el exilio efectivamente se convierte en esa malla de interconexiones. Un espacio de actividad continua y conmoción en el que se observan y comienzan a experimentar nuevas formas de vida que permiten a lxs sujetos volver a pensar(se) en su roles y participación social, política y afectiva.

El carácter de zona de contacto del exilio, por lo tanto, está dado por tres elementos que lo configuran y que, precisamente coincide con las experiencias de los casos de estudio que hemos examinado. Si bien no es posible aquí profundizar latamente en las experiencias de las críticas, compartiremos algunas de las conclusiones que hemos elaborado para que, con justicia, podamos comprender

la pertinencia de la categoría de “zona de contacto” y por qué lo es, bajo estas condiciones, el exilio.

En primer término, el hecho de la que “zona exilio” se construya como una red de contactos, una trama discursiva y un tejido comunitario que permite, en el caso específico de las críticas literarias, retomar y reconfigurar un proyecto intelectual suspendido. En segundo lugar, el que esa experiencia mediara en el que estas estudiantes se vieran compelidas a elaborar un habla propia, fabricar su voz enunciativa y posicionarla en el espacio público. Finalmente, el hecho de que esa comunidad disgregada y unida en el hecho del destierro, efectivamente, se configura como un territorio de permanente disputa de poderes y tensión ética, estética y política.

Soledad Bianchi, debe dejar Chile en momentos en que se encuentra estudiando su doctorado en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile y bajo la guía de Cedomil Goic. Al llegar a París y comenzar a escribir su tesis sobre Puig con Saúl Yurkievic, comienza un periplo marcado por su militancia política que le abre una puerta a una experiencia de vital importancia. Esta es la de la Revista Araucaria. Su trabajo en una de las publicaciones más significativas del exilio chileno, le permite ponerse en contacto no solo con los núcleos de la comunidad intelectual chilena disgregada en Europa, sino también con una cantidad abismante de creadorxs y artistas que le enviaban sus textos para ser publicados (Contreras et. al. 2017). En esa posición es capaz de convertirse en una mediadora de lectorías, una recopiladora y archivera del patrimonio diseminado y del que no tenía posibilidades de ser conocido dadas las condiciones de censura en Chile. Por otra parte, esta posibilidad también la faculta para realizar uno de los aportes señalado por Carreño, ser un instrumento de la internacionalización no solo de la literatura chilena, sino del estudio de la poesía, abrir las puertas a la reflexión sobre la memoria, y dar a conocer a uno de los grandes escritores que emergió desde la “generación dispersa”: Roberto Bolaño: “Todos estos ejercicios le permitirán “aparecer” a su escritura, condición fundamental para integrar la estructura de relaciones del campo, es decir, ser parte del engranaje constituido por los agentes, modos de producción y redes de circulación” (Pistacchio 13).

Por otro lado, esta experiencia le seguirá permitiendo ampliar la red y a la vez ir construyendo una voz propia. Esto último, de la mano de su labor de recopiladora, le permite pensar un proyecto en el que la crítica –su voz– se convierte en una herramienta para dejar hablar las textualidades por sí mismas. Sus textos, precisamente, dan cuenta de esta elección. La memoria, modelo para armar, es un fiel reflejo de ella. Finalmente, después de más de diez años de destierro, las consecuencias de la participación en esta trama de discursos se traducen en un gesto de reparación

adoptado por quien habría sido su profesora ayudante, y luego de su retorno, su amiga, Lucía Invernizzi. Su regreso a Chile como exonerada reintegrada a la academia nacional, en el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile.¹⁹

Raquel Olea, en cambio, experimenta de forma distinta su zona de contacto. Una vez ubicada en el exilio, en Frankfurt, sin conocer el idioma, debe iniciar los trámites para poder iniciar su doctorado. Según recuerda, ese periodo fue de mucha soledad y mucha tristeza.²⁰ Vivía en un área donde no residían chilenxs. Su pareja trabajaba en la Universidad y ella debía dedicarse a los cuidados de la casa. El hecho de realizar sus estudios de postgrado le permitirá, efectivamente, sellar el cierre de su paso por la “ciudad letrada”. Se apropia del lenguaje del padre, y cierra ese proceso, por medio de una tesis –de la cual no da detalles– que elocuentemente versa sobre la obra de Ernesto Cardenal. Sin embargo, a pesar de que cumple en ese espacio extranjero con el rito de la trayectoria académica, su experiencia de la zona de ingreso se despliega de otro modo:

El feminismo pasó primero en mí por la experiencia personal y por ser mujer exiliada. Teniendo mis hijos allá, tuve un cuestionamiento tremendo a la vida privada, la formación de las mujeres, el sentido de la existencia, al enfrentar una vida de la que yo no tenía ninguna experiencia: cómo criar hijos, mantener una convivencia con un hombre; llevar todo lo que era la vida doméstica y además estudiar. Ese aprendizaje, en experiencia de exilio, fue un shock (Raquel Olea, Entrevista publicada en *Palabra pública*).

Lo que vive Raquel Olea en el exilio es precisamente ese fenómeno de transformación cultural que exuda feminismo,²¹ pero que ella no convierte en patrimonio

19 Para profundizar y verificar la crónica que aquí se despliega, indicamos aquí las fuentes que son productos de nuestra propia investigación. Las entrevistas exclusivas realizadas a Soledad Bianchi para este trabajo y publicadas en *Palabra Pública* y el artículo crítico que próximamente publicará *Revista Chilena de Literatura*.

20 Vid. Entrevista exclusiva a Raquel Olea en *Palabra Pública*.

21 “Entonces para mí fue la vida privada la que me mostró un modo de ser mujer exigido socialmente, porque sí, los hombres chilenos, y sobre todo los intelectuales, tienen un machismo egocéntrico del que me fui enterando y desilusionando mucho. Para mí, los hijos eran prioritarios, pero viví todo eso en mucha soledad; yo siempre crie a mis hijos en la casa, no los puse en guarderías, sino que con otras compañeras y amigas de universidad hicimos guarderías privadas, de siete niños, que nos turnábamos para cuidar. Organizar toda esa vida con los estudios de doctorado fue exigente, muchas veces estuve a punto de dejarlo, muchas veces me sentí agobiada, sentía como que nada resultaba según mis expectativas. No me resultaba ni la maternidad ni el trabajo intelectual. Esa experiencia personal fue fuerte. Participar con

discursivo y programa intelectual, sino solo a su regreso a Chile. Un feminismo que ella misma reconoce antes en la experiencia que en la teoría y que elabora, comprende y ejecuta una vez resuelto su retorno. Este, por otra parte, no podría haber funcionado del modo virtuoso en que lo hizo de no haber sido también por esa red comunitaria, como ella insiste, solidaria que constituyó en grupos de lectura, y sobre todo con la amistad con Olga Grau.²² Esa red no solo la apoyará en el complejo periplo de vuelta, sino que se convertirá en el espacio que sostendrá un proyecto colectivo²³ que la autora no reconoce haber planificado a priori. Se trata, nada más y nada menos, del de la fundación de un nuevo campo (contrahegemónico en ese momento), el de los estudios literarios feministas en Chile. En este sentido, es a partir de esas experiencias concretas en el destierro y la extranjería, que se equipará del arsenal vital necesario, de las preguntas, que posteriormente, y a través de la lectura de/con mujeres en Chile —en La Morada—, la llevarán a escribir un texto fundacional como *Lengua Víbora*.²⁴

Para concluir. Se vuelve necesario y también imprescindible agradecer la oportunidad y el espacio para poder reflexionar, a partir de esta conmemoración de los 50 años del golpe civil-militar, sobre el proyecto de un grupo diverso de mujeres cuyas vidas y experiencias intelectuales se vieron fuertemente intervenidas por el golpe de estado civil-militar y lo que sobrevino. Resulta importante hoy volver a mirar y pensar esos procesos, puesto que definen de manera importante la configuración de nuestro campo cultural hoy. Por otra parte es una instancia para

otras mujeres que tenían experiencias parecidas fue importante, formamos grupos de mujeres exiliadas chilenas, reflexionábamos sobre estos temas y también colaborábamos juntando dinero para mandarlo a organizaciones de mujeres chilenas acá. En eso participé bastante e intentamos hacer grupos de lectura, etcétera, pero yo te diría que mi acercamiento personal al feminismo primero pasó por esta mezcla de la experiencia de vida y la literatura” (Raquel Olea, Entrevista publicada en *Palabra pública*).

22 Esta amistad habría sido clave en la experiencia del retorno y en la consecución posterior del proyecto intelectual de Olea. Olga Grau, quien también habría estado en Alemania y con quién habría tenido bastantes contactos, habría vuelto antes que ella y la habría acogido en el regreso. Grau, fundadora de La Morada, habría sido quien le habría extendido la invitación a esta comunidad que, como reconoce en la entrevista, habría sido el espacio donde su feminismo habría encontrado cauce y lengua.

23 Se hace necesario indicar y aclarar que ese proyecto de la configuración del campo de la estudios literarios feministas, se constituye como un proceso en el que participan varias voces autorizadas por distintas trayectorias académicas e investigativas. Los aportes de Kemy Oyarzún (*La Poética del Desengaño*) y del grupo de escritoras y críticas que publican *Escribir en los bordes*, serán fundamentales, por ejemplo, para la demarcación de un área de estudios y un corpus específico.

24 Raquel Olea, sin embargo, piensa que el texto inaugural de su proyecto de crítica literaria feminista o el que lo abre, es uno que escribió sobre *Por la Patria* de Diamela Eltit en los talleres de preparación del Congreso de Literatura femenina de 1987.

volver a señalar que, a pesar de lo ‘normal’ que pueda parecer la presencia de estas importantes y lúcidas estudiosas de la literatura en nuestros días, la realidad es que “la práctica extendida, sistemática y profesionalizada del análisis y la crítica literaria académica hecha por mujeres, no habría tenido un espacio formal/oficial sino hasta los últimos años de la década del setenta, e incluso, puede [debatirse] aseverarse a partir de la reflexión escrita que aquí ofrecemos, si no se hubiera desarrollado fuera de las fronteras nacionales, en el exilio” (Pistacchio 231).

Quisiéramos cerrar este escrito citando las palabras de nuestras críticas,²⁵ pues son ellas mejor que nadie, quienes pueden y deben recordarnos que a 50 años del golpe, y a pesar de todo, de todo lo que a algunos puede parecer un dividendo, ningún exilio, nunca ni en ninguna circunstancia, es admisible:

para mí el exilio es un castigo de la dictadura, pero también es un “estado”, una vivencia que se ha considerado poco a nivel nacional, digamos que como las tantas cosas y asuntos que se quieren olvidar, para no enfrentar lo que fue la dictadura y la postdictadura. Por algo hubo revuelta, no es en vano. Entonces, la memoria, es muy fundamental y siempre ha sido fundamental, yo siempre pienso, también, en lo que uno es. Uno es con memoria [...] (Soledad Bianchi, 2022).

La profundización de esas preguntas y otras, me llevo a la teoría feminista, a la búsqueda de pensamiento feminista orientado culturalmente. Quizás en Alemania tuve una transformación surgida de la intuición y la experiencia sensible de esas problemáticas, pero no las desarrollé teóricamente. Yo empecé mi camino recto tarde, a mi vuelta, antes había sido más la política, el golpe que trastocó todos los proyectos políticos de cambio, tenía 40 años. Llegué a Chile a trabajar a un colegio y trabajé como profesora cinco años. Mi matrimonio se había terminado, tenía que recuperar una armonía para mí y mis hijos (Raquel Olea, 2022).

25 Me gustaría poder evitar el apropiarme de estos nombres a través del posesivo, que, además, en ocasiones, pareciera apoderarse de ese otro paternalista o asistencialmente. Por ello aclaro que lo utilizo, primero, en un gesto de agradecimiento personal y afectuoso a Soledad y Raquel, quienes se arriesgan y exponen -confiadamente- cada vez que exhibo sus entrevistas y comento o analizo sus dichos, textos, sus vidas. En segundo lugar, en un gesto de orgullo y admiración, pues, luego de todo lo oído, leído, conversado y pensado, no cabe duda de que Bianchi y Olea son un patrimonio vivo de nuestro campo, que han abierto muchas puertas y nos han donado reflexiones e ideas tan importantes y lúcidas que aún, si quiera, podemos ponderar.

Obras citadas

- Bianchi, Soledad. “Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (Un panorama)”. *Libro de Lectura(s). Poesías, poetas, poéticas*. USACH, 2013: 141-166.
- Carreño, Rubí. “El exilio de la crítica chilena: Aportes para una nueva agenda literaria”. *Anales de Literatura Chilena*, vol. 10, no. 12, Diciembre 2009: 129-144.
- Cabello-Hutt, Claudia. “Redes Queer. Escritoras, artistas y mecenas en la primera mitad del siglo XX”. *Cuadernos de Literatura*, vol. XXI, no. 42, Julio–Diciembre 2017.
- Contreras, Joseph, Lebuy. “Soledad Bianchi y la polifonía del campo cultural”. Entrevista en Letras en línea, Dossier Jornadas de Alta tensión, UAH. Diciembre, 2019.
- De Beauvoir, Simone. *El Segundo Sexo*. Debolsillo, 2017.
- Doll, Darcie. “La crítica literaria de mujeres en Chile: las precursoras y las contradicciones frente a la literatura nacional.” *Género y memoria de América Latina*. Eds. Gloria Hintze y María Antonia Zandael. Mendoza: Centro de Estudios Transandinos y Latinoamericanos, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, 2007: 67-68.
- Franco, Marina. “El exilio como espacio de transformaciones de género”. *De minifaldas, militancias y revoluciones*. Luxemburg, 2009.
- Montero, Claudia. “Figuras femeninas en el campo intelectual del Chile de la modernización”. *Palimpsesto*, 7(11), 038-054
- Nómez, Naím. “Exilio e Insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta”. *Revista Chilena de Literatura*, no. 76, 2010, URL: <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1132/1004>.
- Oñate, Wright, et al. *Exilio y retorno*. LOM, 2005.
- Pistacchio, Romina. “La Aporía Descolonial”. *Iberoamericana* 2018.
- . “Cartografía de una intromisión imprescindible”. *Revista Aisthesis*, no. 76, 2023, URL: <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/50205>.
- . “Construcción del lugar de enunciación e intervención transformadora del campo de la crítica y de los estudios literarios en Chile. Soledad Bianchi: Mapear la heterogeneidad de las escrituras chilenas”. Inédita.

- Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: F.C.E, 2010.
- Rebolledo, Loreto. “Mujeres Exiliadas. Con Chile en la memoria”. *Revista Cyber Humanitatis*, no.19, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920 y 1930. Argentina: Siglo XXI Editores, 1988.
- Subercaseaux, Bernardo. “Política y Cultura”. *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile V*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
- Traverso, Ana. “Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género”. FONDECYT: Tradición literaria y profesionalización en la escritura de mujeres. Visitado en 2019. Web.
- Williams, Raymon. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 2000.
- Zamorano, César. “‘Un millón de chilenos’: testimonios del exilio en la revista araucaria de Chile”. *Revista Universum*, no. 36, 2021, URL: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762021000100109&script=sci_abstract.

Wieder. Modalidades del fascismo a 50 años del golpe

raúl rodríguez freire
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
raul.rodriguez@pucv.cl

No, Eichmann no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión —que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez— fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo.

Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, 1963

La supervivencia del nacionalsocialismo en la democracia es potencialmente más peligrosa que la supervivencia de tendencias fascistas contra la democracia.

T.W. Adorno, *¿Qué significa elaborar el pasado?*, 1957

1. Un mundo gobernado por los nazis que se parece muchísimo al mundo que emergió tras la Segunda Guerra Mundial es lo que encontramos en *El hombre en el castillo* (1962). Bajo el totalitarismo, las prácticas de consumo son las mismas que operan bajo la lógica cultural del capitalismo avanzado que conocemos. En la parte gobernada por Japón, los “cultos” adinerados coleccionan “objetos históricos de la civilización popular norteamericana” (34), como si se tratara de verdaderas antigüedades. La noción de historia forma parte del negocio, toda vez que los objetos de colección son acompañados con un certificado que acredita su “valor histórico” (70). “Tenían una pasión maniática por lo trivial”, se lee poco más adelante, y consideraban una muestra “realmente auténtica de la moribunda cultura norteamericana”, por ejemplo, un reloj pulsera de juguete con la cara de Micky Mouse estampada en el centro (51). Producidos en 1938, ya no quedaban más de 10 en todo el mundo, lo que hacía de tal artefacto plástico una verdadera joya anticuaría. Solo los comerciantes más astutos comprendieron que “el valor histórico no estaba en el certificado, sino en el objeto”, volviendo así inútiles términos como “genuino” y “falsificado”. El nazismo, nos muestra Philip Dick, es más que Hitler, que en su novela muere tempranamente gracias a una sífilis cerebral adquirida durante sus años de Viena, siendo reemplazado en el liderazgo por Martin Bormann. La violencia totalitaria convive así con la trivialidad de la cul-

tura estadounidense, hasta fundirse con ella. La novela de Philip Dick se acerca, y no poco, a la tesis esgrimida por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno en su famoso capítulo de la *Dialéctica de la ilustración* dedicado a la industria cultural, más allá, por cierto, de la dominante barbarie estética. Allí muestran que las diferencias entre los productos de consumo no sirven sino para “clasificar, organizar y manipular” (168) a los propios consumidores, y ello, bajo la totalitarización técnica y cultural a nivel industrial de la vida, asemeja más que diferencia el nazismo con la “civilización popular norteamericana”. El suelo para la posibilidad de un Trump ya estaba completamente instalado en los años de postguerra.

2. La obra de Roberto Bolaño confronta el desafío que entrevieron tanto Dick como Horkheimer y Adorno, esto es, que el fascismo no fue (ni lo sigue siendo) solo un movimiento de masas, sino también un modo de subjetivación que sobrepasa las concepciones políticas convencionales y el totalitarismo. Ello implica que para su derrota no basta la victoria sobre un gobierno fascista y sus ejércitos. Su derrota se logra con la transformación de las condiciones que producen, a nivel cotidiano, a un sujeto fascista. La violencia ocupa en Bolaño un lugar destacado, dentro del cual el nazismo y su modalidad fascista representan una preocupación constante, que se extiende desde *La senda de los elefantes*, de 1984 (reeditada en 1999 como *Monsieur Pain*), uno de sus primeros trabajos como novelista, hasta su obra póstuma, *2666* (2004), pasando por pequeñas, pero significativas referencias en *El espíritu de la ciencia-ficción* (escrita entre 1980-1984, publicada póstumamente), dedicada originalmente a Philip Dick,¹ *Los sinsabores del verdadero policía* (2011; comenzada a finales de los ochenta), *La pista de hielo* (1993), *Los detectives salvajes* (1998) y *Nocturno de Chile* (2001). *El Tercer Reich*, escrita en 1989 y publicada en 2010, así como *La literatura nazi en América* (1996) y *Estrella distante* (1996), le darán al fascismo cotidiano un tratamiento detenido y particular, que culminará en su

1 En su prólogo a la publicación póstuma de *El espíritu de la ciencia ficción*, Christopher Domínguez Michael entrevistó tempranamente la preocupación que en este ensayo estoy siguiendo: “La ciencia-ficción no era para Bolaño, como lo sería para un lector ordinario, una mera premonición de viajes espaciales, planetas extraterrestres habitados por alienígenas o colosales adelantos tecnológicos, sino un estado moral, la búsqueda invertida del tiempo perdido, y por ello su obra es incomprendible sin la lectura de Ursula K. Le Guin o Philip Dick, quienes moralizaron el futuro como una extensión catastrófica del siglo XX. Aquella sería una supermodernidad probablemente fascista –en los años ochenta, cosa rara, Bolaño conocía a los escritores de derecha de la Acción Francesa, entonces del todo olvidados– y en *El espíritu de la ciencia ficción* reside, es probable, el secreto de *2666*. La novela, para Bolaño, no es cronológica, sino moral, y esa ética solo puede entenderse, exacta anticipación suya, mediante una suerte de teoría de los juegos, lo que explica un libro como *El Tercer Reich*” (15-16).

articulación con los femicidios en *2666* (adelantada ya en “Ramírez Hoffman, el infame”), una violencia que tiene como trasfondo las mutaciones del capital y la industria cultural a fines del siglo XX. “La originalidad de Bolaño”, señaló al respecto Federico Finchelstein, “es justamente que enfatiza un fascismo que no tiene fronteras de tiempo y espacio. Un fascismo global y globalizante” (en línea). Se podría decir que Bolaño captó el núcleo del fascismo y su persistencia, muy bien caracterizada en *Estrella distante* a partir de la figura de Carlos Wieder. Ello, empero, no quiere decir que sea siempre uno y el mismo (Traverso). Por espacio, no puedo profundizar en su actual proliferación, por lo que me centraré en los modos en que Bolaño comprendió su diseminación más allá de Alemania e Italia, y antes de la Segunda Guerra.

3. La relación entre el antiguo y el nuevo fascismo tiene importantes diferencias, y Bolaño captó la singularidad de cada uno. El fascismo clásico, que aparece claramente en “La parte de Archiboldi”, fue un fascismo de masas que nació después de la Primera Guerra Mundial, la guerra total que inauguró la relación entre industria, tecnología y militarismo, y que terminó endilgándole a la empresa de Hitler y Mussolini un corte utópico y vanguardista. El nuevo fascismo, en este sentido, es más conservador y micrológico. De ahí que Gilles Deleuze haya entrevisto la posibilidad de otras y distintas modalidades:

Se está instalando todo un neofascismo con respecto al cual el antiguo quedará convertido en una figura folklórica... En lugar de ser una política y una economía de guerra, el nuevo fascismo es una alianza mundial para la seguridad, para la gestión de una ‘paz’ no menos terrible, con la organización concertada de todos los pequeños miedos, de todas las pequeñas angustias que hacen de nosotros micro-fascistas, encargados de sofocar cada cosa, cada rostro, cada palabra un poco fuerte, cada uno en su calle, en su barrio, en su cine (133).

El nuevo fascismo, dirá luego Deleuze, es más refinado, por lo que puede aparecer de manera sutil o violenta, allí donde no se lo espera. Bolaño, por su parte, verá que el nacimiento de formas heterogéneas de fascismo se comenzaba a producir, más allá de la filiación nazi, en la mismísima década del 30, y precisamente de un modo sutil, lo que podría llevarnos a pensar que se trataba de otra cosa. Pero al fascismo, parece decirnos Bolaño, hay que captarlo también, y sobre todo, a partir de su nivel micrológico. Recordemos entonces a Monsieur Pain y la conversación que se da cuando baja a desayunar al café de Raoul. Allí toma un diario que informa sobre “el balance de bombardeos aéreos, fuegos cruzados de artillería, muertos

a millares, armas nuevas que en la guerra del 14 desconocíamos” (81). Pain no pone buena cara ante los acontecimientos que lenta, pero sostenidamente, se van encaminando hacia una nueva guerra. Estamos en 1938. Raoul comenta: “—Los malditos alemanes ensayan su arsenal”. No sabemos de qué manera pronunció esta frase, pero debe de haber sido en un tono *admirativo*, puesto que, acto seguido, Robert, un comensal que también se encontraba en el café, le respondió: “Paparruchadas, no tienen nada extraordinario”. Raoul se siente obligado a replicar:

- ¿Te parecen normales los bombarderos en picado, Robert? ¡Los Stukas!
—anunció Raoul, que entendía de asuntos militares—. ¡Monomotor biplaza, armado con tres ametralladoras y capaz de transportar más de mil kilos de bombas!
—Se diría que te mueres de admiración.
—¡Por supuesto que no! ¡Jamás...! Sin embargo, reconozcamos que...
—No he querido decir eso, Raoul, pero tampoco es necesario verlos como la séptima maravilla. Lo que cuenta es el hombre, el valor de las masas (82).

Como el Messerschmitt 109 de la Luftwaffe, de 1940, que pilotea Carlos Wieder en *Estrella distante*, el *Stukas* también es un avión de combate nazi. Se trata de un bombardero en picado (*Sturzkampfflugzeug*) producido en 1935 y estrenado en combate un año más tarde; gracias a sus éxitos se convirtió en el símbolo de la propaganda del poder aéreo nazi. Pero no es solo la admiración de Raoul por la tecnología alemana lo que aquí sorprende. Quien le replica, vemos, lo hace invocando una cierta idea de hombre y una cierta idea de valor, ideas que no se distancian de las que exaltaba Hitler. Ello se hace más claro cuando Raoul también indique que hay que enfrentarse a los nazis con una postura firme y viril (83). Luego aparecerá la idea de patria, “el destino de la patria”, a la que, al parecer, nadie quiere sustraerse, al punto de que la mayoría de los presentes en la escena estarían dispuestos a una nueva guerra. Las únicas excepciones son “un hombrecillo barbado y de pelambreira erizada”, que se niega a que los gobernantes de Francia “nos metan en una carrera armamentista”. “¡Por el amor de Dios”, dice, “ya hay suficientes nazis en Europa!” (85). También se resistirán un ciego (del que Raoul suele burlarse) y el mismo Pain, al que a los veintinueve años le quemaron los dos pulmones en Verdún, la ciudad francesa en la tuvo lugar la más larga y sangrienta de las batallas de la Primera Guerra Mundial (305.000 muertos y 400.000 heridos). En esta pequeña conversación, una mañana de un día cualquiera, del mismo año que viera la luz el reloj pulsera con la cara de Micky Mouse, se presentan gran parte de los valores que caracterizaron al fascismo y al nazismo: el culto a la nación y la patria (“Ah, la patria, dulce, dulce... —dijo Jean-Luc”, otro asiduo del café de Raoul), la ausen-

cia de pensamiento reflexivo y el engrandecimiento de la acción, la necesidad de hombres viriles, el militarismo y el combate. Bolaño pone estos elementos propios del fascismo en personas comunes y corrientes, pues es precisamente en estas, es decir, en cualquiera, donde pueden despertar los pequeños miedos que todas y todos portamos.

4. Estos elementos son los que se repiten una y otra vez en *La literatura nazi en América*, si bien con mayor énfasis. Por ejemplo, ya antes de conocer a Hitler, Edelmira Thompson de Mendiluce “quiere una literatura épica, epopéyica, a la que no le tiemble el pulso a la hora de cantarle a la patria” (14), mientras su hijo (como Hitler) es un nacionalista “antinorteamericano y anticapitalista” que termina desencadenando una ofensiva contra los cultores de las ideas foráneas (24). La carrera militar del bogotano Ignacio Zubieta “es rápida, frecuente en hechos de valor y medallas”, las que recibe, junto a su compañero de armas Jesús Fernández-Gómez, por su participación en la 33ª División de Granaderos SS Voluntarios Carlomagno. A Jesús, según se desprende de su libro *Años de Lucha de un Falangista Americano en Europa*, “la cercanía física del poder... lo conmueve hasta las lágrimas” (43). Interesante resulta recordar la obra de Harry Sibelius, un plagiador de primera (plagia el hilo argumental de *El hombre en el castillo*) cuyo fuerte es la administración –tema que Bolaño también tratará, pues en él los nazis resaltaron al punto de burocratizar, como si de una fábrica se tratara, el genocidio–: “Sus descripciones del funcionamiento de la maquinaria burocrática son implacables: El capítulo cuarto de la segunda parte, ‘Los transportes’”, se subdivide en “a) La situación de los transportes alemanes y americanos al estallar la guerra, b) Los efectos de la situación militar cambiante sobre los transportes alemanes y americanos, c) Los métodos alemanes de control de los transportes en toda América y d) Organización alemana de los transportes americanos” (115). Sibelius reescribe, e invierte, a modo de novela, *La Europa de Hitler*, de Arnold J. Toynbee –libro que se planteó como objetivo que “el crimen y la ignominia” del nazismo no cayeran en el olvido (114) –, por lo que su esfuerzo se concentra en inventariar un crimen que a sus ojos se presenta victorioso. Como otras de las figuras biografiadas, Sibelius parece una caricatura, pero más relevante que su parodia, así como la del resto de las y los escritores de derecha que Bolaño ficciona, es el modo en que *La literatura nazi en América* presenta una serie de figuras misóginas, anticomunistas, antisemitas, racistas, nacionalistas, patrioterías, homofóbicas, conservadoras, defensoras a ultranza de la familia nuclear, con tendencias fascistas de variable intensidad, pero fascistas al fin y al cabo, que idealizan los totalitarismos que se im-

pusieron en distintos países a lo largo del siglo XX, y que lograron, algunos nada, otros algo, algunos bastante influencia en sus respectivos medios, lo que indica que los valores fascistas que estas y estos escritores *defienden y promueven* no siempre incomodaron a sus interlocutores no fascistas, incluyendo a algunos de izquierda.

5. El interés de Bolaño por la derecha radical, sin embargo, no se limita a la derecha, como dejó en claro en una entrevista (1998) en la que, a propósito de *La literatura nazi en América*, señaló: “El mundo de la ultraderecha es un mundo desmesurado y es interesante de por sí. Lo que pasa es que yo cojo el mundo de la ultraderecha, pero muchas veces, en realidad, de lo que estoy hablando es de la izquierda. Cojo la imagen más fácil de ser caricaturizada para hablar de otra cosa. Cuando hablo de los escritores nazis de América, en realidad estoy hablando del mundo a veces heroico, y muchas más veces canalla, de la literatura en general” (9). Para Bolaño *La literatura nazi en América* es una novela, y no una recopilación de biografías, que es como se la ha tendido a leer: “pero no para ser leída como novela. Se puede abrir por donde tú quieras, pese a tener los tres estadios clásicos de la novela” (9). Quisiera aventurar que el personaje de *La literatura nazi en América* es esa subjetividad que Gilles Deleuze llamó microfascista, esto es, el fascismo que reside en cada una de nosotras y nosotros. Como acabamos de ver, en Bolaño las conductas fascistas aparecen a nivel cotidiano –cristalizando también en el medio literario–, y en continuidad con los acontecimientos que tuvieron lugar antes y durante la Segunda Guerra Mundial. La vida que luego emergió, en América y Europa, es una preocupación de la que su escritura da cuenta, explicitando que, para él, como antes para Dick, “todo arte es política” (183). Bolaño no solo encara el fascismo histórico condensado en los nombres de Hitler y Mussolini, también, para decirlo con Michel Foucault (1983): “el fascismo que se encuentra en todos nosotros, que habita en nuestra mente y en nuestro comportamiento cotidiano, el fascismo que nos hace amar el poder, desear lo mismo que nos domina y nos explota” (xiii). En una conversación que sostiene con Norton, Pelletier y Espinoza, Amalfinato intenta explicarles “la relación con el poder de los intelectuales mexicanos”, que muy bien podría extenderse a los intelectuales latinoamericanos, con la salvedad de que hay, agrega, excepciones notables (161), sobre todo en Argentina. El problema, dice Amalfinato, es que “los intelectuales *siempre* creen que se merecen algo más”, lo que los lleva a aceptar las prebendas que el Estado, y aquí agregaríamos que también el mercado, tenga para ofrecerles, independientemente de si el intelectual es (o dice ser) un crítico radical del Estado y/o del mercado.

No tenemos tiempo para adentrarnos en este punto, pero lo dejamos planteado, antes de pasar a una impactante escena del fascismo cotidiano.

6. Luego de participar en un congreso realizado en Bolonia, sin representar ningún aporte, los flamantes profesores Manuel Espinoza y Jean-Claude Pelletier viajan a Londres, a fin de preguntarle a su anhelada Liz Norton si quería o amaba a Alex Pritchard, con quien ella había comenzado a salir. “Norton les dijo que no. Y luego les dijo que tal vez sí, que era difícil dar una respuesta concluyente a este respecto. Y Pelletier y Espinoza le dijeron que ellos necesitaban saberlo, es decir que necesitaban una confirmación definitiva” (101). Luego de insistir cínicamente, “Norton les preguntó si estaban celosos. Y entonces ellos le dijeron que hasta ahí podíamos llegar, que celosos en modo alguno, que tal como llevaban ellos su amistad acusarlos de tener celos casi era un insulto” (101). Así más o menos comienza uno de los episodios más llamativos de “La parte de los críticos”, parte, como sabemos, dedicada al cuarteto internacional (un italiano, un francés, un español y una inglesa) especializado en la obra de Benno von Archimboldi. Luego de esta conversación, cenaron y bebieron más de la cuenta, y quizá eso podría ayudar a explicar lo que vendrá, pero en realidad no es suficiente. Terminada la cena tomaron un taxi, conducido por un paquistaní, que al tiempo que prestaba atención a la conversación del trio (una conversación en la que claramente se daba cuenta de que ella mantenía relaciones sexuales con cada uno), no lograba dar con el camino que debía llevarlos a la dirección indicada. Al ver que el taxista está dando una vuelta innecesaria, Norton le pregunta si está perdido, a lo que él responde que “el laberinto que era Londres había conseguido desorientarlo” (102), cuestión que dio lugar, por parte de la y los académicos, a pensar en Borges (Espinoza), que comparó a Londres con un Laberinto, pero Norton señaló que Dickens y Stevenson ya lo habían dicho bastante antes, aunque ella no señaló laberinto, sino tropo, “cosa que, por lo visto, el taxista no estaba dispuesto a tolerar” (102). El paquistaní señaló que podía no conocer a Borges, ni a Dickens, ni Stevenson, pero sí sabía muy bien lo que era la dignidad y la decencia y lo que era una mujer como ella: una puta. En cuanto a los señores, estos eran “chulos o macarras o macrós o cafiches”. El comentario o discurso del taxista los sorprendió al punto de dejarlos sin palabras por un buen trecho. Luego le piden que se detuviera, cosa que hizo en el acto, junto con indicarles cuánto se le adeudaba. El valor era lo correspondido, pero su sola verbalización colmó la paciencia de Espinoza. Este:

al tiempo que bajaba, abrió la puerta delantera del taxi y extrajo violentamente de este a su conductor, quien no esperaba una reacción así de un caballero tan bien vestido. Menos aún esperaba la lluvia de patadas ibéricas que empezó a caerle encima, patadas que primero solo le daba Espinoza, pero que luego, tras cansarse este, le propinó Pelletier, pese a los gritos de Norton que intentaba disuadirlos, las palabras de Norton que decía que con violencia no se arreglaba nada, que, por el contrario, este paquistaní después de la paliza iba a odiar aún más a los ingleses, algo que por lo visto traía sin cuidado a Pelletier, que no era inglés, menos aún a Espinoza, los cuales, sin embargo, al tiempo que pateaban el cuerpo del paquistaní, lo insultaban en inglés, sin importarles en lo más mínimo que el asiático estuviera caído, hecho un ovillo en el suelo, patada va y patada viene, métete el islam por el culo, allí es donde debe estar, esta patada es por Salman Rushdie (un autor que ambos, por otra parte, consideraban más bien malo, pero cuya mención les pareció pertinente), esta patada es de parte de las feministas de París (parad de una puta vez, les gritaba Norton), esta patada es de parte de las feministas de Nueva York (lo vais a matar, les gritaba Norton), esta patada es de parte del fantasma de Valerie Solanas, hijo de mala madre, y así, hasta dejarlo inconsciente y sangrando por todos los orificios de la cabeza, menos por los ojos (103).

La violencia con que actúan los críticos, suplementada explícitamente con comentarios racistas, al tiempo que invocan a distintas feministas, se realiza en contrapunto con su formación erudita y especializada, así como a la elegancia de su vestimenta. Bolaño releva el microfascismo que se despierta sobre un migrante asiático por parte de unos progresistas académicos europeos. Pero la escena no acaba allí, continúa con la plenitud que los tres alcanzan luego de la paliza: “Era como si, por fin, hubieran hecho el *ménage à trois* con el que tanto habían fantaseado. Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton... parecía haber experimentado un orgasmo múltiple” (103). Una vez recuperados, Norton intenta ver si el taxista está vivo, pero al advertir que se les acerca un grupo de personas, rápidamente Pelletier y Espinoza la suben al taxi, pues en él escapan, teniendo la precaución de limpiar sus huellas cuando lo abandonen. Al día siguiente, y tras “un copioso desayuno en el hotel”, revisan las noticias para ver qué ha ocurrido con el taxista. Norton les dirá un poco más tarde que está muy mal, pero vivo, agregando que es necesario que dejen de verse por un tiempo. Pelletier y Espinoza regresarán entonces a sus respectivos países. El español no llegará bien de los nervios, mientras el francés no se sentirá afectado, retomando sus actividades como si nada hubiera ocurrido.

7. Veamos ahora una escena complemente distinta, enmarcada en plena Segunda Guerra: “Fui un administrador justo” (959). La consideración del nazismo en su vertiente burocrática, exaltada por Harry Sibelius, la encontramos en “La parte de Archiboldi”, que dedica una extensión considerable a la guerra en la Europa Oriental. Leo Sammer, un funcionario de escalafón intermedio que opera como subdirector de un organismo encargado de suministrar desde el interior de Polonia trabajadores para el Reich, recuerda directamente a Adolf Eichmann y su comprensión del deber. En las palabras de Sammer, su meta no era otra que la de “mantener en funcionamiento la burocracia de aquella región polaca”; en ello no cejaría, independientemente de la tarea asignada. A la espera de ser interrogado, temiendo la posibilidad de un juicio por Crímenes de Guerra, Sammer, que se ha cambiado el nombre para no ser descubierto, le cuenta a Hans Reiter en qué consistió su trabajo, con tal de justificarse moralmente ante sí. Poco antes del fin de la guerra, se le informa que recibirá un tren con 500 judíos a bordo. Esperó, con “resignación”, el tren proveniente de Grecia, al principio sin saber muy bien qué hacer, pues se trataba de un error, que confirmó cuando se enteró que debería haber llegado a Auschwitz. La incertidumbre se acabó cuando se le indicó que él mismo tendría que encargarse de su exterminación. Así que comenzó a buscar el mejor modo de cumplir con su cometido, un cometido que se sumaba a los que ya tenía pendientes: unas papas perdidas (robadas), un asunto de remolacha, otro de zanahorias y uno más de un símil de café. A pesar de la nueva tarea, para la que no había sido formado, Sammer tendrá tiempo para aburrirse, así como para jugar una partida de dados; en otras palabras, lo asumirá como una tarea más, no fácil de resolver, pero una orden es una orden. Es cierto que inicialmente intentó ver la posibilidad de que el error fuese enmendado, realizando una serie de llamadas que terminaron por reconocer oficialmente el error, pero no obtendrá una solución distinta a la que ya intuía: “lo mejor y más conveniente es que usted mismo se deshaga de ellos”, le dirá un jovencísimo oficial cuya voz le recuerda la de su propio hijo, fallecido un tiempo atrás. La “orden de deshacerse de los judíos griegos era tajante. El problema es cómo” (950), les dirá luego a sus subordinados. Jamás pensó en la eventualidad de no cumplirla. Como Eichmann, citando la segunda crítica kantiana, asumirá “que el principio de mi voluntad debe ser tal que pueda devenir el principio de las leyes generales” (199). Para Arendt, que es quien registra esta referencia a Kant, lo que mueve aquí a Eichmann, y seguramente a todos los que no hicieron más que cumplir con su deber, no es el apego a uno de los imperativos categóricos de Kant, reconfigurado “para [el] uso casero del hombre

sin importancia”, esto es, el hombre transformado en la rueda de una máquina, sino su modificación, para ponerlo en relación no con la facultad humana de juzgar, sino con la voluntad del Führer, transformada en ley (criminal) (200). Lo que sigue es el horror, la puesta en marcha de una improvisada “matanza administrativa” –como le llamará Arendt (419) al genocidio dictado por la solución final–, que contará con varios voluntarios y para la que, dado lo agotador que resulta la tarea por la falta de hombres, se terminará convenciendo a un grupo de niños alcohólicos, a los que se les promete, a cambio de contribuir al exterminio de los judíos, alcohol para ellos y comida para sus familias. La tarea se comienza a realizar trasladando a grupos de 10 personas hacia un lugar escogido en las afueras de la ciudad. No por improvisada, la tarea dejaba de estar anclada a un modelo burocrático que Bolaño resalta tal como lo hacía Sibelius: “Un día pregunté cuántos judíos griegos nos quedaban. Al cabo de media hora uno de mis secretarios me entregó un papel con un cuadro en el que se detallaba todo, los quinientos judíos llegados en tren del sur, los que murieron durante el viaje, los que murieron durante su estancia en la antigua curtiduría, aquellos de los que nos encargamos nosotros, aquellos de los que se encargaron los niños borrachos, etcétera” (957). Podemos ver que es directa la alusión de Bolaño a Eichmann, que a lo largo de su juicio reivindicó una y otra vez que solo se dedicó a cumplir las órdenes de sus superiores. Y es precisamente este acatamiento lo que le permitió a Arendt comprender lo que llamó hacia el final de su famoso libro dedicado al juicio de Eichmann “la banalidad del mal”. Pero hay algo más que podemos encontrar también en Sammer: las frases hechas con las que intenta justificarse: “Otro en mi lugar –le dijo Sammer a Reiter– hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (959). Sammer llegará incluso a señalar que la ruina de la infancia de los niños adiestrados para exterminar a los judíos que recibió se haya en el alcohol, en sus “holgazanas y descriteriadas” madres, incluso en el fútbol, pero no en él. Para Arendt, “si bien esto merece ser clasificado como ‘banalidad’, e incluso puede parecer cómico, y ni siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común” (418). Y agrega: “En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana. Pero fue únicamente una lección, no una explicación del fenómeno, ni una teoría sobre el mismo” (418). Esta sentencia es clave para comprender también lo que Bolaño está aquí poniendo en discusión.

No eligió, como Thomas Pynchon en *El arcoíris de la gravedad* (1973), un capitán de la SS, Blicero/ Weissman, a cargo de una importante misión (la batería de cohetes V2), sino un funcionario de rango medio, menor incluso que Eichmann. Hacia el final de su reporte, Arendt resalta la necesidad de no pensar en Eichmann como un símbolo, ni en el proceso como un pretexto para plantear cuestiones que vayan más allá del juicio de un individuo determinado. Hacerlo implicaría asumir la propuesta del mismo Eichmann, a saber, no ser más que un chivo expiatorio. Para Arendt, solo el centrarse en el acusado mismo y sus acciones, es lo que podría permitir comprender las terribles implicancias que se suceden cuando nos alejamos de la realidad, sin, además, la necesaria reflexión, que es, resalta Arendt, lo que evita la obediencia ciega (199). “La dureza”, agregó Sammer, “va reñida con mi carácter”. Y efectivamente fue alguien que, mientras la orden no fue ejecutada, se preocupó de cierta manera por los 500 judíos que recibió. Una vez que se le dijo qué hacer, fielmente se abocó a cumplir con su deber. Bolaño, vemos una vez más, no muestra una maquinaria, sino a un sujeto en sus cotidianas circunstancias. Estas, por supuesto, responden a las que fortalecieron el fascismo histórico, pero incluso en aquel momento la reflexión seguía siendo una posibilidad, por lo menos para el que quisiera asumirla.

8. La falta de reflexión que encontramos en Sammer se vuelve ética y responsabilidad en un escritor menor, marginal, cuando no inexistente para el medio literario francés del que formaba parte o del que anhelaba formar parte. Henri Simon Leprince, cuya biografía Bolaño nos dona en *Llamadas telefónicas* (1997), entrará en acción por la misma época de Sammer. Su nombre da título al relato que sigue al más famoso “Sensini”. A Leprince se le presenta la oportunidad de trabajar con la Francia colaboracionista de Vichy. La invitación se extiende porque, quienes ya han aceptado incorporarse al nuevo gobierno, “ven en él, con justicia, a un semejante. El gesto, sin duda, además de amistoso es generoso. El nuevo director de su periódico lo llama, le explica la nueva política del rotativo en consonancia con la política de la Nueva Europa, le ofrece un cargo, más dinero, prestigio, prebendas mínimas pero que Leprince jamás ha conocido” (35). A solo a unas páginas del cierre de *Eichmann en Jerusalén*, a propósito de unas controversias acerca del juicio humano, Arendt recuerda una curiosa conclusión alcanzada por “algunos hombres de letras norteamericanos”, para los que “la tentación y la coacción son una y la misma cosa, y que a nadie debe pedírsele que resista la tentación” (429). Bajo este supuesto, actuar, movido por una pistola en la boca o por el ofrecimiento de una

importante suma de dinero, no debiese tener mayor diferencia. A quien reflexionase al respecto, esto es, a quien osase juzgar, los hombres de letras norteamericanos podrían reprocharle de excesiva severidad. “Nunca hasta entonces Leprince había tenido noción de su papel tan bajo en la pirámide de la literatura. Nunca hasta entonces se sintió tan importante. Tras una noche de reflexión y de exaltación, rechaza la oferta”, y asume las consecuencias, lo que implica no solo seguir siendo un escritor marginal, también la eventualidad de ser acusado de traidor. Su actuar, sin embargo, tampoco se queda en su decisiva declinación. Poco después se incorporará a la resistencia, con un temple y una diligencia que lo llevarán a asumir misiones cada vez más arriesgadas, principalmente asociadas al medio literario. Ayudará a muchos escritores, algunos de los cuales en el cercano pasado escribieron sobre (en realidad contra), y luego olvidaron, sus textos. Leprince no guarda rencor. Los escritores a los que ayuda, por el contrario, “intentan olvidarlo como un mal sueño intrascendente”. Para ellos no es más que un enigma: “No es fascista, ni se ha afiliado al Partido, ni pertenece a ninguna Sociedad de Escritores”. Los reputados escritores, “acaso, ven en él a un *parvenu*, a un oportunista al revés (puesto que lo normal [o lo que harían ellos] sería que Leprince los delatara, los injuriara, participara junto con la policía en sus interrogatorios y se entregara en cuerpo y alma a los colaboracionistas) que, en un acceso de locura, tan común a los escritores–periodistas, se ha puesto del lado correcto de forma inconsciente, casi como el bacilo de una enfermedad contagiosa”. Pero no. Leprince no está en el lado correcto por alguna mala jugada de su inconsciente, menos por un acceso de locura. Si su “su valor excede a menudo la temeridad” (37), es porque juzgó reflexivamente cómo debía actuar bajo el escenario que le tocó en suerte. Se trata, como diría Arendt, de uno de esos pocos individuos que decidieron, por su propia cuenta y a riesgo de su propia vida, distinguir el bien del mal, guiándose únicamente por su juicio, “libremente ejercido, sin la ayuda de normas que pudieran aplicarse a los distintos casos particulares con que se enfrentaban. Tenían que decidir en cada ocasión de acuerdo con las específicas circunstancias del momento, porque ante los hechos sin precedentes no había normas” (418). Leprince es la respuesta al fascismo cristalizado en la figura de Sammer. Es su resistencia, circunscrita, ante todo, a la decisión de *pensar*, lo que básicamente significa no ser negligente con el mundo que le rodea, no limitarse al deber.

9. En una pequeña nota que antecede el inicio de *Estrella distante*, Bolaño señala que el capítulo que cierra *La literatura nazi en América* terminó siendo muy esquemá-

tico. Este servía como *contrapunto* a los capítulos previos, así que, junto a Belano, decidieron transformarlo en una historia más larga. En la lectura de Federico Finchelstein *Estrella distante* explicita el modo en que “el fascismo constituye una inspiración para los crímenes cometidos en nombre de unos ideales más altos: fe inquebrantable, hombre superior, salvación del género humano” (en línea). Bolaño conoce muy bien la historia del nazismo, así como la amenaza que representan sus reemergencias, dentro y fuera de la democracia. La idea fascista del “Hombre Nuevo”, cuya misión sería la de regenerar una Europa agotada por unas decadentes democracias, aparece claramente en las figuras nazis que pueblan América Latina y en especial Chile. Wieder, le señaló Bibiano al narrador, “quería decir ‘otra vez’, ‘de nuevo’, ‘nuevamente’, ‘por segunda vez’, ‘de vuelta’, en algunos contextos ‘una y otra vez’, ‘la próxima vez’ en frases que apuntan al futuro” (50). Dos cuestiones relevantes respecto del fascismo aparecen no tanto en el personaje mismo, como en la referencia que entrega Bibiano. No se trata simplemente de que Carlos Ramírez Hoffman aparezca una vez más, pero ahora como Carlos Wieder. No es él, sino el fascismo lo que emerge “una y otra vez”, bajo distintas formas e intensidades. El rápido recorrido aquí realizado por la obra de Bolaño permite señalarlo, pero también la misma *Estrella distante*. Por ejemplo, en *La literatura nazi en América*, Martín García, que dirigía el taller de poesía que rivalizaba con el de Juan Cherniakovski, morirá en Europa, “pero esa historia no tiene nada que ver con esta historia”, señala el narrador. En *Estrella distante*, García se llamará Diego Soto, también se exiliará en Francia, aunque ahora se nos dice que terminará siendo profesor universitario. Con motivo de un coloquio, viajará a Alicante, donde, a su regreso, será asesinado por tres neonazis a los que enfrenta para defender a una mujer a la que, como si de un taxista paquistaní se tratara, “pateaban con aplicación”. El destino de Soto es la responsabilidad que asume por lo que está sucediendo a su alrededor: “Entre Tel Quel y el OULIPO la vida ha decidido y ha escogido la página de sucesos. En cualquier caso, deja caer en el umbral su bolso de viaje, los libros, y avanza hacia los jóvenes. Antes de trabarse en combate los insulta en español. El español adverso del sur de Chile. Los jóvenes acuchillan a Soto y después huyen” (80). El otro punto que resalta Bibiano, y que podría apuntalar al primero, es la cuestión del futuro. Al plantearse como una especie de regeneración del impero romano, el nazismo llegó a llamarse el Reich de los Mil Años (*Tausendjähriges Reich*), aventurándose así en la necesidad de conquistar el porvenir, al punto que la década del treinta fue profundamente moldeada por tal imaginario. El vínculo entre vanguardia y fascismo queda, así, claramente arti-

culado, por lo que tanto el anhelo de “revolucionar la poesía chilena” (24), como la urgencia por “concluir algo nuevo” (30) con que se mueve Carlos Wieder se presentan como elementos claramente vinculados a la necesidad de conquistar el tiempo que vendrá. Es más, como leemos en *Estrella distante*, “después de sus triunfos en la Antártida y en los cielos de tantas ciudades chilenas lo llamaron para que hiciera algo sonado en la capital, algo espectacular que demostrara al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (86). Y lo que hizo o estaba haciendo, allá por 1974, si bien no era entendido por los fieles que asistían a sus apariciones, estos, con todo, lograron comprender o quisieron creer que lograban comprender que “estaban asistiendo a un acto único, a un evento importante para el arte del futuro” (92). Willy Schürholz, considerado el único discípulo del infame Ramírez Hoffman, fue formado por unos profesores que “aunaban a partes iguales el milenarismo nacionalsocialista y la fe en la ciencia” (91). Bajo una pedagogía como esta, la conquista del futuro a través de su arte –que radicalizó al de su maestro (al que siempre quiso superar)–, y para el cual contó con el apoyo de empresarios chilenos y norteamericanos, no podía tardar en convertirse “en la sensación del verano cultural chileno” (93), ese verano y esa “cultura” que creó la dictadura. No porque el arte en sí sea fascista, sino porque, insiste Bolaño, el fascismo puede aparecer allí donde no se lo imagina: en el arte o la vida cotidiana.

10. El fascismo y el neofascismo que aparecen en la obra de Bolaño han mutado, pero no por ello dejan de ser menos peligrosos. El que nos muestre que reaparece “una y otra vez”, con semejanzas y diferencias, en la mayoría de sus obras, da cuenta que no es una caricatura lo que nos ofreció en *La literatura nazi en América*, sino una preocupación genuina por el devenir del mundo: de ahí la necesidad de reescribir a Ramírez Hoffman. Por ello concuerdo con que “desde la marginalidad y también la pobreza”, como escribió Finchelstein, “Bolaño vio un mundo que de Hitler a Pinochet marcaba continuidades peligrosas. Alejado de todo y de todos, se dedicó a pensar por qué ese racismo de origen fascista, tan típico del trumpismo, puede llegar a ser parte de una cultura vendida a las leyes del mercado. Una cultura que abandona la ética y se destruye a sí misma” (en línea). Que haya dedicado un libro al fascismo latinoamericano da cuenta de que el futuro también era una preocupación que lo asediaba, como muestra muy bien el propio título de su gran novela póstuma, *2666*. Pero Bolaño no buscaba conquistarlo, sino, muy por el contrario, conjurarlo, a fin de que este fuera menos violento que el mundo

que le tocó vivir. Iniciar por el fascismo argentino era algo obvio si recordamos que Eichmann, bajo el alias de Ricardo Klement, vivió durante 10 años en Buenos Aires, a donde llegó ayudado por un clérigo austríaco (Alois Hudal) y por un franciscano (Edoardo Dömöter), consiguiendo así un pasaporte humanitario por parte de la Cruz Roja internacional. Allí se encontrará asiduamente con Willem Sassen –un periodista holandés que fue colaborador de los nazis y voluntario de la SS–, que en la década de los 70 fue consultor de relaciones públicas de Pinochet y de Stroessner. A pesar de señalar que sus vínculos con el nazismo se dieron para mantener un medio de sobrevivencia, lo cierto es que no solo mantuvo relaciones en Argentina con Eichmann, también con Josef Mengele, el médico nazi que experimentó con prisioneros de Auschwitz, y que, gracias a múltiples apoyos, logró vivir como emigrado con su propio nombre. Pero cuando comience a ser buscado por crímenes de lesa humanidad, se trasladará a Brasil, donde vivirá hasta su muerte por un infarto cerebral. Estos y muchos otros nazis pudieron permanecer en América Latina, gracias a la complicidad y la simpatía que lograron en estos lares, como muy bien muestra Bolaño, ficcionando incluso la colonia fundada en Chile por Paul Schäfer. Hoy, una vez más, el fascismo ha vuelto a reaparecer con fuerza. De manera que el nombre de Wieder nos recuerda que un gobierno totalitario, como el que en Chile se instaló a partir de un Golpe de Estado entre 1973 y 1989, puede instigar los crímenes más horribles, dejando impune a sus ejecutores y sin justicia, y sin sepultura, a sus víctimas. Hoy el fascismo no mira al futuro, sino al pasado, lo que hace de él un movimiento conservador más que revolucionario. Pero este conservadurismo también constituye una terrible amenaza; sus enemigos son todos aquellos que han sido o serán considerados como diferentes. Y que se atreven a pensar.

Obras citadas

- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Trad. Carlos Ribalta. Santiago: Debolsillo, 2014.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 2010 [1999].
- . “Llamadas telefónicas”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2011 [1997].
- Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos. Textos y Entrevistas (1975-1995)*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Dés, Mihály. “Entrevista a Bolaño”. *Lateral: Revista de Cultura* 40 (1998): 8-9.
- Dick, Philip. *El hombre en el castillo*. Trad. Manuel Figueroa. Buenos Aires: Minotauro, 2015.
- Domínguez Michael, Christopher. “El arcón de Roberto Bolaño. Prólogo”. *Roberto Bolaño. El espíritu de la ciencia ficción*. Santiago: Alfaguara, 2016.
- Finchelstein, Federico. “Roberto Bolaño y sus advertencias”. *Clarín*, 16/08/2018. En línea: https://www.clarin.com/opinion/roberto-bolano-advertencias_0BkhB1r7LX.html
- Foucault, Michel. “Preface”. Gilles Deleuze y Felix Guattari. Trad. Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. xi-xiv.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta. 2009.
- Junta Militar de Gobierno. Política Cultural del Gobierno de Chile. Santiago: Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, 1974.
- Traverso, Enzo. “Posfascismo. El fascismo como concepto transhistórico”. Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire, eds. *Retóricas de la derecha radical*. Santiago: mimesis, 2023. 23-56

***Casa de campo*: la novela de José Donoso sobre la dictadura
y sobre el escritor escribiendo una novela
sobre la dictadura**

Grínor Rojo
Universidad de Chile
grinorrojo@hotmail.es

Con decisión a veces y titubeando en otras, *Casa de campo* (1978), la novela de José Donoso, ha sido estudiada por varios críticos a partir de una premisa irrefutable: que esta es una novela alegórica, que lo que se cuenta en el primer plano remite a (habla de) otra cosa (del griego “*allos*”, “otro”, y “*agoreuein*”, “hablar”). Esa otra cosa es, por supuesto, la dictadura cívico-militar que gobernó nuestro país con la metralleta en la mano a partir del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

Es curioso, casi cómico a decir verdad, la multitud de subterfugios que utiliza una porción de los críticos de *Casa de campo* para lidiar con la dimensión político-ideológica de la novela, en concreto con el Golpe de Estado y la dictadura subsiguiente. No pueden desconocer esos críticos que el asunto está ahí y lo mencionan, pero también lo minimizan, engolosinándose con la riqueza del tropo y arrojando sus significados, disimuladamente, en el cesto de los papeles. Por respeto a ellos, me excuso de nombrar personas y dar títulos. Donoso mismo, sin embargo, nos confirma en sus cuadernos íntimos que este es el gran tema de su escritura. Por ejemplo, en una anotación del 19 de noviembre de 1973, donde explica que “el ‘terror al golpe’, con que justifican los burgueses chilenos su propio Golpe, está, en mi novela, simbolizado por el hecho de no llevar a los niños al paseo”. O en esta otra del 19 de febrero de 1974, más contundente: “El pecado mayor de los militares, al fin y al cabo, es su asesinato de una posibilidad de cambio radical en beneficio de una mayoría, de una modernización, de una humanización: asesinó un intento, no una realidad; no son venales, sino idiotas, deformados por su profesión, enamorados del mantenimiento de las jerarquías”. Y una más, del 22 de febrero de 1974, para que no quede ni la sombra de una duda: “El caserío, con las casas colocadas en círculo alrededor de una explanada –aquí los nativos danzaban,

corrían, había deportes (redacción)—, es una metáfora para el Estadio Nacional, como centro de detención y de tormento”.¹

Es probable que el artículo más jugoso que existe respecto de la retórica alegórica de *Casa de campo* sea uno de Luis Íñigo Madrigal de 1980. Siguiendo las definiciones del manual de Lausberg, Íñigo Madrigal argumenta que *Casa de campo* es una novela alegórica en dos “niveles” o, dicho de otro modo, que hay por detrás (o por debajo) de lo que se halla en primer plano una doble materia histórica, la que es objeto, por lo tanto, de una alegorización que también es doble. Una sería una alegorización “imperfecta” (o sea parcial), la “de la historia hispanoamericana en el lapso que corre entre lo que Halperin Donghi ha llamado *surgimiento y madurez del orden neocolonial*, y la otra “perfecta” (o sea total), la “de la historia contemporánea de Chile entre fechas que pueden fijarse, a efectos expositivos, en los años que corren de 1970 a 1973”.²

Como no me convence la aplicación benjaminiana del tropo, que Idelber Avelar resucita en un excelente libro de 1999,³ la alegoría es, para mí, infaliblemente, un recubrimiento (y, con frecuencia, un encubrimiento) retórico, que evade (o presume de haberla evadido, aunque sin evadirla) la mimesis. Es una reproducción, perfecta o imperfecta, de lo real, el que, por cualesquiera sean los motivos, se nos entrega *mediado* por el sistema alegórico. La diferencia que los románticos rayaban entre la alegoría, que es monosémica, sistemática, nítida y aburrida, y el símbolo, que es plurisémico, asistemático, difuso y nada de aburrido, dándole su preferencia al símbolo, tiene que ver con este aspecto. Y, en tanto que alegoría y para disgusto de los críticos que titubean, al menos en este plano la novela *Casa de campo* es monosémica, sistemática, nítida y yo no sé si también aburrida.

Por detrás (o por debajo) de *Casa de campo*, están la dictadura chilena y ciento y pico de años de un desarrollo histórico chileno y latinoamericano hartamente infeliz, eso es indelible. Es decir, que la alegoría que escenifica la peripecia de los Ventura, en su casa de veraneo de Marulanda y durante el paseo que realizan para

1 Recojo estas informaciones del trabajo de Cecilia García-Huidobro Mac-Auliffe. “Una llave maestra en el proceso creativo de *Casa de campo*. Fragmentos de los Diarios íntimos de José Donoso”. *Taller de Letras*, 69 (2021), 141, 148 y 149. Este de García-Huidobro es uno de los pocos trabajos provechosos para un análisis riguroso de la obra.

2 Luis Íñigo Madrigal. “Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)” en *Propios y próximos. Estudios de literatura chilena*. Santiago de Chile. LOM, 2013: 52-53 y 55. El subrayado es de Íñigo (¿o de Halperin Donghi?).

3 Idelber Avelar. *Alegorías de la derrota*. Santiago de Chile. Cuarto Propio, 2000.

mejorar unos “ánimos” que “comenzaban [significativamente] a deteriorarse”,⁴ incurrir en una mostración recubierta y encubierta, pero descifrable de todos modos, de la historia regional y chilena a través de una red de correlaciones más y menos precisas. Es, en resumidas cuentas, un *trobar clus* acerca de cosas que un *trobar ric* no puede o no se atreve a nombrar. Por qué Donoso prefirió esta opción del recubrimiento-encubrimiento, es una pregunta cuya respuesta yo les dejo a los adictos a la crítica genética, pero no sin haberles adelantado que ese es un problema que sobrepasa las fronteras de lo restrictivamente individual, pues va a dar en una fórmula retórica que es recurrente en otras novelas del período.

Conviene así no descuidar el miedo con que José Donoso registraba las fechorías internacionales de la policía política pinochetista, porque ese miedo no era suyo solamente, aunque sus méritos personales para atraerse los servicios del mal hayan sido superiores a las de otros. Si la dictadura había asesinado a mansalva al excomandante en jefe de las Fuerzas Armadas, al general Carlos Prats, en Buenos Aires, en 1974, y al ex canciller de Allende, Orlando Letelier, en Washington, en 1976, ¿por qué no lo iban a asesinar también a él, que era un novelista con una reputación internacional consolidada, que había tenido algún entusiasmo (circunscrito y más bien tibio y veleidoso, lo admito) por el Gobierno Popular y acreedor por lo tanto de un tratamiento homólogo? En los cuadernos, el miedo acecha: “Me ha entrado –hoy más que nunca– un terror a propósito de las represalias que la Junta Militar puede tomar conmigo. ¿Muerte? ¿Chantaje, descubriendo públicamente mi pasado? ¿Mis vergüenzas juveniles y no tan juveniles?”⁵

Sea de ello lo que fuere, en su estudio de *Casa de campo* como una alegoría doble, el desmantelamiento que hizo Luis Íñigo Madrigal del material histórico alegorizado y sus correspondencias novelescas fue exhaustivo y casi correcto (yo corregiría dos o tres afirmaciones, pero no quiero abundar en eso ahora). El resumen:

[...] la distribución de los habitantes de la casa corresponde a una esquemática división social de la población de Chile: los mayores son la “oligarquía” (en sentido decimonónico), los niños, las capas medias; los nativos, el proletariado o la “clase baja”; la servidumbre, por su parte, corresponde inequívocamente a los aparatos represivos del Estado y, en especial, a la Fuerzas Armadas.⁶

4 José Donoso. *Casa de campo*. Barcelona. Seix Barral, 1978: 16.

5 Otras anotaciones, que más que ambivalencia connotan miedo, son esta del 23 de septiembre del 73: “tampoco tengo que simplificar a novela y reducirla y reducirla a una versión metafórica del Golpe de Estado chileno”, y esta otra del 21 de noviembre del mismo año: “Creo que la simbología estará clara. Pero no demasiado clara, espero. Ver García-Huidobro. “Una llave maestra...”, 157, 136 y 142.

6 Íñigo. “Alegoría, historia...”: 56.

Voy a tener la inelegancia de citarme ahora a mí mismo:

[En el ciclo de las novelas de la dictadura y la postdictadura, hay numerosas casas alegóricas] pienso en el *chateaux* y la campiña franceses de Wacquez, en el “fundo” de los Trueba de Allende, en las casas oligárquicas urbanas de Ostornol y del Río, en la casa “anárquica”, “transgresora” y “en crisis” de Eltit (cito a Eugenia Brito), en la Villa Grimaldi de Marín, en el hogar clasemediero y ñuñoíno convertido en centro de detención de Cerda en *Una casa vacía*, en la casa de doble fondo –con las tertulias literarias arriba, en el piso visible, y los suplicios infernales abajo, en el sótano invisible–, de Bolaño en *Nocturno de Chile*, en la casa remanso respecto de un mundo exterior amenazante en Zambra, en la casa militante, violada y degradada de Miranda en *Salvatierra*, en la casa habitada por una corte chilena de los milagros de Oses en *La bella y las bestias*, en la vieja casa familiar que se desintegra a causa del crecimiento de la ciudad de Santiago sobre La Chimba de la infancia, que es lo que vemos que acontece en *Mapocho*, o por las inmobiliarias del neoliberalismo postpinochetista que avanzan voraces sobre el centro de la ciudad, en *Av. 10 de julio Huamachuco*, ambas de Nona Fernández, etc.⁷

La *Casa de campo* de Donoso es eso, pero también es más que eso, que la alegoría evidente. Es más que las complicaciones ricas, tortuosas, retorcidas y también sabrosas del tropo, en cuyos altibajos se enfrascan algunos de mis colegas con un fervor encomiable, si bien cuidándose de no ponerlas en contacto con (o de no insistir demasiado en) su referente histórico. Pero hay que reconocer que el efecto de realidad de la novela tampoco consiste solo en su reproducción autoconsciente de lo verdadero chileno recurriendo a la mascarada alegórica.

Existe en *Casa de campo* un plus donde un análisis como el de Íñigo, aunque capte su pertinencia y por muy exigente que sea, no llega. Ese plus debe buscarse, según lo constato en mi propia lectura, estudiando el pacto de credibilidad del narrador básico y su discurso con el lector y su recepción. Como digo, Íñigo, que no desconoce esta arista relativa al narrador, esboza una interpretación, pero no la desarrolla:

[...] intento explícito de hacer una novela ‘decimonónica’, que se resuelve en la apropiación de las características más superficiales de la novela moderna (narrador personal omnisciente que apela frecuentemente al lector; también

7 Grínor Rojo. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Vol. I. Santiago de Chile, Lom, 2016, p. 179.

un lenguaje artificioso, que no caracteriza a la novela del XIX): ejercicio que sirve como nuevo mediatizador entre *voluntas* y *thema*. De esta manera el estilo decimonónico cumple, externamente, la misma función que, en el interior de la obra, cumple el reiterado juego de los niños de la familia Ventura, ‘La marquesa salió a las cinco’, ‘máscara que encubría la mascarada’⁸

El hecho es que el lector de *Casa de campo* percibe, como una constante en la novela y que se hiperboliza en las páginas finales del libro, el hecho de que el narrador básico se presenta a sí mismo como un narrador decimonónico, que es personal (el uso de la primera persona es casi obsesivo) y omnisciente. No uno cualquiera, sin embargo, sino uno que en el mismo momento en que afirma algo lo desautoriza; que torpedea maliciosamente las intenciones expresas de su propia exposición. Es el “lenguaje artificioso, que no caracteriza a la novela del XIX”, de que habla Íñigo, y tiene razón). Por llamarlo de algún modo, este de *Casa de campo*, es un narrador decimonónico traidor. Estamos, claro está, ante el aporte que hace con su novela el que bien pudiera ser el más culto, más reflexivo y más fino de los novelistas del *boom*, el chileno José Donoso, a la tradición experimental que en la narrativa moderna de Occidente reúne a escritores como Cervantes, Sterne, Machado o Joyce.

Para evitar confusiones: no es solo que el narrador básico de *Casa de campo* pacte con el lector para ironizar a los personajes, incurriendo de ese modo en un rasgo que está en la esencia del género novela moderna, registrado por sus teóricos hasta el cansancio desde Hegel a Lukács. Es decir que esta es, en efecto, una novela donde el narrador comparte con el lector el que supuestamente es un vasto y sólido conocimiento de la realidad de verdad, riéndose ambos a coro de aquellos personajes que no poseen la misma competencia que ellos y que a causa de eso son engañados o se engañan, y es comprensible que esto suceda. Pero también es efectivo que no paran ahí los trabajos de la ironía donosiana, porque en la sintaxis de *Casa de campo* esos trabajos se siguen acumulando, con lo que la postura irónica se amplifica y se revierte como un bumerang. Esto acontece apenas el narrador se torna en uno que no se somete a los preceptos del modelo elegido, cuando ironiza ese modelo y se ironiza a sí mismo, sumándose con su *unreliability* a la tradición experimental que yo identifiqué recién⁹ y, en el caso de Donoso, al tramo que corresponde al siglo XX.

8 *Ibid.*, 72.

9 La disputa en torno a la *reliability* y la *unreliability* de la narración es larga y confusa. Yo me conformo con citar aquí a quien la inició: “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author norms), unreliable when he does not”. Wayne C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London. The University of Chicago Press, 1961: 158-

Por ejemplo, en la vigésima página de mi edición, muy poco después de haberse iniciado el relato, el narrador básico de *Casa de campo* comienza el último párrafo con el recuerdo de “Aquel verano –el que nos hemos imaginado como punto de partida de esta ficción...”¹⁰ confesando de este modo, con el solo ingreso allí de los vocablos “imaginado” y “ficción”, quién es él y en qué consiste eso que hace. No es el evocador de un recuerdo veraniego más o menos distante y que supuestamente tuvo lugar alguna vez, sino un inventor de realidades imaginarias. No debe buscarse en él, por lo tanto, la pretensión de desvelar la verdad de lo que ocurrió en cualquiera sea el pasado de sus preocupaciones, que es como quieren presentarse los narradores de la novela moderna en general, y el consejo que él les da a quienes lo leen es que tengan eso en cuenta. Pero cuando esta tendencia se nos revela en toda su decisiva gravitación es en un pasaje que está al comienzo del capítulo dos:

Quiero explicar cuanto antes que lo hago [entrometerse él en el relato] con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato solo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no solo esta distancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el “buen gusto” con su escondido arsenal de artificios. La síntesis efectuada al leer esta novela –aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor– no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberían hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional, sino como

159. Para mis fines saco, sin embargo, de la definición al “autor implícito” de Booth y sostengo que el choque de que él habla puede producirse también entre dos “normas” contradictoriamente activas en la conciencia y la escritura de un mismo narrador. Tal ocurre en la novela de Donoso.

10 Donoso. *Casa de campo*, 20.

“real”, veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura.¹¹

Todos los elementos que vengo discutiendo hasta ahora (y no es imposible que algún otro que se me escapa) se encuentran desparramados en esta cita, a saber: i) El deseo del narrador básico de *Casa de campo* de que su escritura sea leída y consumida por el lector como un un “artificio” y nada más. Es decir, que Donoso las emprende contra la verosimilitud, pero entendiéndola a la manera de los neoaristotélicos y Carlos Cerda,¹² como una forma de retener el anhelo verista si la representación no es mimética, como la reacción que suscita “otra” realidad de no importa qué estética que se superpone sobre la historia de base y a la que se presume como su equivalente; lo que él quiere en cambio es que el lector consuma lo leído no como verdadero ni *tampoco* como verosímil, o al menos no como verosímil *con esa* clase de verosimilitud, sino como apariencia pura, como una realidad sin ningún doble fondo; ii) la recomendación es que el lector de *Casa de campo* mantenga la “distancia” respecto de lo representado, que no confunda las experiencias que se le están comunicando con las suyas propias. Antiaristotélicamente, esta es una impugnación de la posibilidad de que el lector se enajene identificándose melodramáticamente con lo representado, que se convierta en un paciente de la “simpatía” (del griego “*sympatheia*”, acto de sentir igual que el otro) o de la “con-miseración” (del latín “*con*” [junto] y “*miser*” [desgraciado, que causa compasión]; iii) la suposición de que bien pudiera ser que la vieja “maquinaria” para fabricar novelas, la decimonónica especialmente, abastecida con un narrador personal y que además es uno que es omnisapiente, rinda frutos gustosos aún, pero siempre que se la use en forma astuta, someténdola a unas cuidadosas “manipulaciones”, y ello contra la erradicación que la narrativa en boga en la contemporaneidad, la de “buen gusto”, hace de todo eso como un estilo *passé* [yo no puedo menos que pensar en Fuentes y Vargas Llosa y en sus ataques ruidosos contra el “primitivismo” de los autores latinoamericanos regionalistas]; iv) que la semiotización (“síntesis”, dice Donoso) por parte del lector a la que el narrador aspira no debería convertirse en una semiotización de la ficción como si esta constituyera lo real y ni siquiera en una

11 *Ibid.*, 53-54. El subrayado es de Donoso.

12 “Una novela puede ser realista aun cuando la configuración de sus elementos composicionales se aparte de la mimesis, a condición de que mediante esas formas no miméticas de representación se produzca una apropiación gnoseológica y axiológica adecuada de la realidad. Del mismo modo, una novela configurada de una manera mimética, en la cual sus elementos composicionales “imiten” la realidad y no violenten los límites de lo verosímil, puede no ser realista si representa en su modo mimético una realidad deformada, es decir, si no posibilita esa apropiación gnoseológica y axiológica de la realidad”. Carlos Cerda. “Introducción” a *José Donoso. Originales y metáforas*. Santiago de Chile. Planeta, 1988: 23.

imagen metafórica de lo real. El lector debe estar consciente en todo momento de que eso que él está semiotizando no es verdadero, y que tampoco es una imagen (verosímil) de lo verdadero, sino “apariencia” y nada más que “apariencia”, por lo que su semiosis del texto no debe ir más allá de lo que este denotativamente pone a su disposición. Ergo: ni el realismo ni el verosimilismo, si se los entiende respectivamente como una identificación o como una adecuación retórica e ideológica de la representación a lo que lo representa, tienen aquí cabida; v) que, al contrario de lo que suele postularse para la novela decimonónica, a la “verosimilitud” tampoco debería pensársela como un puente que facilita el tránsito del lector a la realidad del mundo externo; vi) que el borramiento de las señas autoriales en la ficción contemporánea no es más que una “hipocresía”, cuyo propósito es poner al lector frente a frente con el mundo narrado y no para disminuir sino para aumentar en él la falaz sensación de estarse poniendo en contacto con lo real; y vii) que la carpintería hipócrita de la novela contemporánea, la del “buen gusto”, que prescinde de o esconde al narrador, eliminando las marcas de personalidad y de omnisciencia, es un signo de “puritanismo”, lo que para el narrador donosiano corresponde a un deseo espurio de sacar las castañas con la mano del gato.

El narrador de Donoso demuestra con estas reflexiones que es todo menos un poeta silvestre, ajeno a las peculiaridades técnicas de su oficio. Reitera sus emplazamientos al lector de diferentes maneras, en diversos pasajes de *Casa de campo*, pero sobre todo en la última sección de la novela, y en este trabajo yo no tengo ni el espacio ni el tiempo para discutir las una por una. Su postura se mantiene inalterada, sin embargo. La capa alegórica no ha de ser recepcionada como una realidad representativa *stricto sensu*. Es “apariencia”, es “ficción”, es “invención”, es “artificio”, es “fábula”, todos estos significados que, con diferentes significantes, indican lo mismo: un artificio. Incluso, como observa Íñigo, el relato metafictionaliza esta demanda internamente, con el juego de “La Marquesa Salió a las Cinco”, un juego que, según aclara uno de los personajes, no se debe “confundir con la verdad”.¹³

*

El análisis que acabo de esbozar de *Casa de campo* no contradice al de Luis Íñigo Madrigal, sino que es complementario del suyo. Mi conclusión es entonces que en *Casa de campo* hay dos novelas, una ficcional *straight* y otra autoficcional y de contrabando; la ficcional *straight* es para mí la novela alegórica: la historia de América

13 Donoso. *Casa de campo*, 16.

Latina y de Chile, que se nos participa envuelta en una figura retórica que medio la encubre y medio la muestra, porque en un formato entero y directo el asunto era intratable. Me refiero sobre todo a la historia de la familia Ventura y sus adláteres, seres, actos, tiempo y espacio, *todos ellos alegóricos*, y de los que se ocupa Íñigo con sagacidad. Esta es una novela continua, minuciosa, completa y sumamente pensada, ocupa el grueso del desarrollo de las acciones y es aquella que, no obstante ser la alegoría que es, el narrador básico se desvive por declararla una pura patraña y recomendando que se la recepcione como tal.

La otra es una novela autoficcional, o sea que es la misma novela, pero en el proceso de estar siendo escrita, y es aquella la que me interesa poner de relieve en este trabajo. Nada novedoso es este desplazamiento en la carrera literaria de Donoso. Nada novedoso en un escritor que siempre quiso averiguar quién era él, en tanto un inventor de ficciones y en tanto un ser humano problemático, que buscaba respuestas para los muchos y graves conflictos de su personalidad (pero este es otro cuento... Consúltese al respecto el libro biográfico de su hija Pilar). La dimensión autoficcional está a la vista en *El obsceno pájaro de la noche* y, egregiamente, en *El jardín de al lado*, sin contar con floraciones menores y dispersas. Donoso es un creador que se investiga a sí mismo en el laboratorio de sus creaciones. Más que otros, más que la mayoría en realidad. Que yo sepa, no existe hasta ahora un trabajo que valga la pena acerca de este tema.

Ahora bien, la segunda novela es discontinua, embrionaria, intermitente y sin el control que exhibe la primera, adoptando y exacerbando neuróticamente la modalidad del narrador decimonónico, un tipo de narrador que, en y por principio, aspira a que le crean. Aspira por definición a que su decir sea recepcionado como un decir verdadero o al menos verosímil en el sentido que los neoaristotélicos, Cerda y el propio Donoso, le dan a este término, pero se contradice escandalosamente cuando desmiente esa aspiración, entre otras maniobras con la locuacidad hiperbólica e incontinente con que llama a que se asuma todo lo que él ha expuesto como una pura apariencia.

Creemos los lectores lo que ese narrador nos cuenta acerca sus idas y venidas en la redacción de *Casa de campo*, acerca de sus dudas, acerca de las conversaciones que sostiene con alguno de los personajes (el rasgo unamuniano que tanto celebran los críticos españoles), acerca de los diferentes borradores del manuscrito y de las opciones por las que se inclinó finalmente. Y le creemos porque él nos ofrece la oportunidad de creerle y nosotros la tomamos, porque nos intriga su actitud confesional, en cuya densidad pudiera encontrarse, según lo sugerí recién, el hilo conductor para un análisis interesante de la obra completa de este escritor

y, de paso, también el hilo conductor para el análisis de un número considerable de las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena, me refiero a aquellas que canjean, mediante el empleo de una retórica evasiva, el miedo a aventurarse una hipótesis del horror.

Para acceder a la segunda intriga, nosotros hemos aceptado entrar en el pacto de verosimilitud correspondiente, hemos aceptado suspender nuestra incredulidad, al menos por un tiempo que no tiene por qué ser muy largo y en la expectativa de saber quién es ese con quien nos comunicamos. Claro está que no somos ingenuos y sabemos que, no obstante su biografismo, la novela autoficcional que hay en *Casa de campo* no es menos fantástica que la alegórica, lo que no es óbice para que en una se nos hable encubiertamente (y críticamente) sobre la dictadura y en la otra ambiguamente (y retorcidamente) sobre los terrores y las dificultades que, a consecuencia de los terrores, claro, asaltaron al hombre que la escribió.

Así es como nos percatamos de que el prurito de ocultación se mantiene vivo en *Casa de campo* hasta la última línea del texto, hasta la expresión “*trompe l’oeil*” con que el relato baja la cortina (el “tupido velo” donosiano). E incluso hasta esa apostilla final en la que, estando todavía con los ojos sobre la página del manuscrito, pero ya en las afueras del discurso literario, el novelista chileno José Donoso asegura que él empezó a redactar *Casa de campo* en el aniversario número ciento sesenta y tres de la independencia de su país, el 18 de septiembre de 1973, lo que es demostrablemente falso, y que la terminó cinco años después, el 19 de junio de 1978, lo que a mí no me parecería raro de que lo fuese también.¹⁴

14 Los cuadernos que García-Huidobro Mc-Auliffe hizo públicos demuestran que la programación de la novela (sus contenidos y partes, etc.), el título, el tipo de lenguaje, el entramado esencial y los referentes intertextuales (el Golding de *Lord of the Flies* predominantemente, pero hay varios otros) Donoso lo tenía ya en su cabeza el 20 de agosto de 1973. Respecto del significado original, escribe en esa fecha: “La simbología política –totalitario consentido que también puede ser imperialista convencido en su organización, versus anarquía crítica del intelectual y el artista vistos como enemigos de los comisarios– tiene que estar en el *forefront*. La novela, desarrollándose como se desarrolla, con toda la poesía, con toda la psicología que quiera, tiene que tener alguna versión de esa idea en la cabecera”. Es pues claro que *Casa de campo* fue estimulada y concebida no a raíz del Golpe de Estado, sino de las ambivalencias de Donoso respecto del proyecto y las acciones del Gobierno Popular y que el golpe y sus consecuencias entraron en ella posteriormente. Ver García-Huidobro. “Una llave maestra...”: 131-135.

documentos

Cincuenta años de complicidad y complacencia

*

(Intervención en la presentación de *Obediencia Civil: Complicidad y Complacencia en Chile desde Pinochet*, Santiago de Chile, septiembre de 2023)

Michael J. Lazzara
Universidad de California, Davis
mjlazzara@ucdavis.edu

En una columna publicada en *Palabra Pública* ad- portas de la conmemoración de los cincuenta años del golpe cívico-militar que instaló a la dictadura de Pinochet, Faride Zerán, observó que hoy todavía existe en Chile –a pesar de todo lo logrado en memoria, verdad y justicia– un sector pinochetista importante con presencia y poder. Zerán hace referencia a un estudio de opinión titulado *Chile a la sombra de Pinochet*, publicado en 2023 por la consultora Cerc-Mori, en el que se destaca que TODAVÍA “el 36% de la población –20 puntos más que hace 10 años– cre[e] que las Fuerzas Armadas ‘tenían razón’ en dar el golpe de estado”. Faride cita las palabras de Marta Lagos, la directora del Mori, quien comenta que “el estudio revelaba ‘que no existe en occidente otro dictador que haya sobrevivido el paso del tiempo como lo ha hecho Augusto Pinochet’”. Este hecho está comprobado por varios episodios en el tiempo que sirven de evidencia. Solo hay que pensar en el desfile de cuerpos que pasaban por el ataúd del dictador cuando falleció en 2006, en el homenaje a Krassnoff en el Club Providencia en 2011 o en el homenaje a Pinochet que se organizó en el Teatro Caupolicán en 2012, entre muchos otros ejemplos. Otras columnas de prensa y reflexiones que han aparecido en estos meses han ido señalando la presencia en Chile de una corriente negacionista tóxica frente a la cual hay que dar la batalla y defender la memoria.

Pero en nuestros tiempos, la complicidad no solo existe en Chile. Los cómplices proliferan. Dondequiera que miremos están al acecho, al igual que el negacionismo y la noticia falsa. Podría mencionar a figuras como Bolsonaro en Brasil o el fenómeno Milei en Argentina, quien habla del “curro de la política” como antes

Macri hablaba del “curro de los derechos humanos”, y quien fue aplaudido aquí en Chile por Kast cuando ganó en la primera ronda de la de las presidenciales argentinas. Estas figuras –y hay muchas más– son protagonistas y síntomas de un auge global la derecha fascista. Ni hablar de mi propio país, Estados Unidos (el gran cómplice del golpe en Chile) en el que hoy Trump, con tanto juicio en su contra –incluso por haber atentado contra la democracia misma al fomentar un ataque contra el Capitolio– sin embargo, sobrevive y acumula poder. Miente y encubre su complicidad (o su criminalidad), pero la mitad del país lo ama igual. Lo defiende. Este fenómeno, por una parte, da cuenta de una tremenda capacidad humana para convencernos de que las realidades sean de una determinada manera. Y habla, por otra parte, de lo triste que es ver cómo estos sujetos se levantan sobre las espaldas de tanta gente que sufre la devastación del modelo neoliberal y buscan salvadores por donde sea.

Obediencia civil: Complicidad y complacencia en Chile desde Pinochet (2023) viene a intervenir en este contexto. Fue publicado en inglés en 2018, y desde entonces Chile, sin duda, ha vivido un nuevo trayecto importante de historia. El estallido social de octubre de 2019 inició un camino tortuoso, inconcluso e incierto hacia una nueva constitución que pondría fin a la de Pinochet. En estos días el presidente Boric anuncia el Plan Nacional de Búsqueda de los Detenidos-Desaparecidos, lo cual confirma que todavía falta mucho por lograr en materia de verdad, memoria y justicia, a la vez que representa un compromiso inédito de un Estado que no ha sido capaz de dar una respuesta adecuada delante de las víctimas, los sobrevivientes, sus familiares y la sociedad entera. Cincuenta años y la constitución de Pinochet todavía existe. Cincuenta años y el modelo sigue intacto, al igual que la desigualdad socioeconómica. Cincuenta años y quienes fueron cómplices (o criminales) o gozan de su poder o caminan libres por las calles en muchos casos.

No es para nadie un secreto que los civiles jugaron un papel clave en promover la dictadura de Pinochet y en fomentar su contrarrevolución neoliberal. Ahora se habla abiertamente de esta realidad, pero no fue así hasta hace poco. Por muchos años, la participación de los civiles fue un aspecto de la dictadura subestimado y hasta silenciado públicamente, quizás porque la dura realidad era que muchas de las figuras que “apoyaban” moralmente a un régimen criminal seguían (*y siguen*) activos en política, en negocios, en periodismo y en otras esferas de la sociedad. La transición se hizo –claro está– pactando con dichas fuerzas políticas y económicas, lo cual implicaba evitar nombrar en voz alta el rol de los cómplices pasivos o activos. De hecho, cuando yo empecé la investigación de este libro, alrededor de 2010, hubiera sido raro encontrar en los medios el uso de la frase “dictadura cívico-militar”.

Hay buenas evidencias para sugerir que esta situación general de hablar de la complicidad civil *en voz baja* ha cambiado (o está cambiando). Aunque la derecha (donde y cuando pueda) sigue vociferando sus versiones de la historia en el Congreso, en la televisión y en otros espacios, una gran parte de la ciudadanía se opone y rehúsa a aceptar las memorias tergiversadas de quienes pregonan el “salvacionismo” y sus variantes. Han aparecido importantes obras del periodismo que delatan la conjugación de dinero, corrupción y violencia que movió el actuar de los sujetos cómplices tanto *durante* la dictadura como *después*: las obras de Javier Rebolledo, Nancy Guzmán, María Olivia Mönkeberg, Juan Cristóbal Peña y Alejandra Matus, entre otros, tienen un valor indispensable en ese sentido y están sentando las bases para una conversación pública más amplia sobre las complicidades. Mi libro viene a participar de este momento, en el que hablar de las complicidades empieza a dejar de ser una tarea pendiente para los estudios posdictatoriales y de memoria.

Vale señalar que mi campo de investigación no es el periodismo ni la historiografía. Soy, más bien, un académico que se ha dedicado a las letras y, por tanto, mi abordaje de la complicidad (aunque interdisciplinario) privilegia el aspecto narrativo de este fenómeno; es decir, me ocupo en este libro de las puestas en escena (y en relato) de los yoes cómplices que han hablado públicamente o que han escrito sobre sí mismos. Uno de mis criterios para seleccionar el “elenco” de mis personajes fue precisamente que estos personajes tenían que haber escrito o hablado públicamente a través de géneros autorreferenciales (es decir, autobiografías, memorias, documentales, etcétera). Me ocupo de sus voces, desde la óptica de la crítica literaria y cultural. ¿Cómo *se narran*? ¿Cómo se configuran textualmente? ¿Qué historias cuentan para racionalizar su participación activa o tácita en crímenes innombrables? ¿Qué ficciones se inventan para apaciguar sus conciencias y para mitigar sus vergüenzas?

Está claro que un solo libro nunca podría abordar todos los matices de complicidad a los que la dictadura dio cabida. Es con humildad, entonces, que trato de echar luz sobre una gama de posicionalidades que, en conjunto, pueden aludir *metonímicamente* a varias zonas grises generadas tanto por la dictadura como por la adhesión de ciertos sujetos al paradigma neoliberal. Los cinco capítulos estudian casos diversos: artistas e intelectuales cómplices de asesinatos, figuras notorias de la derecha pinochetista, economistas, lobistas, *bystanders* (o terceros), meros funcionarios del engranaje del horror, e incluso figuras camaleónicas y “conversas” que renunciaron a sus subjetividades revolucionarias de antaño para luego convertirse en apologistas del neoliberalismo. Todos ellos han sido, en una palabra, *obedientes* a la dictadura o a la propagación o administración de su modelo económico.

En términos generales, el libro plantea dos argumentos. El primero de ellos es que el Chile actual es de alguna manera producto de la complicidad y la complacencia de quienes avalaron la violencia dictatorial en su momento o que después le restaron importancia, la negaron o la disminuyeron porque se beneficiaron o política o económicamente de la sociedad que la dictadura gestó. Al yuxtaponer estos dos conceptos –complicidad y complacencia– no es mi intención afirmar que son fenómenos igualables ni que portan la misma gravedad ética. Simplemente propongo que los dos fenómenos, en conjunto, evocan un espectro amplio de *grados de responsabilidad* que ameritan nuestra consideración. Los puntos que pueblan este espectro entre la complicidad y la complacencia pueden ser fácilmente distinguibles entre sí, sobre todo cuando la distancia entre ellos es grande; pero es igualmente importante recordar que los puntos en este espectro siempre existen en una correlación los unos con los otros. Cada uno ocupa su lugar en la matriz.

En este sentido, complicidad y complacencia se nutren como las dos cabezas de una misma hidra (el orden neoliberal). Su yuxtaposición, por tanto, puede resultar fructífero porque nos permite pensar en cómo el pasado toca constantemente el presente y viceversa. Nos permite también reflexionar sobre cómo ciertas actitudes y posturas ideológicas sedimentadas en dictadura y que hoy impiden la mitigación de una desigualdad socioeconómica endémica en verdad tienen sus raíces en el legado violento de la dictadura.

Mi segundo argumento, más literario y quizás filosófico, tiene que ver con la ética (o falta de ética, mejor dicho) que encontramos en las memorias cómplices y complacientes. Argumento que las narrativas cómplices no alcanzan un estándar ético porque nos confrontan con figuras cuyos actos autobiográficos son autoprotectores e individualistas más que vulnerables y *para el “otro”*. Inspirado por teóricos como Levinas, Judith Butler y Michel Foucault, quienes han reflexionado sobre las complejidades de la voz en primera persona, pienso en el acto de decir “YO” como un acto de responsabilidad individual hacia el “otro”. La voz autobiográfica, por tanto, debería responder (idealmente) a un “llamado” que le llega de la comunidad a decir la verdad y asumir cualquier consecuencia (costo) que implique su rendimiento de cuentas.

Pero al mismo tiempo que afirmo que es necesario que los actores cómplices se vulneren ante el otro –algo que raramente (o casi nunca) ocurre– también sugiero que las voces cómplices probablemente mejor se entienden cuando reconocemos que su habla está imbricada en las mismas estructuras del neoliberalismo y su ethos individualista. Esto ocurre de dos maneras.

En primer lugar, las narraciones escritas o habladas por sujetos cómplices pueden entenderse, en parte, como *productos* que compiten en un campo de batalla variado de ofertas de memoria. En línea con esta idea, nunca me deja de sorprender que los estantes de las librerías de Chile, medio siglo después del golpe, siguen poblados de libros escritos por sujetos cómplices que tratan de vender sus versiones de la historia. Estas voces peligrosamente marketean sus historias parciales o tergiversadas, deseando que sus lectores acepten su visión normalizada y presentista del YO, aunque esta estuviera llena de medias verdades, excusas o silencios garrafales.

En segundo lugar, debido a que el neoliberalismo –como una suerte de orden racional– modifica *todo* (incluyendo formas del conocimiento y del autoconocimiento), los autobiógrafos cómplices, interesados en ensalzar su propia imagen, quizás puedan ser entendidos como los sujetos neoliberales por excelencia. Como síntomas de los tiempos que vivimos y del “espacio biográfico” que Leonor Arfuch identificó como una característica central de nuestra era neoliberal (con esa frase Arfuch se refiere a la cultura obsesiva y autopromotora del YO que caracteriza a las sociedades occidentales neoliberalizadas), los autores cómplices terminan vendiendo versiones de sí mismo y fallan en su responsabilidad hacia la Comunidad más amplia.

Lo que a primera vista, entonces, pueden parecer dos argumentos distintos, realmente tienen todo que ver entre sí. Lo que espero mostrar, en última instancia, es cómo ciertas dinámicas *sociales* y *discursivas* se reflejan y se nutren mutuamente: es decir, me interesa destacar cómo la cultura neoliberal que la dictadura impuso y que la transición endosó ha generado sintomáticamente una serie de memorias interesadas, autoprotectoras e individualistas que, por su misma naturaleza, traicionan a la dimensión intersubjetiva implícita en la autobiografía y terminan canalizando la racionalidad neoliberal.

Elizabeth Jelin hace años se refirió a los “pasados que no pasan”, y efectivamente la realidad nos confirma que es así. La Guerra Fría ya pasó, pero ciertas lógicas de esa época perduran (o, en realidad, son de todas las épocas). Seguimos rodeados de fantasmas y vivimos las consecuencias de una época que dejó más de medio millón de muertos por América Latina y cuyas secuelas neoliberales han engendrado nuevas formas de violencia, discriminaciones y tragedias sociales. Los actores de entonces no desaparecen del todo de la escena. Y en ese sentido las batallas de la memoria siguen ardiendo.

La dictadura cívico-militar chilena es quizás una de las más estudiadas en la región y, como la Argentina, ha dado origen a una bibliografía crítica extensa que nos ha enseñado mucho sobre la naturaleza de las memorias, las luchas por los

derechos humanos, la justicia transicional y las manifestaciones de la Guerra Fría en América Latina. Pero aun cuando esa bibliografía es extensa, la perspectiva, la distancia temporal y el recambio generacional ahora empiezan a posibilitar la escucha y el estudio de nuevas voces que solo latían en el trasfondo del relato crítico de la “primera” transición. Empiezan a aparecer otras voces, como las de las Historias Desobedientes y con Faltas de Ortografía que ahora en marchas, libros, instalaciones, películas y obras de artes denuncian a sus progenitores criminales y abogan por la memoria, la verdad y la justicia. Son voces audaces y su intervención en la escena política, social y cultural constituye un gesto elocuente *en contra de* la complicidad y la complacencia.

Los tiempos de preparación de un libro son largos, y uno nunca puede anticipar el contexto preciso en el que va a nacer. Eso de alguna manera me pasó. Este libro fue publicado originalmente en Estados Unidos, aunque siempre fue pensado para Chile, como una intervención local que pudiera ayudar a instalar ciertas preguntas y debates. Cinco años después y con una pandemia de por medio, esa intención se cumple gracias a la impecable traducción de Marisol Vera y a la generosidad del gran equipo de Editorial Cuarto Propio.

IA, Rimbaud & Neruda

*

–50 años–

Ernesto González Barnert¹
productor@fundacionneruda.org

La imagen la descubrí navegando por ahí, seguramente creada por Inteligencia artificial (IA), de Arthur Rimbaud. La fotografía iba con la siguiente leyenda falsa pero hermosa de haber sido tomada en días posteriores a la escritura de “Temporada en el infierno” por un fotógrafo callejero de nombre Ernesto, en días en que nadie se hacía eco de su “Temporada en el infierno”, escandalizados por los recientes hechos en Bruselas, donde Paul Verlaine seguía preso. Asunto que me hizo recordar de golpe, el poema, más bien oda, que Pablo Neruda le escribió para la conmemoración del centenario de Rimbaud en su *Nuevas Odas Elementales* (1956). En sus casas, como todos saben, hay retratos de sus maestros literarios, entre ellas varias de este muchacho, que fue clave en su manera de entender y amar el oficio literario desde su más temprana juventud. Hoy que celebramos 50 años de su muerte, 50 años del golpe militar, es interesante retomar esta línea de trabajo de las tantas que el poeta más grande del amor del siglo XX trazó en su obra poética, porque esta cruza su biografía, amor a la poesía y ética estético-política y da cuenta del lector atento y profundo que era el poeta. Y siempre le ayudó a mirar con desconfianza cualquier militancia obtusa o reducción política majadera. Esta oda la escribe en un momento maduro, de regreso de muchas cosas, donde su poesía estaba totalmente alejada de ese prisma poético buscando ahora una poesía nueva, cercana a las cosas cotidianas, más feliz, material, edificante, popular, sin el lastre

1 Ernesto González Barnert (Temuco, 1978). Con varios libros publicados, su obra poética ha sido reconocida con el Premio de Poesía Infantil de las Bibliotecas de Providencia (2023), Premio Pablo Neruda de Poesía Joven (2018), Premio Nacional de Poesía Mejor Obra Inédita (2014), Premio Nacional Eduardo Anguita (2009), Premio de Honor Pablo Neruda de la Universidad de Valparaíso, Mención Honorífica del Concurso Internacional de Poesía Nueva York Poetry Press (2020) entre otros premios y menciones, becas y concursos de índole poético y documental. Es cineasta documentalista de la Academia de Humanismo Cristiano, Diplomado en Estética del Cine de la E. de Cine de Chile. Productor cultural de la Fundación Pablo Neruda.

de la lección moral de baja estofa, facilista. Las odas son ejercicios donde también el poeta claramente se reconcilia dentro de sí y expande la luz de esa lectura inicial y formativa que termina cerrando magistralmente con el hermoso y heroico discurso que da en la aceptación del premio nobel en 1971 donde cierra el comercio con Rimbaud con unas espléndidas palabras que cierran este “continuum” lector, así como la aceptación de la tradición occidental en que él se inserta ya no buscando el centro cultural (París), sino su América y la lucha de los trabajadores por una vida más digna donde él –Pablo–, se inserta en el canon y empuja a Arthur a ser una semilla de esa misma búsqueda poética. No está de más recordar que el Premio Nobel pudo recibirlo en 1963, era un firme candidato, pero la CIA conspiró junto a varios artistas y lograron impedirlo, retrasando su consagración casi una década. Pero volvamos con la oda al poeta de Charleville, donde Pablo termina de aunar su humanismo integral, sobrepasando cualquier duda ideológica o sectarista sobre su proceder lírico, en el que se da cuenta, nos da el punto de quiebre el punto de partida, el que, como Rimbaud, fue un niño poeta prodigio: “el poeta que no sea realista va muerto. Pero el poeta que sea solo realista va muerto también. El poeta que sea solo irracional será entendido solo por su persona y por su amada, y esto es bastante triste. El poeta que sea solo un racionalista será entendido hasta por los asnos, y esto también es sumamente triste. Para tales ecuaciones no hay cifras en el tablero, no hay ingredientes decretados por Dios ni por el diablo, sino que estos dos personajes importantísimos mantienen una lucha dentro de la poesía, y en esta batalla vence el uno y vence el otro, pero la poesía no puede quedar derrotada”.

[Oda a Arthur Rimbaud]

Pablo Neruda

Ahora
en este octubre
cumplirás
cien años,
desgarrador amigo.
¿Me permites
hablarte?
Estoy solo,
en mi ventana
el Pacífico rompe
su eterno trueno oscuro.
Es de noche.
La leña que arde arroja
sobre el óvalo
de tu antiguo retrato
un rayo fugitivo.
Eres un niño
de mechones torcidos,
ojos semicerrados,
boca amarga.
Perdóname
que te hable
como soy, como creo
que serías ahora,
te hable de agua marina
y de leña que arde,
de simples cosas y sencillos seres.
Te torturaron
y quemaron tu alma,
te encerraron
en los muros de Europa
y golpeabas
frenético
las puertas.

Y cuando
ya pudiste
partir
ibas herido,
herido y mudo,
muerto.
Muy bien, otros poetas
dejaron
un cuervo, un cisne,
un sauce,
un pétalo en la lira,
tú dejaste un fantasma
desgarrado
que maldice
y escupe
y andas
aún
sin rumbo,
sin domicilio fijo,
sin número,
por las calles de Europa,
regresando a Marsella,
con arena africana
en los zapatos,
urgente
como un escalofrío,
sediento,
ensangrentado,
con los bolsillos rotos,
desafiante,
perdido,
desdichado.
No es verdad
que te robaste el fuego,
que corrías
con la furia celeste
y con la pedrería
ultravioleta
del infierno,

no es así,
no lo creo,
te negaban
la sencillez, la casa,
la madera,
te rechazaban,
te cerraban puertas,
y volabas entonces,
arcángel iracundo,
a las moradas
de la lejanía,
y moneda a moneda,
sudando y desangrando
tu estatura
querías
acumular el oro
necesario
para la sencillez, para la llave,
para la quieta esposa,
para el hijo,
para la silla tuya,
el pan y la cerveza.
En tu tiempo
sobre las telarañas
ancho
como un paraguas
se cerraba el crepúsculo
y el gas parpadeaba
soñoliento.
Por la Commune pasaste
niño rojo,
y dío tu poesía
llamaradas
que aún suben castigando
las paredes
de los fusilamientos.
Con ojos
de puñal
taladraste

la sombra
carcomida,
la guerra, la errabunda
cruz de Europa.
Por eso hoy, a cien años
de distancia,
te invito
a la sencilla
verdad que no alcanzó
tu frente huracanada,
a América te invito,
a nuestros ríos,
al vapor de la luna
sobre las cordilleras,
a la emancipación
de los obreros,
a la extendida patria
de los pueblos,
al Volga
electrizado,
de los racimos y de las espigas,
a cuanto el hombre
conquistó sin misterio,
con la fuerza
y la sangre,
con una mano y otra,
con millones de manos.
A ti te enloquecieron,
Rimbaud, te condenaron
y te precipitaron
al infierno.
Desertaste la causa
del germen, descubridor
del fuego, sepultaste
la llama
y en la desierta soledad
cumpliste tu condena.
Hoy es más simple, somos
países, somos

pueblos,
los que garantizamos
el crecimiento de la poesía,
el reparto del pan, el patrimonio
del olvidado. Ahora
no estarías
solitario.

Puto Chile / himno

*

(Lectura de cierre de la actividad "50 años del golpe: el papel de la cultura", Santiago de Chile, agosto de 2023)

Germán Alcalde
Pontificia Universidad Católica de Chile
galcalde2@uc.cl

¿Pura patria es tu golpe de estado?
¿Pura amor es la muerte y la hiel?
Entre campos de acceso privado
Caín, ¿dónde está tu hermano Abel?
Todavía en la blanca montaña
Su fantasma penando en dolor
O en el fondo del mar que nos baña
Junto a un cuerpo que nadie encontró.

Dulce patria, recibe tus votos
Y olvidemos lo que ocurrió aquí
¿Han pasado ya cincuenta años?
Pero si hace tan poco lo vi

Vuestros nombres, Caínes soldados
Que habéis hecho de Chile un Abel,
A su propio hermano asesinaron
Lo sabrán nuestros hijos también
Todavía sus gritos de muerte
Vuelven a los muertos a matar
Cuando en el olvido del presente
Al tirano alzan un altar.

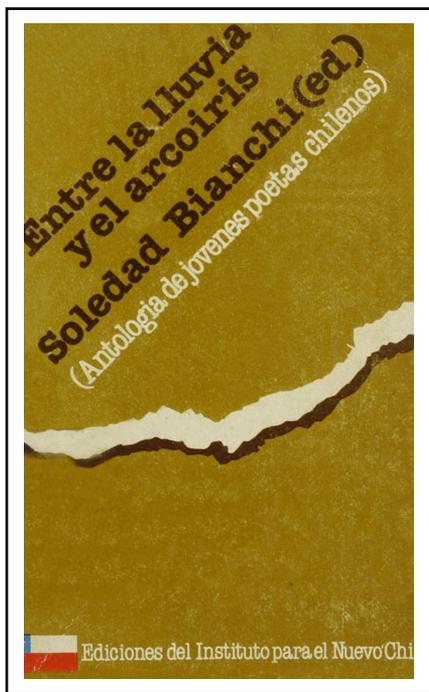
Triste patria, te sigue sangrando,
La herida nunca cicatrizó
Otro muerto en nuestra democracia
Bajo el asilo de su opresión.
Otro muerto en nuestra democracia
Bajo el asilo de su opresión.
Otro muerto por la dictadura
Bajo las aras de su institución

reseñas

*

A 50 años del Golpe de Estado en Chile, que supuso el quiebre violento de la democracia y la instauración de una feroz dictadura, como equipo editorial de *Taller de Letras*, hemos optado por la memoria. Comprometidos con el acontecer histórico nacional, hemos optado por una memoria desde nuestro propio quehacer académico. Es por eso que, en esta ocasión, el espacio dedicado a las “Reseñas” de este número 73 está acotado exclusivamente a producciones críticas y culturales que, de un modo u otro, han cruzado su propia producción con la urgencia de la realidad política y que, con el tiempo, se han transformado en textos clave para los estudios literarios en Chile. Así, (re)visitamos –desde una mirada más bien actual– algunos textos de las académicas Soledad Bianchi, Eugenia Brito, Rubí Carreño y Laura Scarabelli, y finalizamos con una reseña dedicada al dossier publicado por la revista *Altre Modernità* (Milán, 2019) que trabajó con las nuevas voces del testimonio chileno.

RESEÑAS



Entre la lluvia y el arcoíris.
Antología de jóvenes poetas chilenos

Soledad Bianchi. Rotterdam:
Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
ISBN: 84-499-8958-2.
281 pp.

Reseña por Alexis Ríos Valdivia

Pontificia Universidad Católica de Chile

alexis.ros@uc.cl

*

Dicen que “tras la lluvia, viene el arcoíris”, y también es conocida la fijación de la poesía por cantarle a la tristeza así como a la alegría. Ahora bien, tras diez años de acontecido el Golpe de Estado, del que ahora se cumplen cincuenta años, Soledad Bianchi en plena dictadura se aventuró a reunir las voces de los jóvenes poetas chilenos desde las orientaciones propias de una antologadora: ¿quiénes estarían presentados?, ¿qué criterio unía a este grupo de voces?, ¿de qué forma incluir las obras respectivas? *Entre la lluvia y el arcoíris* es el resultado de este trabajo de Soledad Bianchi, una empresa que aboga por la imaginación y el sentir de los jóvenes para la búsqueda de una palabra poética en la que se albergan las experiencias y tensiones de una generación que creció junto con el quiebre de la democracia en Chile.

Eduardo Parra, Juan Armando Epple, Gonzalo Millán, Javier Campos, Miguel Vicuña, Gustavo Mujica, Raúl Zurita, Carlos Alberto Trujillo, Gregory Cohen, Roberto Bolaño, Mauricio Redolés, Erick Pohlhammer, Jorge Montealegre, José María Memet, Bruno Montané y Bárbara Délano, la única mujer, ordenados según sus fechas de nacimiento, son el grupo de 16 poetas invitados a participar, de los cuales, a la fecha de publicación, la mayoría no había cumplido más de treinta años. Se solicitaron textos para la presentación de los autores y sus obras, un ejercicio que la editora nota positivo para la madurez y concepción del quehacer poético de las voces reunidas. Por otra parte, en cuanto a los trabajos reunidos, Bianchi seleccionó textos de los autores encontrados en distintas publicaciones. *Entre la lluvia y el arcoíris* congrega un grupo reducido de jóvenes poetas chilenos hasta el momento poco conocidos, voces que no habían sido incluidas en las panorámicas anteriores de antologías publicadas en el exilio tras el Golpe de Estado. Sin la pretensión de agotar el espectro de la “poesía chilena”, ni de entregar un recorrido completo por su desarrollo, tampoco de encasillar ni determinar una “nueva poesía” que se estaba realizando en el momento, Bianchi le da espacio a este grupo de poetas, atravesados por el Golpe y el exilio, como parte de una poesía joven comprometida con la realidad y la palabra como forma expresiva de una vida que se vive “entre la lluvia y el arcoíris”.

En esta antología se reúnen las voces de poetas que están comenzando su producción junto a otros que ya habían comenzado, menos conocidos y divulgados, salvo por la figura de Gonzalo Millán. Es la conjunción de voces dispersas debido al Golpe y el exilio, entre Chile, Francia, España, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos, que se suman a la tradición anterior en la imaginación poética de su contemporaneidad. Gonzalo Millán es la figura que mejor representa esta conexión, y con el poema 46 de *La ciudad*, recuperado en la antología, lo puede decir mejor:

El anciano es un profesor emérito.
Prohibieron la asignatura que enseñaba.
Abandonó las actividades docentes.
Confinaron al anciano en una aldea.
Chile confina con Argentina.
Su confinamiento duró un año.
Muchos alumnos salieron de la ciudad.
Otros murieron.
Otros están presos.
Otros están desaparecidos.
Sus ex discípulos le escriben postales.
Cuatro letras desde los cuatro puntos cardinales (Millán 66-67).

La autofiguración metafórica de Millán en el anciano profesor emérito expone la relación de la poesía y la actividad cultural con su tiempo como una actividad requisada, prohibida y confinada. También el corte político se hace presente en los cuerpos de los otros, con la muerte, el arresto y la desaparición. La resistencia al orden represivo de la junta queda en el ejercicio de la escritura y el vínculo que se genera pese a la distancia del exilio: ex discípulos, personas que aún escriben desde distintas partes, pese a las órdenes que expulsaron a su letra y a sus cuerpos del país. La fractura del orden democrático y la imposición de la junta militar, como señala Bianchi en el prólogo a la edición, significó la invisibilización, el olvido, la censura de la actividad cultural precedente con la presunta iniciación de un nuevo tiempo dictaminado por las órdenes militares. Las voces de estos jóvenes poetas chilenos miran la actividad cultural anterior para enfrentarse con un espíritu renovador y de disenso, de un quehacer serio y comprometido a su tiempo actual marcado por la censura, la represión y el autoritarismo. Citando al poeta Miguel Vicuña, y con una metáfora lúdica: “la diversidad en los poetas / pajaritos nuevos / son la mejor resistencia” (113).

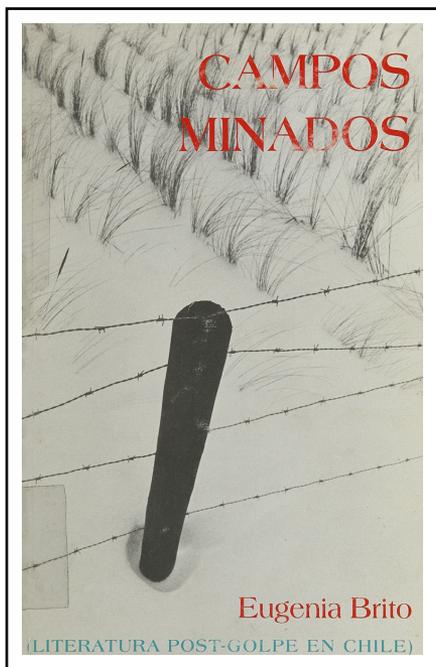
Pese a las críticas que puedan surgir sobre esta producción de la “más nueva poesía chilena”, las voces reunidas por Bianchi se encuentran en la búsqueda por una palabra que pueda comprender su relación con el lenguaje literario y la realidad política. Esta búsqueda aparece en Eduardo Parra, que retoma los motivos y temas de cuentos infantiles: “la princesa era muy bella / por eso se quedó encerrada en un cuento” (32), irónica negación de la factibilidad de la literatura de representar y actuar sobre el tiempo actual hacia el entrecruzamiento de idiomas en la experiencia amorosa: “-Estag noite ton bragzos / sembra más fríolos / que sempreg –dijo ella. / Los 27 spots que él contemplaba melancólico / le parecían cada vez menos ensoñadores” (34). De esta manera, la fractura lingüística se multiplica. Miguel Vicuña pierde la referencialidad del lenguaje en su poema “Semanas”: “bicocas porque bogas porque lunes / así sin por qué sin sed / desde pobres los pobres cobres / desparramándolos los / los bolos los ajos los / paraguas acaso borras” (92). La aglutinación de unidades lingüísticas permite entrever la pérdida de una unidad sintáctica capaz de predicar sobre el presente, volviendo el tiempo y la vida una sinrazón. A su vez, Trujillo demuestra el desencanto en torno a la poesía y la creación: “El arcoíris se perdía / en / las / profundidades / del / mar / como un hermoso / anzuelo” (139), para después concluir: “Empiezo a familiarizarme / con la idea / de que la poesía / nada tiene que ver / con los poetas” (139). El quehacer poético se torna central para capturar la esencia de un tiempo que necesita de la poesía ir más allá de la lluvia y el arcoíris, habitar el espacio en el que el cielo

se ha nublado hasta que las fuerzas hayan logrado despejarlo, para que vuelvan a salir los colores y el sol.

Una figura constante dentro de los textos reunidos es la de la fotografía, técnica para capturar el presente y hacerlo un pasado, una historia, pero también la vía por la cual captar lo nuevo, el porvenir. Gustavo Mujica añora la pérdida de la referencia, con el poema titulado foto: “En vuelo / un pájaro / no supimos / la velocidad / ni la dirección / pues no existía / ni una sola / nube de referencia” (103). El vuelo del pájaro, que recuerda a los poemas modernistas, se encuentra perdido, sin dirección, tras la borradura de las referencias anteriores. Javier Campos asimila la actividad de fotografiar con la captura de una joven con la palabra poética: “Desta orilla del corazón / Levanto una máquina de daguerrotipo / y tú corres por la casa amarilla / Por un paisaje muy silencioso / Yo busco tu pose exacta / Desde la sangre que nos separa / Animales domésticos obstruyen la toma” (78). Su texto se marca por los tintes de la melancolía y la pérdida del referente. O Bárbara Délano, con su serie de poemas titulados fotografía. “Fotografía III” se vuelve una alegoría de proporciones históricas: “Quédate allí / estática / con tu minifalda del año 1968. / El patio era frondoso entonces / Hoy en cambio / comenzamos otra década / y ya hace mucho que pasó el año 1968 / y esa especie de victoria que / se te veía en los ojos” (276). Las voces de estos jóvenes poetas chilenos se hacen eco de la fotografía para la representación de un período que acabó con ilusiones, proyectos políticos y sociales, pero más importante aún, vidas y cuerpos que han muerto y desaparecido con total impunidad.

Entre la lluvia y el arcoíris de Soledad Bianchi presenta un pequeño grupo de jóvenes poetas chilenos, residentes en Chile o en el exilio a causa de la dictadura de Pinochet. Son voces emergentes, que se proponen reavivar el terreno de las letras y la literatura en un panorama y período en que la actividad cultural había sido desmantelada y los referentes de antaño pasaron a formar parte del discurso represivo o se censuraban. Son también voces comprometidas con su propio quehacer creativo, así como con la realidad circundante y el contexto sobre el cual se inscriben. Para volver a la metáfora inicial: son voces nuevas que se han mojado con la lluvia de la ciudad y miran, esperan, poetizan, para reencontrarse con el arcoíris y dar voz a quienes han sido callados, como a los referidos en el libro: Rodrigo Lira y Armando Rubio.

RESEÑAS



Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)

Eugenia Brito. Santiago:
Cuarto Propio, 1990.
ISBN: 956-260-015-6.
192 pp.

Reseña por Francisco García Mendoza

Investigador independiente
frangarciamendoza89@gmail.com

*

La crítica literaria y poeta chilena, Eugenia Brito (1950), aparece hoy en día como una de las voces más relevantes a la hora de entender e interpretar las claves epistémicas de las producciones culturales a 50 años del quiebre de la democracia en Chile. Una de sus últimas contribuciones es la compilación antológica *Cuerpos desiguales* (2021), publicada bajo el sello editorial de la Universidad de Talca, que reúne la escritura poética de casi cuarenta mujeres chilenas en un recorrido cronológico que, como la misma Brito apunta, busca “[...] visibilizar las formas cómo opera el imaginario escindido de los textos de las poetas en el S.XX y en el S.XXI y de instalar los sentidos de sus producciones en la contemporaneidad” (16). Así, se

puede reconocer en la labor crítica de la poeta un compromiso ineludible por leer y descifrar las producciones literarias desde un presente situado, actual y vigente, para, de ese modo, interrogar no solo las significaciones potenciales de la letra, sino que, además, del contexto histórico y social en que fueron concebidas. Similar labor es la que permite concebir la escritura y publicación de su primer libro de crítica literaria, publicado hace más de 30 años, y cuya relevancia es indiscutible en los espacios académico-literarios de hoy en día: *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, de 1990. El libro comienza señalando los fundamentos para la revisión crítica de las escrituras de ciertas autoras y autores representativos del periodo revisado: “[...] el Golpe militar produjo un silencio y un corte horizontal y vertical en todos los sistemas culturales, entre ellos, específicamente, en la literatura” (11). En su investigación, Brito se propone descifrar las claves textuales y contextuales de las poéticas de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diego Maquieira, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, Carmen Berenguer, Carla Grandi, Antonio Gil y Soledad Fariña, para sostener su hipótesis de lectura que apunta a que el Golpe militar

[...] cambió el paradigma de la literatura chilena, generando, lo que, desde aquí, denominaremos “una escena de escritura”, es decir un programa literario, que desde el lenguaje, cifrado y vuelto a cifrar, en su máxima opacidad, desarrolla las claves, tanto literales (formales) como potenciales (metafóricas) para la configuración de un mapa cultural que contiene en su interior un imaginario que emerge en ese periodo con una fuerza mucho más potente que en los periodos anteriores (11).

Según Brito, esa diferenciación se observa al menos de tres maneras: primero, en la interrogación que realizan las literaturas a la historia de la cultura latinoamericana y chilena; segundo, en la reconfiguración de los significantes textuales para sortear el código del opresor; y, tercero, en la propuesta de otros espacios simbólicos resistentes al logocentrismo avasallador. Así, la poeta y crítica reconoce que: “Escritores y artistas plásticos, en estrecha interrelación, intentarán dar con un lenguaje que responda, contraponiéndose tanto a su pasado reciente como al orden impuesto por el dominador, para gestionar un modo de habitar y reimprimir esas zonas minadas” (11). De esta manera, uno de los primeros signos que aparece en ese contexto como portador y generador de significados es el cuerpo, cuerpo como “escenario de protesta o de acción histriónica” (13) o –desde la clausura de lo público– el espacio urbano que se vuelve habitable luego de ser sometido, controlado y vigilado por los aparatos represores del Estado. Si la dictadura operó bajo la construcción e instalación (violenta) de una verdad (y un discurso) única y

hegemónica, la labor de las escrituras será, precisamente, desentramar la imposición significativa. Así, para Brito:

[e]l esfuerzo de este grupo de escritores será justamente trazar sobre el empobrecido código oficial, los tejidos procesadores de su textura; hablar desde los huecos, las perforaciones, los hiatos, todo lo cual requiere la densidad del pensamiento ritmando la significancia desde múltiples ángulos, para construir redes paragramáticas insólitas, diferenciadas, las que van a construir los nuevos lugares para el arte chileno y latinoamericano (14).

En esa línea, quizá una de las escrituras más representativas de los supuestos discutidos por Brito —desde el ojo crítico distante de hoy— es la de Diamela Eltit, quien, a la fecha de publicación de *Campos minados*, contaba con tres novelas y un libro testimonial: *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) y *El padre mío* (1989). Eltit escribe y articula su labor literaria desde los espacios marginales de la textualidad, ocupando y tensionando los escenarios que hasta entonces aparecían tomados y controlados por el opresor: “Dentro de esa resistencia literaria, la ficción —la creación mimética de objetos de arte— responderá reconstituyendo el Otro acallado y silenciado por el lenguaje oficial” (Brito 19). Por lo mismo, Brito reconoce que “[e]l lugar desde el cual se desarrollará la escena de la escritura chilena será el lugar del “margen”, desde el cual asegura su disidencia y garantiza la posibilidad de re-crear en el espacio los signos que desocupen el tramado urbano de la codificación impuesta por el orden opresor” (16). Así, los sitios eriazos, las calles marginales y los prostíbulos serán escenarios recurrentes en donde se desplegarán los signos de su potencialidad. En el contexto actual, a 50 años del Golpe cívico-militar, cabe preguntarse acerca de cómo se lee a Eltit en estos tiempos, cuando la materialidad dictatorial de los 80 ha mutado, cuando los códigos del opresor ya no son los mismos, cuando los espacios vigilados y controlados hoy son habitados por existencias diversas. Cómo receptionar, entonces, sus más recientes novelas, *Sumar* (2018) y *Falla humana* (2023), publicadas en un contexto de radicales vaivenes y polarizaciones políticas.¹ Quizás la respuesta la anticipa la misma Brito cuando menciona que: “Es Diamela Eltit, quien, desde el género novelesco, ge-

1 La novela *Sumar* (2018) se publica en un contexto previo a la Revuelta Social en Chile, de octubre de 2019, cuando las grandes mayorías desplazadas por la elite política y económica rebasaron los espacios públicos exigiendo cambios radicales al modelo neoliberal instaurado por la dictadura; y *Falla humana* (2023) se publica, en cambio, en un contexto posterior a una aplastante derrota de la propuesta de un texto constitucional redactado, en su gran mayoría, por gente de izquierda y *ad portas* de una votación que permitirá validar o rechazar una segunda propuesta, esta vez, redactada, en su gran mayoría, por representantes de la extrema derecha.

nera una brusca transgresión a los modelos dominantes haciéndolos aparecer en la superficie de su narrativa, para difuminarlos y volverlos a plantear desde otros mecanismos que, trazando sobre la materia lingüística, una vertical que oscurece sus paradigmas, los reabre hacia un modelo nuevo de lectura/escritura” (112).

Por otra parte, destaca también la lectura crítica que realiza de *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita. Brito propone –siguiendo la ruta epistémica propuesta para interpretar estas literaturas– que la semiotización en femenino de su escritura, así como la autoflagelación corporal, constituyen en Zurita una suerte de contrahegemonía política/poética en pleno contexto dictatorial: “Es la mejilla quemada la que permite la transformación del sujeto (masculino) situarse en otro borde signifiante: el femenino” (54). Así, en la escritura de Zurita lo femenino aparecería desde el posicionamiento simbólico de la materialidad textual en el espacio cultural, entendiendo que –siguiendo a Richard (1993)– lo femenino, más allá de la firma sexuada, estaría en la constitución metafórica de la marginalidad, la subversión y la disidencia.² Este mismo espacio es el que sitúa contextualmente la obra *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) de la poeta Carmen Berenguer, pues tal y como señala Brito:

El libro es pues un homenaje a Bobby Sands, héroe irlandés y con él un homenaje a los prisioneros políticos que luchan por reivindicar la situación sociopolítica de su país. El libro es también, porque está escrito por una poeta chilena, cuyo contexto es justamente la opresión y la violencia, una manera de hablar de las carencias y despojos del desmedrado cuerpo nacional (165).

Así, tanto Zurita como Berenguer trabajan desde la materialidad del cuerpo que semiotiza y somatiza la experiencia política/poética. Son esos cuerpos otros los que metonímicamente refieren la resistencia de los cuerpos violentados por la dictadura: “Elegir el hambre es mostrar al sistema el espejo de un cuerpo torturado y debilitado por la negativa a aceptar condiciones de vida opresoras y reñidas con la propia conciencia de sí” (167).

El trabajo de Eugenia Brito aparece, entonces, como un espacio fundamental y fundacional para leer críticamente las producciones textuales de la dictadura y derribar, así, el repetido mito del “apagón cultural”. Son otras claves –otras luces– las que van trazando los caminos de la escritura y *Campos minados* se convierte, entonces, en testimonio de una crítica que resurge, de una voz que da cuenta de un periodo específico y situado de las prácticas literarias con un referente en común.

2 Sin embargo, esta lectura me parece hoy en día un tanto sospechosa en la medida en que la poesía de Zurita aparece como una escritura, más bien, totalizante.

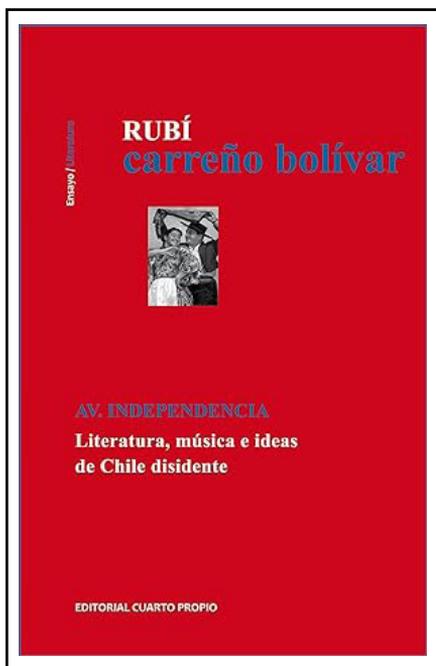
¿Cómo se leen hoy esas obras? ¿Cómo muta la recepción de los signos textuales y contextuales? Si *Campos minados* se sitúa en la intersección dictadura-postdictadura, leyendo la transición política y cultural de los signos, la labor de la crítica contemporánea debe apuntar, justamente, a leer las producciones literarias desde un contexto posdictadura-incertidumbre.

Obras citadas

Brito, Eugenia. *Cuerpos desiguales. Antología de poesía de mujeres chilenas del siglo XX*. Santiago: Editorial Universidad de Talca, 2021.

Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

RESEÑAS



Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente

Rubí Carreño Bolívar.
Santiago: Cuarto Propio, 2013.
ISBN: 978-956-260-632-5.
242 pp.

Reseña por Tomás Mandiola

Pontificia Universidad Católica de Chile
tamandiola@uc.cl

*

La academia no era un oasis ni un refugio sino por el contrario, era una institución en crisis, resquebrajándose, a pesar de su celebrada infraestructura y estabilidad. Ciertamente la educación vista desde dentro era en cierto modo un fraude, los primeros síntomas de descomposición eran latentes y el amor por enseñar no era tan así. Rubí, que era una de las pocas profesoras jóvenes y en sintonía con nosotros, nos dio como trabajo analizar una canción y aplicarla a la situación actual de la sociedad.

Héctor Hernández Montecinos

No deja de ser relevante que *Av. Independencia* (2013) de Rubí Carreño motivara a Diamela Eltit a relevar la crítica como una “experiencia poética” (226). En el ámbito de la investigación literaria —la muchas veces mal llamada crítica académica— resulta poco usual encontrarse con proyectos escriturales, como el que Carreño ha desarrollado, que extremen la potencia poética y política de la letra. Hablo de una

escritura que no se limita a vehiculizar un saber especializado, sino que reflexiona sobre sí misma, que se funde y confunde gozosamente con la multiplicidad de estéticas con las que se involucra, en las que indaga, para ensayar horizontes de libertad.

Una lectura panorámica evidenciará con rapidez que el rótulo de ‘ensayo (de) literatura’, asignado editorialmente, constriñe la vocación culturalista e indisciplinada del volumen. El objeto del libro será la cultura disidente chilena, en el sentido amplio de ambos términos: la cultura, entendida laxamente como prácticas artísticas (literatura, música, etc.) y formas de vida (prácticas, ideas), ambas situadas socialmente; y la disidencia, como un concepto que tiende a ser intercambiable con ‘izquierda’ (pensemos, entonces, en una cultura disidente como una cultura de izquierdas). En este sentido, la ‘disidencia’ enfatizará la dimensión heterodoxa de estas prácticas culturales que no reside, necesariamente, en su adscripción ideológico-programática a los proyectos históricos de la oficialidad de la izquierda chilena. Así, Carreño evita que el libro se torne “un chiringuito de la nostalgia” o “un respetuoso relicario para los santos de la izquierda” (13). El Chile disidente al que alude la autora, probablemente, sea más bien uno ‘contestatario’ o ‘rebelde’ para las próximas generaciones lectoras, para quienes la(s) disidencia(s), incluso a secas, ha(n) derivado hacia la disidencia sexual, categoría que progresivamente se afianza en el espacio consensuado de lo público luego de su encapsulamiento como escena contracultural y/o léxico activista en las décadas pasadas.

Si existiese un eje que estructure la totalidad de este libro, cuya vocación es, insisto, liberarse de la pretensión de unicidad de las estructuras rígidas, es la noción de biopoética, la que es desarrollada en un breve preámbulo teórico y metodológico titulado “Promesas de sentido”. Siguiendo a Carreño, la biopoética es un concepto estético/político que permite pensar la inserción y supervivencia de una práctica artística en un campo cultural represivo:

Las biopoéticas involucran una subjetividad y su relación con los poderes económicos, políticos, o de la representación, y definen nuestro concepto de disidencia. Un disidente sería aquel que cotidianamente enfrenta y resiste creativamente a los poderes fácticos que lo consideran mano de obra, residuo, desde el plano de la representación, “el otro” (14).

A lo largo de *Av. Independencia*, entonces, Carreño se concentrará en las maneras en las que su corpus de biopoéticas cuestionan, mayoritariamente desde el placer y la irreverencia, la biopolítica, que se expresa en una regulación precarizante de los cuerpos. Veo en esta propuesta ensayística, entonces, un gesto biopoético

en la medida en que el propio texto de Rubí Carreño enfrenta creativamente las regulaciones textuales del discurso académico en una escritura que destaca por su carácter situado, es decir, por explicitar su lugar de enunciación como crítica literaria que se crió y estudió literatura en dictadura (un posicionamiento también declarado en su primer libro publicado en 2007, *Lecha amarga*): “Yo aprendí a leer junto con el cierre de mi escuela de profesoras normalistas y casi al mismo tiempo que mis padres organizaron la quema de libros antes que llegaran los militares” (24). Su infancia, dirá la autora, terminó “con el balazo del presidente en La Moneda y a desaparición de mis vecinos de Av. Independencia” (12). Aquí identifico uno de los núcleos que me interesará desarrollar brevemente en este texto: Carreño se reconoce como heredera y parte de una genealogía de críticos literarios chilenos, entre ellos, los críticos de los sesenta y los setenta, aquellos a los que la autora, en un gesto muy valioso, reconoce en el capítulo “El exilio de la crítica chilena: aportes para una nueva agenda”. Sin embargo, no puedo obviar que la autora, en su interés por las disidencias, también dedica señeros análisis a la cultura disidente de los jóvenes nacidos en democracia, especialmente a los movimientos estudiantiles de las primeras décadas del siglo XXI, como por ejemplo en el capítulo “Siempre será canción nueva: legitimidad, innovación y tradición en la representación de la memoria traumática chilena (1988-2012)”. En una analogía con la ‘novela de los hijos’ de Zambra, entonces, pretendo leer a Carreño, no obstante la versatilidad de su mirada crítico-cultural, como una escritura que se adscribe a ‘la crítica de lxs hijxs’ por su interés en situarse autobiográficamente como aquella generación hija de la dictadura y que indaga atenta en la trayectoria de aquellos intelectuales exiliados e inciliados, entre ellos, los primeros críticos de la obra de Diamela Eltit que posteriormente será parte central trabajo de Carreño.

Y, ciertamente, esta entrada de lectura me invita a leer *Av. Independencia* también situado generacionalmente. Del mismo modo en que la autora escribe en 2009 sobre los inicios de Rodrigo Cánovas o Jaime Concha, por ejemplo, también lo hace el poeta Héctor Hernández en el epígrafe que incluí, como estudiante de literatura en el Campus Oriente de la PUC en los noventa, al reconocer a Rubí Carreño como “una de las pocas profesoras jóvenes y en sintonía con nosotros” (83), a la que también valora por inaugurar cursos sobre literatura con perspectiva de género, en un periodo en el que “toda esta gente que en la academia trabajaba estos intereses era de algún modo percibida como conflictiva, sospechosa, peligrosa” (Hernández 100). En mi caso, escribo también como estudiante de Rubí Carreño en mi paso reciente por la misma Licenciatura en Letras, pero en un momento de consagración institucional en el que se desempeña como Profesora Titular de la

Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Directora de la revista *Taller de Letras*.

El corpus de trabajo que aborda *Av. Independencia* es heterogéneo y comprende música, literatura y prácticas culturales en un sentido amplio: la música de Víctor Jara, Violeta Parra, Quilapayún, cuecas, tangos, marchas estudiantiles, la escritura de Diamela Eltit, Alejandro Zambra, Yuri Herrera, Washington Cucurto, Hernán Rivera Letelier, la crítica literaria chilena, tomas estudiantiles, fiestas, la memoria, la generación de los jóvenes nacidos en democracia, entre muchos otros. El volumen se estructura en cuatro capítulos, cuyos títulos ponen en primer plano la centralidad de lo musical (Cerati, Spinetta, etc.), rasgo que también se expresará formalmente través de la escritura de Carreño, que apuesta por textualidades a las que denomina “ficciones críticas” y “canciones” en un intento por democratizar la reflexión literaria al “oscila[r] entre la música, la literatura y la crítica; lo letrado y lo popular; lo personal y lo social y la tradición crítica” (16). Sin embargo, la gran mayoría de los capítulos que componen *Av. Independencia* no son inéditos, por lo que el libro se torna en gran medida una recopilación de trabajos previos: capítulos de libros especializados, ponencias, presentaciones de libro y principalmente artículos académicos de la autora.

Al entrar al texto a partir de la idea de ‘crítica de lxs hijxs’, me detengo en la curiosidad crítica con la que Carreño interpela y revisa las biopoéticas de los sujetos disidentes que la antecedieron, entre ellos la escena académica y cultural de los incipientes años setenta, con el objetivo de determinar “cuál fue el aporte que hicieron desde esta situación al estudio de la literatura chilena reciente, y finalmente, cómo su trabajo ilumina la agenda crítica actual” (134). En este contexto, ciertamente, adquiere mayor valor el deseo autorreflexivo de renovar la crítica académica de *Av. Independencia*, pues esta es entendida como un oficio cuyo cambio consiste en una “tarea colectiva y convocante, [que] pasa, sobre todo, por la transformación de la escritura” (16).

En el primer capítulo, titulado “La puntada y la sutura”, Carreño aborda principalmente un corpus compuesto de música popular y la escritura de Diamela Eltit, cuyos vasos comunicantes son la estética de la puntada atribuida a Violeta Parra, que “repara y denuncia a la vez, acusa y reconstruye artísticamente” (29). En su lectura de *Av. Independencia*, sin ir más lejos, Diamela Eltit atribuye esta estética a la escritura de Carreño, ya que en sus palabras busca suturar tiempos y espacios separados por cortes históricos. De este modo, Carreño recompone el cuerpo/corpus de la cultura (disidente) chilena, aquella que fue aniquilada por la dictadura y desplazada de lo que antes del golpe de Estado podríamos entender como una

identidad nacional diversa, múltiple, antes de ser monopolizada por el imaginario simbólico de la cultura autoritaria. Esta estética de la sutura que aborda la pérdida sin renunciar a mostrar la herida, como señala Carreño, se aproxima también a la pregunta por las poéticas y representaciones del artista en el siglo XXI, como por ejemplo en la escritura de Eltit, donde las subjetividades desplazadas por la hegemonía operan “como las esquilas en medio del camino que dejó el poder, también serán las pequeñas piedras en sus zapatos” (44).

En los capítulos posteriores, la autora emprende diversas lecturas vinculadas a la música y la literatura, en las que destacan, a mi juicio, la agudeza con la que lee a la política estudiantil y la memoria (“La muralla” y “Chile en marcha”, por ejemplo), como también sus escritos sobre literatura y crítica literaria (“El exilio de la crítica”, “Cuestión de clases” y “Es peligroso ser pobre, amigo”). En el caso de las políticas estudiantiles y la memoria, Carreño identifica cómo desde el 2011 irrumpen en el espacio público subjetividades estudiantiles que dialogan con los proyectos de la generación del compromiso, por citar la terminología de Elsa Drucaroff, es decir, aquellos jóvenes que “cantaron y entregaron su alegría”, recordados en el último discurso de Salvador Allende y cuya música —a pesar de que la batea se haya meneado y desbordado— ha acompañado al corazón disidente de Chile.” (185). No obstante, Carreño analiza pioneramente a estas nuevas generaciones de movimientos estudiantiles, aquella que ahora conforma el gobierno frenteamplista y que establecen una relación diferente con la memoria traumática, lo que se traduce en propuestas estético-políticas que años atrás estaban ligadas a la fiesta consciente y el amor lúcido, que desafían la memoria consensuada por la Concertación, en tanto que algunas de sus autoridades fueron víctimas y protagonistas de la transición pactada.

Asimismo, los análisis a partir de masculinidades, trabajo y clase social que se despliegan a lo largo del volumen resultan valiosos, en la medida en que la confrontación de textos literarios, legitimados e ilegítimados académicamente, con otros objetos culturales, permiten levantar preguntas analíticamente productivas como: (1) “¿Por qué volver a los obreros muertos de un siglo extinto? ¿Se puede hacer literatura social toda vez que el socialismo y el realismo socialista son percibidos, actualmente, casi como una anacronía?” (93) y (2) ¿cómo sería una estética y/o perspectiva de una clase media sin épica de izquierda, sin el dinero de la burguesía y sin una cultura popular? Desde una de estas perspectivas analiza la *Cantata de Santa María* (1970) en diálogo con *Santa María de las flores negras* (2002), de Hernán Rivera Letelier, a partir de las problemáticas que identifica propias de un proyecto artístico (de izquierda): “la pugna sobre si al momento de representar a los trabajadores es más relevante la vanguardia literaria o política” (94). Pensemos, por lo pronto,

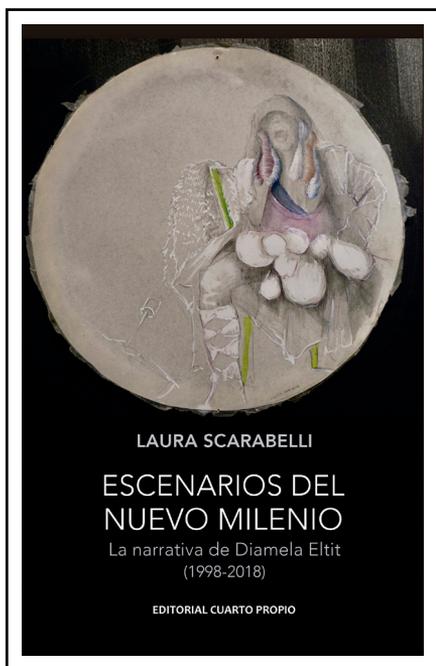
en representaciones épicas, tradicionalmente asociadas a la generación de artistas de la Unidad Popular, o folletinescas, en este caso asociadas a Rivera Letelier.

Con este libro, que incluye la pregunta por la disidencia desde su título, Rubí Carreño contribuye, dentro de lo que ya es un proyecto académico-crítico consistente, a recordarnos que la crítica es una forma de autobiografía, como sostiene Piglia, y también que para pensar la crisis de la universidad, o del oficio de la crítica académica, es necesario deconstruir “la jerarquía de poder-saber que separa el hablar ‘sobre’ la crisis del hablar ‘desde ella’” (133), como declaraba Nelly Richard durante la década del noventa. En este caso, estamos frente a una escritura relevante poética y políticamente: una crítica situada, ‘crítica de lxs hijxs’, opté por llamarla, que junto a historizar desde la posición de una generación criada en dictadura las prácticas de una cultura disidente chilena diversa, escenifica textualmente el deseo de renovar la crítica (literaria) al indagar en los proyectos estético-políticos de las generaciones pasadas y presentes. Aquel gesto generacional, sin duda, revitaliza un campo académico en el que nuevos estudiantes y lectorxs (¿lxs nietxs?) podrán interrogar y aquilatar la producción intelectual de críticos, actualmente legitimados institucionalmente, cuyas trayectorias se han caracterizado por disidencias múltiples.

Obras citadas

- Carreño, Rubí. *Av. Independencia: Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Eltit, Diamela. *Réplicas: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Seix Barral, 2016.
- Hernández, Héctor. *Los nombres propios*. Santiago: RIL, 2018.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

RESEÑAS



*Escenarios del nuevo milenio.
La narrativa de Diamela Eltit
(1998-2018).*

Laura Scarabelli. Santiago:
Cuarto Propio, 2018.
ISBN: 978-956-396-000-6.
216 pp.

Reseña por Francesco Fasano

Università degli Studi di Padova
francesco.fasano@unipd.it

*

Siempre me ha costado mucho leer a Diamela Eltit, probablemente la más importante escritora latinoamericana viviente. Cada vez que volvía a uno de sus clásicos (*El cuarto mundo*, *Lumpérica*, *Por la patria*) me encontraba frente a una lectura poderosa, tanto importante como grave, escrita para un ‘lector (ideal)’ atento y comprometido, activo y reactivo, el que probablemente no había llegado a ser: “El lector (ideal) al que aspiro es más problemático, con baches, dudas, un lector más bien cruzado por incertidumbres. Y allí, en el margen, los múltiples márgenes posibles marcan, entre otras cosas, el placer y la felicidad, pero además el disturbio y las crisis” (Morales 2000: 174).

Antes de empezar, voy a acotar tres aspectos de la poética eltitiana: el primero es que construye un metaverso oscuro para orientarse en el cual es necesario disponer de una brújula adecuada, bien magnetizada; el segundo es que no se trata de un mundo para turistas sino para exploradores (lectores) expertos y bien equipados; el tercero es que si del viaje logras volver no podrás dejar de alistarte en la izquierda progresista más reformista del continente de Bolívar.

Podríamos decir que nunca Eltit escribió algo ‘para el público’, para su diversión, lo que propone su densa escritura épico-lírica, su estilo retumbante y rebuscado, su prosa espesa, que fluye turbiamente reflexiva, es condensar el necesario mensaje político que urge, apremia a su autora, un estentóreo *caveat* para los humanos, un grito de guerra y una llamada a las armas. Leyendo a Eltit algo de la bruma que envuelve nuestra existencia en los ‘tiempos interesantes’ se aclara: la sensación es que el mundo está roto pero que, justamente por esto, la vida tiene sentido. El sentido (la lucha, que es ‘la marcha’ en Eltit) es finalmente simple de alcanzar, porque gracias al mapa de la oscuridad que la autora nos otorga el mal se puede finalmente indicar con el dedo y se puede así lidiar con él. Suya es la voz del ingeniero que ha estudiado atentamente el sistema y sabe dónde están sus errores, sus fallas y puntos débiles, sabe lo que habría que derrocar y donde se deberían remendar las heridas mal cicatrizadas del ambiguo ‘programa globalización’. La escritura política de Eltit nunca es ingenua: coherente y programática, granítica hasta la impresión de lo monocorde pero alejada de la sospecha del panfleto, nunca sorprende a su ‘lector’ en la medida en que este esté dispuesto a dejarse atravesar por su prosa fragmentada e hiriente, nunca conforme con la ratificación de la realidad común: “La obra de Diamela Eltit se configura como ejercicio de exploración de los bordes que rehúye todo denunciacionismo de orden realista y refleja, más bien, una búsqueda estética de corte vanguardista que produce nuevas zonas de decibilidad” (Scarabelli 141). La realización, constantemente ‘en marcha’, de su proyecto artístico parecería haber estado allí siempre, como una potencia prístina, incubada desde el principio en su cabeza, en sus huesos, en las profundidades de sus entrañas (¿una ‘poética-madre’, una ‘poética-órgano?’), mucho antes de que la mano empuñara la pluma (letra) y la tinta encontrara el papel.

Mencionando la necesidad de una brújula de nácar para no perderse en el laberinto metafórico de Eltit, me refería al excelente trabajo de Laura Scarabelli, *Escenarios del Nuevo Milenio. La narrativa de Diamela Eltit (1998-2018)*. La que aquí reseño es la guía más valiosa para una de las obras más complejas de la literatura hispanoamericana contemporánea. Gracias a Scarabelli comprendemos cómo la obra de la autora chilena se puede dividir en dos etapas: la producción del siglo

XX, que se abre con *Lumpérica* (1983), sigue con *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El padre nuestro* (1989), *Vaca Sagrada* (1991), y se cierra con *Los Vigilantes* (1994), y la del siglo XXI, que empieza con *Los trabajadores de la muerte* del 1998 (dos años antes del Millennium Bug, dando prueba del hecho de que la escritura de Eltit es sin duda algo profética), para pasar por *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Jamás el fuego nunca* (2007), *Impuesto a la carne* (2010), *Fuerzas especiales* (2013) y acabar, o ‘salir’ como sugiere la autora, con *Sumar* (2018).¹ Si en la primera etapa la escritura eltitiana se concentraba en denunciar *in vivo* los horrores y sinsentidos de la dictadura pinochetista chilena, la segunda, con toda evidencia, sigue hablando detenidamente de Chile pero con una mirada ‘centrípeta’ que lleva a casa ‘El mundo’, el cual ha llegado de una vez a Chile o, paradójicamente, del que Chile es molde prototipo. Es decir que muy simplemente las narraciones del nuevo milenio hablan de cómo Chile se coloca en el ajedrecero mundial como nación modelo del plan neoliberalista de los Chicago Boys, y así conejillo de India que, al escapar del laboratorio, no está listo para enfrentar el mundo. De últimas, este asedio teórico apretadísimo a la obra de la chilena demuestra de forma irrefutable, sin tal vez proponérselo, cómo el mensaje de la segunda etapa de la producción novelesca eltitiana (la del nuevo milenio, la que nos devuelve el retrato de los ‘escenarios’ futuros del título, tan minuciosamente pintados que parecen proféticos documentales del porvenir) estaba cifrado *in nuce* en la primera.

La lectura de Scarabelli parece proceder retrospectivamente desde el punto de llegada y culminación del ‘segundo mundo’ narrativo eltitiano, llegando a *Sumar* (novela de la definitiva consagración crítica de su autora, Premio Nacional de Literatura 2018) casi de puntillas: muy escrupulosamente cuestiona su posicionamiento científico, se pone las correctas ‘dudas’ en el capítulo homónimo, interrogándose acerca del valor de la voz y la mirada de una académica europea que vive en la comodidad de su departamento en la capital mundial de la moda sobre las cuestiones testimoniales del lejano ‘El Dorado’. A este respecto me parece interesante rastrear la trayectoria científica que lleva a la estudiosa a Chile, que es donde encuentra a la que podríamos definir su autora del alma: zarpando del Caribe del siglo XIX para avizorar la institución del estado nacional cubano con *Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana* (2009), pasando al análisis minucioso de una novela fundacional de Alejo Carpentier en *Immagine, mito e storia. El reino de este mundo di Alejo Carpentier* (2011), llega al Cono Sur atraída por el centro

1 Nota del editor: Hay que añadir a esta lista la más reciente novela de la autora publicada en 2023: *Falla humana*.

de gravedad permanente representado por la autora chilena, su interlocutora y seducción científica definitiva, manteniendo como eje estable la reflexión crítica sobre la construcción de los imaginarios nacionales, abierta a escuchar de la voz de sus componentes más divergentes y heterogéneos, el negro cubano antes y los distintos cuerpos indóciles que obsesionan el universo narrativo elitiano después. Un trayecto que la lleva desde las playas ‘sucias’ del Caribe hacia el centro ‘limpio’ de una cierta plaza, por la que se paseará infinitas veces a lo largo de su vida, poniéndose en los zapatos de una cierta pordiosera irreverente, con su cuerpo *lumpen*, que performa la abyección y desvela el engaño de un mundo quinta donde todo es farsa, montaje, el teatro de la sociedad mentirosa que estamos adiestrados a considerar, gracias a la ‘iron lady’ Margareth Thatcher, cuando no la mejor posible, de plano la única. *A posteriori*, Scarabelli no podía encontrar su destino crítico en un lugar diferente, porque la de Eltit es la prosa testimonial sin duda más afilada y contundente que el continente latinoamericano ha producido hasta la fecha: en su ‘anhelo testimonial’ Eltit busca rescatar las voces desechadas, afuera del coro, portadoras de una visión excéntrica, inédita y reveladora sobre el embrujo capitalista. Es decir que, con los ojos de los otros, de los que la chilena se hace responsable según Scarabelli (“Una escritura responsable del destino del otro” 12), y solo a través de ellos es posible perforar el velo de Maya y así escapar de la cueva platónica donde solo se proyectan sombras chinas. Enfocada desde los márgenes, la vehemencia de la denuncia de un mundo desalmado y poseído por el Zeitgeist del mercado es tan vívida de golpearle al lector en la cara y dejarlo tumefacto.

Del recorrido que Scarabelli propone me gustaría pararme a visitar tres lugares emblemáticos: la casa-supermercado de *Mano de obra*, el hospital-reserva de *Impuesto a la carne* y la calle-desierto de *Sumar*. La primera de las tres novelas representa para mí el verdadero ‘movimiento de entrada’ a la poética de la *segunda* Eltit: Chile, en la metonimia de su capital Santiago, es la febrilmente productiva y crónicamente cansada “ciudad supermercado” en la que la serialización, elevada a principio autónomo nouménico, reproduce infinitos inútiles simulacros de nulo peso ontológico. Eje diegético de la narración es el *ménage à trois* de sabor hegeliano entre Enrique (tesis), Isabel (antítesis), y Gabriel (síntesis): espiamos, como telespectadores hipnotizados por los rayos catódicos del ‘Gran hermano’, las peripecias domésticas de la “microcomunidad” (80) de las ‘manos de obra’ del gran centro comercial, que comparten piso para bajar los gastos de la vivienda y continúan así, sin solución, la vida laboral con la vida íntima. Con el personaje liberador de Gabriel, el evangelio capitalista del “yo absoluto” llega a ser “suplantado por un Nosotros fusional” (80) que recuerda muy de cerca la ‘alianza de cuerpos’ que auspicia Judith Butler.

Con *Impuesto a la carne* (2010) Scarabelli nos lleva “Hacia una nueva épica de la resistencia”: en este caso Eltit sigue su socioanálisis institucional pasando al hospital, otro lugar de la contemporaneidad que expresa la dominación del biopoder sobre los cuerpos de los ciudadanos. Aquí seguimos las aventuras iatrogénicas de “una madre y una hija unidas en un único cuerpo” (146), “dos en una, madre-hija, madre-órgano” (147), una “identidad testimonio” (148) que la novela, en diálogo explícito con el que Scarabelli llama “un pre-texto inmunitario” (162), el cuento “Colonizadas”, denuncia el origen colonial de la opresión capitalista de las minorías y la espeluznante continuidad entre colonialismo y globalización. Allí se encuentra la dirección de la rebeldía, que reside, como una ‘célula’ terrorista, en una masa insurgente (el tumor) frente al sistema fascista de fieles aparatos (re) productivos impuesto por la dictatorial fisiología de un cuerpo ‘con órganos’ despreciado por Deleuze y Artaud. El cáncer, escondido en las profundidades-cuevas del soma, pero atento y al acecho, coincide con la misma madre de la protagonista, la que constantemente recuerda el orgulloso pasado indígena, de ambas y de la nación, del que será preciso hacerse portaestandartes de cara a la hostil modernidad. De esta manera, se logra reivindicar “La ambigüedad cronotópica, la constante referencia al pasado como fuente y comienzo de todo lo bueno, la centralidad de la memoria como fuerza creadora, las alegorías indefinidamente interpretables, polisémicas, fragmento-ruina que permite una aproximación siempre imperfecta a la totalidad de las cosas” (144).

El ‘movimiento de salida’ coincide con *Sumar*, “un himno al poder de la palabra” (198) donde se alían los dos *leitmotiv* de la poética eltitiana: “cuerpos (de)ambulantes y palabras desobedientes” (197). Scarabelli diagnóstica incontrovertiblemente la epidemia de los no lugares augianos —“el espacio público parece haber desaparecido, dejando paso a escenarios heterotópicos en serie como el supermercado, el cibercafé, el hospital, el bloque de viviendas” (197)— y señala cómo para Eltit la calle y la plaza son los lugares desertificados “donde componer lo que queda del pasado: fragmentos y retazos de memoria, sobrevivencias” (197).

Resumiendo, el gran mérito de este luminoso ensayo es permitir a los muchos posibles lectores, aunque ‘no ideales’ de Eltit, un acercamiento privilegiado a sus “épicas (post)modernas” (143), entre las más corrosivas de la literatura universal. Su “exuberancia y fragmentación [...] pone en tela de juicio toda posibilidad de ‘catalogación’ en las categorías clásicas de la historia literaria” (142), lo cual, como nota Bizzarri dialogando con Scarabelli en su *Performar’ Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2020), acerca la literatura eltitiana a la posibilidad de un dispositivo

queer hecho texto y encarnado. Al ‘salir’ de la poética eltitiana, Scarabelli parece convidarnos a participar en la lucha de la autora, su ‘marcha’, tanto teórica, por las instituciones de la contemporaneidad (al par de la que promovía Basaglia), como física, hacia ‘La Moneda’ (“trágico emblema del mundo-mercado”, 199), infundiendo en nosotros algo que hemos olvidado, algo nostálgico y trasnochado, inédito y casi cursi, aun así extremadamente urgente: la esperanza.

RESEÑAS

*Dossier Chile: A la sombra de la
catástrofe. Nuevas miradas sobre el
testimonio chileno*

José Santos Herceg (ed.).
Milán: *Altre Modernità*, núm. 21,
2019. pp. 242-310

Reseña por Alessia Toro

Università degli Studi di Milano
alessia.toro@studenti.unimi.it

*

A cincuenta años del Golpe de Estado que instaló la dictadura cívico-militar en Chile es relevante retomar el dossier “A la sombra de la catástrofe” –publicado en el número 21 (2019) de la revista *Altre Modernità*– en que José Santos coordinó los ensayos de cuatro autores chilenos que se interrogan sobre distintos aspectos del testimonio. En primer lugar, junto con Carolina Pizarro, abordan el tema del testimonio proponiendo una teoría sobre el campo testimonial chileno bajo la perspectiva de las líneas de fuerza de Bourdieu. Secundariamente, Sandra Navarrete Barría ofrece una relevante mirada de género, desvelando aspectos sociales que permanecen mayoritariamente silenciados hasta el día de hoy. El tercer ensayo, de Jorge Montealegre Iturra, se sitúa más allá de Pizarro y Santos, abriendo el análisis a otras formas culturales de testimonio. Finalmente, María José López Merino ofrece una visión original de los Informes De Verdad en Chile, considerando el impacto que estos tienen en la sociedad chilena contemporánea.

El texto de Carolina Pizarro y José Santos, que abre el dossier, constituye una segunda introducción, sucesiva a la oficial de Pizarro, en cuanto la definición de campo testimonial que ofrecen los autores es necesaria a la hora de abarcar los demás textos. De hecho, el análisis de un amplio corpus de testimonios se convierte en una herramienta para avanzar una propuesta metodológica útil no solo a la hora de aproximarse a la literatura testimonial chilena, sino también para contextos

locales diferentes, u otras formas culturales a través de las cuales se ha narrado la experiencia de la prisión política en Chile.

A este propósito, los autores consideran fundamental la autonomía del campo testimonial con respecto al campo literario, a raíz de su referencialidad, que lo vincula a su lugar de enunciación.

Precisamente esta característica influye en los tres ejes de análisis de inspiración bourdieuana: la autoría, estrechamente relacionada con el origen de la voz testimonial; el texto, que no existe sino ubicado en su tiempo y su lugar de producción; y, finalmente, el contexto, o más bien, los múltiples contextos de recepción de la obra, dependientes de las condiciones concretas de lectura.

Concluyendo, el corpus muy amplio y el enfoque estadístico de calificación de los textos hacen que el ensayo de Pizarro y Santos constituya un excelente punto de partida bibliográfico para quien quiera acercarse por primera vez al campo de la narrativa testimonial chilena.

El ensayo de Sandra Navarrete procede del impacto que los estudios de género tuvieron en todos los campos culturales en los últimos años, llegando a tocar también lugares bastante restringidos como los del testimonio de prisión política chileno y argentino. En particular, se considera el tema de la violencia de género dentro del marco de las violaciones de los derechos humanos, focalizándose sobre la violencia sexual como fenómeno que se destaca dentro de los crímenes de lesa humanidad.

Del caso argentino se relevan principalmente dos consideraciones; en primer lugar, es imposible hablar de mujeres argentinas en época dictatorial sin hacer referencia a las agrupaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. En segundo lugar, hay que considerar una figura paradigmática, Sara 'Quica' Solarz, sobreviviente a las torturas en la ESMA, la cual representó un caso que parece hasta paradójico: al momento de denunciar los abusos sexuales padecidos en el centro de tortura, fue además víctima de ostracismo por parte de las otras sobrevivientes, que no podían ver la relación sexual con el enemigo torturador más allá de una traición a quien no estaba colaborando.

El caso chileno también presenta una figura ejemplar, aún más compleja de la argentina Solarz. Nubia Becker, autora del texto *Una mujer en Villa Grimaldi*, que padeció entre las varias formas de tortura también la violación sexual, condenó a su vez el supuesto colaboracionismo de sus compañeras y compañeros derivado de las mismas torturas.

Jorge Montealegre se acerca desde muy lejos al tema de la prisión política en Chile, abriendo su texto con una referencia al mito griego de Tereo y Filomela, siguiendo desde ahí en la línea de Navarrete de deslumbramiento de los crímenes sexuales de lesa humanidad. Ese pretexto es necesario solo para introducir su verdadero tema de análisis: las formas no textuales de testimonio de prisión política durante la dictadura chilena.

Según el escritor, hay una diferenciación necesaria a la hora de abarcar el tema del testimonio latinoamericano: el testimonio fáctico de los y las mártires políticos que cumplieron su papel de testigos a la perfección, sacrificando su vida para el ideal, contrapuestos a los autores de objetos testimoniales que, en cuanto tales, son imagen de una derrota. El autor después menciona unos casos de ficción testimonial en forma de novela gráfica, género que vive en los últimos años un rápido ascenso en los demás géneros narrativos.

Finalmente, se revisan —una después de la otra— las demás formas de testimonio no literario que han sido producidas en los centros de detención y tortura chilenos en los años de la dictadura, además de mencionar algunos que se produjeron físicamente en años posteriores a los eventos por razones de censura, ofreciendo una muy interesante panorámica para un análisis de las formas no literarias y, sobre todo, visuales de producción testimonial en dictadura.

María José López Merino propone en su ensayo una lectura de los Informes de Verdad que se elaboraron en Chile después de la dictadura, con el objetivo de ofrecer un retrato del sujeto testimonial que aparece de ellos a través de un análisis textual. La comparación entre el *Informe de Verdad y Reconciliación* (Rettig) de 1991 y el *Informe sobre Prisión Política y Tortura* (Valech I) de 2003 es llevada a cabo en el marco teórico de la justicia transicional. Marco que la propia autora define “difícil” a causa del posible conflicto entre justicia y estabilidad democrática, lo cual generó una tensión en la elaboración de los dos *Informes*. En modo particular, las críticas que se mueven en el texto están fuertemente influenciadas políticamente y apelan a las varias fallas con respecto a la reparación que todavía no se ha llevado a cabo en Chile a causa de la vasta impunidad de que benefician los perpetradores de crímenes de lesa humanidad.

Parece también relevante destacar la mención de la autora a la llamada “teoría del empate”, según la cual las violencias absolutas llevadas a cabo sobre todo en los primeros momentos sucesivos al Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 fueron en respuesta a una condición de cuasi guerra civil al momento de la toma del poder por parte de las Fuerzas Armadas.

En conclusión, es interesante la comparación que se hace a la hora de analizar el tipo de crímenes que las dos comisiones consideraron como crímenes de lesa humanidad. Es evidente que el paso del tiempo y el trabajo de memoria tuvieron un rol fundamental en la inclusión en el Informe Valech I de aquellas acciones de tortura que no tuvieron como resultado el fallecimiento de la víctima, agregando así a este grupo también aquellas víctimas que todavía tenían una voz testimonial.

En última instancia, el “Dossier Chile” constituye un texto paradigmático para el acercamiento al tema del testimonio de prisión política latinoamericano desde diferentes perspectivas. La característica que se considera más relevante es sin dudas la heterogeneidad de las miradas de los diferentes autores y autoras que colaboraron en la edición. Junto a esto, el amplísimo corpus de obras textuales y visuales hace que el texto sea un excelente punto de partida para quien quiera investigar sobre formas diferentes de testimonio de prisión política en Chile y otros países de América Latina.