

LA POSE AUTOBIOGRÁFICA

Ensayos sobre narrativa chilena

LA POSE AUTOBIOGRÁFICA
Ensayos sobre narrativa chilena

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-228897726
www.uahurtado.cl

ISBN libro impreso 978-956-357-****
ISBN libro digital 978-956-357-****
Registro de propiedad intelectual N° ****

Libro financiado por el Concurso de Creación y Cultura Artística de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2012 y 2014) y por el Fondo del Libro (Fomento de la Creación 2013 – Profesional – Ensayo), N° 5578, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Impreso en Santiago de Chile por C y C impresores
Agosto de 2018

Coordinadora colección Literatura
Betina Keizman

Directora editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro M.

Diseño y diagramación
Francisca Toral

Imagen de portada
Instalación de Liliana Porter. Se agradece la generosa donación de la artista.



Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

LA POSE AUTOBIOGRÁFICA

Ensayos sobre narrativa chilena

Lorena Amaro Castro



EDICIONES

UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

A Diego y Carmencita

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

¿Quién dice yo?

PRIMERA PARTE

AUTORÍAS Y HERENCIAS

Que les perdonen la vida: autobiografías y memorias en el campo literario chileno de la primera mitad del siglo XX

Vicarias, intrusas, rebeldes: construcciones de la autoría femenina en el tránsito entre siglos (XIX-XX)

Las muertas: acatamiento y ruptura del orden simbólico en *Recuerdos de mi vida*, de Martina Barros

María Flora Yáñez: itinerario de un nombre

Alone, la construcción de una soledad

Las vidas del poeta: el valor biográfico en *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda

SEGUNDA PARTE

POSTALES DE INFANCIA

Las caras de la infancia en Chile

Rojas y González Vera: pasadores del espacio y el tiempo

La reescritura de *La infancia* en *Los días ocultos*, de Luis Oyarzún

Volantines y pájaros

Wacquez y sus precursores

Formas de salir de casa o cómo escapar del ogro

Lecturas huachas

TERCERA PARTE AUTOBIOGRAFÍAS, AUTOFICCIONES

La pose autobiográfica

Herencia y archivo en la narrativa autobiográfica de Cristián Huneeus

La madre de la revolución

Autobiografía y crítica literaria: las formas del complot

Una autobiografía “de terror”

ORIGEN DE LOS TEXTOS

BIBLIOGRAFÍA

Como-el-espectáculo-no-puede-detenerse
los actores se disfrazan
con sus propios gestos
inventando
el libreto que se olvidan
espían
el teatro de la memoria...

Tamara Kamenszain

Recuerdas demasiado,
me dijo mi madre hace poco.
¿Por qué aferrarse a todo eso? Y yo dije
¿dónde puedo dejarlo?

Anne Carson

Presentación

¿Puede la crítica literaria trazar la cartografía sensible de un país, de su historia, moralidad, costumbres, ritos, subjetividades? ¿Y puede hacerlo a partir de la “pose” autobiográfica, es decir, del modo en que toman cuerpo en la escritura las innúmeras máscaras del yo?

Ese es el desafío y el don de este libro, que invita a recorrer borgeanamente senderos que se bifurcan, descubrir nuevos paisajes, escuchar otras voces, atisbar escenas a contrapelo, o, como dice esa ininteligible expresión francesa, *sous un autre jour*. Porque Lorena Amaro realiza una vez más el gesto memorial de honrar los viejos nombres pero para desleer la herencia, o mejor, leerla, con Derrida, en la clave de su transformación, en su destello actual más allá de las fronteras. Así, los clásicos retornan —sin garantías— y voces susurrantes, negadas, silenciadas, pasan a un primer plano y se agrupan contrariando el canon: la hermandad feminista de Martina Barros, María Flora Yáñez y Mónica Echeverría, por ejemplo, cuyo eco recoge Lina Meruane. Narrativas que dejan entrever la tensión entre el “adentro” y el “afuera”, los lugares otorgados por la lógica patriarcal, e infringen a su vez esos límites. Un gesto reiterado que, en la lectura de Lorena, confirma que el acto de escribir sigue siendo para las mujeres una forma de insurrección.

Quizá como contrafigura se despliega también la trama oculta que pone en sintonía a Luis Oyarzún, Benjamín Subercaseaux, Mauricio Wacquez y Cristián Huneeus, en el devenir atribulado de la infancia, la sexualidad y las convenciones. Otro agrupamiento que desdice los lugares consagrados por la crítica, proponiendo un nuevo abordaje al canon chileno del siglo XX, desde la perspectiva de género y la construcción de masculinidades. Novelas y autobiografías —en su constante reinención formal— que permiten trazar una línea de crítica social y política poco conocida en la historia

literaria, así como también una imagen de nación que aparece a menudo como una lectura intersticial. En los textos autobiográficos en particular los autores plasman inscripciones de género, clase, raza, en una trama indisociable de la realidad y la historia nacional.

No por azar la infancia tiene en este libro un lugar de privilegio. A través de su figuración, en poses que retornan a un tiempo conflictivo, se despliega con nitidez la cuestión social, la tremenda desigualdad de clases. “Niños de lluvia”, solos, en el encierro de las buenas familias, atisbando la vida correr tras las ventanas. Niños sin techo, huachos, tempranos ángeles, volantines truncados. El poético devenir de la escritura de Amaro traza imágenes desoladoras que refuerzan la condición de su crítica, estética, ética y política. Así llegan, casi naturalmente, los que fueron niños bajo la dictadura y hoy escriben la literatura de los hijos: Alejandro Zambra, Rafael Gumucio, Alejandra Costamagna, Andrea Jeftanovic, Álvaro Bisama, Diego Zúñiga, Nona Fernández, entre otros. Escrituras donde resuenan ecos de los predecesores pero que eligen transitar los territorios de la autoficción.

Territorios que se deslindan de la referencialidad biográfica pero sin renunciar del todo a ella, donde los nombres circulan a veces proponiendo una furtiva identidad entre autor y narrador, tienden trampas, descolocan tiempos y espacios sin dejar de anotar los rasgos reconocibles de un tiempo histórico. Personajes que tratan de salir —y volver— a casa, como el metafórico título de Alejandro Zambra, y en ese ir y venir se juegan las reglas secretas de infancias vividas en aparente normalidad o signadas por el desplazamiento, el silencio, el ocultamiento o el exilio. Innovadoras formas de escritura, que traducen a un tiempo la inquietud del pasado —sin nostalgias de paraísos perdidos— y la búsqueda de un rumbo en el presente, donde está alerta el ojo de la crítica. Autoficciones que pueden cobijar también inquisitivas preguntas sobre ese pasado y consecuentes demandas de justicia.

En ese devenir entre generaciones Lorena Amaro traza sus propias genealogías al interrogar nuevamente a las figuras aparente-

mente conocidas y leídas, en particular a los críticos de la primera mitad del siglo que, según nos dice, “construyeron un canon nacional de acuerdo con códigos masculinos excluyentes”, para aportar nuevas luces sobre la conformación de la tradición literaria chilena. Así, entre los nombres de los precursores de los estudios autobiográficos da lugar de privilegio a Alone y Raúl Silva Castro, y destaca el aliento vanguardista en las autobiografías y memorias de Augusto D’Halmar, José Santos González Vera y Manuel Rojas, que se anticipan, en cuanto a la búsqueda formal, al clásico *Confieso que he vivido*.

Nuestra autora completa así su cartografía sensible, no en un trazado estático de posiciones y relaciones sino en una verdadera construcción episódica, una conversación coral con ecos en otras latitudes, donde los personajes “reales”—autoras, autores, críticos— se enlazan con sus propios personajes —sus poses autobiográficas— y retornan para nuevos diálogos en una espacio/temporalidad cercana al montaje cinematográfico —escenas, paisajes, plano medio, primer plano— con suspenso, crescendo y secretos a develar. Una novela de la crítica, podríamos decir. O la crítica como autobiografía. Un recorrido fascinante que delinea a su vez un personaje —Lorena— en la maestría de su escritura, la solidez de su perspectiva teórica y el manejo erudito de fuentes y referencias, pleno de agudeza, irreverencia, ironía y humor pero también delicadeza: honrar los nombres con nuevas lecturas es un modo, quizá cercano a Benjamin, de hacerles justicia.

LEONOR ARFUCH

INTRODUCCIÓN

:QUIÉN DICE YO?

Una de las aventuras autobiográficas más extraordinarias de este siglo que comienza, es la del escritor y crítico argentino Ricardo Piglia, quien editó, poco antes de morir, los materiales contenidos en los 327 cuadernos donde registró diariamente y por casi 50 años su cotidianidad. El resultado de este proceso, *Los diarios de Emilio Renzi*, es perturbador, brillante y extraño: no parece *realmente* un conjunto de diarios, pero sí se asemeja a ellos, porque como argumenta el propio Piglia (seguramente pensando en críticos como Maurice Blanchot y su conocido ensayo “El diario íntimo y el relato”), los textos incluidos se ajustan al calendario: “No hay otra cosa que pueda definir un diario, no es el material autobiográfico, no es la confesión íntima, ni siquiera es el registro de la vida de una persona, lo define, sencillamente, dijo Renzi, que lo escrito se ordene por los días de la semana y los meses del año” (Piglia 7). El resultado, sin embargo, tiene un aire impostado, porque la fijación del calendario, contra todo lo que sostengan Blanchot o el propio Piglia, no lo es *realmente* todo. El mismo Piglia burla esta norma cronológica, seleccionando, creando series narrativas, intercalando entre los días y los meses varios relatos sin fecha, en que Emilio Renzi, su ubicuo *alter ego* —al que se refiere en tercera persona—, se instala por horas en los bares para oír o contar historias. Historias que dan sentido a los supuestos fragmentos del diario y que de hecho aparecen en otros libros suyos, fragmentos que casi no son fragmentos sino relatos bien hilvanados, trozos de una posible autobiografía o una novela.

A contrapelo de su propia definición, basada en el calendario, Piglia nos hace ver que las vidas se cuentan a partir de un tiempo distinto, no el cronológico. “Una vida no se divide en capítulos” (7), es la frase con que abre sus *Años felices*, el segundo volumen de los diarios. No obstante, en el primer volumen Piglia relata cómo Renzi debe abandonar Adrogué, a causa de la riesgosa actividad política de su padre, para mudarse a Mar del Plata. Un corte (o un capítulo), entre otros muchos acontecimientos que él prefiere llamar, con justa razón, “contratiempos”, y que perfilan la vida del escritor.

Lo político, lo literario y lo amoroso son las líneas que atraviesan sus “diarios”, cada una con su propio programa y destino, al servicio de la narración, de contar historias: “Muchas veces había pensado sus cuadernos como una intrincada red de pequeñas decisiones que formaban secuencias diversas, series temáticas que podían leerse como un mapa que iba más allá de la estructura temporal y fechada que ordenaba a primera vista su vida” (*Los diarios II...* 12). En esto, Piglia hace más caso a uno de sus maestros, Borges, que a Blanchot. De hecho, parece reescribirlo: “Así que para escapar de la trampa cronológica del tiempo astronómico y mantenerme en mi tiempo personal, analizo mis diarios siguiendo series discontinuas y sobre esa base organizo, por decirlo así, los capítulos de mi vida” (*Los diarios...* II 11), una idea de las series que Borges enunciara de este modo: “No es inconcebible una historia de los sueños de un hombre; otra, de los órganos de su cuerpo; otra, de las falacias cometidas por él; otra, de todos los momentos en que se imaginó las pirámides; otra, de su comercio con la noche y con las auroras” (“Sobre el Vathek...” 107). En el caso de Piglia, una primera serie podría ser, como él mismo dice, la de los acontecimientos políticos, aparentemente externos, que tuercen la vida. Esos “contratiempos” que, al contrario de un flujo constante, homogéneo, de los hechos, va armando una vida a contracorriente.

Estas reflexiones no son nada nuevas en Piglia, quien destinó buena parte de sus páginas de crítica y de ficción a pensar cómo

se vinculan la vida y la narración, cómo se reordena o reajusta el tiempo, qué es narrar y qué significa leer y cómo vivimos atrapados en las redes del lenguaje. Si Piglia pone sus diarios bajo la firma de “Emilio Renzi” (su segundo nombre y segundo apellido), es porque sabe que con eso perturba desde el comienzo la relación supuestamente transparente de la literatura autobiográfica con la realidad. Los verdaderos diarios de Ricardo Piglia, sus cuadernos, los leerán unos pocos afortunados, aquellos que accedan a sus manuscritos. Los demás debemos contentarnos con esta finta textual por la que la identidad se vuelve ambigua y acuosa, impregnada de ficción. El propio Piglia explica que el concepto “Escrituras del yo” es “una ingenuidad”, porque dónde hay un Yo, qué es un Yo sino “una figura hueca” (*Los diarios... II* 8), como alertan, también, los conocidos análisis lingüísticos de Benveniste.

Los últimos textos legados por Piglia son, pues, algo más que una “máquina de dejar huellas”, como él mismo sugirió alguna vez sobre los diarios¹. En ellos Piglia imagina, crea imágenes de sí como escritor, lector, amante, amigo, hijo, nieto, espectador y sujeto político. Si bien serán reconocidos como “diarios”, quienes lo leen y lo seguirán leyendo saben que en ellos está activa la máquina de contar historias y que muchas de sus ficciones se encuentran allí, en ciernes. En medio de su complicada enfermedad, Piglia al menos pudo seleccionar, editar y dar él mismo un sello a sus cuadernos.

Como la de Piglia, en las últimas décadas se han intentado en América Latina diversas aproximaciones literarias y críticas a la escritura de sí. Hoy es fácil topar en las librerías, las conversaciones y los textos, con la palabra “autobiografía”, aparecida a fines del siglo XVIII y canonizada por el uso de críticos europeos como Georges Gusdorf y Philippe Lejeune en la segunda mitad del siglo XX. De ella se desprenden otras muchas conceptualizaciones, como la de “géneros referenciales”, propiciada por críticos como Paul John Ea-

¹ “La memoria sirve para olvidar, como todo el mundo sabe, y un diario es una máquina de dejar huellas” (Piglia “Novela y utopía” 82).

kin, o “escrituras del yo”, utilizada por Jean Philippe Miraux y muy en boga en las décadas recientes. Definir aquello que percibimos como el relato de vida de una persona ha sido, sin lugar a dudas, un perdurable quebradero de cabeza. Hoy carga con las sospechas posmodernas, que lleva a autores como Piglia, a cuestionar el anclaje de estas discusiones en algo tan poco estable y rebatible como el “yo”. Nora Catelli lo dice con otras palabras: solo tiene “valor de veracidad en el discurso lo que hace evidente a un sujeto, pero no poseemos ningún instrumento definitivo para atrapar a ese sujeto: este es el signo de la era de la intimidad” (9).

Aun así, a pesar del ya largo desmoronamiento metafísico de nociones como sujeto, yo, identidad, o de la dificultad de definir los alcances de la propia escritura, los autores, ocultos tras máscaras y sofisticadas estrategias literarias, continúan desempolvando recuerdos, aun en el siglo XXI. De hecho, muchos persisten en señalar, en entrevistas y ensayos, explícita o implícitamente, la porfiada existencia de una delgada membrana que separaría, con consecuencias éticas —me refiero a una ética de la lectura— la ficción de la realidad.

En un libro paradigmático de los estudios autobiográficos en el Cono Sur, Leonor Arfuch se refiere al amplio espectro de estas textualidades como el “espacio biográfico”. Allí plantea que existe un horizonte común de textos y en ese horizonte autobiografía, autoescritura, autodocumento, autografía, autoheterografía, tautografía y otras tantas denominaciones que se le han dado a la escritura de la propia vida, configuran una geografía. Desbordando la literatura pero también, a veces, ampliando sus horizontes, en ese mismo paisaje debieran inscribirse las actuales incursiones virtuales, inexistentes muchas de ellas hacia el 2002, fecha en que Arfuch publica su libro, como los perfiles de Facebook, las cuentas de Instagram y la aparición, en publicaciones muy recientes, del concepto “autotuitografía” (MacNeill).

Por otra parte, y a despecho de que el término “autobiografía” sigue siendo invocado en talleres y concursos literarios, en los últimos veinte años prevalece localmente, por sobre ese concepto, el de

“autoficción”, para señalar en la mayoría de los casos lo que antes conocíamos como “novelas”² o “novelas autobiográficas”. Pero un término como el de autoficción no tendría sentido en este panorama si no se lo pensara en relación con sus envejecidos antecedentes: las memorias y autobiografías. La autoficción no es sino una forma de reflexión escritural que pone en suspenso lo autobiográfico, difiriéndolo, desplazándolo hacia la novela, pero sin llegar a ella: sin ser novela autobiográfica (tan antigua como las memorias o las autobiografías). Quizás los primeros antecedentes en Chile de esta frontera móvil se encuentren, como veremos en la tercera parte de este libro, en la narrativa de Cristián Huneeus, no solo en su *Autobiografía por encargo* (1985), sino antes, en libros como *El rincón de los niños* (1980) o *Una escalera contra la pared* (2010). José Donoso es también un referente importante, al incorporar al relato memorialístico (*Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, 1996) importantes elementos provenientes de su manejo formal de la ficción. La inestabilidad de la narración y la incertidumbre respecto de una imagen originaria o fundante son dos de ellos y están presentes asimismo en tentativas autobiográficas como las de Rafael Gumucio (*Memorias prematuras; Mi abuela, Marta Rivas González; La edad media*) y novelas autobiográficas como las de Alejandro Zambra (*Bonsái, Formas de volver a casa*) y Nona Fernández (*Fuenzalida, Space Invaders, Chilean Electric*). A ellos se pueden sumar muchos nombres de narradores jóvenes que hoy incursionan con trampas e ironía en las “escrituras del yo”, como Camila Gutiérrez (*Joven y alocada*, 2013; *No te ama*, 2015) o Rodrigo Olavarría (*Alameda tras las rejas*, 2010; *Cuaderno esclavo*, 2017), en cuyos textos autobiografía y novela se confunden hasta hacerse indiscernibles.

² He visto escrita la tautología “novela de ficción”, para diferenciarla de todas las formas que de algún modo u otro incursionan en las relaciones con la realidad y la historia. A propósito de esto, en un *tweet* bastante asertivo, la editora y escritora Andrea Palet comentaba: “Si me proponen ‘novelas de ficción’ no voy a tener muchas ganas de leer el manuscrito” (08/12/2017). El *tweet* presagia futuras (y absurdas) estrategias de posicionamiento de los jóvenes escritores chilenos, pero también apunta al actual predominio del término “autoficción” frente al tradicional concepto de novela o novela autobiográfica.

Quizás —y mal que les pese a quienes prefieren la pureza de los géneros— estos rasgos son hasta cierto punto constitutivos de la discusión sobre la autobiografía, incluso desde la modernidad. Desde el punto de vista estético, abordar la autobiografía es de una complejidad ineludible desde sus orígenes. Esto es así porque la aparición de la voz autobiografía coincide con un período histórico muy particular, en que se da origen a una estética, la del llamado autotelismo literario (en consecuencia, se busca la “autonomía” del discurso artístico/literario³), cuya culminación se hallará en obras de fines del siglo XIX, como la poesía de Mallarmé, pero en que al mismo tiempo, los discursos de la intimidad y la subjetividad comienzan un camino de validación, basado en el apego referencial y la indagación psicológica y sociológica, un paradigma que cuajará en el realismo decimonónico. En lo que respecta a América Latina, está claro que nunca ha existido una verdadera “autonomía” del campo literario respecto del ámbito político. Mientras en Francia los parnasianos y simbolistas extremaban sus posiciones esteticistas, los intelectuales latinoamericanos estaban al servicio de otras urgencias: construir identidades nacionales y políticas, ejerciendo para ello diversas funciones dentro del campo de poder y procurando cierta transparencia en su lenguaje, urgencias que ni siquiera la estética modernista dejaría del todo aparte. ¿Autonomía artística? Es muy difícil poder visualizar tal autonomía en un espacio en que incluso los movimientos de vanguardia estuvieron teñidos de urgencias políticas, como fue el caso de la vanguardia brasileña.

Otra arista o consecuencia del discurso autonomista, es que en el siglo XX se produce la consabida reacción de las vanguardias, las que retoman el compromiso del arte con la vida en los términos enunciados ya por los románticos (pienso en Schiller): en este nuevo horizonte, la relación con el decadentismo literario de las

³ Autonomía respecto de la religión y otras dimensiones del conocimiento asociadas a las necesidades prácticas de la existencia, postulada por Max Weber. De ahí viene la idea de una esfera del arte que responde a una racionalidad estética, en la que se institucionalizan y profesionalizan ciertas prácticas y discursos que parecieran autónomos respecto de otros campos de poder.

décadas anteriores no puede sino ser crítico. ¿Cómo compatibilizar nuevamente arte y vida, cómo establecer proyectos artísticos, literarios, que permitieran transformar el mundo en un espacio más justo y feliz? ¿No es objeto de las “escrituras del yo” hacerse cargo particularmente de estas reflexiones? ¿De la relación entre arte, lenguaje, estética y vida?

Como nunca, en el siglo XX comienza a ser valorada la escritura autobiográfica, antes meramente ancilar, más cercana al discurso histórico del que eran tributarias las memorias. Es innegable que incluso en sus primeras apariciones de la mano de los románticos, la autobiografía busca concretar un modo expresivo particular y emprende una búsqueda escritural y estética. ¿Cómo se conjugan la relación con lo testimonial o, si se quiere decir de otro modo, el apego a los hechos, con la creciente valoración de lo estético? ¿No será que de alguna forma lo estético y lo político nunca estuvieron en una auténtica disyunción y eso explicaría el cultivo creciente y al unísono de la religión del arte y la religión del sujeto, esa “fuerza estética de lo subjetivo” que, según Simón Marchán Fiz, constituye la línea dominante de la cultura moderna?

En la autobiografía, la vida interior, supuestamente propia del genio intuitivo, conectado con lo sublime y con una dimensión incierta de la existencia, colisiona con la vida exterior; Karl Weintraub hace una historia del género mostrando cómo se produce y hace consciente esta colisión, cómo el sujeto cobra conciencia de su dimensión histórica, una suerte de plenitud del género que él localiza en la autobiografía goethiana *Poesía y verdad*, plenitud que puede ser, como toda construcción crítica discursiva, más un deseo que un hecho.

En una dimensión económica, el yo también se consolida en una noción menos difusa pero no por ello más simple: aparece el autor como propietario del texto; en la famosa necrológica que le dedica Roland Barthes a la autoría, explica cómo en el siglo XVIII los escritores comenzaron a cobrar por sus derechos de propiedad; adquirían, por este hecho, una valoración simbólica inusitada: hasta

entonces no existía tal tenencia de los textos. Con ello se fija un origen a la escritura y esto tiene un impacto literario, como por ejemplo, la aparición de biografías de escritores a lo largo del siglo XIX (Lotman) sujetos que hasta entonces no parecían tener derecho a la biografía. Al ser el punto de partida, el “origen” de las obras, sus biografías validan y acompañan la lectura de las mismas.

Los avances decimonónicos en el reconocimiento de la figura autoral y la aparición de una crítica biográfica serían, sin embargo, asunto de unas décadas. Las escuelas de la sospecha (Nietzsche, Freud, Marx) abonaron el terreno para el famoso giro lingüístico del siglo XX, que involucra tanto a la filosofía wittgensteiniana, como al psicoanálisis y la literatura. En este paradigma, el yo emerge como una imagen facetada, con fisuras: por eso cuando se plantea lo de las escrituras del yo, no queda otra que preguntarse qué yo es ese. Nora Catelli lo dice con estas palabras, remitiéndose a Michel De Certeau:

El giro de la modernidad se caracteriza, a partir del siglo XVIII, por una devaluación del enunciado y una concentración sobre la enunciación. Cuando el locutor se sentía seguro (“Dios habla al mundo”), la atención se concentraba en el desciframiento de sus enunciados, que eran los “misterios” del mundo. Pero cuando esta certidumbre entra en colisión con las instituciones políticas y religiosas que la garantizan, la interrogación se vuelca sobre la posibilidad de encontrar sustitutos para el locutor único: “¿quién hablará?, ¿a quién?” (cit. en Catelli, 21, de *La invención de lo cotidiano*, 204).

¿Quién habla? ¿Quién dice “yo”? Una respuesta plausible —sobre todo, útil— la da Leonor Arfuch, para quien los géneros del yo se desarrollan en la tensión “entre la indagación del mundo privado, a la luz de la incipiente conciencia histórica moderna —vivida como inquietud de la temporalidad—, y su relación con el nuevo espacio de lo social” (33). De cara a otras alternativas críticas, la de Arfuch me parece la toma de posición más convincente. Ella

habla de un yo social que se opone, claramente, al yo trascendente de autores como Georges Gusdorf o James Olney, o que va un poco más allá de la noción de un yo como mero operador textual, como nos ha enseñado a pensar Philippe Lejeune al reducir la discusión sobre el pacto autobiográfico a la cuestión ineludible, pero no absoluta, del nombre propio y los contratos de lectura⁴. En suma, un yo social —para Judith Butler, un yo performativo— en quien el lenguaje no es un modo de expresión, o de representación, sino que es un procedimiento, una forma de autoengendramiento, en un diálogo ineludible con un tiempo histórico, con una contemporaneidad. Esta dimensión del lenguaje ha sido ineludible desde el principio: pienso, por ejemplo, en Jean Jacques Rousseau reescribiéndose a sí mismo en diversos formatos, entre la “transparencia” y el “obstáculo” sobre los que escribiera, hace ya más de cuarenta años, el crítico Jan Starobinski.

La lucha con/en el lenguaje supone un rasgo autobiográfico fundamental: el fracaso de todo proyecto que procure una verdad última, un origen del yo, una plenitud de expresión impropia del decir. Desde luego que esta reflexión responde a un momento crítico de la filosofía occidental. Mientras en la mirada de Starobinski existía, por ejemplo, un posible acceso a la verdad en la afectividad del lenguaje, que, desplegada, permitía encontrarse consigo mismo, o en la visión de Lejeune era posible discriminar con claridad qué es autobiografía de qué no lo es, estas certezas son minadas desde a misma década en que Lejeune escribe su famosa definición (1971/1975). Paul de Man publicaba su famosa reacción al pacto autobiográfico lejeuniano, en “Autobiografía como desfiguración” (1979), y luego muchos otros autores cuestionarían el carácter re-

⁴ Según Philippe Lejeune y su noción pragmática de “pacto autobiográfico”, es posible diferenciar entre autobiografía y ficción a partir de la identidad del nombre propio, compartido por el autor, el narrador y el protagonista de un relato. Lo que llama “pacto autobiográfico” es la afirmación de esa identidad en el texto, mediada por la lectura, esto es, que el lector, al ver que estas tres entidades comparten un nombre, puede afirmar con certeza que está leyendo una autobiografía. Me he referido a estas cuestiones teóricas con más detalle en el libro *Vida y escritura* (2009).

ferencial del género⁵. En los años 80, Pierre Bourdieu se refiere a la voluntad unitaria de este tipo de relatos como una “ilusión biográfica” (1986), una forma coherente de registro para aquello que en realidad solo puede aparecer a la conciencia de manera fragmentaria: notas, pulsiones de una temporalidad abierta al porvenir. Es por estos mismos años que en América Latina, a raíz del trauma de la violencia de Estado, se abre un importante capítulo testimonial. Con teorías provenientes de Europa o Estados Unidos, los críticos latinoamericanos enfrentan una bullente producción autobiográfica. En su prólogo al imprescindible libro de Leonor Arfuch sobre el espacio biográfico, Ernesto Laclau, recogiendo las ideas de la autora, muestra cómo la centralidad de la narrativa viene dada en el caso argentino por la pluralización de las voces alrededor de los 80, en lo que él muestra como una respuesta al socavamiento de los puntos de referencia cotidianos por causa de la violencia: la narración deja de estar fundada en las certidumbres ontológicas previas, la constitutividad de la narración pasa a ser cuestión en sí misma. Al mismo tiempo (y como la propia Arfuch plantea), la centralidad de lo narrativo se relaciona con movimientos globales: la hibridación general de categorías y distinciones producida por la transición a una era posmoderna. Más que disolución generalizada, lo que hay es hibridación, dice Laclau. Conformación de nuevas áreas de indecibilidad donde se producen diversos juegos de lenguaje. El espacio múltiple de lo autobiográfico se transforma, en el libro de Arfuch, en una exploración de la teorización contemporánea del sujeto. Su descentramiento necesariamente tenía que poner en cuestión las formas del relato autobiográfico; es por esto que Arfuch plantea que “la apelación a una referencialidad estable como punto de anclaje es desplazada respecto de las diversas estrategias de auto-representación” (12).

⁵ Me he referido *in extenso* a la confrontación entre teorías referenciales y teorías textualistas en el libro *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* (2009); es por eso que aquí me limito a mencionar algunos hitos fundamentales. Quien busque una historia de los estudios autobiográficos puede remitirse a esa bibliografía.

La necesidad del testimonio en América Latina emerge casi al mismo tiempo que la obsesiva reflexión sobre el pasado que ganará terreno en distintos ámbitos de las ciencias sociales y las humanidades. Escribe la crítica chileno-mexicana Gilda Waldman que...

...en contraposición con una modernidad que privilegiaba el desprendimiento del pasado como signo de renovación indispensable para el progreso, o de la cultura de vanguardia del período de entreguerras que celebraba la ruptura con el pasado y encomiaba la novedad, e incluso en contraposición con los planteamientos más recientes sobre el “fin de la historia” o “la muerte del sujeto”, quizás nunca como ahora el presente había estado tan marcado por la voluntad social de recordar [...]. Los discursos de la memoria aparecen, como señala Andreas Huyssen: “Como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas” [...] pero se intensifican —en el entorno de la vigencia de las corrientes posmodernistas de los 80; el desdibujamiento de las fuentes tradicionales de autoridad e identidad, y creciente individualismo— por la expansión del debate sobre el Holocausto y las resonancias de este en las políticas genocidas de Ruanda y Bosnia, así como por el proceso de unificación europea (que obligaba a países como Alemania y Francia a repensar su propia participación en el Holocausto), por el colapso de la Unión Soviética (que marcaba el fin de una época histórica y posibilitaba la aparición de múltiples recuerdos de la Rusia presoviética), por el surgimiento de los proyectos identitarios de minorías en Europa Central y Oriental (en el marco de los nuevos mapas geopolíticos creados en esa región después de la caída del Muro de Berlín) y, ciertamente y de manera crucial, por la aparición de los temas de derechos humanos, crímenes contra la humanidad, y justicia y responsabilidad colectiva como eje central en la agenda pública de numerosos países, en especial de Europa y América Latina, aunque no solo en ellos (2-3).

Leonor Arfuch se refiere al mismo fenómeno ubicándolo temporalmente en los años 80, en el marco de la apertura democrática. En este panorama la posmodernidad emerge como una inscripción discursiva que sintetiza la crisis de los grandes relatos legitimizantes y en que se compromete la concepción misma del espacio público, dice, el espacio burgués, incursionando en las subjetividades. Es en ese lugar que se comienzan a aparecer y valorar los “pequeños relatos”, no solo locales (regionalismos, lenguas vernáculas), sino también del mundo de la vida, la privacidad, la afición (Arfuch 19). El retorno del sujeto es ni más ni menos que el resultado del fracaso de los grandes proyectos colectivos. Este retorno del sujeto en la escritura provoca, asimismo, un quebradero de cabeza crítico: particularmente memorable son las discusiones a las que da origen la publicación del número 36 de *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* en 1992, consagrado al testimonio. El testimonio busca una estética de la solidaridad que no calza con las ideas estéticas de quienes defienden el cerco literario burgués. El testimonio, como la emergencia de los estudios culturales en la academia norteamericana, provocan una fuerte sacudida en las consideraciones canónicas: obligan a repensar el canon literario desde nuevas matrices ideológicas y afectivas. Impulsan, asimismo, la validación de la producción autobiográfica, la que, recordemos, no fue de interés para los estudios literarios hasta bastante avanzado el siglo XX.

En Chile el interés por la autobiografía aumenta desde fines de los 80. En 1987 se publica *La invención de la memoria*, bajo la edición de Jorge Narváez y el sello Pehuén, un libro que recoge las actas de un seminario realizado en el Instituto Chileno-Francés de Cultura entre el 2 de octubre y el 15 de noviembre de ese mismo año, con el título “Autobiografía, Testimonio, Literatura Documental”, en el que participaron Soledad Bianchi, Martín Cerda, Federico Schopf y Roelf Forster, quienes se sumaron al hispanista Guy Mercadier, de la Universidad de Provence, autor de varios textos sobre la autobiografía española. En ese libro Narváez advertía sobre la escasa producción teórica y crítica que había en Chile so-

bre estos temas, lo que no dejaba de ser extraño dada la ingente producción referencial no solo de Chile, sino de todos los países latinoamericanos:

[...] a una impresionante producción de textos documentales no ha acompañado un proceso de teorización y crítica adecuado. Comparativamente con otras zonas culturales, como la europea o la norteamericana, esta débil producción teórica no tiene relación con el volumen de textos que América Latina, y Chile en particular, ha producido. El discurso literario latinoamericano se encuentra asentado en su “americanidad” en un modelo de escritura documental. Trescientos años de interdicción jurídica de escribir o leer textos de ficción, generaron no solo una literatura, sino a la literatura que hoy llamamos hispanoamericana, de marcado acento referencial (10).

Varios críticos perciben ese vacío en los años siguientes. En 1994, Juan Armando Epple publica el libro *El arte de recordar: ensayos sobre la memoria cultural de Chile* (Mosquito Editores), donde repasa diversas formas referenciales (autobiografía, autobiografía en verso, diarios de viaje, cartas, testimonios), remitiendo siempre su reflexión a la relación del yo con el desarrollo histórico, en el caso chileno, sobre todo, en su devenir político, con fuerte acento en el quiebre del golpe de Estado de 1973. En 2001, Leonidas Morales reúne en el libro *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (Cuarto Propio, 2001) varios ensayos escritos en la década anterior, en torno al tema, libro al que se sumará, más recientemente, una colección de artículos bajo el título *El diario íntimo en Chile* (RIL, 2014), que también recoge textos escritos a lo largo de más de una década. Dos libros que abordan, específicamente, la autobiografía, son publicados en 2009: *Elogio a la memoria: dos siglos de literatura autobiográfica en Chile* (Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez), de César Díaz Cid, y *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía* (Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile), de mi autoría. La revista *Anales de Literatura Chilena* dedica un

dossier a los textos memorialísticos en 2013, bajo la coordinación de Leonidas Morales y en el que participan historiadores y críticos literarios de diversas universidades. En los últimos años, se suman nuevas publicaciones, como por ejemplo aquellas que tienen su origen en las investigaciones de Rodrigo Cánovas, entre otros académicos que en las dos últimas décadas han mostrado interés por el espectro autobiográfico en Chile.

Hoy se podría decir que la curiosidad autobiográfica trasciende toda delimitación genérica; se funda en el interés por la memoria, que para Nelly Richard no puede ser comprendida sino como “un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayan de nuevo sucesos y comprensiones” (Richard 29), en una necesidad que dice mucha relación con la comprensión y el quehacer del propio presente.

La autobiografía es solo una de las posibilidades de la memoria. Se trata de una forma de escritura que se practica y divulga asiduamente, como demuestra el creciente número de talleres y premios e incentivos que se conceden a este tipo de trabajos, pero, en tiempos “post”, no es extraño estar, también, en un momento de redefinición del espectro biográfico, gobernado por la idea de “autoficción”: es usual leer en la crítica literaria mediática que tal o cual texto califica como tal, si bien el uso que se hace del concepto suele ser exageradamente laxo y poco eficiente. Lo cierto es que los nombres propios de nuestros escritores se inscriben cada vez con más frecuencia en sus libros, sin que por ello los textos busquen o resguarden un ideal de identidad y veracidad. También son cada vez más frecuentes las novelas autobiográficas, en que es posible leer paralelismos con las vidas de los autores que no comprometen para nada la veracidad de los relatos, ni siquiera su verosimilitud. La narración en primera persona, ya sea impostada o se inscriba en un horizonte referencial, es un hecho del campo literario, como lo es en los últimos años el énfasis, en la teoría literaria, en los estudios de autor (Manguneau; Heinich; Premat; Pérez Fontdevila, Torras Francés y Cróquer), y de imagen autorial, lo cual no significa, en

todo caso, un retroceso a la crítica biográfica, como esta se practicó entre fines del siglo XIX y el XX.

Sin lugar a dudas, el yo —ese yo indefinible, ese yo quebrado, astillado— es la figura ineludible de la contemporaneidad y su reflejo destella en las más diversas superficies: Twitter, Facebook, Instagram, por solo mencionar las redes sociales más concurridas en Chile, en las cuales podemos hallar imágenes y textos que construyen, diariamente, relatos autobiográficos. Sin embargo, las lecturas que aquí propongo permanecen en un terreno, si se quiere, más conservador: no abandono la literatura, que es el ámbito donde siempre he trabajado, por temor a que el análisis de perfiles y cuentas en Internet, por más que fueran de escritores, pudiera llevarme obligadamente lejos, quizás de lleno a la sociología, la psicología o las teorías de los medios de comunicación. Asomarse al mundo de Internet es, además, reconocer allí lo que se podría llamar, dice Nora Catelli, “marginalidad masiva”, constituida por los no-productores de cultura, que sin embargo simbolizan en sus relatos cuestiones identitarias, relativas a la memoria personal y colectiva, que tienen importancia cultural, política y social. Sin duda es una posibilidad atractiva, pero que excede mis posibilidades. Me quedo en el espacio especulativo de la literatura, con el fin de observar lo que he llamado en el título las “poses” autobiográficas, los gestos e incluso las fabulaciones que emergen de la conciencia de sí y del recuerdo sostenido de lo que se ha sido: tal vez no sea sino la memoria, únicamente, lo que sostiene el discurso identitario. Una memoria que al ser comunicada sabe darse a otros de diversas maneras: dulce, terrible, atractiva o extraña, la investidura de la memoria, el lenguaje con que se comunica, funda imágenes, representaciones, poses del elusivo yo.

Este libro recoge los ensayos que a lo largo de una década he ido escribiendo sobre la cuestión autobiográfica, tema en el que comencé a trabajar cuando realicé mi tesis doctoral “Autobiografía y nombre propio en los textos de Jorge Luis Borges”, fascinada por el contraste entre *Un ensayo autobiográfico*, un texto bastante

convencional, dictado por Borges en inglés a su secretario Norman Thomas di Giovanni, y las anómalas ficciones en que se inmiscuía el personaje “Borges”. ¿Cuál era la relación entre todas esas facetas escritas, mitificadas por el autor? Al terminar esa investigación, pensé que sería bueno escudriñar el corpus autobiográfico chileno del siglo XX. Me encontré con la sorpresa de que muchos de los libros que consulté dormían un sueño profundo en los anaqueles de las bibliotecas públicas. Creo que esa situación ha cambiado: las nuevas perspectivas historiográficas y un mayor interés por la vida íntima y afectiva como fuentes de conocimiento del pasado y el presente, han dado un giro importante a ese abandono.

En las últimas páginas de este volumen señalo la procedencia de los diversos artículos que lo integran, los cuales han sido intervenidos, en todos los casos, buscando darle mayor homogeneidad a la escritura y también incorporar lecturas e ideas más recientes. La primera parte, “Autorías y herencias”, se centra particularmente en lo que Leonidas Morales ha visto como una segunda etapa del desarrollo autobiográfico y memorialístico en Chile, acaecida entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX; se trata de un período que yo delineé agrupando a memorialistas que hubiesen vivido el período de las primeras modernizaciones (1891-1925), como ocurre en los casos de María Flora Yáñez y Pablo Neruda, nacidos en 1898⁶ y 1904, y cuyos textos son publicados en 1982 y 1974, respectivamente. En la descripción que Morales hace principalmente de las memorias del período, es evidente la repetición de los apellidos oligárquicos, ya que los escritores provenían de las élites sociales y políticas y eran quienes tenían acceso a la publicación:

Las memorias cuyos recuerdos transcurren dentro del período de la “belle époque”, o lo atraviesan, son en Chile numerosas. Sus autores pertenecen, como debía esperarse por lo demás, a

⁶ Existen discrepancias sobre esta fecha de nacimiento de Yáñez.

la burguesía. Son miembros destacados de esta clase social, por su riqueza o, al mismo tiempo, por su cultura u obra artística, o como altos funcionarios de gobierno, embajadores, profesionales, parlamentarios (20).

El acceso a una vida de privilegios es particularmente patente en algunos de estos textos, como las *Reminiscencias* (póstumo, 1976), de Julio Subercaseaux, que Morales utiliza para exemplificar este punto: “Este libro de Julio Subercaseaux no lo oculta sino que lo exhibe, con una desaprensión que al no ser irónica resulta caricaturesca, en su índice mismo. Cada uno de los tres capítulos en que se divide, lleva un nombre: ‘Capítulo I, Mi infancia feliz’, ‘Capítulo II, Mi adolescencia envidiable’, ‘Capítulo III, Juventud dorada’...” (20). Muy pocas mujeres y escritores mesocráticos escriben sus memorias o autobiografías en este período. Si bien esta literatura se ajusta hasta cierto punto a las convenciones europeas, no dejan de exhibir ciertas anomalías o fisuras estético-literarias, propias de su condición textual latinoamericana. El título “Autorías y herencias” dice relación con que en prácticamente todos los textos de esta sección revelan las tensiones de sus creadores, entregados a un ejercicio narcisista que la buena sociedad chilena no podía sino juzgar duramente. Particularmente difícil es la cuestión de la autoría en el caso de las mujeres que incursionan en el campo literario: para ellas inscribir sus nombres en ese espacio constituye un acto de audacia. El nombre propio, núcleo de muchas de las reflexiones de Philippe Lejeune sobre la autobiografía y el contrato de lectura que la define, aparece singularizado en la mayoría de estas autobiografías que revelan muy tímidamente los rasgos de su modernidad.

El segundo apartado del libro lo dedico a un tema fundamental de casi todo proyecto autobiográfico: la infancia. Una gran mayoría de estos textos se centran fundamentalmente en esa etapa de la vida, de la cual provendrían gran parte de las imágenes/postales que acompañan la vida adulta desde un reino lejano e inaccesible, mudo, poderosamente simbólico, como ha ocurrido desde los orí-

genes de la autobiografía moderna en las *Confesiones* rousseanianas, o incluso, antes, a partir de las elucubraciones de san Agustín sobre el recuerdo de su infancia, ya en el siglo IV. En este apartado menciono algunos textos que no son propiamente autobiografías: incluyo varios textos que se podrían considerar de carácter autobiográfico, poniendo más énfasis en el simbolismo de la representación infantil que en su relación con el horizonte biográfico. En este apartado conceptualizo la infancia, un tema que emergió de la investigación autobiográfica, y cuyas representaciones en la literatura han sido abordadas en los últimos años por otros críticos, como Andrea Jeftanovic (*Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, 2011) y Claudio Guerrero (*Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*, 2017).

Finalmente, en el último apartado, “Autobiografías, autoficciones”, me aproximo a textos contemporáneos, intentando leer en ellos un presente siempre complejo, elusivo, “fugitivo”, como escribiría Daniel Noemí. El arco textual es grande y diverso: desde los *Recuerdos olvidados* de D’Halmar hasta narrativas recientes que podrían agruparse bajo el denominador de la “literatura de los hijos” (Zambrano, Meruane, Gumucio y otros), en que la melancolía y el recuerdo son constitutivos de una estética. Aquí ya no vemos que los escritores procuren darse un nombre o consolidarse como autores; por el contrario, en la mayoría de estos textos lo que hallamos es incertidumbre del origen, reconstituciones olvidadizas, voces quebradas, diálogos, fragmentos que constituyen el magma autobiográfico.

Los ensayos que aquí presento no pretenden, de modo alguno, ofrecer una “historia” o un “panorama” de la literatura autobiográfica en Chile, y muchas veces incursionan en zonas limítrofes, donde por momentos puede desdibujarse la estética referencial. Manifiestan, por lo demás, intensidades y pasiones críticas muy personales, que viví en los últimos años. De ahí, por ejemplo, la insistencia en la familia de memorialistas Yáñez/Donoso/Echeverría,

sobre la cual sigue faltando un texto que abarque, como en red, los diversos discursos familiares que dan forma a una particular, única identidad colectiva. O la inclusión de más de una lectura sobre Alone, figura crítica contradictoria que despertó mi interés hace ya muchos años. También la insistencia en las escritoras chilenas y aquellas escrituras que se desarrollan en los márgenes del canon, como la de Huneeus. O la inclusión de textos que abordan lo autobiográfico en escorzo, para hablar de las marcas del golpe militar de 1973, hecho histórico que marcó mi infancia y juventud, como ocurre con todos los nacidos en los 70 en Chile. Los artículos que incluyo en esta compilación no solo hablan de la autobiografía, sino de distintos modos y conexiones de la narrativa chilena de los siglos XX y XXI, conexiones que se producen a saltos a veces caprichosos, pero son esos caprichos los que constituyen, a mi modo de ver, la condición y el placer de toda lectura, sobre todo de una lectura que no pretende ser forzosamente académica. En cuanto a la bibliografía, intenté una división que dice relación más bien con la forma en que he leído los textos, que con algo que sea intrínseco a ellos. La diferencia entre textos teórico-críticos e histórico-críticos radica en el empleo que he hecho de ellos, cuando he buscado más una conceptualización que una lectura particularizada sobre un autor, o viceversa.

PRIMERA PARTE

AUTORÍAS Y HERENCIAS

QUE LES PERDONEN LA VIDA: AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIAS
EN EL CAMPO LITERARIO CHILENO DE
LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

En 1995, la crítica española Anna Caballé publicaba un libro señorío en los estudios autobiográficos de lengua castellana, bajo el título *Narcisos de tinta*. No es de extrañar que emplee la figura del hermoso y mítico joven, cuya historia refiere Ovidio en sus *Metamorfosis*: la náyade Liriope es violada por el dios Cefiso y de esta unión nace Narciso, dotado de una belleza que atraerá a todos a su alrededor; sin embargo, esos amores no tendrán correspondencia alguna dado que Narciso es incapaz de amar a otro. Llevada por los reclamos de los amantes despreciados, Temis hace que Narciso se embelese y se consuma en el espejo de su propia imagen. ¿Es posible amarse tanto a sí mismo sin ser castigado? Esa es la pregunta que pareciera entrañar este mito que describe, como muchos otros, ciertas estructuras psíquicas y sociales, y es también la interrogante que subyace, sobre todo en sus orígenes, a la literatura autobiográfica. Como bien lo sabe Caballé, en la historia de la autobiografía anidan la crítica adversa y el prejuicio; el rechazo erudito, la sospecha, las acusaciones a los autobiógrafos, considerados egocéntricos o vanidosos. En el caso específico de España, Caballé cita, por mencionar solo un ejemplo, las reacciones airadas de Mariano José de Larra de cara a las memorias apologéticas de Manuel de Godoy: le parece que se trata de “un torrente sin dique” (cit. en Caballé 20) de recuerdos sin mayor valor. Ataques más virulentos han enfrentado desde sus orígenes los autobiógrafos, acusados, también, de vanos o mentirosos. En Chile, el posicionamiento de esta literatura no es más

sencillo, menos al venir sus primeros y principales textos de una clase oligárquica conservadora, con un alto sentido del ridículo y del juicio de los demás. Nada peor que ser un “Narciso de tinta” en Chile, como veremos.

No existe una tradición crítica y hay apenas algunas taxonomías, muy recientes¹, de la literatura autobiográfica chilena. Si nos asomamos a este corpus, hallaremos, además, que la mayoría de los textos se escapan o desbordan la ya clásica definición de Philippe Lejeune: “Relato retrospectivo en prosa que una *persona real* hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (“El pacto autobiográfico” 50), lo cual no es raro, si observamos que Lejeune ha escrito una definición situada, por él mismo, en Europa y Norteamérica, entre los siglos XVIII y XX. Aun así, las lecturas feministas y poscoloniales la han cuestionado, principalmente por lo que toca al concepto de vida individual, el cual tiene sentido específicamente para el varón moderno de Occidente. Sin lugar a dudas, la definición de Lejeune, con su serie de *addendas* y precisiones contractuales, no logra dar cuenta del fenómeno autobiográfico; tampoco parece resolver lo que ocurre con literaturas como la nuestra, en que la relación con los modelos europeos es conflictiva.

En el siglo XIX, que es cuando emergen los primeros textos memorialísticos y autobiográficos latinoamericanos, se vivían procesos independentistas que reclamaban la configuración de literaturas nacionales que refrendaran la nueva situación de soberanía.

¹ Cuando se publicó por primera vez este artículo, en 2011, yo no tenía conocimiento del libro *Elogio a la memoria: dos siglos de literatura autobiográfica en Chile*, de César Díaz Cid, publicado en 2009, donde el autor propone una periodización tripartita de la autobiografía en nuestro país: 1) Momento fundacional (autobiografías de escritores, intelectuales y políticos; auge del romanticismo y el liberalismo y función adánica del memorialista); 2) Momento del modernismo latinoamericano, el naturalismo y la vanguardia (formulación de una estética de los textos, que se consolida con la aparición del *Confesos que he vivido* nerudiano); 3) Momento testimonial (instalación de una subjetividad que procura mantenerse al margen de los discursos hegemónicos). Estos tres momentos dialogan con la periodización establecida por Leonidas Morales en 2013. Tanto Morales como Díaz Cid eluden una aproximación a textos más recientes, escritos con posterioridad a las confesiones nerudianas.

Huérfanas de la metrópoli colonial, las nuevas repúblicas buscaban reorganizar y configurar los modelos identitarios colectivos que demandaba la región. Sylvia Molloy ha mostrado en su fundamental texto crítico *Acto de presencia*, cómo los primeros textos autobiográficos latinoamericanos, en su búsqueda identitaria y tratando de desvincularse del mundo hispánico, imitan sobre todo los modelos provenientes del romanticismo europeo: autobiografías, memorias y epistolarios principalmente de lengua francesa (Rousseau, Chateaubriand, Mme. de Staël), que fueron emulados por los actores de las esferas cultas, intelectuales y políticas, quienes aún no actuaban profesionalmente, sino que funcionaban como elementos ubicuos en el campo de poder.

Emplazados en el gobierno, en la prensa o en el cenáculo literario, estos nuevos escritores aprovechaban esos formatos para autojustificar su actuación pública, como observa, por ejemplo, Adolfo Prieto en *La literatura autobiográfica en Argentina* (1966), en que la mayor parte de los autobiógrafos provienen de cargos de poder, como militares o políticos, o como se puede observar que ocurría también en la España del XIX, si seguimos la lectura de James Fernández en *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain* (1992): las memorias y autobiografías españolas son, desde mediados del siglo XIX, textos escritos por necesidad, ajenos a toda finalidad estética, más cercanos al discurso jurídico-legal.

Para Fernández, el tejido memorialístico de ese período muestra cómo la biopolítica, las instituciones políticas y estatales, conforman a un sujeto que puede ser reprimido a través del silencio, pero también a través del mandato de la confesión a un destinatario institucional, obligado a exponerse públicamente y dar cuenta de sus acciones². Esta configuración es válida ya desde la picaresca

² En un volumen recientemente editado en Perú, bajo el título *Autobiografía del Perú republicano* (2015), Ulrich Mücke y Marcel Velázquez se refieren a los textos autobiográficos del XIX e incluso anteriores, como “autodocumentos”; vinculan su desarrollo con la modernidad europea y el horizonte romántico, cuyos referentes serían las confesiones rousseauianas, *Poesía*

española, dice Fernández, aunque no sea ese el modelo latinoamericano, en la medida que los textos autobiográficos y memorialísticos que son publicados provienen sobre todo de las élites sociales, impelidas de todos modos a la autojustificación, partiendo por la de la escritura.

En opinión de Sylvia Molloy, el trabajo de amoldamiento de la literatura autobiográfica a una realidad local, teniendo como referente modelos europeos con los que los autores locales apenas podían dialogar, tuvo como consecuencia una serie de dislocamientos que singularizan la producción continental. A estos dislocamientos los llamó “desvíos de la letra”, concepto que ocupa para referirse a lo que ella llama las “escenas de lectura” del autobiógrafo hispanoamericano:

[...] a menudo recurre al archivo europeo en busca de fragmentos textuales con los que, consciente o inconscientemente, forja su imagen. En ese proceso, se alteran en forma considerable esos textos precursores, no solo porque se los trate con irreverencia sino porque el archivo cultural europeo, al ser evocado desde Hispanoamérica, constituye ya *otra lectura* (16).

En estos lectores y escritores desviados de la letra, lo propio es la adhesión a estilos de producción europeos, disociados de sus contextos de origen; este desfase origina formas de creación a un mismo tiempo miméticas e innovadoras.

y verdad de Goethe y el *Preludio* de Wordsworth, textos en que se amalgaman pensamientos y sentimientos, memoria e imaginación en una construcción unitaria. Observan, como se ha dicho, que los autodocumentos arrancan ya de tiempos de la colonia, partiendo por las cartas y crónicas de la conquista, a partir de 1530. Mücke y Velázquez plantean que, si bien los referentes narrativos suelen ser europeos, quienes escriben estos textos son con frecuencia personas semicultas, que en Europa probablemente no producirían este tipo de documentos. Dicen que aunque en España existió una tradición de textos escritos por este tipo de agentes, ese acervo se enriquece con las obras americanas. Piensan que apuntan a una autoría similar a la que refiere James Fernández: Mücke y Velázquez lo denominan el hallazgo del “yo administrativo”, del súbdito colonial. Con la independencia, se produjo un aumento en la producción de “autodocumentos”, que el grupo de investigación conformado por ellos procura analizar, y que involucra no solo memorias o autobiografías, sino también diarios y epistolarios.

Los textos autobiográficos chilenos escritos entre fines del siglo XIX y comienzos del XX se inscriben, pues, en esta línea. Se trata de relatos esquivos, fronterizos, que reproducen en Chile lo que Molloy observa en los relatos autobiográficos hispanoamericanos en general: el lento tejido de nuestra diferencia. Luego de revisar un *corpus* de setenta autobiografías y memorias escritas por personas que vivieron un período particularmente crítico de la historia nacional —entre 1891 y 1925³—, hallamos principalmente los descargos de la élite en el poder, conformada por muy pocas familias, en formatos que distan de erigirse como textos modernos y se caracterizan sobre todo por su hibridez, entre el cuadro de costumbres, el relato histórico, el informe y la autodefensa. Entre ellos encontramos algunas obras de escritores y (muy pocas) escritoras, también de políticos, eclesiásticos y escasos sujetos de la naciente clase media: artistas, funcionarios públicos y periodistas⁴.

Como bien observa Leonidas Morales, los textos son principalmente de carácter memorialístico⁵ y se encuentran volcados

³ Este fue un período marcado por la modernización de las instituciones, los flujos migratorios, la crisis del Centenario después de décadas de expansión militar.

⁴ En la primera versión impresa de este artículo, publicada en 2011 por *Revista Chilena de Literatura*, se adjunta un listado de obras autobiográficas, como ayuda a los investigadores en el tema. Sin embargo, una lista más exhaustiva fue publicada en 2012 por la historiadora Valeria Maino, en el libro *Testimonios del yo* (v. Referencias bibliográficas), razón por la cual no reproduje el catálogo de obras que realizamos con mi grupo de investigación.

⁵ Hay muchos críticos que precisan los límites entre “autobiografía” y “memorias”, cifrándose en cuestiones como la veracidad (y comprobabilidad) de lo narrado, o bien, en el tema tratado. Al respecto, Philippe Lejeune plantea que la autobiografía es un texto que pone especial énfasis en la vida individual o historia de la personalidad. Por lo general, los críticos ven en las memorias un texto histórico más fidedigno y una buena fuente de información, dado que supondrían un carácter más objetivo y una mirada más cifrada en el contexto histórico que en la vivencia personal. Muchas de ellas se restringen, además, a un período determinado de tiempo (uno, diez años) y se centran en un episodio particular (un viaje o una guerra, por ejemplo). Así, escribe Fernando Alegria: “El memorialista tiende a recordar, el autobiógrafo a inventar, olvidando” (“Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica”11), cita que refrenda la idea del carácter más bien subjetivo de la autobiografía frente a las memorias. Por mi parte, pienso que el *corpus* de este trabajo pone en entredicho la posibilidad de hacer este deslinde con precisión, ya que se trata de textos que recogen materiales y ensayan estrategias textuales muy diversas. En este sentido, cito una vez más a Molloy: “Desde la posición mal definida, marginal a la que ha sido relegado, el texto autobiográfico hispanoamericano tiene mucho que decir sobre aquello que *no es*” (12).

no a la vida privada y el desarrollo de una subjetividad, sino a la inscripción de un relato de interés público, colectivo. Este crítico postula que hay por lo menos tres etapas en el desarrollo de las memorias chilenas: a) un período fundacional, en que textos como los de Zapiola, Lastarria y Pérez Rosales aparecen comprometidos con el nacimiento institucional del país y erigidos principalmente como testimonios oligárquicos; b) las memorias de la “belle époque”, que cubren las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, lo que corresponde en gran parte con el corpus que estudio y que para Morales se trata de textos ligados a la consolidación del Estado portaliano y al afianzamiento de una identidad de nación, relatada sobre todo por la alta burguesía que mira a Europa con deseo y morriña permanentes; c) un tercer período “contemporáneo”, cuyos autores, dice Morales, habrían nacido a fines del siglo XIX y comienzos del XX, en cuyos textos ya es posible reconocer “nuestro horizonte histórico inmediato” (21), con componentes mesocráticos, menos homogéneos en lo que respecta a la configuración de la clase social, y sus planteamientos políticos y culturales, a diferencia de los grupos de élite anteriores⁶.

Ciertamente, en Latinoamérica es posible hallar textos de carácter autobiográfico desde la Colonia; en Chile son conocidos los casos del *Cautiverio feliz*, de Pineda y Bascuñán (1607-1682), o la *Relación autobiográfica* de la monja Úrsula Suárez (1666-1749); sin embargo, estas producciones se encuentran totalmente ajena a la moderna indagación del sujeto sobre su experiencia, y si han sido catalogadas de autobiográficas es porque se ha aplicado sobre ellas una mirada ajena a sus contextos reales de producción y recepción;

⁶ El propio Morales parecía esbozar, necesariamente, un cuarto período, cuando se refiere al resquebrajamiento institucional del golpe militar de 1973, coincidente desde un punto vista ideológico y estético, como dice Idelber Avelar, con el *posboom*; otras formas de narrativa se instalan, que desbordan lo memorialístico y testimonial, para hacer memoria desde un lugar distinto. Sería conveniente, pues, hablar de un cuarto período, en que destacarían no solo la fuerza del testimonio en la década de 1990-2000, sino también el surgimiento en Latinoamérica de numerosas autoficciones y una estética posmoderna de la memoria.

por ello, como dice Molloy, la autobiografía aquí resulta una suerte de “logro involuntario”: “Las circunstancias en que se escribieron esos textos excluyen, o al menos modifican considerablemente, la autoconfrontación textual —‘yo soy el tema de mi libro’— que caracteriza la escritura autobiográfica” (*Acto de presencia* 13). Por su parte, en Europa Karl Weintraub o el mismo Lejeune han vinculado el surgimiento del “discurso autobiográfico” con el discurso ilustrado y el emerger de una conciencia histórica en los albores del romanticismo, para llegar a convertirse, en el siglo XX, en una expresión consistente de la individualidad y la conciencia temporal del hombre moderno.

Pero lo que aquí interesa no es, precisamente por esta dificultad de fijar un origen, preguntarse por la aparición empírica de la autobiografía en Chile, sino indagar en su reconocimiento crítico y la forma en que se configura como concepto y objeto de un discurso literario. ¿Qué pasa con los textos autobiográficos a principios del siglo XX, en el momento en que comienza a profesionalizarse la labor del escritor y emerge la crítica periodística en los nacientes medios de prensa? ¿Qué estatus se les da? ¿Cómo se posicionan respecto de la “literatura”? ¿Qué persiguen los relatos? Particularmente, en este capítulo: ¿cómo se presentan a sí mismos? ¿Cómo presentarse a sí mismos y no ser condenados como “Narcisos de tinta”?

Autojustificación y buen tono

“Las autobiografías hispanoamericanas no son textos fáciles”, advierte Sylvia Molloy (17), analizando aspectos particularmente complejos de su recepción. Bajo la idea de que constituye tanto un modo de escritura como de lectura, plantea que la autobiografía ha sido invisibilizada, tratada principalmente como fuente histórica, elidida en tanto texto que desarrolla sus propias estrategias y propuestas discursivas y estéticas. Sugiere, pues, la relectura de un

vasto corpus desconocido, desde la especificidad de sus condiciones de producción y recepción.

Entre los desafíos que los críticos hallan para esta tarea, se encuentra la asimilación frecuente de los textos autobiográficos y memorialísticos a formas de la ficción o la historia (como se puede comprobar incluso hoy, en una serie de consultas rápidas en un catálogo de biblioteca). En Chile, son fundamentales en el trabajo de historiadores como Rafael Sagredo, Manuel Vicuña y muchos otros y otras que hoy indagan en las pequeñas historias de lo cotidiano y que recurren a ellas como importantes fuentes de información, sin detenerse en las consecuencias estéticas que derivan de su estatuto textual. Sin duda, se trata de documentos que importan formas y estrategias de autorrepresentación de la experiencia subjetiva, que trabajos como el de Molloy han hecho visibles.

La antigua omisión de sus particularidades textuales hizo que estas autobiografías fuesen comprendidas desde un lugar que podríamos llamar un punto cero de lectura: sin una tradición crítica asociada al género, que orientara por una parte su producción y luego su instalación en el mundo de los lectores, ocupaban una posición fronteriza, ni histórica ni literaria, enfrentando la burla, la desconfianza, la crítica de sus contemporáneos. Molloy trae a colación una frase de Victoria Ocampo que retrata ese lugar incómodo: “Que me perdonen la vida” (17), pedía Ocampo por su impresionante transgresión, los numerosos volúmenes de su *Autobiografía*. Para Molloy, la cita es suficientemente representativa: “La idea de transgresión evocada por la frase y el poder que en apariencia da al lector para que conceda un indulto, son frecuentes en estos textos” (17). Muchos de ellos despliegan una tímida retórica autojustificatoria, amenazados por el asedio lector, que no comprende el propósito de estos textos a medio camino entre el relato histórico y la ambición literaria. Así sucede por ejemplo con el texto de la chilena Martina Barros, *Recuerdos de mi vida* (1945), con prólogo fechado en 1907 y publicado *post mortem*:

Mucho he trepidado antes de resolverme a realizar este deseo tan largo tiempo acariciado. Me parecía vanidoso suponer que en mi vida hubiese algo que mereciera recordarse; pero me daba a mí misma como excusa que bien valía la pena narrar las transformaciones que he presenciado en la sociedad, y recordar las personas ilustres que me ha tocado en suerte conocer. Sin embargo esto lo combatía en seguida con la reflexión de que cualquier escritor que hiciese la historia de nuestra época tendría que narrar todo eso con más interés que yo, que solo puedo limitarme a reproducir mis propias impresiones (9).

La falsa o auténtica modestia desplegada estratégicamente en las primeras páginas de un texto como el de Barros, es usual entre los autobiógrafos y memorialistas de fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Chile. Confabulan para ello no solo el temor al descrédito y la retórica, sino también un rasgo muy particular de la clase dirigente del país: un fuerte sentido del decoro y la apariencia, la cultura del “buen tono”⁷ y la declarada austeridad que le serán características. Los primeros críticos literarios, como el conservador Pedro Nolasco Cruz, no solo la valoran: la demandan. En un texto sobre *Recuerdos del pasado*, de Vicente Pérez Rosales, resalta la modestia como uno de los atributos más destacables de ese libro señero. Curiosamente, le agradece a Pérez Rosales no hablar de sí mismo “en primera línea” (*Estudios sobre la literatura chilena* II 65):

Los varios incidentes de su vida tan agitada están referidos con gracia ligera, con ingenuidad maliciosa y modestia encantadora. La modestia es cualidad relevante en Pérez Rosales y es una de las que lo caracterizan. Refiriendo su propia vida, tiene el mérito singularísimo de hacer a un lado su persona en la na-

⁷ “El buen tono sitúa a sus cultores en una suerte de Olimpo donde hacer es sinónimo de estar, donde en lugar de producir cabe representar, donde lo material se trastroca en imágenes de belleza, de alegría de vivir, de elegancia” (Barros y Vergara, *El modo de ser aristocrático* 65).

rración y de eclipsarse con la mayor delicadeza [...]. Entre los autores de este género es común pecar por cierta exhibición de la propia personalidad (72).

También entre los artistas e intelectuales de los sectores emergentes aparecen inhibiciones sociales, que revelan las dificultades de hacerse con una voz y plantear una propuesta literaria, en un campo que se profesionaliza lentamente. Los propios autores cuestionan su autoridad y el valor que puede ofrecer para los lectores su relato autobiográfico. En un texto publicado en 1966, bajo el título *Memorias de un hombre de teatro*, Nathanael Yáñez Silva plantea: “Yo solo podía escribir acerca de la clase media, o de la clase alta, que había conocido de paso. Mi vida no tenía aventura, no había salido de Santiago, y si alguna vez fui al campo lo hice por vacaciones, conociéndolo solo desde los asientos de mi coche, y nada más” (27), párrafo que traduce la aceptación de la singularidad de las clases altas, desde el lugar de quien afirma un origen humilde y anónimo. La tensión se produce entre la necesidad de decirse y compartir una experiencia vinculada con el quehacer artístico y cultural, que amerita ser reconocida, y por otra parte, la anulación, la tachadura o rebajamiento del yo frente a los lectores que pueden demandar de las memorias y autobiografías narraciones “extraordinarias”.

Por otra parte, muchas de las autobiografías del período señalado revelan no solo el temor de sus autores a ser juzgados por lo que dirán, sino también a su propio desempeño como escritores. Se excusan por la transgresión que implica hablar de uno mismo, pero también por hacerlo sin ser profesionales o, en algunos casos, ni siquiera letrados; sospechan y temen la indiferencia o el desprecio de la crítica y los lectores. Hay varios ejemplos de ello. El exsoldado de la Guerra del Pacífico Arturo Benavides se disculpa por su libro (*Seis años de vacaciones*, 1929), ajeno al estilo “galano” de los escritores; Rita Salas Subercaseaux, bajo el seudónimo “Violeta Quevedo”, vincula en *Antenas del destino* (1951) ambos problemas, qué escribir y cómo hacerlo: “Muchas preguntarán: ¿quién

fue la autora de ese consejo [de escribir] que tan a lo vivo me ha convencido, sabiendo que el escribir impresiones tiene tantos contrarios, máxime si carece de gran reputación literaria aquel que las escribe?" (37). Quevedo además clasifica de un modo inesperado la autobiografía, como "escritura de impresiones", lo que subraya el carácter subjetivo y sobre todo maleable de este tipo de producciones.

Ya bien entrado el siglo XX, plantea René Montero en sus *Confesiones políticas (autobiografía cívica)*, de 1958:

No necesito insistir ante los que lean estas páginas en que carezco de un estilo fluido. Ya creo haber dicho que la conciencia de mis limitaciones me ha herido más de una vez como un cilicio [...]. No intento ni siquiera bosquejar la historia de este tormentoso periodo tan intensamente vivido. Es una tarea para la que me faltan fuerzas y aptitudes (77).

Resulta particularmente significativo que incluso uno de los escritores más prestigiosos y con más adeptos de la primera mitad de siglo, Augusto D'Halmar (1882-1950), aluda a la censura social y la necesidad de autojustificar estos relatos, aunque en su caso, esta constatación da origen a una singular reflexión metanarrativa y a una particular estrategia de autorrepresentación, que se distingue de los mecanismos más convencionales, gestionados o imitados por otros autores de estos textos, estrategia que revisaré con detención más adelante, a propósito de las llamadas autoficciones, de las que D'Halmar me parece un verdadero precursor en Chile. Sus *Recuerdos olvidados*, publicados en *La Nación* entre 1939 y 1940 y editados por Alfonso Calderón en 1975, se inician con el capítulo "Del yoísmo en las letras", donde se da cuenta de la censura practicada particularmente en Chile a los textos autobiográficos:

Al ir a ocuparme en público, de mis recuerdos íntimos, siéntome cohibido por cierto cargo que se me viene imputando, nada más que en este país, que es el mío, y tan solo desde

mi reingreso, en una verdadera confabulación de malas voluntades y con una mala fe descorazonadora. Se tratara de una injusticia contra mi obra, francamente no me alteraría ni me esforzaría en justificarme, persuadido de que siempre lo hará mejor la posteridad; pero el tal reparo parécmeme al propio tiempo un contrasentido en arte, y esto ya merece esclarecerse y, si es posible, dilucidarse.

Cuántas veces en artículos o conferencias, donde entra en juego mi memoria y que constituyen mis memorias, he requerido a mi propio yo, para hacerlo actuar entre los acontecimientos en que personalmente intervine y para relatarlos en primera persona, otras tantas veces se me ha llamado al orden, sin miramiento y con animosidad, calificando mi uso, de abuso, e infligiéndome tercamente una lección de compostura, de recato, de buenas formas (15-16).

La contención exigida, explica D'Halmar, es local. Como se sabe, él fue un viajero —mítico en nuestra literatura es el llamado “hermano errante” de Los Diez—, que seguramente se sintió menos cohibido en el extranjero que en Chile, donde su homosexualidad era un secreto a voces —Alone ya abordaba el tema en un texto de 1962 (cit. en Galgani 56)— y probablemente constituía, como otros aspectos de su vida y su creación, una transgresión o excentricidad poco tolerable socialmente. Quizás por lo mismo, logra llevar un poco más allá que sus contemporáneos la reflexión sobre el carácter íntimo de su escritura, reconociéndole un valor que otros le niegan; para él, la narración a partir del yo añade un sabor irrepetible a una historia, algo que no podrá tener “nunca la de un simple cronista, ni siquiera la de un historiador”: “La preferencia que suele concedérsele a las autobiografías y que se hace extensiva a las biografías, vendría a indicarnos, sin embargo, todo el atractivo de la literatura confidencial. Y como viene a ser harto menos que frecuente y fácil que la impersonal, sería cosa, si no de sobreestimarla, de justipreciarla, al menos” (19). No aclara, D'Halmar, dónde se le daría esa “preferencia”, que parece contradictoria respecto del resto de su argumentación.

Pero, si bien D'Halmar defiende que no hay que tomar “al pie de la letra el *yo* en que un escritor se desdoble, pues no pasa de ser una ficción más y uno más de sus personajes” (20) y ha emprendido toda una defensa de la escritura en primera persona, renuncia a utilizar esa voz: “Precisamente ahora, echando mano del subterfugio de un comodín imaginario, no me voy a servir de esa primera persona, que tanto se me ha echado en cara, y no ciertamente como concesión a mis detractores, sino para rehuir hasta la menor veleidad narcisista y por repugnancia a todo exhibicionismo” (20). De este modo enmascara, con ironía, el relato en que comenzará a narrar, en tercera persona, la vida y aventuras de “Jorge Cristián Delande”, personaje nacido en el mismo año y circunstancias que el propio D'Halmar. Una suerte de autobiografía encubierta.

A este ejemplo se suman otros, que nos hablan de las dificultades de escribir sobre uno mismo en Chile durante toda la primera mitad del siglo. Entre los críticos, Raúl Silva Castro, en uno de los primeros ensayos que abordan particularmente este tipo de textos en nuestro país, “La memoria personal” (incluido en su *Panorama literario de Chile*, de 1961, y que curiosamente ignora un texto interesante, como el de D'Halmar, quizás por juzgarlo ficcional), plantea lo siguiente: “Al dedicar, pues, un capítulo especial de este PANORAMA a los autores de memorias íntimas, nos apresuramos a rendir respetuoso y cordial homenaje de simpatía a cuantos vencieron los escrúpulos aludidos y no temieron exponer algo de su intimidad, en forma literaria, al juicio de los extraños” (472). Este homenaje se realiza habida cuenta la gran cantidad de textos de este tipo que según el autor jamás llegaron a ver la imprenta: “No se les ha vuelto a ver nunca más, y se teme que hayan sido definitivamente destruidos. La revelación de intimidades de la vida humana, aun cuando no sean flaquezas ni delitos, suele producir pavor en ciertas almas tímidas” (472).

Sin embargo, el propio crítico es ambiguo; tan pronto les exige sinceridad a los autobiógrafos, como luego los critica por su impudor. De *Recuerdos de mi vida*, de Martina Barros, escribe: “Nos

dejan gusto a poco. Se nota que no ha querido rozar a nadie, y que no desea con su obra escandalizar a ninguno de los suyos" (482), mientras que de las *Memorias de un tolstoyano* (1955), de Fernando Santiván —ciertamente entre las más audaces de la primera mitad del siglo— comenta, con escrúpulo: "Insistimos en que hay sinceridad extrema" (486).

La autobiografía como excedente

Pero las ambigüedades o perplejidades frente a este género de difícil confrontación crítica, que al menos en Chile, como ya se dicho, se traslapa con otros formatos textuales, generando varias e interesantes hibridaciones (por ejemplo, en *Arenas del Mapocho*, de 1941, su autor, Ricardo Puelma, incluye un refranero y hasta cotizaciones de imprenta), no obedecen solo al problema del pudor o la desvergüenza, y es difícil identificarlas y estudiarlas porque despuntan aquí y allá. El mismo Raúl Silva Castro ofrece un ejemplo en su relato de factura autobiográfica, *R. S. C.* (1935), que presenta a modo de *excedente* de trabajo, superponiendo a la representación de su experiencia vital, textos de carácter ensayístico y crítico:

Cuando un hombre que durante años permaneciera curvado sobre los libros ajenos, tratando de servir de intermediario a autores y lectores [...] quiere escribir un libro de tono subjetivo, parece oportuno recordar el "anch'io sono pittore". No es sin embargo un deseo de emulación el que me impulsa. Obedezco a una necesidad más profunda. Mientras estuve leyendo con ánimo fiel los libros que salen diariamente y dando noticias de ellos en mis gacetillas y crónicas literarias, fui haciendo, para mí, algunas observaciones generales. En mis artículos puse, por lo común, las particulares, concretadas a un autor, a veces solo a un libro. *Quedaba un remanente*. Iba a llegar un momento en que bajo una cubierta de papel se hinchara una masa de notas y de recortes, que parecería *un libro en gestación*.

¿Por qué no darle forma? Si antes, dominado por el deseo de servir de puente entre planos que no se conocen, aspiré a ser objetivo, hoy quiero ser subjetivo. He debido revisar mi concepto del mundo y de los hombres, interrogarme a mí mismo en horas de soledad o de solitaria compañía. *Así se formó lentamente este manojo de pliegos*, en los cuales se verá más de una vez el delirio de la pasión. Sé bien que no hay serenidad en él; me lamento de que a veces sus páginas hayan nacido sobradamente serenas. Debí ser más audaz y debí haber dicho, con voz más recia *todo lo que pasaba por mis ojos*. No creo haberlo conseguido sino en pequeña parte (11-12, las cursivas son mías).

Hay en este breve pasaje, en que subrayo algunas frases referentes a su origen, una suerte de excedente literario, de naturaleza arbitraria. Silva Castro plantea una serie de presunciones sobre lo que ese “manojo de pliegos” de carácter “subjetivo” debiera ser, ese libro formado por acumulación de materiales que, sin embargo, tiene que ser producto de algo más que un proceso de emulación y además debiera haber sido “más audaz” y más “recio”, pero no lo es. Pese a todas estas precisiones, Silva Castro no se atreve a presentar su texto “subjetivo” como autobiografía propiamente tal (sobre todo la primera parte del texto, referida a la infancia, lo justificaría). En sus primeras páginas, incluso, procura disfrazarse él mismo de “novelista”:

El novelista —¿por qué no?— quiere evocar todas las casas en que ha vivido, llevar al lector por los meandros de sus recuerdos, hacerle sentir la misma nostalgia que él siente, y pronto ha de darse cuenta de su fracaso. Una sensación elemental, acaso de baja categoría estética, basta para desatar en su alma una oscura y silenciosa cascada de pensamientos. Las palabras con que habrá de traducir esa sensación causan en su lector un deleite mucho menos intenso y no le ocasionan ninguna conmoción especial, a no ser que haya entre los recuerdos del novelista y del leyente una similitud peculiarísima [...]. Supongamos que yo intento ser ese novelista (13-14).

Silva Castro iguala la memoria autobiográfica a la del novelista y aproxima dos modos de representación: referencial y ficcional. El primero está dado desde el título de su texto: las iniciales R. S. C. remiten a su identidad, a su nombre propio que, como diría el crítico Philippe Lejeune, es el tema profundo de la autobiografía (73). Este sería, según él, el único dato intratextual tangible en que se puede apoyar la noción pragmática de “pacto autobiográfico”, contrato de lectura constitutivo del género, como ya se ha dicho en la introducción a este libro. Aparte de las iniciales hay otras marcas o datos que pueden ser contrastados extratextualmente, como el colegio en que estudió, su familia, los lugares que visitó, las casas en que vivió. ¿Por qué Silva Castro prefiere referirse, entonces, a la “novela” como espacio depositario del recuerdo? ¿Por qué presentarse —aunque en un juego hipotético— como novelista y no como autobiógrafo o memorialista? En su *Historia crítica de la novela chilena (1843-1956)*, publicada en 1960, entrevemos una posible respuesta: porque hasta ese momento la autobiografía sigue siendo un género invisible, cuando no devaluado. Frente a la eventual clasificación de *El cautiverio feliz* como “novela histórica”, él mismo escribe que se trata, a su juicio, de “*mera* autobiografía” (14, el subrayado es mío), género que asimila al de las memorias y que cree fundado principalmente en la observación histórica, lejos de toda urdimbre “novelesca”.

Las autobiografías chilenas de la primera mitad del siglo XX serán, pues, textos reconocidos tardíamente, la mayor parte bajo la forma de autopublicaciones. Nuestra incipiente crítica las juzgará con parámetros literarios que hasta muy entrado el siglo responden principalmente a los modelos románticos franceses, no solo aceptándolos, sino también oponiéndose a ellos (como es el caso, muy conocido, de Pedro Nolasco Cruz); por otra parte, arrancan de conceptos literarios desfasados respecto de la crítica y la teoría literaria que acompañan el devenir de los géneros europeos. En una suerte de limbo o paréntesis silencioso, los textos autobiográficos tampoco aparecen vinculados literariamente con los discursos

o planteamientos estéticos que durante ese período surgirán en el ámbito de la narrativa nacional, como la aparición de tendencias de corte nacionalista y criollista y sus disputas con el llamado “imaginismo”, o de propuestas muy particulares en su relación con el modernismo latinoamericano (por ejemplo, aquella corriente que Bernardo Subercaseaux denomina “espiritualismo de vanguardia”, en que los textos revelan, sin lugar a dudas, una subjetividad intimista).

Otros desfases del género en Chile se deben a que varios de los textos del corpus han sido escritos con bastante anterioridad a su publicación, probablemente porque sus autores prefirieron que sus relatos se dieran a conocer más tarde, incluso después de su muerte⁸.

La noción de “campo”, sustentada por el sociólogo Pierre Bourdieu, ha sido empleada por José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán (1985) para abordar la situación literaria chilena precisamente entre 1891 y 1925, período de pronunciados cambios sociales y políticos en que se produce un desplazamiento de dicho campo, desde la llamada “constelación de las élites” —marcada por cierta indiferenciación de lo político y lo literario y un predominio absoluto del grupo oligárquico en la construcción de los discursos— a un nuevo orden literario, de carácter moderno. Se trata de un período de diferenciación de los ámbitos político y literario y, al interior de este, de los diversos géneros de producción. El concepto de campo supone la presencia de nuevos actores: los escritores profesionales, quienes intervienen en el juego de instalación del valor literario al lado de otros agentes, como los críticos, editores, periodistas y otros. La autonomía del campo se produce en la medida que establece su propio *nomos* y codifica sus prácticas.

⁸ En el *corpus* que manejé a lo largo de la investigación Fondecyt aludida en la presentación de este libro, las publicaciones *post mortem* se producen sobre todo en el caso de los autores nacidos entre 1840 y 1880. Algunas de las “autobiografías” —si cabe llamarlas así— publicadas *post mortem*, están las de Abdón Cifuentes, Crescente Errázuriz, Abraham König, Pascual Coña, Martina Barros, Ramón Subercaseaux, Inés Echeverría, Arturo Alessandri, Pedro Errázuriz, Armando Donoso y Mariano Latorre, entre otros.

La institución y valoración de los géneros literarios forma parte del juego dinámico del campo. Por eso, al preguntarnos sobre el posicionamiento estético de la autobiografía en Chile en la primera mitad del siglo, inevitablemente hay que apuntar, como se ha dicho, no solo a su aparición empírica (muchos textos del período llevan por título o subtítulo el término “Memorias”; prácticamente ninguno se presenta como autobiografía), sino también a las voces que la reconocen y singularizan a través de un discurso crítico y una serie de operaciones de lectura y clasificación aparentemente menores, como es el caso ya citado de Silva Castro.

Hasta fines del siglo XIX, es frecuente hallar, pues, “memorias” con aspectos autobiográficos y autobiografías que en muchos segmentos parecen más bien memorias o crónicas. Escribe el historiador Manuel Vicuña:

Todas las memorias escritas por aristócratas oscilan con soltura entre la vida privada de sus protagonistas y el curso, agitado o sereno, de los asuntos públicos [...]. Con arreglo a las convenciones del género, sus memorias hablan del acontecer público del cual fueron testigos y/o actores privilegiados; las suyas quieren ser voces eminentes y autorizadas de una historia ilustre digna de ser recordada. Ello no obsta para que relaten, cierto es que sin penetrar a fondo en lo recóndito de la existencia, aspectos de la vida privada de sus autores, hecho que emparenta a estas obras con las autobiografías modernas, modalidad testimonial proclive al escrutinio del sujeto y a la exposición de su intimidad (*La belle époque chilena* 77).

La combinación que Vicuña menciona, de observaciones y comentarios políticos con algunos elementos más subjetivos, caracteriza a estos textos, sobre los cuales es difícil hallar mención en las historias literarias o cataistros bibliográficos. En lo que respecta al siglo XIX, textos muy posteriores no los mencionan, como por ejemplo la *Estadística bibliográfica de la literatura chilena*, de Ramón Briñeo, que aborda el período 1812-1876 y es publicada entre 1965

y 1969 por la Biblioteca Nacional. En 1910, año del Centenario de la República, Luis Ignacio Silva publica *La novela en Chile*, cuyo título pudiera encubrir una reflexión sobre otras narrativas, pero no es así: no hay aquí interrogantes sobre las relaciones entre ficción y realidad, como sí comienzan a despuntar un poco después, en textos de Edwards Bello o incluso Pedro Nolasco Cruz, quien incluye a varios autores de textos autobiográficos en sus *Estudios sobre la literatura chilena* (tres volúmenes, 1926-1940), como Pérez Rosales, Ramón Subercaseaux e Iris, ocupando expresiones como “memorias” y “literatura íntima”, aunque confiriéndole a estas producciones un lugar menor: “La obra literaria de Iris, considerada en conjunto nos presenta a una escritora que, por medio de géneros literarios secundarios (cuentos, novelas cortas, charlas, viajes) procura hacer resaltar su individualidad” (III, 115). La autobiografía tampoco encuentra lugar en un texto temprano de Raúl Silva Castro, *Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura chilena* (1933), ni en otro, altamente informativo, de Januario Espinosa, *La carrera literaria* (1941). No aparece individualizada en valiosos documentos posteriores, como el *Boletín del Instituto de Literatura Chilena* (1961-1968) o, más recientemente, el *Diccionario de la literatura chilena*, de Efraín Szmulewicz (1977). Quizás los primeros textos en que se abordan las autobiografías como tales sean *Memorialistas chilenos*, de Alone (1960) y el capítulo “La memoria personal”, de Silva Castro, texto antes citado. Ambos documentos remiten no solo a textos del siglo XX, sino que se remontan a otros más antiguos, como *Cautiverio feliz*.

En Chile, el problema de la autobiografía comienza a perfilarse junto con la aparición de una crítica literaria especializada. Entre los precursores de la crítica en el país se encuentra el sacerdote francés Emilio Väisse (Omer Emeth), quien nos ofrece, junto a su sucesor en la palestra de *El Mercurio*, Hernán Díaz Arrieta (Alone), algunas pistas sobre los prejuicios y conceptos que se tejen en torno al género, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. En los recuerdos del crítico chileno figura un epistolario (1930-34) donde se produce

una discusión interesante en torno al tema. Mientras para Alone las “memorias personales” (así las llama) constituyen un género de interés literario, fidedigno aunque a la vez abierto a la ficción (a la “efusión poética”, V), para el sacerdote es necesario que se funden en un archivo concienzudo. Una breve polémica que desarrollo con más detalle en el capítulo dedicado Alone, pero que ya revela un manejo de conceptos en el caso de este crítico Alone bastante modernos o acordes con el desarrollo del género en Europa por esos años, ya que reconoce y propicia la subjetividad y la ambigüedad de esta literatura. Sin embargo, la suya es una posición minoritaria en el contexto literario de la primera mitad del siglo XX en Chile. A juzgar por los temores de los autobiógrafos, prima en la lectura la idea de una objetividad de la narrativa memorialística y, por lo mismo, la necesidad de sostenerla en una firme base documental. Si bien muchos textos incursionan, sin mediar reflexiones, en los desdeñados terrenos de la imaginación, esta postura es predominante hasta entrada la década de 1930. De este afán documental da un ejemplo más el intercambio epistolar entre María Flora Yáñez y su padre, Eliodoro, político liberal y fundador del diario *La Nación*. Ella le solicita que escriba unas memorias y él contesta lo siguiente:

En cuanto a lo que me pides [...] no creo, mi hijita, que encontraría en mí el reposo y la serenidad que se requiere ni creo que podría hacerlo, faltó como estoy de documentos y entregado por completo al recurso un tanto vacilante de mis recuerdos. Es difícil y a veces peligroso, juzgar el pasado a través de la opaca neblina de nuestra memoria; solo es posible dar impresiones, es decir, la huella que los acontecimientos han dejado (cit. en Yáñez 63).

La palabra “impresiones” ha aparecido antes ya en estos textos, como por ejemplo el de Barros. De llegar a publicar sus memorias, dice Eliodoro Yáñez, lo haría por un asunto privado, familiar: dejar un recuerdo a sus nietos. Pero no le parece de interés dejar “impresiones” a los lectores de su tiempo.

Autobiografía y verdad

Eliodoro Yáñez murió en 1931. Hacia esta fecha, entre los muchos textos que hemos consultado, solo en uno de ellos se utiliza, propiamente, la palabra “autobiografía”. Lo hace el misionero capuchino Ernest Wilhelm de Moesbach (1882-1963), quien viene de una tradición cultural europea (la palabra “autobiografía”, en Alemania, es de una trayectoria más vasta: aparece por primera vez en boca de los hermanos Schlegel, a fines del siglo XVIII). Moesbach entrevisa a Pascual Coña, quien ofrece un relato oral que el alemán titula *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Un texto de difícil abordaje, no solo porque fue dictado en mapudungun y transscrito a uno de los alfabetos de esta lengua por el propio sacerdote, quien además traduce la narración al español, sino porque se trata de un complejo caso de autoría compartida, en que Coña y el sacerdote no son los únicos involucrados: hay segmentos del testimonio que pertenecen a familiares de Coña. Se trata, pues, de un relato que emerge de una serie de traducciones e intermediaciones textuales, que permiten cuestionar su estatuto autobiográfico (que Moesbach defiende)⁹.

El resto de los autores estudiados presentan sus textos como *memorias*; incluso ya en los años 60 Alone prefiere hablar, como se ha dicho, de “memorias personales”, en tanto Silva Castro plantea el uso genérico de “memoria”, “ya que dentro de él habría que diferenciar, por sus alcances, los diarios íntimos, *las reminiscencias sin cronología definida*, y muchas otras formas menores de recuperación del pasado al través del espíritu de su autor” (*Panorama* 471); marcamos la expresión “reminiscencias sin cronología definida” por lo rebuscada que resulta, frente a la posibilidad de enunciar otras

⁹ El título más reciente que se ha dado a este relato es *Lonco Pascual Coña ñi tuculpazungun. Testimonio de un cacique mapuche*. Sobre las diversas ediciones del texto escribe Susan Foote en el libro *Pascual Coña, historias de sobrevivientes. La voz en la letra y la letra en la voz*. Ella analiza los títulos, portadas y prólogos de las nueve ediciones que ha tenido el texto desde su primera aparición en 1930, con un exhaustivo análisis de la autoría del texto.

formas escriturales conocidas ya en aquel tiempo (la carta, las confesiones, la autobiografía, la novela autobiográfica). Por otra parte, queda claro que, a mediados del siglo, mientras en Europa críticos como Georges Gusdorf teorizan sobre las relaciones del *bios* y el *autos* (la vida y la conciencia que los autores tienen de ella, sus relaciones con la memoria y el olvido), en Chile estos géneros son considerados “menores”, aunque en el caso de Silva Castro hay un reconocimiento de ellos como textos: “No se trata, sin embargo, de [recoger] las memorias en cuanto auxiliares de la reconstitución histórica sino como documentos interesantes a la exploración de la sensibilidad literaria en aquellos autores que hayan tenido la curiosidad de escribirlas y de publicarlas” (*Panorama* 471). El crítico explicita los criterios (muy diversos) para valorarlos:

Lo que se ha tomado en cuenta para traer al escrutinio estas memorias, es su valor literario, su riqueza como confesión espiritual, la relativa abundancia de sus impresiones sobre la vida, el grado de su sinceridad, la elevada ejecución, en fin, del estilo literario, cuando el escritor ha tenido en vista no solo contar lo que vio y supo, sino también decirlo bellamente (471).

Valor estético, valor espiritual, valor de sabiduría, valor de verdad: a este examen que conjuga variables tan diversas, comparece una gran cantidad de libros y la mayoría no sale bien parado. Muchos pecan de defecto o exceso, sobre todo en uno de los aspectos observados por Silva Castro: su sinceridad. Este punto es decisivo, como se ha mencionado, en las primeras aproximaciones críticas que se hicieron a la autobiografía en Europa. Sus detractores ponían el acento muy especialmente en su escaso valor de verdad, como se puede ver en un fragmento publicado en *Athenäum* por los hermanos Schlegel, quienes adjudican la escritura autobiográfica a “prisioneros del yo, neuróticos, mujeres y mentirosos”. Los llamados autobiógrafos son para ellos, en realidad, autopseustas, individuos que “mienten sobre sí mismos” (cit. en Catelli 10). Esta

mirada de sospecha acompaña el desarrollo del género: las desconfianzas de los críticos, el desdén de los lectores y, muy particularmente, los temores y desafíos de los autores, que obsesivamente se refieren al tema de la verdad.

Lautaro García, en *Imaginero de la infancia* (1935), advierte que en sus memorias no dará cuenta de una realidad objetiva: “Si bien es cierto hay en ellas mucha experiencia de una realidad verdadera, también contienen mucha realidad imaginada. Lo he hecho, tal vez, para no olvidarme de que tuve una edad feliz” (6); el empresario textil Blas Caffarena dice que contará “la verdadera VERDAD” (135) aunque los aludidos puedan sentirse algo molestos; en tanto, el escritor y periodista Joaquín Edwards Bello, famoso por sus novelas de carácter autobiográfico, que tanto escándalo causaron en su tiempo, explica por qué le ha costado decidirse a escribir sobre su vida:

Otro motivo para no escribir mis memorias consiste en la costumbre de algunos escritores nacionales de no hacer distinción entre lo imaginario y lo real. Yo creo que la narración de mentiras, cuentos o novelas, más o menos interesantes, está muy bien cuando se advierte al público la calidad del género. Hay que distinguir. No pocos novelistas de aquí confunden los campos de la realidad con los de la pura fantasía. Esto ha desorientado al público (*Memorias* 13).

Por último, ya en el año 1961, Rafael Frontaura recoge la palabra “autobiografías” en *Trasnochadas*, donde recuerda sus noches de bohemia y teatro, y muy poco de su formación artística o su intimidad. Hacia esta fecha, se puede reconocer en su texto una mirada más cercana a la que hoy existe del género, aunque arrastra los mismos prejuicios sobre la sinceridad y verdad del mismo:

No, detesto las autobiografías. Siempre tengo la sensación de que el que está contando su vida con lujo de detalles piensa en el fondo presuntuosamente que su existencia es muy impor-

tante, que él mismo es algo así como el eje del mundo, y que sus experiencias son únicas y pueden servir de ejemplo al resto de la humanidad. Yo no he adquirido todavía el complejo de genio, que está poniéndose tan de moda [...]. Me parece absurdo que escritores de la talla de Emil Ludwig o Stephan [sic] Zweig se hayan dedicado, como viejas chismosas, a quemar incienso y a publicar intimidades de hombres célebres, dejándose llevar a menudo por su apasionamiento político o de raza al mostrarnos el panorama de esas vidas, en lugar de crear, que es la misión del escritor y del artista. El chisme, el comentario inoficioso y la “copucha” intencionada todavía no han sido clasificados como ramas de la literatura (107).

Pocos se atreven a hablar tanto como lo hace Joaquín Edwards Bello en *Tres meses en Río de Janeiro* (1911): “Yo lo digo todo: con mis libros podrían presentarme ante Dios como Rousseau con sus Confesiones” (43). La idea de hacer comunicable y transparente al yo, presente en textos clásicos como el de Rousseau, e incluso más antiguos, como los *Ensayos*, de Michel de Montaigne o las *Confesiones* agustinianas, se vincula con el afán de verdad y sinceridad, que autores y críticos en nuestro país parecen asimilar con la narración “objetiva” o el apego documental al hecho histórico, predominante a lo largo de prácticamente un siglo en Chile.

Entrelazadas en los textos nacionales de la primera mitad del siglo, se encuentran, pues, una serie de ideas y prejuicios sobre la escritura de carácter autorreferencial, así como también una gran diversidad de estrategias retóricas, discursivas, que evidencian la historicidad de los sujetos representados y su experiencia, cuya productividad hermenéutica sobrepasa por mucho el uso documental y que no presagian la actual explosión de las escrituras del yo en el ámbito narrativo. Se puede observar en este corpus la lenta, prejuiciosa y difícil aparición de lo autobiográfico como objeto discursivo y crítico en el campo literario chileno. Una dificultad que se hará todavía más patente en el caso de la escritura autobiográfica de mujeres.

**VICARIAS, INTRUSAS, REBELDES:
CONSTRUCCIONES DE LA AUTORÍA FEMENINA
EN EL TRÁNSITO ENTRE SIGLOS (XIX-XX)**

En los textos autobiográficos, como hemos visto, los autores plasman inscripciones de género, clase, raza, en una telaraña que está cosida por los cuatro costados a la realidad y a la historia nacional. Así, las memorias y autobiografías ofrecen un interesante mirador sobre el constructo identitario nacional del último siglo; como representaciones literarias, inciden también en la generación de esquemas y en la reproducción de planteamientos ideológicos, en un diálogo extenso entre textos y contextos de producción y recepción.

Los relatos autobiográficos de las escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX no están ajenos a esto. Se trata de narraciones que participan de ese diálogo social, cultural e histórico en un momento de grandes cambios, en que la participación femenina en la escena pública es aún escasa y que Marcela Prado, estudiosa de la obra de Inés Echeverría (Iris) ha llamado “de transición”. El lugar de estas escritoras es caracterizado por Ana Traverso como sigue:

[...] como testigos privilegiados de un cambio de civilización, de paradigma, marcado por el paso de un pasado de herencia colonial, en que las mujeres estuvieron por siglos sometidas a una especie de esclavitud doméstica, hacia un futuro de libertades, derechos y conocimiento. Esta transformación se produjo durante el siglo XIX, a partir de los logros del proyecto republicano, del cual ellas habían sido testigos próximas por pertenecer a las familias de los fundadores de la nación chilena (63).

Destaco particularmente a cinco de estas escritoras, que incursionaron con más de una obra en el machista campo literario de entonces: la mencionada Inés Echeverría (“Iris”, 1868-1949), María Flora Yáñez (1898-1982)¹, Rita Salas (“Violeta Quevedo”, 1882-1965), Delia Rojas (“Delie Rouge”, 1883-1950) y Marta Vergara (1898-1995). Todas ellas vivieron el período entre 1891 y 1925, en que se produjeron grandes cambios no solo por la modernización social y productiva del país, sino también por los nuevos rasgos del ambiente literario, en que, según ya hemos visto y como argumenta Gonzalo Catalán (1985), se da un desplazamiento, desde la llamada “constelación de las élites” —marcada por cierta indiferenciación de lo político y lo literario y el predominio del grupo oligárquico en la construcción de los discursos— a un nuevo orden, de carácter moderno, donde comienzan a distinguirse los ámbitos político y cultural y, al interior de este, diversos géneros de producción, como es el caso de la escritura autobiográfica y memorialística. El creciente número de alfabetizados y de medios de prensa asequibles a un público cada vez mayor, hace además necesaria la profesionalización de la escritura y también que la ciudad letrada se ponga alerta frente a estos nuevos actores: algunos formados en la escuela pública, provincianos; otros, mujeres, de clase alta y media, hasta entonces prácticamente excluidos de la elaboración discursiva elitista. En este contexto, varias de las escritoras mencionadas, provenientes casi en su mayoría de una élite política y económica, expresan un fuerte potencial contrahegemónico. Marcela Prado se ha referido *in extenso* al comportamiento aparentemente anómalo que las caracteriza, al ir contra las reglas establecidas por su propia clase social. Ellas “elevaron sus voces para exponer críticamente los vicios y abusos de sus propias clases o las desiguales condiciones sociales para con este sector específico de la población” (Prado 19), operando como importantes nexos simbólicos entre los agentes de su clase y los nuevos sectores mesocráticos.

¹ Nacida en 1889, 1898 o 1901, hay discrepancias sobre la fecha.

Textos sobrevivientes

La crítica venezolana Márgara Russotto sostiene que...

[...] la operación memorialista tiene muchos rostros y un andar paradójico. Como los cangrejos: por un lado retrocede y por el otro avanza. O avanza retrocediendo. Y por este carácter bifronte, ella hace y deshace sin cesar el perfil de cada experiencia, de cada identidad, tanto colectiva como individual (“Memorialismo femenino en América Latina” 76).

Estudiar los relatos de las cinco escritoras mencionadas implica no solo escudriñar la construcción íntima del yo en un período determinado, sino también, como propone esta autora, asomarse a través de ellos a lo colectivo. La literatura autobiográfica femenina, tanto en el orden personal como en el ámbito social, suele dar cuenta de procesos constructivos más que de productos acabados; los textos constituyen traducciones —a veces inesperadas— de las formas en que se van tramando las subjetividades, construcción en que vemos además cómo se traslanan otras cuestiones, de clase y de etnia, tan determinantes en los planteamientos discursivos latinoamericanos. Es algo usual en la construcción de la autoría femenina en general: que sea puesta del lado de una empresa “común” y por ende, “comunitaria”, representativa de una colectividad, en oposición a la autoría masculina, que para Nathalie Heinich se constituye en un “régimen de singularidad” en Occidente; el “autor” será una proyección del Dios cristiano (Pérez, Torras y Cróquer 19), un sujeto inspirado e irrepetible, en tanto las autoras nunca serán desvinculadas de su relación con lo corpóreo y colectivo, relación que de algún modo “contamina”, desingulariza su creación, poniéndola del lado “del producto manufacturado, de la transmisión folclórica, de la repetición tradicional del artesanato; o, en otro orden de cosas, será el ámbito de la confesión, el testimonio, el ejemplo o el portavoz” (Pérez, Torras y Cróquer 22). Un cerco difícil de tras-

cender, y que estas autoras procuran traspasar al establecerse como autoras literarias en un espacio colmado por el patriarcado.

A diferencia de los escritores varones de élite, ellas y otras voces autobiográficas recién llegadas al campo literario —la clase media, los migrantes, los obreros— no harán de sus historias ejemplos de mérito y poder, sino que encontrarán otras razones para narrar sus vidas, entre ellas, la necesidad de interpelar a sus grupos de pertenencia. También buscarán autorizar, por medio de sus relatos, lo que podía parecer una intromisión injustificada en la cultura escrita del país. Autoras como Iris, Delia Rojas, María Flora Yáñez y Marta Vergara, necesitaron perfilarse como escritoras, de cara a las muchas dificultades que enfrentaban para ser reconocidas como tales. Vergara observaba, ya en la década del 20, que las mujeres, lejos de ser consideradas intelectualmente, “eran puestas en altares o en floreros” (*Memorias de una mujer irreverente* 16), lo que revela la precariedad de sus posicionamientos, aun cuando fuera aquel un período de efervescencia en lo referente a la asociatividad femenina².

Las dificultades enfrentadas por las mujeres en tanto creadoras e intelectuales, son expuestas de modo particular en el género autobiográfico. Si bien este ha sido habitualmente considerado un producto del giro occidental hacia una forma de individualidad burguesa, principalmente masculina y dominante, también es cierto que como forma literaria tuvo durante mucho tiempo un lugar secundario. Como género ancilar del relato historiográfico, ofreció a las mujeres un espacio discursivo marginal, donde muchas pudieron dar lugar a la expresión de subjetividades silenciadas. A

² Se forman agrupaciones y movimientos con planteamientos muchas veces antagónicos: por una parte, el Club de Señoras creado en 1916, de corte feminista y reivindicativo; y por otra, la Liga de Damas Chilenas fundada en 1912, sociedad conservadora que tuvo como propósito defender los valores tradicionales impulsados por la iglesia. El historiador Manuel Vicuña sostiene en *La belle époque chilena* que ambas formaciones propulsaron un ideal femenino asociado a la domesticidad, si bien en el caso del Club de Señoras perseguían el fin de hacer de la mujer una mejor compañera para su marido y una mejor guía para sus hijos. Asimismo, a juicio del historiador, este ideal de domesticidad no necesariamente confinó a la mujer al espacio privado, dado que desde el hogar comienza a generarse un considerable influjo en los asuntos públicos.

este respecto, Joanne S. Frye destaca la posibilidad que ofrece la autobiografía de tender un puente desde su autora hacia otras mujeres, por tratarse de una comunicación que “fluye de forma más directa”, y en que lo ficticio es desplazado *“por lo personal, por la voz de un ser real”* (cit. en Orozco 297, cursivas en el original) que apela a otras, cautivas de una misma enajenación social. El género es, de este modo, una ventana hacia formas en algunos casos embrionarias y en otros más desarrolladas de crítica feminista. En este sentido, Márgara Russotto juzga que “las mujeres han emprendido estas [...] operaciones memorialistas para activar un punto de vista crítico en relación al mundo, a la misma condición femenina, y a la relación particular con los discursos literarios a través de la práctica de la escritura” (77).

Esta operación no ha sido nada fácil. Ana Traverso ha apuntando, y con razón, que en el caso de las mujeres de clase media, cuya historia es de complicada reconstrucción para los historiadores, las autobiografías, muchas de ellas nacidas de un diario de vida, permiten asomarse a fragmentos de experiencias que han sido invisibilizadas. Traverso habla de diarios quemados, de experiencias que fueron reconstruidas, por pudor o delicadeza con los familiares, en otras formas escriturales: cuentos, poemas. Los textos que aquí analizo son asimismo textos sobrevivientes, que pudieron remontar el límite del pudor o la conveniencia, pero que siguen siendo escasamente divulgados y analizados. Es muy gráfico el caso de la obra de Delie Rouge, a la que hasta hace pocos años apenas se podía acceder en la Biblioteca Nacional, en una copia cosida a otros textos diversos, misceláneos³. Se trata de obras subordinadas; sus creadoras, incluso cuando ocupan un lugar de élite, se encuentran supeditadas a los varones en el plano doméstico y en el plano intelectual, por lo que resisten desde sus relatos de vida los problemas de ser escritoras.

³ La situación de textos de esta naturaleza ha ido mejorando, gracias a la digitalización de archivos por parte de las bibliotecas públicas chilenas. Hoy es posible leer *Mis memorias de escritora* en la página de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: <https://www.bcn.cl/obtieneearchivo?id=documentos/10221.1/46083/1/208998.pdf&origen=BDigital>.

ras, representando su cotidianidad pero muy particularmente —y esto es lo que se analiza con más profundidad aquí— las escenas y vivencias que hacen de ellas sujetos intelectuales y creadores.

Los relatos de estas cinco autobiógrafas se articulan como puntos de vista que afirman y a la vez trascienden la singularidad de una vida, para ofrecer discursos razonados sobre la sumisión de género, la política social y la propia institución literaria, y son los siguientes: “Razón del diario. Niñez primera”, en *Memorias de Iris*, de Inés Echeverría, publicado el 2005 pero de data anterior (posiblemente 1934); *Mis memorias de escritora*, de Delie Rouge (1943); *Visiones de infancia*, de María Flora Yáñez (1947); *Antenas del destino*, de Violeta Quevedo, (1951, reúne textos de distinta data) y *Memorias de una mujer irreverente*, de Marta Vergara (1963).

Autobiografía: qué se representa

Al abordar las estrategias discursivas de la autobiografía en su relación con las cuestiones de género, el crítico José Amícola plantea que en ellas se produce la necesidad de presentar un Yo “personaje”, escindido del Yo que enuncia en un proceso de objetivación. Ambos buscan su afirmación social, lo que es posible solo, como él plantea, “a partir de una condición de posibilidad, centrada en la conciencia de la importancia de su individualidad como patrón de lectura subjetiva y moderna” (17), por lo que no es casual, dice, que los autores de autobiografías fundantes no sean sino varones convencidos de su rol en el mundo. De ahí que “la dosis de soberbia que implica escribir una autobiografía” no se observe fácilmente en las mujeres, debido a su posición habitualmente subordinada, que les ha impedido “afirmarse” como autoras, del modo en que lo han hecho los varones “como derecho propio” (59). Afirmación y retramiento, figuración y desfiguración se encuentran, por este motivo, tensionados en las autobiografías de mujeres que emergen en la escena literaria chilena. En las autoras aquí abordadas pre-

domina la aceptación de los papeles preestablecidos; sin embargo, se interroga o tuerce el relato hegemónico, patriarcal, planteando fisuras textuales que finalmente permiten a sus autoras afianzarse en el papel de escritoras.

Como plantea Russotto a propósito de la construcción autoral femenina: “El ejercicio de la autoría se sitúa en un escenario ‘íntimo’, autorreferencial, y desde una otredad semioculta y poco convencional” (14), lo que hace de estos textos documentos particularmente interesantes. La “doble voz” a la que alude el discurso feminista⁴, les permite como autoras insertarse en formatos de tradición masculina, pero con un registro particular. Por eso no ha de extrañarnos que ellas puedan emplear un género utilizado en el siglo XIX como vehículo de autojustificación pública, ámbito al que solo ellos, los varones, pueden aspirar hasta muy entrado el siglo XX en Latinoamérica, como una forma propia, válida, de expresión.

El período estudiado es, por lo demás, de una intensa producción discursiva en torno a la nación, en que la mujer funciona como símbolo pero no como productora ni como agente política o cultural; su exclusión, según Lucía Guerra, “asume [...] una firme plataforma simbólica que hace de la mujer la reproductora biológica y la engendradora de la colectividad nacional, puesto que posee la función de transmisora de los valores que rigen la nación” (112), pero se le niega toda posibilidad de participación activa en la construcción de nuevos significados culturales para la región. Desde un lugar incómodo, ellas intentan insertar o incluso se podría decir que “normalizar” sus escrituras, logrando en un par de casos —principalmente los de Rouge y Vergara, escritoras que no pertenecen a la élite, pero vienen de familias con educación— la conformación de una imagen de sí mismas como escritoras. ¿Qué convicción podían tener sobre su papel en el campo cultural, mu-

⁴ Hay críticas que se han referido a una “doble visión” del texto de la mujer, o un discurso de “doble voz”, en alusión a las ideas de dialogismo y heteroglosia bajtinianas, ideas que figuran en estudios séferos del llamado “segundo feminismo”, como los de Elaine Showalter (1985) o, en el caso del concepto de palimpsesto, en tanto doble historia, de Gilbert y Gubar (1979).

chas de ellas autoras de un libro único, donde registraron, muchas veces soslayadamente, la historia de sus vidas? Propongo abordar sus estrategias de “autorrepresentación” o, como diría Sylvia Molloy, de “autofiguración”, entendiendo por ello la forma representacional que aparece en los escritos autobiográficos de un autor, “complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícola, 14). Me detendré particularmente en dos cuestiones: a) Su escenificación como lectoras precarias, en pasajes que revelan los esperables conflictos relativos a su autoinstrucción, en una sociedad que hacia comienzos del siglo XX no educaba públicamente a las mujeres y mucho menos consideraba su igualdad jurídica y política; b) la estrategia de vicarizar la escritura, plantear que esta ha sido delegada o exigida por otro masculino, que la autoriza. No todas echan manos de este recurso, pero se hace muy patente tanto cuando aparece, como cuando hallamos textos en que las escritoras, lejos de las trabas impuestas por la textualidad y la sociedad decimonónicas, se muestran a sí mismas sin necesidad de tejer esas redes.

La lectura, en “el último cuarto del largo corredor”

La totalidad de estos textos apelan al lector, intentando justificar no la actuación pública de sus autoras, algunas de ellas, como se ha dicho, confinadas a una domesticidad silenciosa, sino principalmente solicitando comprensión e incluso perdón por incursionar en terrenos que no les son propios, como la escritura. Ya se ha planteado en el capítulo anterior, que durante el período estudiado y en la región del cono sur, la necesidad de una lectura indulgente aparecía tanto en los textos de hombres como en aquellos escritos por mujeres. Pero son particularmente estas últimas quienes se muestran más tímidas, por su escasa instrucción y las originales vías a través de las cuales debieron hacerse de un bagaje cultural.

Ya se ha citado a Inés Echeverría Bello, “Iris”, quien plantea una escritura muy autoconsciente, así como también más polémica y radical que la de sus contemporáneas, en su incipiente feminismo. Afianza su identidad de aristócrata, pero también, a través de su genealogía materna, anuda su escritura al prestigio intelectual de los Bello. No obstante, el hecho de ocupar este lugar de privilegio no pareciera facilitarle su desarrollo como escritora. Las limitaciones que debe enfrentar como mujer perteneciente a esa clase son muchas.

“Nací nieta, por carencia de madre. Arraigo en la misma Colonia y nazco en el riñón de la aristocracia entre las calles Catedral, Congreso y los Tribunales de Justicia” (15), escribe. La primera aseveración va más allá de la inscripción biográfica: la carencia de madre la hace *nieta* y por tanto heredera de una tradición fundada en el patriarcado. La figura del abuelo, José Echeverría, será fundamental en su formación. Sin embargo, en su niñez y crianza, se verá sometida al régimen que corresponde a las mujeres de las familias acomodadas:

Tuve una infancia mimada, vida fácil, lujosa, abundancia de todo lo material. Clausura monjil en las costumbres. Clichés, viejos discos usados en la conversación. Carencia absoluta de intelectualidad. Religión primitiva, puro sentimiento sin luz espiritual, almas adocenadas, mediocres, pero sanas, puras, nobles y abnegadas (15).

El suyo es un aparente acceso a la historia, la cultura, la política, el poder, pero estos en realidad le han sido vedados por su condición de género. Un dilema que condujo a Iris a una crisis nerviosa en su madurez, que resolvió gracias a la escritura, a su deseo de llegar a ser escritora y que la reconocieran como tal. Echeverría plantea sin tapujos las limitaciones con que topaban las mujeres de la aristocracia chilena, incluso cuando se criaban al interior de una familia intelectual como la suya. Alfabetizadas tardíamente,

herederas de prejuicios y normas estrictas, el destino de muchas era, en lo doméstico, un matrimonio por conveniencia y el replegamiento en el gobierno de la casa; en lo textual, una conducta mimética y silenciosa o la incursión en géneros, como ya se ha dicho, habitualmente relegados a un segundo plano (diarios, cartas, poesía “sentimental”), sin horizontes de publicación. El caso de Iris es excepcional, particularmente porque logró incursionar en géneros como la novela y en ámbitos de proyección pública, como el periodismo.

En cuanto a la instrucción recibida, en su relato de infancia, que abarca los primeros trece años, es fundamental la presencia tutelar del abuelo, José Echeverría, con quien abre y cierra su narración: “Tatita Pepe me llevaba a su escritorio. Era el último cuarto del largo corredor. Allí me enseñaba historia sagrada y catecismo. Cuando fui más grande le leí a él los diarios, las largas correspondencias de Blanco Cuartín en la guerra del 79” (15). Esta “escena de lectura” (Molloy) acontece en un rincón de la casa. Si bien se trataba de textos limitados a la religión y la actualidad, fue al menos suficiente para despertar en ella las inquietudes que la llevaron a desarrollar una reconocida carrera como crítica y periodista. Escena de lectura suficiente, que permitió que de la “criatura frívola, insensible”, naciera “la dolorosa mujer que soy” (27), a la que, sin embargo, solo el amor habría de enseñarle “el Espíritu”: tal fuente amorosa sería aparentemente su marido Joaquín Larraín Alcalde, con quien habría de viajar por Europa, periplo iniciático que casi todas estas memorias registran (la única excepción es la de Delie Rouge).

Por otra parte, en Iris, como en otras de las escritoras chilenas de comienzos del siglo, es usual la francofilia, al punto que no solo toma como referentes los textos franceses, sino que además se expresa en esa lengua. Este rasgo dice relación con su instrucción, como se deja ver en una entrevista realizada por la feminista Amanda Labarca:

De muchacha y viviendo todavía en el austero enclaustramiento de la familia, sentía ya el impulso de escribir, pero me daba cuenta también de lo inaudito de semejante impulso: ¡una muchacha escribiendo, y escribiendo literatura! Y no obstante y a pesar de todo yo sentía imperiosamente la necesidad de dar forma a mis pensamientos y a mis ensueños. No hubo más que un medio de conciliar mis vehementes deseos con el natural pudor de substraer mis escritos a los comentarios y a las burlas, y escribí en francés. Las voces extranjeras llegaron a hacérseme habituales y durante mi vida he redactado el diario de mis días en la lengua que yo amaba más (cit. en Doll 3-4).

Esta incomprendida necesidad de expresión, que determinará la particular relación con el idioma materno, se observa en las distintas autoras, con variados matices. Todas ellas se construyen como sujetos intelectuales frágiles, debidos a figuras de autoridad, como un abuelo o un tío. Pero esta apertura no bastará para que asuman un papel efectivo como escritoras, ni siquiera en el caso de Iris, víctima, como otras de ellas, de enfermedades nerviosas, de “angustias inmotivadas” (Echeverría 29) e interminables búsquedas por los sanatorios y casas de reposo europeos. En todas ellas pesará el hecho de no haber contado con una instrucción suficiente para enfrentar los desafíos de la escritura.

Violeta Quevedo, en prácticamente todos sus textos, da cuenta de sus limitaciones en este sentido. Así, por ejemplo, para contar simplemente sobre un cerro que ha visto en La Serena, se excusa:

No me encuentro muy capaz de describirlo, pues he sabido que ya lo han hecho personas mucho más eruditas que yo y estas impresiones son únicamente motivadas, ya por complacer a ciertos amigos y primas que deseaban conocer la descendencia de abolengos de estas tierras [...] que en cuanto está a mi alcance lo haré (*Antenas del destino* 61).

Muy distinto es el caso de María Flora Yáñez, dieciséis años menor que Violeta y, a diferencia de ella, autora de varios textos,

la mayoría novelísticos. Yáñez obtuvo varios reconocimientos y se mostró socialmente como escritora en su calidad de primera presidenta del Pen Club chileno. Con más conciencia de su actividad escritural y más ambiciones estéticas que Violeta Quevedo o Marta Vergara, escribió dos textos autobiográficos de muy distinta índole: *Visiones de infancia* (1947), que le valió el reconocimiento de la crítica, e *Historia de mi vida*, que terminó de escribir con más de 80 años y es presentado como un testamento de “una ya larga carrera literaria” (*Historia de mi vida* 8). Este último libro, sobre el cual volveremos en el capítulo dedicado a esta autora, integra diversos retazos: cartas, reflexiones, fragmentos de diarios. Sin embargo, su propio padre —figura sefiera en su instrucción y quizás la más gravitante en los recuerdos relativos a su infancia, en que se prefigura a la escritora— le recomienda, sostenidamente, que desista de la carrera de escritora: “Nunca me resignaría a ser solo una buena dueña de casa. Era indispensable que se realizaran mis inquietudes artísticas. Pero ¿cómo? El impulso debía nacer de mí misma puesto que nadie me ayudaría. Mis padres menos que los demás” (117). Es de ellos de quienes emana, probablemente, esta dura lección, contra la cual la escritora luchó hasta entrados los treinta años: “Una mujer se ridiculiza si no escribe algo genial o, por lo menos, excelente; un hombre puede escribir cualquier obra insignificante. Para el sexo débil no existe término medio: o gran talento o nada. Y ¿tendré talento? Me lo pregunto a menudo” (196).

Por su parte, Delie Rouge plantea las falencias de su instrucción, pero en todo el corpus es quizás la única que desde las primeras páginas hace un defensa de su vocación escritural:

Escribo porque nací escritora, lo tengo por herencia. Mi padre en su juventud fué un buen escritor satírico que, con su pluma fina y cáustica, moralizó un pueblo del norte de Chile de costumbres depravadas (misma tendencia: batallar con la pluma). Él con varios amigos sostuvieron, por mucho tiempo, un periódico que tenía por único fin censurar los vicios y la vida corrompida de los mandatarios (*Mis memorias de escritora* 9).

Al padre se suman dos hermanos escritores y los primos de la autora, entre ellos su prima Sofía, Elena Ivens, directora de la revista *Evolución*, “quien murió en los Estados Unidos batallando por su ideal”. Concluye, pues, Delie Rouge: “Está en mi sangre ser escritora” (9). El camino para llegar a serlo es arduo. El padre concede pagar lecciones de castellano a un profesor del Liceo de Hombres, quien intenta hacerla dudar de sus creencias religiosas, recibidas en un colegio de monjas. Para ello, el instructor le exige temas de composición tales como “Jesucristo fue un bandido”. Delie Rouge le responde con un texto titulado “La beata revoltosa”. Pero más allá de estas lecciones particulares, de difícil diálogo, ella se adiestra como escritora a través de la redacción de su diario, sufriendo nuevamente a causa de la mirada y los deseos masculinos que procuran doblegarla:

Escribí mi Diario de juventud lleno de inquietudes, ilusiones y desengaños hasta que conocí a tu padre —Delia se dirige a su hija—. Él me pidió que no lo continuara porque en él debía depositar toda mi confianza. Pocos días después de nuestro matrimonio fué destruido. Entre rojas llamas vi desaparecer para siempre la historia de mi alegre y feliz juventud. Si debo ser sincera, hija mía, te diré que cuando vi retorcerse entre las llamas los cuadernos que encerraban mis sueños, mis ilusiones y toda mi vida de soltera, sentí un dolor inmenso. Era como algo que se iba para siempre, como algo que desgarraba en mi alma. Tu padre miraba indiferente, insensible, la destrucción de mis cuadernos (11).

Este momento, que recuerda dramáticamente, es solo el preludio de los incontables despojamientos que experimentará Delie Rouge a lo largo de su vida (como la separación de su hija).

Otro tanto debe enfrentar la irreverente Marta Vergara, quien en su texto se queja de no haber terminado los estudios. Explica que fue su intención completar el colegio comenzado con las monjas en un liceo público, pero al intentarlo se encontró con que no le

convalidaban los cursos dictados en el colegio particular, por lo que debió empezar las humanidades nuevamente. Es así, pues, que se decide que su educación “quedara en lo que estaba” (9), en medio de una fuerte crisis económica familiar. Aun así, ella demuestra interés por aprender, y es significativa la escena de lectura que presenta, en que una Marta aún muy niña, junto al brasero familiar en que cocina, procura leer novelas. Caminando por las calles, cuenta, “trataba de desprenderme de esa pesada sensación de ser la causa de muchos desagrados; de poseer un cuerpo que precisaba alimentar, vestir, calzar y a veces mejorar; de ser opinadora y querer tener experiencias personales” (12). Aparece, pues, su anomalía: “Para colmo de males, me tildaban, no sé por qué, de inteligente. En el fondo era un bicho raro, triste, amargo, condenada por mansedumbre al sacrificio, que se defendía con la burla y aparentaba superioridad” (16). Aun así y siendo todavía muy joven, Marta Vergara logró ingresar al Círculo de Bellas Artes, cuya formación le pareció insuficiente, por lo que decidió hacer carrera en Europa, sin apoyo ni dinero, iniciando una vida de periodista.

La escritura como experiencia vicaria

Algunas tácticas de estas escritoras funcionan como verdaderos dispositivos, que les permiten “acomodar” su “desacomodo” en un campo cultural liderado por varones, muchas veces familiares suyos o figuras conocidas y dominantes en su estrecho entorno social. Además de explicar las razones de su escasa instrucción o las falencias formativas que pudieran impactar en la escritura, en algunos casos estas autoras plasman en sus textos un mandato o delegación externos, preferentemente masculino, que da origen y autoriza su narrativa. Este gesto forma parte de un tramo autojustificatorio, que se puede entrever en todas estas autobiografías y que es la misma característica que María Jesús Orozco observa en Europa, hacia 1920, en las memorias publicadas por escritoras (Orozco 1994:

306) y se deja ver incluso en textos como las *Décimas* de Violeta Parra, escritas entre 1954 y 1958, donde la gran creadora sitúa el origen de su relato en verso en una propuesta de su hermano mayor, el poeta Nicanor Parra:

Muda, triste y pensativa
ayer me dejó mi hermano
cuando me habló de un fulano
muy famoso en poesía.
Fue grande sorpresa mía
cuando me dijo: Violeta,
ya que conocís la treta
de la versá popular,
príncipiame a relatar
tus penurias “a lo pueta”.
Válgame Dios, Nicanor,
si tengo tanto trabajo,
que ando de arriba p’abajo
desenterrando folklor.
No sabís cuánto dolor,
miseria y padecimiento
me dan los versos qu’encuentro;
muy pobre está mi bolsillo
y tengo cuatro chiquillos
a quienes darl’ el sustento.

La escritura aparece aquí como un encargo temido, no porque no se pueda afrontar creativamente, sino porque excede las condiciones materiales en que vive la artista, la necesidad de sostener un hogar y llevar adelante un trabajo valiosísimo, al que consagraría gran parte de su existencia. La genialidad de los versos de Violeta Parra dan cuenta de las tensiones que debía sufrir una mujer creadora incluso en el Chile de mediados de siglo.

En el corpus de autobiografías propuesto, dos de ellas utilizan este recurso con especial énfasis: Violeta Quevedo y María Flora

Yáñez. Quevedo expresa en todo momento que su escritura no persigue ningún reconocimiento público:

Mi intención ha sido no la de escribir una obra que pueda atraerme aplausos y granjearme reputación de ingeniosa, sino, la que ella sea útil para el fin que me propongo de hablar con gratitud de quien he recibido el bien y a la vez para mí un desahogo del corazón al término de azarosas peripecias pasadas por mi buena fe e inexperiencia de mujer (37).

Delega en otros la ocurrencia de relatar su vida, ya sea una amiga, un sacerdote, cualquier otro que la impulse a contrariar el mandato social de su clase: “Muchas preguntarán: ¿quién fue la autora de ese consejo [de escribir] que tan a lo vivo me ha convenido, sabiendo que el escribir impresiones tiene tantos contrarios, máxime si carece de gran reputación literaria aquel que las escribe?” (37). Quevedo se presenta exonerada de toda culpa, limitada en su impulso por el mandato de otra mujer, que la aconseja. En muchos pasajes aparece minorizada, condición que achaca al hecho de ser mujer: “Este mundo va siendo para la mujer un país enemigo, lleno de emboscadas” (48). Permanentemente acosada por lo que considera la agresividad del medio, esboza también una explicación para sus males, radicada en la esencial incompetencia femenina: “...el peor de los males para una mujer, [es] el meterse a edificar una casa, máxime si ella es sola y con la incompetencia natural de las de su sexo, es para la mujer levantar muralla nada más que para golpearse en ella la cabeza (52).

Recalcando siempre su soledad, Quevedo construye los diversos relatos de su volumen autobiográfico contando, principalmente, con la indulgencia del medio masculino. En sus textos son las figuras masculinas, en su mayoría, las que la conducen a ella y su hermana en las constantes peregrinaciones emprendidas en busca de salud, o como turistas por Europa y Estados Unidos. Aparece una figura bastante conocida para la crítica de la autobi-

grafía: la del sacerdote o confesor que solicita la escritura, en este caso no con el fin de dar a conocer la vida devota de la escritora, sino la historia de una congregación, encargo que ella enfrenta con pavor:

Sustos tras sustos. ¿Qué tiene en la cabeza, Padre? Vengo del Hospital saliendo de una grave enfermedad [...] yo no sabría ni siquiera escribir unas palabras ni desarrollar una sola idea, es terrible lo que pide; no puedo, me siento enteramente hueca y aún también en estas circunstancia [sic] y ya iba a despedirme (96-97).

Sin embargo, la escritora accede, “y toda falta de redacción y escasez de criterio y literatura y malévolos comentarios, debe mi gentil y bondadoso Padre, tomarlos bajo su responsabilidad y defenderme con la bondad que lo caracteriza; ya que ha tenido tan mal gusto en su elección para hacer conocer su santa obra” (97).

Se produce una transacción en que la autora no desea sufrir pérdidas: le solicita al sacerdote que la defienda, que se haga cargo de una escritura que ella, quizás con falsa humildad, intuye de mal gusto. Esta idea se repetirá en varios otros pasajes de sus textos, derivando hacia una amiga, un familiar u otros, el origen y, sobre todo, la responsabilidad sobre su propio relato.

El resultado final de su producción es un conjunto de textos muy curiosos, en que Quevedo expresa, finalmente, sus pensamientos más íntimos —como su preocupación por el dinero o sus rencores contra quienes la ignoran, la ofenden, la hieren—. Lo hace con cierto desparpajo y, por cierto, con una mirada muy particular de la cultura, la política y la sociedad. Aquí, vicarización de la escritura y autojustificación operan brevemente, al interior de extensos pasajes despojados de toda restricción, incluso del más mínimo sentimiento de pudor frente a la propia miseria física y económica. Pareciera que las breves autorizaciones que busca para su escritura legitimaran por sí mismas todos los deslices y libertades que se toma la autora al escribir.

Algo distinto es el caso de María Flora Yáñez. Como ya se ha dicho, ella es autora de varios textos, la mayoría novelísticos, que le posibilitaron cierto reconocimiento público. Como otras de sus colegas, en sus inicios Yáñez recurrió a un seudónimo, Mari Yan, con el que ocultaba a los más cercanos su naciente figuración, materia que abordaremos en el capítulo dedicado a la autora. La apertura de *Historia de mi vida* la dedica, extensamente, a su padre, Eliodoro Yáñez, político y dueño del diario *La Nación*, de gran figuración pública, quizás si como una forma de justificar su propio relato biográfico: un relato que posibilita al lector el conocimiento de la biografía de otro, su padre. Una estrategia similar a la que ocupa, como veremos en el próximo capítulo, Martina Barros, quien plantea que escribirá su vida para dar a conocer la de su marido, el médico Augusto Orrego Luco.

Un contraste considerable se produce en la confrontación de los textos hasta ahora mencionados, con los de Delie Rouge, *Mis memorias de escritora* (1943) y Marta Vergara, *Memorias de una mujer irreverente* (1962), escritoras que lograron vivir de su trabajo intelectual y en que las motivaciones de la escritura se encuentran, principalmente, en la búsqueda de escucha, de oídos también femeninos, con un desenfado explicable, quizás, en su condición de mujeres de clase media, que nada debían explicar a un padre o a un marido, al menos al momento de publicar sus narraciones. En el caso de Delie Rouge, el texto completo lo destina a su hija, de quien su marido la separó como represalia por su conducta “reprobable” (la publicación de una novela pacifista). Cito: “‘Dolor’ y este libro son para mi hija; quiero que ella sepa cuánto he tenido que luchar en la vida, no solo en la existencia cotidiana sino también en mi ruda labor de escritora” (7). Luego dirige todo el relato a esa hija: “Puede ser para ti un estímulo, a la vez que un entretenimiento” (9), escribe.

Marta Vergara, vinculada al MEMCh, Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile, que entre 1935 y 1953 propició la igualdad jurídica y política de la mujer con una fuerte

impronta progresista y convocando a mujeres de todos los grupos sociales, proyecta su experiencia vital más allá del ámbito personal, refiriéndose a un plural femenino, “nosotras”, de donde vendría y al que retornaría su escritura. Sus primeras palabras despejan una figura nítida de mujer en situación de desigualdad: “Un acontecer tiranteado por distintas épocas; una componenda de acciones que antes se le entregaban solo al hombre, un trastorno total para una mujer pobre, nacida en un país pobre y lejano, en el que casi no pasaba nada y a la cual mujer, sin embargo, le pasaron muchas cosas. Esta es la vida que me tocó vivir y que en su momento actual me encuentra atareada buscando sus escondidos elementos de continuidad” (7). Es interesante, además, la conciencia que ella revela del acto escritural como gesto de rebeldía: “Conciencia mía, ya estoy vieja y estrujada; me gusta oír música, leer, ir al cine y jugar canasta. ¡No me lleves a sumarme de nuevo a otra cruzada! Déjame concluir con este último acto irreverente de contar intimidades, porque no puedo desaparecer preñada con mi propia vida” (290). La cita incluso metaforiza la escritura como acto de dar a luz la vida que ya fue vivida, confiriéndole a su relato, de este modo, un valor particular en su experiencia vital, libre de toda mirada o lugar de enunciación masculinos.

El texto de Vergara, como los de sus contemporáneas, revelan no solo estrategias de sobrevivencia. En ellos las sujetos no hegemónicas —discriminadas incluso cuando formaban parte de la clase social dominante de todo un país— construyen posiciones, voces y miradas capaces de interpelarnos, aun hoy, sobre el desasosiego y el desacomo do de la mujer escritora.

En un bellísimo ensayo, la poeta y crítica María Negroni escribe sobre este desacomo do. Para ello emplea la figura de Judith, la famosa hermana de Shakespeare hipostasiada por Virginia Woolf en *Un cuarto propio*⁵. Negroni la ve sentada frente a una página en

⁵ En este ensayo, Woolf imagina cómo habría sido la vida de una hipotética hermana del dramaturgo inglés, historia que concluye no con el éxito y el recuerdo de las generaciones posteriores, sino con la muerte.

blanco. Es allí donde acontece la primera tragedia para la mujer que escribe, “la de poder escribir y al mismo tiempo, no poder escapar del sufrimiento, la tensión y la rebelión a que la obliga implícitamente dicho acto” (84). Que no nos sorprendan las luchas ni las estrategias desarrolladas por estas precursoras de la literatura femenina en Chile, ya que escribir es un acto que para las mujeres sigue siendo una forma de insurrección.

LAS MUERTAS:
ACATAMIENTO Y RUPTURA DEL ORDEN SIMBÓLICO
EN *RECUERDOS DE MI VIDA*, DE MARTINA BARROS

Una discusión recurrente en los congresos y actividades a los que asistí en los días de rememoración del bicentenario chileno en 2010, fue acerca de los problemas de construir un canon “nacional”, ya fuera este artístico o literario. Construir un canon o agrupar, como dirían los teóricos franceses, un número de “clásicos”, es indudablemente una operación ideológica que requiere ser revisada, como está ocurriendo desde hace ya al menos unas tres décadas en América Latina, a partir de la deconstrucción de las jerarquías colonizadoras y la necesidad de rescatar una diversidad cultural reprimida. Ciertamente, en el ámbito de la escritura chilena de la primera mitad del siglo XX, los críticos han soslayado por mucho tiempo un texto que, se podría decir, quedó en zona de nadie, y que entonces, hace ya siete años, me pareció importante rescatar: los *Recuerdos de mi vida* (1945), de Martina Barros (1850-1944), escritora *fin-de-siècle* que dio forma a este libro varias décadas antes de que se publicara *post mortem*. Se trata de un texto que por mucho tiempo no entró en los registros literarios, ni calzaba, tampoco, con la categoría de relato “histórico”. Se trata de unas memorias basadas, como dice la autora, en “sus propias impresiones” (10). Aunque varias de las revisiones feministas de los últimos años, entre ellas la que efectuó Julieta Kirkwood en los 80¹, reconocen su im-

¹ Alejandra Castillo esboza a pie de página un recuento de textos y documentos —el primero fechado en 1917— en que se reconoce la importancia de Barros como precursora del feminismo en Chile. Menciona textos de Paz Covarrubias, Kirkwood, Mariana Aylwin y Edda Gaviola

portante trabajo como traductora y prologadora del texto de John Stuart Mill *The Subjection of Woman*, y que su autobiografía reviste un interés textual indiscutible (más allá de su atractivo como fuente histórica), difícilmente se halla el nombre de Martina Barros en los listados de autoras finiseculares y menos aún se ha problematizado su aporte desde una perspectiva simbólica y literaria, como ocurre con los textos de muchas autoras que, desmarcadas de filiaciones culturales precisas (lejos del jolgorio de los grupos, movimientos y generaciones de la antigua historiografía), resultan invisibles en las inscripciones críticas, escritas con las palabras sucesión, paternidad, jerarquía.

No deja de ser indicativo del desconocimiento que hay sobre Barros, que su propia nieta, en una semblanza del marido de Martina, Augusto Orrego Luco, publicada en la edición de 1976 de sus *Recuerdos de la Escuela* (1922), tenga palabras precisas y elogiosas para el abuelo, en tanto para la abuela, un recuerdo inexacto de su labor como traductora de un escandaloso texto “francés”². Elocuencia de las falsas referencias que se suman al tramado de las falsas atribuciones, en este caso operadas por la propia Barros, cuando en sus *Recuerdos...* sugiere que su prólogo al libro de Mill fue escrito en realidad por Augusto Orrego: “La traducción apareció, precedida de un prólogo, que lleva mi firma y expresa mis ideas en esos días, pero la redacción fue casi exclusivamente de Augusto” (126-27), aseveración que, en palabras de Alejandra Castillo, “no hace más que actualizar la atávica figura de la mujer como portadora de la huella masculina” (25) y que, a mi juicio, contribuye a ahondar el vacío en que se encuentra la producción de Barros hoy. Superar

(8). De acuerdo con esta autora, el trabajo de Barros constituye un “hito de constitución del feminismo chileno” (23).

2 Me refiero a Amelia Orrego Cifuentes, quien caracteriza al abuelo como una persona incomprendida en su tiempo. Reproduzco un pasaje en que alude a ello y, acto seguido, como sumando el tema a la extravagancia de Orrego, se refiere a Martina: “Con todo, en Santiago todavía persisten algunos en declararlo loco. // Una faceta interesante es la relacionada con su mujer. Se casó él con doña Martina Barros Borgoño, persona extraordinaria que revolucionó el ambiente social de su época. Fue educada por Diego Barros Arana, tradujo un libro del francés que causó escándalo y escribió artículos en torno a la emancipación de la mujer” (Orrego Luco xxi).

este vacío es la tarea que se han propuesto los escasos estudios que abordan su producción³.

Como miembro de la oligarquía chilena, en un período en que la mujer tenía como meta el matrimonio y la consolidación familiar, Martina Barros, esposa del conocido médico Augusto Orrego Luco, y nieta de un no menos famoso historiador, Diego Barros Arana, ocupa un curioso lugar. Su vocación intelectual —cuando aún se diferenciaba la instrucción (escolar) de la educación (moral), para las señoritas, como se queja amargamente la autora⁴— resulta especialmente voluntariosa. Hacia 1907, fecha en que escribió su introducción a *Recuerdos...*, ya se habían dado “pasos definitivos en el proceso de secularización de las instituciones en un ámbito cultural donde un mercado incipiente se expande por circuitos diversos” (Zanetti, “Carmen Arriagada, una lectora romántica” 74), proceso que habría marcado el relato de su propio proceso educativo, acontecido cuarenta años antes y muy excluyente para la mujer, por lo que Barros alienta, en su texto, “la composición de una lectora moderna en el interior de prestigiosas élites masculinas, atenta por supuesto, como sucede siempre en tales textos, a los resguardos de la conveniencia y al control de la confidencia” (Zanetti 74).

En su autobiografía, Barros refleja las inquietudes que ya despuntaban en el prólogo al texto de Mill, en que demanda los derechos sociales, no políticos, de la mujer, particularmente en lo que respecta a una educación no diferenciada⁵. Su propia formación ha

³ Me refiero principalmente al aporte de Alejandra Castillo, quien el 2009 reeditó el texto de Barros sobre Mill y también a las observaciones breves pero agudas que realiza Susana Zanetti en su ensayo *La dorada garra de la lectura*.

⁴ A los seis años ingresó en la escuela de Miss Whitelock donde, como ella misma refiere, aprendió el inglés y les daban lecciones de baile, dibujo, ajedrez, bordado y zurcido. En este colegio le enseñan también “a pensar”; aunque la “instrucción no estaba a la altura de la educación” (Orrego 58).

⁵ Estas ideas las compartió con un grupo de jóvenes liberales, entre ellos Augusto Orrego, Fanor Velasco, Juan Enrique Lagarrigue, Manuel Antonio Matta, Guillermo Matta, Justo Arteaga, Domingo Arteaga y Domingo Matte (Castillo 23), quienes en 1872 crearon la revista *Santiago*, donde fue publicada su traducción de Stuart Mill. En otros trabajos de ellos es posible también rastrear huellas del pensamiento milleano, tenso, como señala Alejandra Castillo, entre una concepción política liberal y una expresión genuinamente republicana, de corte igualitarista.

sido un poco azarosa, debida en gran parte a su acceso “por las relaciones de amistad y de familia” a las tertulias políticas y literarias en que participaban exclusivamente varones, como la de su tío Diego Barros, o la de Alberto Blest Gana y Marcial González (Barros 168). Por otra parte, ya casada, dirigió una tertulia literaria en su casa, diferenciada de la tertulia política de su marido, pero no por ello, como ella misma deja entrever, “apolítica” o abstraída de las cuestiones públicas. No resulta extraño, pues, que en sus últimos años intentara proyectar su experiencia sobre un fondo histórico, teñido de observaciones sobre los procesos modernizadores de los que fue testigo parcial. Sin embargo, su posición, desde el punto de vista intelectual, era difícil: privada de discurso y también de participación política efectiva, no le quedaba más que encubrir las razones de su interés por la escritura, su anhelo por recordar. Escribir autobiográficamente constituía una osadía, por lo que debe justificar su relato, como se plantea en el capítulo “Que les perdonen la vida”. Ya antes he citado un breve pasaje (cfr. p. 28), en que plantea la vanidad que comporta escribir las memorias propias y su propio debate interior, en que con (falsa) modestia plantea que cualquier otro escritor podría narrar mejor la época que le ha tocado vivir, y que ella solo puede reproducir lo que ella llama sus “propias impresiones” (9).

En *Recuerdos de mi vida*, el problema no es únicamente que su autora sea mujer, sino que el libro aborde la vida privada de tal mujer, cuando hablar “de ciertas cosas” era claramente una “salida de tono” fatal. Pero la incursión de Barros resulta paradójica, ya que sin ostentar autoridad alguna, desde la perspectiva social que la limita tanto a ella como a otras autobiógrafas del período, intenta hacer notar su voz ni más ni menos que en el género supuestamente más autoritario de todos, al mismo tiempo que disfraza su atrevimiento con una suma de fragilidades y cuestionamientos textuales de su propia potencialidad intelectual. ¿Quién es ella, mujer sin obras, para escribir un relato autobiográfico? Recordemos el planteamiento de José Amícola: la subordinación fatal de la mujer en

la cultura le impide afirmarse “en el seno de una sociedad determinada del modo en que lo ha podido hacer el varón como derecho propio” (59), por lo que una estrategia recurrente, ya apuntada más arriba, es vicarizar la escritura: interponer un encargo que la justifique (o, más bien, la autorice) o simular contar la vida de otro (el padre, el esposo o el hermano). En esta línea, Barros plantea su texto como posible anotación biográfica:

He tenido la rara suerte de ver realizado uno de los grandes anhelos de mi niñez: el de unir mi suerte a la de un hombre de talento, que fue luchador infatigable que se formó en la vida modesta y desconocida del trabajo y del estudio. Yo debo a mis hijos la historia de esa lucha diaria, de esos triunfos silenciosos o de esos desalientos sombríos. Eso no puede contarla nadie más que yo que he vivido a su lado compartiendo su existencia en aquellos años de ruda labor, de esperanzas y de ensueños (10).

Barros escribía estas palabras en 1907. Quince años más tarde, el propio Augusto Orrego publicaba sus *Recuerdos de la Escuela*. Él en persona refería sus experiencias en la Escuela de Medicina. Las memorias de ella deberían aguardar mucho más tiempo para ver la luz; de hecho, son publicadas un año después de su muerte, en 1945. Por cierto, la idea de escribir la biografía del esposo, esbozada en el texto introductorio, se desperfila a lo largo de su narración, la que permite entrever, por cierto, el interesante *modus operandi* de este matrimonio. Barros, aunque no tenía derechos políticos, trabajaba como amanuense del marido desde que este fue elegido diputado de la República:

Esta entrada de Augusto en la política tuvo también otra consecuencia feliz: la de estrechar más la intimidad de nuestra vida conyugal, pues le serví de secretaria para escribir sus editoriales y sus discursos en la Cámara, lo que me obligaba a mí a leer todos los diarios políticos de la mañana, mientras

él salía a llenar sus deberes profesionales, y así poder darle cuenta, a su regreso, de lo que en ellos se trataba, que pudiera interesarle. Eso me aficionó a la política que llegó a apasionarme, y aprendí a escribir lo poco que sé, siguiendo su dictado, que era tan rápido por la facilidad extraordinaria que tenía para redactar, que apenas lo alcanzaba, siendo que yo escribía con mucha rapidez (198).

Aquí hay un perceptible doble discurso, ya que, literalmente, Barros una vez más se sitúa como discípula y le confiere a él el don de la redacción... pero también, a la vez, es ella quien está informada, quien lee las noticias y lo pone al día, para que él pueda redactar. Queda sugerido nuevamente el ensamblaje del prólogo a Stuart Mill: él escribe, las ideas son de ella. Y sus *Recuerdos...*, aunque declaradamente biográficos, son autobiográficos, como también lo plantea en la introducción de 1907: "Cuando llega para nosotras la tarde de la vida todo nos invita a la reflexión y al reposo. Una vez concluida la tarea nos inclinamos a examinar nuestra obra" (10-11). El presente se revela como un mundo aparte: "todo nos aleja de él y no nos interesa y encanta sino el pasado" (11). El recuerdo y la obra propia, misteriosamente asociados aquí al plural femenino, se revela como verdadero y vasto horizonte escritural.

Martina Barros, la letrada que tanto valora a "los grandes hombres" (175) del "gran mundo y la política" (194) escribe, pues, sus *Recuerdos*, justificando y validando su inscripción en el universo simbólico que por su condición de género le es vetado o accesible parcialmente. Pero otras imágenes se proyectan en su escritura, y en una de ellas quiero detenerme, porque me parece que ayuda a afirmar ciertos trazos genealógicos, cierto diálogo del texto, habitualmente ignorado desde una perspectiva literaria, con la escritura de otras mujeres chilenas.

El 8 de diciembre de 1863 se produjo el incendio de la Iglesia de la Compañía de Jesús. Dos mil personas murieron en Santiago, la mayoría mujeres que asistían a la última ceremonia del mes de

María. Martina, quien no fue testigo presencial del incendio porque ese día su madre prefirió “hacer visitas”, cuenta con minuciosidad lo que ocurrió. Ella tenía 13 años. Con esta historia cierra el capítulo “Infancia”, de sus *Recuerdos...*:

Como entonces no había asientos para las mujeres en ninguna iglesia, solo los hombres eran favorecidos con algunas sillas, nosotras teníamos que llevar una pequeña alfombra para sentarnos en ella y no sufrir tanto con el frío de los ladrillos. Estas alfombritas parecen que enredaron a muchas de las víctimas de esta horrible catástrofe, y lo mismo que la amplitud y resistencia de los vestidos de las señoritas, contribuyeron a inmolar a muchas en ese día de lúgubre memoria (79).

Barros ocupa el plural, haciendo más cercano el relato, involucrándose con el destino de estas mujeres que no pudieron huir cuando “comenzaron a quemarse los tules” y se abalanzaron, “todas a un mismo tiempo” hacia la entrada:

Se formó en ella una masa humana y una lucha entre las que desesperadamente querían huir de la hoguera y los que anhelaban entrar para salvar a los suyos. Se dijo entonces que los caballeros se libraron más fácilmente que las señoritas porque, como estaban en el Presbiterio, salieron por la puerta de la sacristía y que las señoritas, como no pueden subir a los presbiterios, no se les ocurrió hacer lo mismo (79-80).

Ciertamente, aquí encontramos la manifestación visible de un orden social y político que acaba aniquilando a las mujeres, fueran ellas pobres o ricas. Mientras “ellas” intentan salir, “ellos” procuran entrar y rescatar a sus familias, pasaje que revela una dicotomía evidente en la construcción social del espacio. Pero no es este momento el que más me interesa. Hay algo que ocurre después del incendio:

El olor a carne quemada se expandió por todos los alrededores de la iglesia hasta hacerse insoportable; fueron días horribles cuyo recuerdo, a pesar de los años, aún me enferma.

Como los cadáveres, en su camino al Cementerio, tenían que pasar frente a casa, mi mamá —que estaba, a pesar del carácter varonil, tan impresionada como todas— no permitió que se quedase ninguna ventana abierta y ordenó cerrar la puerta de la calle, en señal de duelo. Pero yo conseguí entreabrir un postigo y no puedo olvidar todavía aquel horrendo espectáculo de los carretones cargados de mujeres carbonizadas pero enteras, con la rigidez cadavérica y el espanto en el semblante y la actitud (84).

Imagino a la niña Martina Barros, observando por una rendija de la casa cerrada (a la que su género y condición social la han confinado), lo que ocurre afuera, esos cuerpos macabros de otras mujeres, como ella, que no son las mujeres piadosas atrapadas por sus vestidos demasiado anchos, ni las mujeres con nombre y apellido que circulan por los espacios de buena sociedad de Santiago, sino que son cuerpos, cuerpos quemados. La visión es traumática; funciona como una esquirla incrustada en las memorias republicanas de Barros, como subtexto de un relato mayor que nos habla con otras voces. Imposible negar la tragedia de unos cuerpos carbonizados, que estaban desde ya signados para la procreación y/o el sacrificio, cuyo relato tardío enriquece la galería de mujeres limitadas, amortajadas o convertidas en estampas, sobre las que escribirán, con una mirada contemporánea, narradoras como María Luisa Bombal y Marta Brunet, cristalizando en sus textos el conflicto de las mujeres, un conflicto que aun hoy, de cara a la violencia femicida y patriarcal, aguarda soluciones.

Hay críticas que se han referido a esta mímica como una “doble visión” del texto de la mujer, o como un discurso de “doble voz”, en alusión a las ideas de dialogismo y heteroglosia bajtinianas, ideas que figuran en estudios señeros del llamado “segundo feminismo”, como los de Elaine Showalter (1985) o, en el caso

del concepto de palimpsesto en tanto doble historia, de Gilbert y Gubar (1979). Estas concepciones, sin embargo, hoy son puestas en juicio por constituir generalizaciones que pasarían por alto otras relaciones de alteridad y subversión, vinculadas con la etnicidad y la posición social, entre otras. En un detallado estudio sobre el poder subversivo del silencio en la escritura de mujeres, Helene Carol Weldt-Basson propone una lectura más al día con los cuestionamientos que se hacen hoy al género como producción ideológica, vinculada también con el doblez: están los posibles sentidos que pueden conferirle sus lectores específicos, involucrando los contextos de producción (autores reales e implícitos) y la recepción (lectores reales e implícitos); el significadoemergería entre una variedad de sentidos posibles, de acuerdo con su lector específico, pudiendo transmitir así los textos una “afiliación feminista” (Mills cit. en Weldt-Basson 25) o, en un sentido menos comprometido, una “orientación feminista”, como sugiere la propia Weldt-Basson. El fragmento sobre las muertas de la Compañía de Jesús es un ejemplo de ello. Los cuerpos de las muertas fulguran incluso hoy, apelándonos a través de una escritura que explica el duelo, entendido este primariamente como luto, pero también como vibración que anima a la lucha. Su extraña aparición quiebra el discurso; es una imagen ominosa, que pareciera emanar del inconsciente, rasgado lo real, amenazando las representaciones patriarcales y revelando fisuras en el propio decir mimético de Barros. Ciertamente, ella emula los textos de tradición republicana, escritos por varones que exponen y fundamentan la lógica del progreso con la voz de quien ha participado en su desarrollo⁶: cuando el pasaje de las muertas se

⁶ Pienso, particularmente, en textos como el de Pérez Rosales o el de Lastarria, que ella debió leer. El primero fue autor de la autobiografía chilena más conocida del siglo XIX, *Recuerdos del pasado* (1882), donde relata sus viajes a California, también a Europa como agente colonizador del sur de Chile. Por su parte, el político liberal José Victorino Lastarria escribió sus memorias literarias (*Recuerdos literarios*, 1878), cuya impronta se encuentra también en el afán de Martina por detallar sus encuentros, en tertulias y reuniones personales, con intelectuales y políticos latinoamericanos y también europeos, durante su viaje a ese continente. Sobre ambos textos ha escrito detalladamente César Díaz Cid en su libro *Elogio a la memoria*.

resuelve en el relato edificante de la creación del primer Cuerpo de Bomberos de Santiago. Pero aun así, esta mímica guarda, reserva al lector la violencia de los cuerpos camino al cementerio, desgarro que marca la despedida de la infancia y el ingreso de Barros a la vida social capitalina, en que adecuará su voz y su mirada, su mano que transcribe o pretende transcribir, a la de los intelectuales que trató en las tertulias hogareñas, representándose a sí misma como mujer “entre grandes hombres” (175).

MARÍA FLORA YÁÑEZ: ITINERARIO DE UN NOMBRE

Así como Martina Barros no encaja bien en las periodizaciones y las proyecciones canónicas de la historia literaria chilena, María Flora Yáñez, varios años más joven que ella, tampoco se deja leer e inscribir con facilidad. Aunque fuentes oficiales fechan su nacimiento en 1898 (con lo cual sería contemporánea de Marta Brunet, José Santos González Vera y Manuel Rojas), aparentemente el año es anterior. Según plantea su hija, Mónica Echeverría, Yáñez jamás precisó a quienes la rodeaban su verdadera fecha de nacimiento, que ella calcula en 1889¹. Este detalle no es arbitrario: según deja ver en *Historia de mi vida* (1980), el año 1931 es decisivo en su formación como escritora; muerto ya su padre, el político liberal Eliodoro Yáñez, logra iniciar su carrera literaria². Si la fecha de 1889 es correcta, ella tenía ni más ni menos que 42 años cuando decidió, por fin, concretar sus ambiciones literarias. Es quizás por esto mismo que, como escritora, parece muy alejada de sus contemporáneos. A la hora de buscar para ella un lugar en los panoramas y reflexiones

¹ Así me lo reveló Echeverría en una entrevista realizada en 2010. Por otra parte, diversos documentos revelan inconsistencias en la fecha de nacimiento de la escritora. Por ejemplo, en el libro *Escritoras chilenas*, editado por Patricia Rubio, la crítica Eliana Ortega fecha su nacimiento en 1901 (y su muerte, en 1981, no en 1982, como plantean la mayor parte de sus biografías).

² Ya otros críticos han hecho notar la relación entre la muerte del padre y la aparente liberación de la escritura de Yáñez. Así, por ejemplo, Raúl Silva Castro: “María Flora Yáñez, que divulgó en sus primeras novelas el seudónimo Mari Yan, es hija del recordado político liberal don Eliodoro Yáñez, cuyo nombre sonaba con insistencia en 1920 y años siguientes como el de un posible candidato para ocupar la Presidencia de la República. La influencia del hogar ilustre y opulento estimuló la vida espiritual de la autora; pero la sombra del padre cohibió al mismo tiempo la aparición de sus obras en el tiempo” (*Historia crítica de la novela chilena* 283). La primera novela de Yáñez, *El abrazo de la tierra*, fue publicada en 1933.

en torno al campo literario de la primera mitad del siglo, se la ve como una figura alejada de los grupos y movimientos de su tiempo. En su búsqueda textual se aproximó a la novela criollista, para luego optar por una narrativa de carácter más intimista y psicológica, “espiritual”, en el decir de Raúl Silva Castro (*Historia crítica de la novela chilena* 287), aunque, por cuestión no solo de fechas, sino que imagino también de desarrollo narrativo y temático, no es mencionada en el catastro de lo que Bernardo Subercaseaux llama “espiritualismo de vanguardia”, en que se puede identificar a varias de las escritoras de la élite que desarrollaron su trabajo a principios del siglo, entre ellas Teresa Wilms Montt e Inés Echeverría, cuñada de la autora. Por otra parte, en el momento en que comienza a configurarse un campo literario cada vez más especializado —que recoge nuevas voces de los grupos medios, cuyo sustento proviene del trabajo periodístico—, María Flora se encuentra, socialmente, en un lugar intermedio. Apela en distintos pasajes al origen humilde de su padre, nacido en el popular barrio de La Chimba y ascendido por mérito a una clase social con poder, pero también recuerda sus ascendentes maternos, pertenecientes al núcleo de las escasas familias que dirigieron los procesos de Independencia. Con todo, la escritora ingresa tardíamente al ámbito de las letras, cargando consigo la etiqueta de “burguesa”, y sin lograr insertarse, como María Luisa Bombal durante su residencia en Buenos Aires, en los grupos de vanguardia que por formación e intereses pudieran haber sido más cercanos a ella³.

³ Resulta representativo del lugar incómodo que ella ocupa su encuentro con Pablo Neruda en Buenos Aires, quien hacia 1931 era ya bastante reconocido como poeta de vanguardia. Yáñez lo refiere de este modo: “Sentía yo el halago de Neruda al tenerme como huésped de honor: María Flora, tan medida, millonaria, según él creía, instalada en el centro bohemio en que no se guardaba ninguna compostura” (*Historia de mi vida* 251). En una fiesta con otros escritores, entre ellos Alfonsina Storni, que coquetea y hace bromas con los concurrentes, se produce el siguiente diálogo: “Por Dios, Alfonsina, protestó Neruda —María Flora se va a escandalizar, ella no está acostumbrada a estas cosas’. Yo protesté a mi vez: —Cómo me iba a escandalizar por tan poco. No me pintes como una pacata, me despreciarán” (Ibíd). Yáñez describe luego otra reunión social, en esa misma ciudad, en que se despliegan una serie de tópicos vinculados con la “alta cultura”, pero sin que haya otros escritores presentes. Allí se siente notoriamente más a gusto.

La crítica, asimismo, nos puede dar una idea de la orfandad de Yáñez: si bien sus contemporáneos aparentemente reconocían la calidad de su escritura, desconfiaban de la eficacia de su proyecto literario. Algunos le solicitan una “perfección” que ella aparentemente no busca. Así, por ejemplo, Carlos Drogueut, quien asegura haberse sentido cautivado “por el encanto melancólico” de *Visiones de infancia*, agrega sobre el mismo que ha sido escrito “casi sin técnica” (“Comentarios marginales” 295). Sospecha del estilo fragmentario de la autora, aunque ella misma declara que desea acercarse a la memoria desde imágenes imprecisas. El comentario de Drogueut se publica muy tarde, junto con *Historia de mi vida*, cuando aquel otro texto se encuentra “libre ya del silencio que lo coronaba, de la furia y el rencor, clasista o profesionalizado, que provocaba su acento de sinceridad, a veces insolente, a menudo suicida” (296), con lo cual revela, parcialmente, la recepción que tuvo en su tiempo. Por otra parte, y aunque han pasado cuarenta años, Drogueut cree necesario todavía aclarar algunos puntos con la autora, entrevistarla, preguntarle, demarcar, sancionar sus impresiones sobre el texto, juego al que Yáñez accede⁴. Sus respuestas podrían darle a la escritora su ansiado acceso al tramo cultural de mediados del siglo XX.

Abordo la construcción del sujeto autobiográfico en los dos textos mencionados, *Visiones de infancia* (la primera edición es de 1947) y, principalmente, *Historia de mi vida*, centrándome en tres dimensiones: en primer lugar, los modos de apropiación, por parte de la escritora, de un género literario (la autobiografía) vinculado en sus orígenes con la aparición pública masculina; en segundo término, la instalación y conflictiva afirmación del nombre propio —a juicio del teórico Philippe Lejeune, “tema profundo de la auto-

⁴ El mismo Raúl Silva Castro, aludido en una nota anterior, refleja de algún modo el lugar ambiguo de la producción y figura de María Flora Yáñez en el tramo cultural chileno. Él considera su producción novelística, pero extrañamente no incluye sus textos autobiográficos —*Visiones de infancia* es uno de los textos más valorados de la autora, y uno de los pocos que en la primera mitad del siglo abordan desde una perspectiva autobiográfica el tema de la niñez— en las reflexiones sobre “La memoria personal”, de su *Panorama literario de Chile*.

biografía” (*El pacto autobiográfico* 73)⁵— en la construcción de un sujeto diferenciado socialmente, resistente a las normas y moldes que le imponen la sociedad patriarcal de su tiempo y las operaciones que dentro de esa sociedad están mediatizadas por la familia, inhibiéndola en su deseo de ser escritora, negándola, deprimiéndola; tercero, la proyección de este sujeto femenino, en permanente tensión, hacia el ámbito público, un “afuera” que bajo los parámetros de su época, les pertenece principalmente a los varones.

Florita, Mari Yan, María Flora

Escribir una autobiografía es de por sí un capítulo particular que pocos experimentan y que, en ciertas circunstancias epocales y personales, puede adquirir dimensiones significativas.

Durante la primera mitad del siglo en Chile prima, en la producción femenina, la escritura diarística y epistolar; en este contexto, la doble tentativa autobiográfica de Yáñez es un gesto minoritario.

Los escritores que abordan la historia personal en más de un texto, lo hacen en segundas o terceras partes y escriben relatos vinculados temática y estructuralmente. En su caso, se trata de dos libros que implican formas de percepción del pasado absolutamente distintas, y producen dos sujetos autobiográficos bien diferenciados: la perceptiva y sensorial niña “Florita” y, por otra parte, la adulta que procura precisar los términos de su inserción en la historia y el ámbito literario locales. En *Visiones de infancia*, el estallido de la memoria provoca lo que Roland Barthes ha llamado

⁵ Desde la perspectiva de Lejeune, se puede diferenciar entre autobiografía y ficción a partir de la identidad del nombre propio compartido por el autor, el narrador y el protagonista. Lo que llama “pacto autobiográfico” es la afirmación de esa identidad en el texto, mediada por la lectura. De esta forma, y con el fin de establecer el “género autobiográfico”, abandona la perspectiva centrada en el autor y sus intenciones (que deben ser documentadas y que constituyen una evidencia no implícita en el texto), por la perspectiva del lector, quien, a través de ese signo –el nombre– puede establecer si está leyendo o no una autobiografía. Sobre esto comento con más detalle en el libro *Vida y escritura*.

“las esquirlas del recuerdo”⁶. *Historia de mi vida*, por el contrario, constituye un esfuerzo arquitectónico de rememoración, que, por cuestiones de tiempo, no llega a completarse.

Visiones de infancia, libro reconocido por la crítica de su tiempo, se articula a partir de imágenes fragmentarias: “Pálidas vetas que emergen y tiemblan un segundo antes de ir a reintegrarse de nuevo a ese gran cementerio de episodios e impresiones” (9). Abarca, aproximadamente, los primeros 20 años de vida de la narradora. Esta instalación en la infancia, inusual en los autobiógrafos chilenos de la época (a excepción de textos como *Imaginero de la infancia*, de Lautaro García, publicado en 1935, y otros ejemplos de carácter más bien novelístico) según María Jesús Orozco sería en cierto modo paradigmática de la escritura femenina, dado que en los confines de la infancia aún no podría percibirse “la poderosa fuerza de las convenciones sociales, generadora de diferencias discriminativas” (“La forma autobiográfica” 311). Sin embargo, pienso que estas fuerzas se hacen presentes ya en el relato de infancia de Yáñez. De hecho, en este caso específico, la crítica Eliana Ortega ve la asunción de la voz infantil de la narradora como una táctica que permitiría “desenmascarar la cultura opresora” (“María Flora Yáñez” 126-27) que sirve de contexto a la escritura.

En lo que respecta a *Historia de mi vida*, no constituye en absoluto una continuación del trabajo emprendido en *Visiones...* Fue publicado cuando a Yáñez le restaban solo dos años de vida. En este libro, y a despecho del subtítulo que le confiere —“Fragmentos”— pretende establecer un relato coherente, cabal, de la suma de sus días, bajo el siguiente epígrafe del novelista francés Henri Barbusse: “Inexorablemente, inmóvil, el pasado tiene la forma de una divinidad”. El recuerdo, de por sí selectivo, fugaz, impreciso, es un efecto

⁶ “Si por una dialéctica retorcida debe haber en el Texto, destructor de todos los sujetos, un sujeto digno de amor, este sujeto está disperso, como las cenizas que se arrojan al viento tras la muerte (al tema de la *urna* y de la *estela*, objetos fuertes, cerrados, generadores de destino, se enfrentan las *esquirlas del recuerdo*, la erosión que solo deja de la vida pasada algunos rasgos)” (*Sade, Fourier, Loyola* 15).

del carácter móvil del pasado, pero en la cita, este se reviste de un carácter monolítico: el pasado es una “divinidad” inmóvil. Esta unidad del pasado, no obstante perseguida por Yáñez, se vuelve esquiva. En el texto tienen cabida cartas, reflexiones y fragmentos de diarios; el relato originario se va desarticulando y hacia el final del texto se reconocen la premura del tiempo y la cercanía de la muerte como horizontes escriturales. “Suprimir para alcanzar” es el lema que abraza en las últimas y urgentes páginas, en que el horizonte violento de la dictadura se dibuja apenas, si bien su propia familia, y ella misma, detenida e interrogada, han sido tocadas fuertemente por el golpe militar⁷. En este segundo texto, por último, revela su autoconciencia como autora y plantea que su escritura será “subjetiva” y, por tanto, suscrita al modo de las memorias europeas (“cosa rara en América”).

Es usual, en el primero de sus textos, que ella ocupe el punto de vista de la niña, “Florita”, si bien en algunos pasajes emerge la narradora adulta que revisa el pasado e incluso, en algunos episodios, procura redimirse del mismo⁸. En el segundo, la narradora es María Flora Yáñez, si bien subsiste “Florita” en la relación equívoca, conflictiva familiarmente que ella, como hija favorita, establece con su padre. En este texto el relato pone de relieve la dificultad de construir ese nombre diferenciador como nombre de autora, conocida en sus primeras incursiones literarias bajo el seudónimo —el disfraz— de “Mari Yan”⁹.

⁷ Yáñez no relata el episodio en que agentes de la dictadura la detienen para interrogarla por su nieta Carmen Castillo, a quien dedico otro capítulo de este libro, sobre el texto *El vuelo de la memoria*, que Castillo escribiera con su madre, la hija de Yáñez, Mónica Echeverría. Sobre la detención de María Flora escribe Luis Sánchez Latorre en *Memorabilia. Impresiones y recuerdos*. Santiago: LOM, 2000.

⁸ Por ejemplo, en el capítulo dedicado a la institutriz inglesa a la que rechazó cruelmente, según explica, a causa de su inocencia infantil, pero a la que continúa viendo, sin embargo, desde una perspectiva particular, superior y ajena al verdadero drama que la mujer debió vivir. Esta historia retorna, ficcionalizada, en los cuentos de *Juan Estrella*.

⁹ “Cabe preguntarse si no sería el temor a la ansiedad del padre la razón por la cual comienza su obra bajo el seudónimo de Mari Yan” (Ortega, “María Flora Yáñez” 121).

Las sombras de Mari Yan

El género autobiográfico ocupa un lugar conflictivo en las categorizaciones literarias. La discusión sobre la oposición literario–no literario reproduce, como sugiere la crítica Mercedes Arriaga, el debate en torno a las diferencias entre lo público y lo privado: la literatura, en cuanto sistema codificado, pertenecería según esta autora a la primera categoría. En la historia de los géneros referenciales, algunos tipos de textos habrían entrado en esta órbita, por su dimensión pública (autobiografía, confesiones o memorias), “mientras otros géneros, como los que se presentan bajo etiquetas como ‘diario’ o ‘cartas’, ‘cuadernos de apuntes’, se colocan en una zona límite entre lo literario y no literario, por su dimensión privada” (*Mi amor, mi juez* 18). Hay en juego, por lo demás, otras valoraciones. Según esta misma crítica:

En los rasgos que oponen la escritura autobiográfica a la escritura literaria encontramos las mismas dicotomías que oponen el hombre a la mujer en la tradición filosófica (más bien misóginas). La mujer y la escritura autobiográfica permanecen en el ámbito de lo “natural”, de lo “íntimo” y privado, mientras el hombre y la escritura literaria o los géneros autobiográficos clásicos (autobiografías, biografías y memorias) pertenecen al mundo de la cultura, de lo público. Esta división, que nos conduce al sistema binario que separa los géneros autobiográficos consagrados de los que no lo son, se podría relacionar con la exigencia de la cultura patriarcal de preservar el nombre del padre a través de la herencia y la genealogía (48).

Es interesante que en ambos textos de Yáñez se produzca una confluencia o yuxtaposición de géneros, provenientes del ámbito privado y público; en el caso de *Visiones*, cercanos al apunte, fragmentarios, sin voluntad unitaria; en el de *Historia de mi vida*, artículos periodísticos, pasajes de diarios íntimos, anotaciones de

viajes, cartas personales. Como también señala Arriaga, es precisamente la publicación —buscada por Yáñez en ambos casos— “la que impone al texto autobiográfico nacido en el ámbito privado, los límites del discurso social” (48). El deseo de instalarlo públicamente —deseo que impulsó en el siglo XVIII el desarrollo de estos géneros y de la novela como lugar de expresión privilegiado de los sentimientos y pasiones burgueses— provocaría la autocensura y las tensiones propias de las narrativas autobiográficas, particularmente de aquellas escritas por mujeres.

José María Pozuelo Yvancos subraya el aspecto retórico de los textos autobiográficos y el énfasis autojustificatorio de los mismos, antes ya planteado, lo cual implica su disposición para ser leídos públicamente, una posibilidad hasta hace muy pocas décadas existente solo para la escritura masculina. Ya antes me he referido a la dificultad que entraña para las mujeres esa autojustificación que en el caso de los varones viene dada por su participación en la vida pública. Ya se ha planteado aquí la necesidad de las autoras de presentar sus autobiografías como heterografías, representaciones de un “otro masculino” al que se supedita el sujeto femenino. Al respecto, Mercedes Arriaga escribe que el principio de valor del otro está presente tanto bajo forma de autoridad (Dios, el juez, el confesor), como también bajo la forma del amor (el amante, el marido, el padre, el amigo) (*Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina* 49). La incursión reprobable de la mujer en un ámbito reservado a los varones (y tampoco a todos ellos), es comentada también por Sylvia Molloy a propósito de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo, antes citada en este libro: “Para las mujeres, la línea divisoria entre lo permitido y lo reprobable, en el terreno de la literatura o el teatro, reproduce con claridad la separación entre lo público y lo privado” (*Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* 86).

Si bien la escritura de Yáñez presenta las tensiones y también los artilugios descritos por los críticos para acomodar su escritura a la demanda social, no hay que rebajar el valor de su incursión. Eliana Ortega valora su opción por el relato autobiográfico, con-

siderándola osada. La elección de un género “híbrido”, “desde ya marginalizado por la institución literaria” y, muy particularmente, porque lo hace siendo una mujer “a la sombra de hombres destacados en su propia familia” (“María Flora Yáñez” 126), le confiere particular interés a su producción artística. No solo es la hija de Eliodoro Yáñez, como ya se ha dicho, sino que además es hermana del escritor vanguardista Juan Emar. Plantea asimismo la imposibilidad de acercarse a su extravagante hermano —ha sido él quien la ha contactado con Neruda y su grupo, con quienes no ha logrado sentirse cómoda en Buenos Aires—; con Emar no logra compartir la condición de escritores. Sabe que las restricciones que ella vive no existen para “Pilo”, quien se complace en jugar el papel de hijo (y hermano) rebelde, libre de toda sanción familiar. Para María Flora, Emar simplemente encarna “la negación de todo” (*Historia de mi vida* 287). En su entorno familiar tampoco cuenta con el apoyo de otras mujeres de su familia, entre las cuales no hay quienes comparten sus intereses artísticos. Su núcleo más cercano —dolorosamente también su padre, a quien venera— obstaculiza sus impulsos, pero no logra anularlos del todo: “Siempre me aniquila el recuerdo de mi pobre papá. Pero en esto de que yo no siguiera mi vocación se equivocó” (*Historia de mi vida* 242).

Las “sombra” de Yáñez, su padre y su hermano, ocupan cada uno un capítulo de *Historia de mi vida*, además de otras cuantas páginas de este mismo texto. Yáñez entiende el valor histórico y político de la actividad paterna, y el influjo y calidad del trabajo literario del hermano, lo que la lleva a “vicarizar” su escritura, en la línea de las estrategias retóricas de las escritoras ya estudiadas en el capítulo anterior. Las primeras ochenta páginas de *Historia de mi vida* están dedicadas a restablecer la memoria y la imagen pública de Eliodoro. A través de él, la escritora se vincula con la historia nacional, en un relato marco que justifica su proyecto escritural.

En el texto aparece reiteradamente la mirada emblemática de este padre, símbolo de su dominio sobre la escena familiar, como también de una inteligencia desbordante que la hija defiende con

pasión, recalando su evidente influjo sobre el desarrollo del clan Yáñez. El apego que siente por él, sumado a la tensa relación que sostiene con su madre, conectan las figuras de padre e hija en un interesante juego de sustituciones, que ilustran las incertidumbres y ambigüedades sociales de María Flora, hija de un matrimonio socioeconómica y culturalmente mixto: él, de orígenes humildes, es presentado como un intelectual en ascenso gracias al mérito, mientras la madre encarna valores y rasgos propios de la oligarquía.

“Quiero que olviden que soy yo la que escribe este libro”

La experiencia vicaria de la escritura emerge en las primeras líneas de *Historia de mi vida*. María Flora Yáñez relata que su padre se negó a su petición de escribir unas memorias, por considerar que estas no tenían “el interés suficiente para justificar un libro”¹⁰. Es por esto que ella se siente llamada a hacerlo. A diferencia de Rousseau, quien asume su propia defensa en sus paradigmáticas *Confesiones*, Yáñez asume la defensa de otro, su padre, exponiendo, como aquel autor, todo tipo de documentos a modo de “pruebas”.

En otro gesto que evoca al famoso autor ginebrino, Yáñez intenta persuadir a sus lectores de que su texto es “transparente”, escrito con la sinceridad “de quien anhela entregar su alma sin reservas, prescindiendo del respeto humano que, a menudo, al amarrar los brazos del artista, resta valor y calidad a la creación” (7). Acaba, sin embargo, por defraudar esas expectativas: poco hay en el texto que sea de una sinceridad realmente desgarradora, que “prescinda” del respeto humano, salvo la utilización de nombres de personas involucradas en la caída de su padre, a quien le fue expropiado el diario *La Nación* y debió pasar por el exilio. Este drama familiar y el consecuente discurso reivindicador parecen ser el núcleo central de un relato en que la primera persona aparece escamoteada, en un

¹⁰ Cita una carta de su padre (*Historia de mi vida* 63).

juego complejo que, como ocurre en la mayor parte de las tentativas autobiográficas y lejos de toda declaración de transparencia, más que revelar oculta.

La escritora tan pronto quiere lograr la identificación con sus lectores como, aparentemente, su indulgencia: “Quiero además, decir a mis lectores, que olviden que soy yo, María Flora Yáñez, a la que muchos conocen de nombre, de vista o personalmente, la que escribe este libro y únicamente piensen que se trata de un ser humano que les cuenta su vida, con sus grandes pesares y también con una dosis de felicidad: sol y bruma” (7). La elisión del nombre, al tiempo que la propuesta de entregar el “alma sin reservas”, que la individualizaría, es un aspecto de este texto que pone en evidencia las complejas estrategias del decir con que la autora representa su experiencia. Al omitir ese nombre, ¿espera que se omita el sello familiar? ¿Cuál? O más bien: ¿Cuál de sus herencias? El patronímico, sello paterno, es quizás una carga demasiado potente para esta escritora consciente de su condición de clase y género, y por ello, de sus limitaciones y su espacio cercado por las exigencias de los demás.

En su libro sobre Julieta Kirkwood, Alejandra Castillo asedia el problema del nombre y la inscripción del yo en el discurso feminista: “El feminismo —argumenta— es esa toma de palabra, es el ingreso de las mujeres en la política para disputar la distribución y redistribución de lugares y de identidades, de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje” (*Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* 17). Vincula el reconocimiento del sujeto feminista en el régimen de dominación patriarcal con la escritura autobiográfica como proyecto de autorrestauración “en el espacio de universalidad de la comunidad” (22):

En la base de toda auto(bio)grafía se encuentra una inscripción autoheterográfica, una escritura del otro como base de la escritura propia, un envío del uno al otro y viceversa. El nombre propio aquí [los enunciados de Kirkwood], a propósito del reclamo feminista, no quiere solamente inscribirse en

un momento propiamente auto(bio)gráfico, sino que, por el contrario, busca reconocerse, en tanto identidad con plenos derechos, en el espacio colectivo de la sociedad, en la política general de la nominación y el reconocimiento, en la infraestructura sociosimbólica de la realidad social (23).

María Flora Yáñez se encuentra en el margen o umbral de esa “política general de la nominación y el reconocimiento”, acorde con su contexto histórico y social. Como plantea Lucía Guerra, “el patriarcado, lejos de ser un poder estático, se perfila como un cauce múltiple que inserta al signo mujer en el flujo de un devenir histórico siempre cambiante” (*La mujer fragmentada* 28). La historia documenta las dificultades que asume la construcción de los sujetos femeninos en la primera mitad del siglo y la escritora, proveniente de una familia donde la política y el juego de influencias forman parte de lo cotidiano, aparece como un ser tensionado por estas circunstancias, atrapado en su propio decir. No consigue proyectar una lucha afirmativa y potente contra la sujeción femenina, pero sí esboza una peculiar mirada hacia la condición de la mujer:

No solo le dio nombre de memorias a la historia de su vida, que terminó de escribir poco antes de su muerte, sino que toda su obra tiene que ver con la memoria [...] con rememorar a las mujeres que pasaban encerradas en silencio en sus cuartos propios, reproduciéndose y reproduciendo seres al servicio del patriarca; mujeres gastadas por el hastío, por la sumisión, por la falta de poder y por la rutina hogareña. Mujeres que, si llegaban a transgredir los órdenes asignados, terminaban dolientes y solas (Ortega, “María Flora Yáñez” 124).

Al igual que sus personajes, Yáñez pareciera condenada a la sentencia de su propio padre: “Siempre triste bajo un sol radiante”¹¹, al padecimiento psicológico y, como otras mujeres de clase alta, al

¹¹ Frase que Eliodoro Yáñez toma prestada de *La divina comedia* para aplicarla a su hija.

largo periplo por los sanatorios europeos, en busca de ayuda para su “neurastenia”¹². Con razón argumenta Alida Mayne-Nicholls: “El padre de María Flora, Eliodoro, representa el discurso hegemónico masculino de la sociedad chilena, que era castrante en términos de limitar las potencialidades femeninas [...]. Él creía protegerla, pero esa asunción era ya una forma de subordinarla a su visión” (78). Así y todo, ella está en la orilla, manifestando una precaria rebeldía: ser escritora, no obstante las advertencias de un padre admirado y poderoso que ve en esta vocación, inevitablemente pública, un peligro. Aunque tímidamente, esboza una crítica: “A través de los años, no puedo menos que juzgarlo algo egoísta: deseaba que sus hijos fueran sus satélites” (298).

Pero no solo el padre le exige sacrificios o renuncias; también la madre (principalmente ella) actúa como una fuerza coercitiva que obstaculiza su afirmación personal: “¡Éramos tan diferentes de mentalidad!” (83), escribe con dolor por no poder acercarse más a ella:

Yo existía de dos maneras que nada tenían que ver entre ellas: la que era de verdad y la que los padres deseaban que fuera. Aquella dualidad me rompía por dentro. En vez de sencilla, doméstica, buena niña, me mostraba anticonvencional, fantástica e impetuosa por naturaleza. ¿Y a lo mejor intelectual? ¡Sería el colmo! Así, pues, ningún lazo de semejanzas unía los destinos tan diferentes de una madre y una hija que se adoraban (91).

Asediada pues por las restricciones que le impone un padre amado y admirado; por la mirada ajena de su madre, una “burguesa”

¹² El diagnóstico de “neurastenia” para las mujeres de clase alta chilena fue más común de lo que podría pensarse. José Donoso se refiere a esta condición de las mujeres en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, en que cuenta la historia de unas tías suyas “encamadas”, mujeres que no salían nunca del lecho por considerarse enfermas. Rafael Sagredo escribe sobre estas experiencias de las mujeres en “Nacer para morir o vivir para padecer”, *Historia de la vida privada en Chile*.

más proclive a sus hermanas menores¹³; por un marido con el que no llega a entenderse del todo, aislada, sola —“Soy de los exiliados, de los solitarios, por lo tanto de los elegidos” (241)—, María Flora Yáñez elabora con dificultad la apropiación de un nombre que constituye una marca o huella en la sociedad de su época¹⁴. Plantea, por ejemplo: “Existen los resentidos que me atacan porque entré al mundo de las letras. Ya me lo había advertido papá” (276). No es solo su condición de mujer, sino su propia condición de clase la que hace difícil su incorporación en el mundo artístico. No ocurrirá lo mismo con su hermano Pilo, Juan Emar. Su hermano puede atravesar las gruesas fronteras sociales y ser un “bohemio”. Logra desmarcarse de las expectativas familiares y los mandatos paternos; encuentra un seudónimo de tono francés que resguarda su identidad de escritor de vanguardia.

La asunción del nombre propio, en suma, no es un detalle en el prólogo con que María Flora Yáñez presenta su *Historia de mi vida*, introducción aparentemente retórica y atravesada por tópicos

¹³ La descripción de su madre difiere mucho de la del padre intelectual, ilustrado: “Era mi madre del tipo de la gran burguesa, de regazo ilimitado, que no entendía de términos medios ni de matices, ni de mitos. No penetraba por tanto a los seres en sus recovecos profundos” (86). Se siente juzgada y excluida por ella, “había cosas que me disminuían en su concepto: era insolente, leía a hurtadillas libros prohibidos, escribía un diario de mi vida en vez de bordar o tejer” (91). Solo un secreto las une en un singular acto de rebeldía: “Ciertó día me confió que sufría por no sentir en el fondo de su corazón la fuerza de ese lazo que une a Dios. ‘Y que consuela de todo...’” agregó tristemente. Incluso yo llegaba más lejos en esta aridez religiosa porque no venían los éxtasis anhelados ni aún esa sensación de *eternidad* que era necesaria. Mi confesión la consoló, puesto que yo —la artista, la intelectual— sentía igual que ella. La falta, pues, no era tan grave. —‘A lo mejor, dijo, mucha gente siente como nosotros pero no lo confiesa’— ‘Ni siquiera definen sus dudas, mamá, es decir, no las saben...’ —Y tal vez, hijita, es mejor guardar *nuestro secreto*” (95). Hay que recordar que en el tránsito entre los dos siglos, las mujeres de la élite, a diferencia de los varones agrupados en clubes y reuniones de carácter laico y liberal, resguardan al interior de los hogares el aspecto religioso; frente a sus primeras incursiones públicas y la creación de grupos de mujeres enfocados a la formación intelectual, la propia Iglesia lanza una contraparte, la “Liga de Damas Chilenas”, fundada en 1912 (cfr. el capítulo “La cruzada moral de la Liga de Damas Chilenas”, en Manuel Vicuña, *La belle époque...*), con el fin de preservar los valores religiosos en ellas, como agentes difusores.

¹⁴ La crítica de su tiempo también pone de relieve su afiliación de clase. Así, por ejemplo, Alone: “Su posición social colocó a la autora en un sitio privilegiado...” (solapa de la edición de *Visiones de infancia* por Editorial del Pacífico, 1960). No es raro, por otra parte, que Alone anteponga este tipo de comentarios “de sociedad” en sus crónicas literarias.

como el deseo de ser sinceros, la humildad, el deseo de anonimato, en últimos términos, la necesidad de sumarse al grupo indistinto y sublime de la humanidad que a ratos le resulta esquiva. Encierra otros conflictos y tensiones, reflejados asimismo en los momentos escriturales en que ella se sitúa espacialmente como miembro del ámbito doméstico, la casa de los Yáñez.

Los lugares de la libertad

Más allá de la compleja enunciación y vicarización de sus relatos, Yáñez construye una topografía de sus deseos, sus exclusiones, su experiencia vital. Cito un texto curioso, titulado “Escenario de ventanas” (*Visiones...*), en que describe los paseos de verano en coche, junto a su madre:

Una brisa tibia nos envolvía [...] veíamos desfilar los edificios con su enjambre de ventanas que nos miraban como grandes ojos amarillos y negros, celestes y grises. Era una sensación intensa y rara la de observar, desde afuera, aquel escenario de ventanas [...] Como un film mudo, la hilera de viviendas, recortadas contra el firmamento, iban pasando ante nuestros ojos. Había ventanas humildes y soberbias, claras y obscuras. ¿Qué ocurría tras sus postigos cerrados o sus vidrios luminosos? [...]. Solo recuerdo que en mí despertaba la oscura conciencia de un inmenso mundo escondido, misterioso, con centelleos palpitantes que, para encender mi fantasía, mostrábaise un instante al paso del carroaje (65).

En otros fragmentos de estas memorias, lo que lamenta la niña María Flora es la imposibilidad de asomarse a la calle, como si puede hacerlo la hija del cochero que desde fuera la observa y ante quien ella simula estar en un mundo encantado, ensanchando desde ya, a través de la ficcionalización, el espacio que percibe asfixiante y estrecho. O que la adulta que narra desea evocar de ese modo,

angustiada ella misma por la estrechez doméstica: “Con frecuencia siento la sensación de estar prisionera, sobre todo en la noche, cuando se acuestan los niños” (143). En “Escenario de ventanas”, por el contrario, lo que desearía la protagonista es indagar en lo que ocurre detrás de los postigos cerrados, ese mundo escondido que intuirá en todas partes, ajeno al hogar y también al ámbito local al que pertenece, como se revelará en sus percepciones de los viajes a Europa: “Este viaje ha representado para mí la amplitud de horizontes, el conocimiento del arte, el estudio, el imprevisto de cada hora, el refinamiento intelectual, la luz, la libertad” (113). Después de estos viajes vuelve a enfrentarse a un Chile que le parece siempre seco, árido:

La primera impresión de mi tierra es mortal: aldea chata, desolada, polvorienta, que me evoca ciertas ciudades devastadas por la gran guerra. Escasez de árboles, sobre todo. Vuelvo a sentir esa impresión de estar encarcelada que produce la carencia de belleza estética. Necesitamos verde, verde. No basta el muro blanco de la Cordillera que, al contrario, nos aísla y aprisiona (217).

Aun así, es capaz de explorar los bordes de la ciudad. Nuevamente, y ahora con una mirada adulta, surge la fascinación por un mundo escondido para ella, esta vez detrás de las ventanas de los pobres que habitan los extremos de la ciudad moderna:

¡Qué pintorescas son las calles del arrabal, dentro de esta fea ciudad, trazada sin plan alguno y sin imaginación! Pero, en esta gira de arrabal, había cierto color. La luz y las ventanas entreabiertas de las humildes viviendas cortaban la oscuridad de las veredas. De pronto, ante una puertecilla iluminada, me detuve agradablemente sorprendida: una música suave, lenta, tal vez de guitarra o acordeón, venía acompañando una voz. Cantaban “Loca”, el bello tango, pero no se divisaba a la persona. ¡Qué poesía daban las notas en el misterio de la calle desierta! (142).

La categoría de lo pintoresco aparta a la narradora de aquella realidad apenas vislumbrada a la que ella, con su sensibilidad, dota de poesía. Es así como la fijación por postigos y ventanas, y también la necesidad de aire, luz y libertad, tendrán sucesivas representaciones, siempre connotando la necesidad de hurgar en aquella vida que, Yáñez intuye, está, siempre, en otra parte. En visiones de umbral, como cuando observa la llegada, al zaguán de entrada, de un primo que viene de ese lugar mágico que para ella es Europa; o en los recuerdos de la intelectual abuela Tupper, a quien observa desde la vereda “con la frente pensativa apoyada en el cristal, contemplando la acera humedecida de lluvia” (88). Su anhelo de una vida distinta modulará ambos relatos, en que a menudo está ella de pie, evitando su propio reflejo en un espejo, y subrayando los defectos de su propia “fantasía exagerada” (129). “Siempre triste bajo un sol radiante”, como le decía su padre, pero también “locuaz, bromista, espontánea” (87), como ella misma procura afirmar.

La construcción del sujeto autobiográfico se definirá, pues, en un espacio ambiguo, entre dos mundos. Entre el anhelo intelectual y la remisión a la enfermedad nerviosa. Entre el “afuera” que imagina de libertad irrestricta y el “dentro” de una subjetividad tensiñada que busca, desde el desacomodo, los cauces adecuados para su expresión y configuración de un nombre propio.

ALONE, LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SOLEDAD

La mano de Farewell se posó durante un segundo en mi cintura.

Me habló de la noche de los poetas italianos [...]. La noche de los Disciplinantes. ¿Los ha leído usted? Yo tartamudeé [...]. ¿Y a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell, Sordel o Sordello. No, dije yo. Mire la luna, dijo Farewell. Le eché un vistazo. No, así no, dijo Farewell. Vuélvase y mírela. Me volví. Oí que Farewell, a mis espaldas, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello? [...] Sordello, que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo. Y recuerdo que en aquel momento yo tuve conciencia de mi miedo, aunque preferí seguir mirando la luna. No era la mano de Farewell que se había acomodado en mi cadera la que provocaba mi espanto. No era su mano, no era la noche en donde rielaba la luna más veloz que el viento que bajaba de las montañas, no era la música del gramófono que escanciaba uno tras otro tangos infames, no era la voz de Neruda y de su mujer y de su dilecto discípulo, sino otra cosa...

Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*

Nocturno de Chile, aludida por la crítica Gilda Luongo como una de las pocas novelas en que se escenifica, a través de una “ficción encriptada”, la “(des)composición” del ámbito artístico y cultural chileno de la segunda mitad del siglo XX (“Lenguaje crítico, sujeto crítico y diferencia sexual” 60), sugiere también en este pasaje el complejo lugar que ocupó Hernán Díaz Arrieta, Alone (1891-1984)

en el campo cultural, en su calidad de crítico oficial y voz hegemónica de la prensa conservadora, todo un personaje que Bolaño ha parodiado en la figura del insinuante “Farewell”¹.

En el pasaje citado, en que se escribe ese ritornelo que atravesará la novela de Bolaño (“Sordello, ¿qué Sordello?”), el cura Sebastián Urrutia Lacroix —personaje que ha sido equiparado con otro crítico chileno, el sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois, de seudónimo “Ignacio Valente”— se encuentra con el crítico por excelencia, el famoso, “homérico” Farewell, quien intenta seducir a Urrutia. Con ese fin desliza sobre él no solo una mano, sino una gran cantidad de referencias cultas, europeas: así como a Alone le interesaba la literatura francesa, el sibilino Farewell disfruta de la poesía italiana. En particular, se menciona al tal Sordel o Sordello, y a los “Disciplinantes”, palabra que en la tradición católica designa a quienes se autoflagelan como penitencia. Bolaño tenía una particular inteligencia para despertar estos ecos del lenguaje: sordel, sordello², evoca lo sórdido, la suma de esta escena nocturna y decadente en que los dos personajes, reunidos en el fundo de Farewell con Neruda, la mujer de este y un aprendiz del poeta, exhiben al lector sus debilidades y algo más: su iniquidad, sus hipocresías, sus pugnas. La aparición fugaz de los Disciplinantes, por otra parte, insinúa en este mundo literario el ejercicio nada fantasmagórico del castigo, el apego a la norma y, en plena escena de seducción homosexual, la posible flagelación del cuerpo. De crítico oficial a crítico oficial³, Bolaño traza una línea secreta y

¹ Así se titula un famoso poema de Neruda, quien fuera siempre muy favorecido por la crítica de Alone. El propio poeta cuenta en sus memorias que el crítico habría ayudado a financiar la edición de su primer libro, *Crepusculario* (1923). Bolaño parece también parodiar la onomástica literaria de comienzos de siglo, en que proliferaron los seudónimos, muchos de ellos en lengua inglesa y también alusivos a la soledad, la tristeza, la melancolía (“Shade”, “Leonardo Pena”, “Uno”, “Alma”, son algunos de ellos).

² Hay que añadir, sin embargo, que la palabra Sordello indica un nombre propio real: alude a un trovador del norte de Italia, del siglo XII, que escribió poemas de amor cortés y cuyo reconocimiento actual se debe sobre todo a su aparición en *La divina comedia*, del Dante.

³ Al igual que Alone, Ibáñez Langlois fue durante los años de la dictadura en Chile el crítico más importante del diario conservador *El Mercurio*.

temible, mirada con que se edifica una historia posible (y siniestra) de nuestra literatura.

Interrogar nuevamente a las figuras aparentemente conocidas y leídas, en particular a los críticos de esa primera mitad de siglo, que construyeron un canon nacional de acuerdo con códigos masculinos excluyentes, es un ejercicio que puede arrojar nuevas luces sobre la conformación de la tradición literaria chilena. El texto de Luongo es uno de los pocos que analiza específicamente la producción de Alone, y su propuesta es que tanto su escritura pública, en que ejerce como poderoso juez literario, como la íntima, desplegada a lo largo de décadas en su diario, están “sitiadas”: “Una desde la esfera privada y la otra desde la esfera pública. En su coexistencia despliegan, escenifican la complejidad y la fragilidad de una subjetividad masculina moderna, por una parte, y su inserción (des) legitimada en la sociedad y cultura chilena de la primera mitad del siglo XX, por otra” (“Lenguaje...” 75). Mientras en Chile predomina el modelo narrativo naturalista y la suma de los críticos aplaude la construcción vernácula del paisaje y los personajes criollos —un mundo eminentemente “viril”—, Alone valora formas de escritura modernas e íntimas como los diarios y autobiografías franceses, románticos y contemporáneos suyos, en un gesto que revela cierto desmarque respecto de las tendencias culturales dominantes, marcadas por aquel fuerte sesgo de género. Es así que novelistas como Marta Brunet, “descubierta” por Alone (como al crítico le gustaba presumir), eran consideradas “escritores” y no escritoras, y solo mediante este acto de travestismo autoral era posible reivindicar su trabajo⁴. Alone fue pionero en este tipo de operaciones de impostación, en que finalmente ayudaba a perpetuar los patrones ideológicos preexistentes en lo que respecta a las relaciones entre género y literatura.

⁴ Así escribe Alone nada menos que en la primera edición de las *Obras completas* de esta autora: “En cuanto una mujer sabe encadenar las ideas *no se desmide en las imágenes y dirige sin vacilación su pensamiento*, el hombre la mira extrañado y la encuentra parecida a él” (13), figura de la desmesura o el exceso femenino, como señala Gilda Luongo (2006), asimilado y normalizado por el crítico varón.

Es por todo esto que leer a Alone hoy, evitando las categorizaciones fáciles con que usualmente se le aborda, “en términos absolutos y extremos: o el elogio y el acatamiento o el denuesto y la negación” (Rossel 3) es una posibilidad abierta, aunque poco explorada y difícil. Es interesante que siendo tan conservador en tantas materias, Alone procurara introducir en el ambiente literario chileno lecturas ignoradas por sus contemporáneos, con una inusual conciencia de géneros como la autobiografía y el diario íntimo (relegados desde las miradas imperantes, normativas y excluyentes de la alta esfera de la literatura, enjuiciadoras de las escrituras del yo desde una perspectiva social⁵); también atrae la forma en que el crítico construye su figura intelectual y se autorrepresenta ya no solo en una perspectiva pública, sino en el plano más íntimo, revelando contradicciones y fragilidades en la configuración de una identidad sexual. Como soltero que era, Alone parecía obligado, dada su condición social, al matrimonio y un patrón de vida heterosexual muy normado del que busca evadirse, no siempre sin sentir culpa. En sus *Diarios* el tratamiento de las vidas diurna y nocturna permite adivinar, en escorzo, los conflictos de su tránsito de la heterosexualidad a una suerte de bisexualidad no asumida.

En este capítulo, propongo una lectura que irá desde una comprensión general de las fuerzas en juego en el campo literario chileno en que contindió Alone, para analizar su acercamiento a un género poco conocido o devaluado como la autobiografía. Abordaré, en primer término, su autorrepresentación como intelectual, la que se ve tensionada por las posiciones que ocupó, en parte, debido a su origen socioeconómico; luego esbozaré algunas ideas sobre los modos en que es posible leer su identidad sexual, particularmente en su escritura íntima.

⁵ A este tema me he referido más extensamente en el capítulo “Que les perdonen la vida: autobiografías y memorias en el campo literario chileno”.

Alone, un crítico moderno

A principios del siglo XX, los textos autobiográficos y memoriaísticos tenían un par de funciones muy expresas en Chile: señalar el mérito político o bien justificar la actuación pública de militares, políticos y religiosos. En el período señalado (el nacimiento de Alone coincide con el año 1891, que signa la fractura de la Guerra Civil en Chile), comienza a producirse un relevo en los actores y voces que intervienen en el campo literario y también entre quienes hilvanan los hilos del pasado a través la escritura memoriosa: la profesionalización de la escritura permite que emerjan autobiógrafos provenientes de las clases medias, quienes a diferencia de los escritores de élite, encontrarán otras razones para narrar sus vidas, si bien muchos de ellos también justificarán o pretenderán alzar como ejemplo sus historias de mérito y esfuerzo personales, que de algún modo autorizan la intromisión de sus voces en la cultura escrita de este país.

A estos grupos medios pertenece Alone, nacido en una familia “venida a menos”⁶, de provincia, la que por razones económicas impulsa al joven a estudiar durante algunos años en el Instituto Comercial de Santiago, como también a seguir, sin que llegue a terminarla, la carrera de Odontología. Durante mucho tiempo, hasta su primera jubilación, con 37 años, Alone fue empleado en el Ministerio de Justicia y su formación literaria fue totalmente autodidacta. Su primer libro, *Prosa y verso*, el cual recogía prosas suyas y versos de su amigo el escritor Jorge Hübner, fue publicado en 1909. Luego vino *La sombra inquieta* (1915), su única novela, donde simula la redacción de un diario íntimo. El propio Alone afirmó que era este un texto referencial⁷. La preferencia por el relato subjetivo, presente ya en este

⁶ En Chile esta expresión refiere a aquellas familias que han ido perdiendo poder económico y estatus social.

⁷ Alone escribe en sus “Notas del autor”: “No se trata de una novela sino de hechos reales y personajes efectivos apenas ordenados, para mayor claridad, en una vaga composición” (37). La protagonista se inspiraba en la escritora Mariana Cox Stuven (Shade), casada y mayor que

libro, o en textos publicados en revistas (como un “Diario íntimo” aparecido en la *Revista de Artes y Letras* en 1918), se perfilará luego en su trabajo crítico, primero en el periódico *La Nación* (1921-1939) y luego en *El Mercurio* (1939-1978). Prueba de ello fue su participación en la polémica entre el llamado “imaginismo” y el criollismo a fines de la década de 1920, en la que tomó parte por la primera tendencia, de tono subjetivista y representada por escritores como Salvador Reyes. El imaginismo se opuso a la vertiente descriptiva y nacionalista desarrollada por Mariano Latorre y otros autores.

Alone se refiere a sus textos de carácter crítico como “crónicas”, precisamente desde este afán de rescate del aspecto personal con que a su juicio se trama la literatura: “La crítica ideal es la crítica objetiva, científica, experimental. Por desgracia, no existe. El solo hecho de comentar un libro y no otro indica ya una preferencia de orden subjetivo”, escribe en su artículo “La crítica objetiva”, publicado en *El Mercurio* en 1976. En el diario del Arzobispado, *La Unión*, comienzan a aparecer sus primeros artículos sobre literatura: “No eran críticas literarias; lo declaré desde el primer instante; eran simples impresiones de lector, comentarios como los puede hacer cualquiera a propósito de una obra que le ha gustado o disgustado cuando conversa con un amigo que la ha leído o desea leerla” (*Pretérito imperfecto* 100).

Por otra parte, su postura como crítico y cronista revela su renuncia a identificar en la literatura cuestiones sociales o políticas, para privilegiar su función de entretenimiento y sobre todo un esteticismo extremo. Será, pues, muy lejos de toda valoración del aspecto testimonial y social de las literaturas del yo, que Alone defenderá

él, de la cual habría estado aparentemente enamorado, en tanto el narrador era su propio símil, un joven que idealiza a la intelectual. Cox murió, a juicio del crítico, debido al dolor que sintió al darse a conocer otro libro, *Yo*, de Ignacio Pérez Kallens (“Leonardo Pena”), en que se plantea una situación de adulterio entre Pérez y ella. Alone habría escrito *La sombra inquieta* para desmentir aquel otro libro y hacer justicia a la escritora. También publicó otros muchos textos sobre ella que refuerzan, en el ámbito público, la historia de un amor heterosexual por parte del crítico, de carácter platónico (en *Pretérito imperfecto*, por ejemplo, hay por lo menos tres capítulos dedicados a Cox Stuven).

abiertamente la subjetividad en la escritura, desarrollando en sus comentarios, muchas veces, la defensa de sus aspectos más frívolos. Sin embargo, al menos la situará en un ámbito que, como veremos a continuación, mayoritariamente la ignora.

La hoguera del crítico

En Chile, como ya se ha dicho en el primer capítulo de este libro, los precursores de los estudios autobiográficos son Alone y Raúl Silva Castro, con los textos *Memorialistas chilenos* (1960) y “La memoria personal” (*Panorama Literario de Chile* 1961), respectivamente. El problema de las escrituras del yo se perfila de la mano de la consolidación de la crítica literaria especializada, proceso del cual forma parte Alone. Él la defenderá en varias oportunidades, como por ejemplo en este pasaje de *Memorialistas chilenos*:

¿Por qué solo la gran historia documental, político, administrativa, guerrera, y nunca la que está detrás, modestamente anecdótica, con las ideas y costumbres, los caracteres individuales y esos choques imprevisibles que la realidad proporciona, a menudo, puertas adentro?

Esto sin contar el color, la gracia, el placer palpitante de la vida... (XI).

Pareciera predominar en esta cita la idea, muy propia de los autores de su tiempo, de que este tipo de textos constituyen una forma de revisión histórica, más que un objeto estético, literario. Sin embargo, si se revisa el conjunto de sus escritos, hallaremos asertos contradictorios, que hablan principalmente de su valoración de lo autobiográfico como una forma de literatura. Ya he comentado la existencia de una interesante discusión epistolar entre Alone y el sacerdote francés Emilio Väisse (cuyo *nom de plume* fue Omer Emeth). Se trata de un diálogo bastante apasionado entre los dos

críticos, que se produjo entre los años de 1930 y 1934, período en que Väisse regresó a Francia y el chileno intentó convencer a su colega de que escribiera sus memorias. Alone alude a esta correspondencia en “Recuerdos de Omer Emeth”, donde intenta hacerle ver...

[...] el interés de este género, documento fidedigno por un lado y, por otro, relato novelesco, efusión poética, disquisición filosófica, psicológica y hasta pedagógica, todo bebido en la fuente original, inédita, puesto que nadie puede conocer mejor al autor de las memorias que el propio memorialista, y las noticias que él proporciona sobre sus experiencias son únicas (V).

El propósito de Alone era alentar a Emeth para que escribiera sus memorias, cometido al que este último es reticente, como ya se ha comentado en el primer capítulo, pero encuentra con que su amigo ha quemado diversos apuntes, “en un acceso de neurastenia”. Lo que ocurre es que el sacerdote teme “girar letras” sobre su memoria, no quiere equivocarse, no desea faltar a la verdad. Si llega a escribir sobre su vida, la imaginación no debe intervenir: “Escribiré, pues, pero si veo que la imaginación me lleva haré una nueva quemazón y ¡adiós! Lo que me da un poco de confianza es el hecho de que mi memoria es buena en todo lo que atañe a paisajes y personajes” (VIII).

A la postura de Omer Emeth, quien consideraba crucial documentar el trabajo memorialístico, se opone la de Alone, más subjetivista y moderna, donde se perfila el concepto de “memorias personales”, aunque sin referirse explícitamente a la autobiografía:

Pese al escepticismo de que hacía alarde, don Emilio respetaba no solamente los dogmas religiosos sino algunos más que él mismo se había impuesto y que en vano trataré de discutirle. Entre ellos, ese supersticioso amor a una verdad que nunca se sabe a punto fijo en dónde se encuentra. La idea de conceder un poco a la fantasía hablando de sí mismo le repugnaba; parecía un atentado contra el séptimo mandamiento y un desacato a

sus lectores. Yo le alegaba el título de las memorias de Goethe “Realidad y Poesía” y el hecho de que es psicológicamente imposible hablar de sí mismo juzgándose tal como uno es o como los demás creen que es, sin agregarle cierta aureola, aunque sea la de la santa humildad. Acaso en él influía, al mismo tiempo, la convicción de que las memorias personales pierden su gusto, el gusto de escribirlas y el gusto de leerlas, si no se dice en ellas todo, integralmente, sin omisión alguna, en especial aquello que menos deseamos decir, lo que levantaría más protestas, en suma, las que se llaman indiscreciones (VIII).

Alone comprendía que este ejercicio constituía una forma de representación y ponía en duda la posibilidad de ser objetivo en el sentido químérico de una adecuación absoluta, de contar la vida a cabalidad. Para él, las memorias personales requerían de un filtro, de la intromisión de la imaginación, porque intuía que el yo autobiográfico es, como el de Goethe, *Realidad y poesía* (*Dichtung und Wahrheit*, poesía y verdad). Es por ello que, a diferencia de lo que ocurre con Silva Castro y otros críticos contemporáneos suyos, se percibe en él no solo el reconocimiento del género, sino también su adhesión:

¡Ah! leer lo que uno quiere, disponer sus lecturas, elegirlas y ordenarlas libremente, es como organizarse la felicidad. A mí me gustaría [...] juntar una gran colección de Memorias, Diarios, Confesiones y en general, documentos íntimos, Cartas Privadas, etc., leerlas bien, compararlas, saborearlas y describirlas. Es uno de los géneros que hallo más agradables [...]. Novela, cuento, poesía, sí, bien; pero lo otro ah! lo reúne todo, es un compendio. Con decir que la *Correspondencia* de Flaubert, mal escrita, según aseguran, me ha hecho gozar más que *Mme. Bovary* y *Salambo*” (*Diario íntimo* 317).

Sin embargo, esta posición resulta minoritaria. En diversos textos de la época prima el menoscabo a las “meras impresiones”

y el deseo de objetivar las memorias, respaldándolas en una firme base documental (las cenizas dejadas por Omer Emeth).

Ser Alone

No sería aventurado plantear, nos guste o no, que los textos de Alone guardan hitos de la construcción del concepto autobiográfico en Chile. Él mismo fue un cultor de este tipo de escritura, si bien sus memorias, *Pretérito imperfecto*, fueron editadas por otro escritor (Alfonso Calderón) en vida del autor. Pero, más que ese texto, el que nos acerca a su construcción íntima es su *Diario*. A juzgar por la lectura de este texto, “Alone” fue más que un seudónimo, también más que la marca registrada que por cincuenta años rigió las apuestas literarias, los debuts y los fracasos, también las complicidades y los odios de las escritoras y escritores chilenos. La palabra tiene atisbos de marca íntima. No porque vincule por siempre, como quiso Alone, los nombres de Hernán Díaz Arrieta y la escritora Virginia Cox, de quien habría tomado el singular *nom de plume*, sino porque “Alone” fue y es también una metáfora, una forma de concebir la lectura y la escritura. Más que un solitario: alguien que está solo entre todos y, por otra parte, alguien “único”, “inigualable”. Ser *alone*, pues, constituye una forma de ejercitarse la crítica y representarse a sí mismo como intelectual y como sujeto. Estas resonancias del nombre, un nombre que viene a reemplazar al nombre propio y que muchas veces se menciona casi anecdotíicamente, me permiten proyectar, pues, este texto hacia el ámbito de la soledad del crítico y su pretendida extraordinariedad, centrales en su autorrepresentación como intelectual.

Tulio Halperín Donghi se ha referido a la “ambigüedad ineliminable de la figura social del intelectual” (46), precisamente a raíz de la construcción autobiográfica del mismo en Hispanoamérica:

Los intelectuales forman parte de esa vasta y abigarrada familia de grupos sociales que se caracterizan por una función “representativa”; no vinculados directamente al proceso productivo actuarían en otras esferas de actividad como “representantes” de grupos por su parte definidos por su específica vinculación con ese proceso (46).

Su pertenencia de origen, plantea Halperín, no necesariamente se condice con su función representativa, incluso cuando el intelectual habla por el grupo al que pertenece, dado que se transforma en una figura excepcional del mismo. Esto lo instala en una suerte de vaguedad social, tanto en el caso de aquel que es crítico respecto de la sociedad, como aquel que se coloca a sí mismo como “ideólogo del orden establecido” (49). Este último caso es el de Alone. Más liberal que conservador, por su actitud escéptica ante la religión, asumirá la defensa y valores de la alta sociedad chilena al menos en lo que refiere a la cuestión política, profesando un descarnado anticomunismo y desplegando en sus textos fuertes discriminaciones de clase, lo que lo identifica con los grupos dirigentes más reaccionarios. Pero Alone plantea contradicciones, por lo que Luis Merino Reyes, al mismo tiempo que lo presenta como un decidido antiizquierdista, también reconoce en él una faceta de sorpresivo y democrático lector: “También Alone se daba el gusto de describir autores venidos de la intemperie sin más credencial que su talento” (220).

Hernán Díaz Arrieta es un intelectual “desclasado”, en el sentido en que lo plantea Halperín (citando a Max Weber). En su ambiente de origen, las tendencias intelectuales que desde muy joven manifiesta son amenazantes: amenazan con más pobreza. Así es como escribe sobre su encuentro con la lectura, en el primer capítulo de sus memorias, “Con el horror de la literatura”:

Mi precoz tendencia a la lectura, aun sin prever su consecuencia, el amor a la escritura, inspiraba en mi casa ideas siniestras. De ahí, por esa senda, solo podían venir en cortejo en-

cadenado: la ruina, la irreligión, el descrédito, la pérdida de la fe y de las buenas costumbres y, como funesto corolario, la siutquería. Todos los medios imaginables se pusieron en obra para impedírmela: vigilancia, asechanzas, prohibiciones, conminaciones, persecuciones, amenazas, gritos, golpes. La palabra “literato”, que se pronunciaba frunciendo mucho los labios, contraponíase con violencia a la de “persona decente” y hasta implicaba, junto con la ridiculez, cierto descuido, una indumentaria roñosa y el delito de pedir plata prestada o “pegar sablazos”.

Yo no lo discutía.

Pero ¿quién escapa a su destino? (*Pretérito imperfecto* 15).

Alone ha descubierto lo que más tarde llamará, citando a Valéry Larbaud, “el vicio impune” de la lectura. Gilda Luongo se ha detenido en esto con gran acierto, al identificar esta expresión con otra: “La tentación literaria” y esta, a su vez, con otra, “la tentación funesta” —que el historiador Gonzalo Vial, prologuista del *Diario íntimo* del crítico, “cita”, equívocamente (Luongo, “Lenguaje crítico, sujeto crítico y diferencia sexual” 74)—, en un tramo que involucra deseo de lectura, deseo de escritura y deseo homosexual. En el ambiente que rodea a Alone, como advierte Luongo, de “temprana modernización”, se despliegan “las valoraciones complejas que emergen respecto de la literatura y su vinculación con el entorno social, cultural y político en sus oclusiones y silenciamientos”. Por eso, dice, no es de extrañar que el crítico “exponga sus inicios, su tendencia hacia las letras, hacia lo estético, como una especie de seducción prohibida” (69), transgresión intelectual que puede ser equiparada al deseo desmarcado de la normatividad.

Por otra parte, en su escritura Alone revela hasta qué punto la opción de las letras es también una transgresión social. El resquemor de la familia del crítico frente a las letras va más allá de la consideración meramente ornamental de las letras o las miserias económicas que pueden ir aparejadas a ellas para quien no tiene fortuna personal; el padre incluso manifiesta su preocupación por

la moralidad del oficio y en el diálogo padre-hijo se tejen, callada pero intensamente, los ribetes de la transgresión (escritural, social, sexual) de este último. Porque finalmente, y contra la voluntad paterna, Alone logrará insertarse en un medio santiaguino de élite. Convidado por diversas *salonières* chilenas a sus tertulias, también acude a los grandes bailes de sociedad, que según el propio crítico constituyen el umbral entre quienes pertenecen y no pertenecen a ella. Describe, fascinado, la escena:

Cuando los primeros compases de la orquesta, en el vasto “hall” brillante e iluminado, bajo las lámparas, delante de todos, Arturo Walker rodeó con un brazo la cintura de Margot Mackenna y, levantando en alto el otro, le cogió la mano, para iniciar, en seguida, alrededor, una ronda cadenciosa, ninguno de los espectadores pudo soñar el torrente de tumultuosas sensaciones que en mi interior se desencadenaron al presenciar ese hecho tan previsto y casi obligatorio, dadas las circunstancias, pues, como era bien sabido, los dueños de casa ofrecían la fiesta para presentar o, como se decía, “estrenar” en sociedad a su hija [...]. Es que nunca hasta entonces había visto a nadie en el acto de bailar (*Preterito imperfecto* 117).

Este pasaje, deliberadamente ingenuo (se trata de una evocación en la que media una gran distancia entre narrador y sujeto narrado) revela recién estrenadas costumbres de la alta sociedad chilena, hasta fines del XIX más bien austera y recatada. A principios de siglo, los grupos poderosos procuran emular lo más posible los usos europeos, el derroche y el lujo, en una actitud que contrasta fuertemente con la moral de la severa y desmedrada clase de la que proviene Alone:

Sea un espíritu religioso casi monástico, sean las condiciones económicas, que aconsejan austeridad, sostén mi padre, con aire serio, que las ceremonias mundanas, los paseos, las fiestas, eran pura vanidad y abrazarse en público hombres y mujeres,

al son de la música, una indecencia que suponía el estado de embriaguez, con el agregado de las espuelas y otras ordinariencias [...]. No obstante, ahora lo veo, si yo me encontraba esa noche allí, disfrazado de frac, asistiendo a esa indecencia, debíase en gran parte, nueva paradoja, a la conveniencia de figurar entre la “gente decente”, único modo de evitar las diversiones dudosas de la clase baja, que llevan a los jóvenes a la perdición... (*Pretérito imperfecto* 117-18).

Alone reconoce aquí explícitamente su interés social: para ser una “persona decente”, a despecho de los prejuicios familiares sobre la carrera intelectual, *debe* acercarse al lujo de los salones. Entre los peligros que acechan a las “clases bajas” se encuentra también la “siutquería”⁸, de la que solo puede liberar el parentesco de sangre, el dinero o bien, añade, el crítico, “el talento, las maneras, el arte, la simpatía, un carácter dúctil, incluso cualidades misteriosas, desconcertantes, que hacen a un individuo desprenderse solo de unas filas y ser aceptado con armas y bagajes en la otra, como, también, fallas y defectos que lo llevan, entre comentarios, a bajar, sin saberlo, hacia los planos ridículos” (*Pretérito imperfecto* 118). En sus textos, Alone pareciera situarse entre estos dueños del talento que por derecho pueden estar en ese baile, pero que se encuentran, efectivamente, ajenos a su despliegue y que pueden llegar a la ridiculez: “En todos esos años de vida mundana, jamás se me ocurrió la idea de bailar, ni aún la de comer tanto; me sentía intruso y como extrañado testigo en las fiestas, anotando un gesto aquí, captando allá una imagen” (121). Se percibe disfrazado, pero al mismo tiempo

⁸ La palabra se utiliza en Chile desde comienzos del siglo XX. Escribe Óscar Contardo en el libro *Siútico: arribismo, abajismo y vida social en Chile*: “Para que la palabra, de oscuro origen, llegara a existir y difundirse en Chile hacían falta por lo menos tres elementos: la vida urbana, una riqueza nueva gracias a las minas del norte, y los burócratas y profesionales. Todo esto desemboca en la aparición de un tipo humano nuevo que aspira a entrar en los salones hereyeros de la Colonia, donde ya todos se conocían. Irrumpir para confundirse con los invitados habituales, haciendo caso omiso de los límites estamentarios tradicionales [...]. Los siúticos serían entonces los recién llegados, los desconocidos, los aspirantes. El siúti es el arribista veránculo” (24-25).

no quiere formar parte del grupo intruso, aunque en realidad sea ese su lugar.

Como otros intelectuales autobiógrafos, Alone presenta un testimonio del modo en que se insertó en la sociedad donde encontró su radio de acción, pero más que el dato histórico, interesa ver la forma en que el sujeto se percibe en estas interacciones. Desde muy joven, Alone intenta perfilarse como “escritor-artista”, un tipo propio del período, cuya dedicación exclusiva a la literatura es imposible, pero que evita reconocer, como plantea Tulio Halperín (61), su mal remunerada o insatisfactoria actividad en una oficina. Más allá del desempeño de la burocracia o el periodismo para sobrevivir, lo que identifica a este nuevo personaje del campo literario es que “su arte literario se prolonga en un arte de vivir; su conciencia estética lo orienta hacia un sistema de normas éticas diferente del que gobierna a la común humanidad” (61). En el caso de Alone, esta vida se manifiesta no tanto en sus memorias, al fin y al cabo un compendio de sus crónicas, esquemático y muy poco íntimo⁹, sino más bien en su *Diario íntimo*, que escribió con intermitencias durante 57 años. En ellos su autor escribe en torno al cuerpo ausente de su escritura, la novela que no logró realizar (en este sentido, el diario sigue las huellas de los textos de Amiel y, también en alguna medida, de otro referente que quizás conociera tardíamente, Kafka), exponiendo también sus contradictorias relaciones con la alta sociedad, principalmente con las mujeres. Sobre su propio texto escribe Alone:

Ya he tomado el hábito de escribir esto que parece diario íntimo y que —es curioso— solamente no quiero llamar así, porque me gusta como título para libro y siempre que no corresponda a una realidad: pero me parece un poco ridículo, un poco femenino, un poco romántico para la vida real. Diario íntimo. Bien. ¿Qué le haremos? Se llamará diario íntimo.

⁹ Aquí pareciera contradecir al muy citado Ricardo Piglia: “La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe la vida cuando cree escribir sus lecturas” (137).

Como revancha, haré todo lo posible para estilizar la realidad (*Diario íntimo* 140).

El suyo es un ejercicio muy cuidado de escritura, que combina el fragmento y la reflexión, con la anécdota más descarnada. Llama la atención su afán de estilización, cuando en tantos otros momentos de su escritura publicita lo referencial por sobre lo ficcional. Quizás si, como en otros autobiógrafos contemporáneos suyos, estuviera ya latente en él la posibilidad de una publicación.

Pero hay otros aspectos que este texto revela, que lo hacen complejo. En general, lo que se puede leer en el diario es el registro de una doble vida:

Hay una parte “normal” de la vida afectiva, que los “diarios” registran con detalle, y otra oscura, temida, avergonzante, y a la vez irresistible, que se desarrolla en medios humanos y escenarios populares –el Parque Cousiño, la Quinta Normal, la Alameda de noche—, y de la cual se proporcionan únicamente insinuaciones, o cuadros incompletos y fugaces, pero de incomparable patetismo por la sensación de culpa que los acompaña (Vial, Prólogo 10).

En la noche, figuran incursiones por los extrarradios de la ciudad, en busca de sexo rápido y esporádico: “Encuentro nocturno, último puente, extraño, casi macabro” (*Diario íntimo* 24), sexo que puede ser heterosexual, como se muestra explícitamente en algunos pasajes, pero que Gonzalo Vial lee en relación con la condición bisexual del crítico. Sin embargo, se podría hablar apenas de “homoerotismo”, cuando el diarista describe minuciosamente los cuerpos de varones, jóvenes y desnudos, durante las sesiones deportivas o en los baños turcos, contrastando esa belleza y fortaleza con su propia decadencia corporal. El homoerotismo se despliega muy particularmente en la observación de hombres pertenecientes a la clase popular: “Encuentro un placer vergonzoso en el medio popular y canallesco. Debe haber algo bajo en mí, en el fondo de

mi” (33), o bien “Oí mucho hablar de sodomías y sodomías a un grupo de footbolistas [sic] populares [...] Porque es enorme como cunde. No hay grupo de trabajadores en que se oiga hablar de mujeres, todo es entre hombres. Y sin ruborizarse, ni espantarse, ni casi condenar [...] Hay una escala de valores. Aunque ¡quién sabe si todo valga lo mismo y nos estemos engañando!” (44).

Durante su rutina diaria, en cambio, el solterón Alone busca ser “una persona decente” en compañía de mujeres de clase social alta, como la viuda Josefina Smith de Sanfuentes y su hija (a las que tan pronto despreciaba como no podía dejar de visitar) o, posteriormente, Dolores Echeverría —la “Lolo”— con quien compartió una extraña relación, que la adinerada mujer al parecer quiso convertir en matrimonio. Deja de ser un observador para convertirse en visitante que participa e incluso anima las reuniones sociales.

Los textos de Alone manifiestan estas tensiones del autor, instalado en un lugar de frontera tanto por su vida sexual, como por el espacio crítico que forjó y, por último, por su inestable lugar en el tramo social, desde el cual escribe. Así se acumulan las reflexiones más descarnadas sobre la pobreza, la juventud perdida, la “vergüenza de su fracaso” como escritor (*Diario íntimo* 78) y, en particular, su vida de soltero incomprendido e hipocondríaco. En las orillas, “fuera del baile” pero “en” el baile, Alone relata su experiencia como crítico, que él mismo idealiza transgresora, ajena en cierta medida a la normatividad conservadora y moralizante de la alta sociedad de su época, a la que sin embargo se adosa. Deja así a los lectores una textualidad por explorar, a la que debieran sumarse los textos del diario íntimo que no fueron integrados en la edición de 2001, que abarcan aun otros 30 años de experiencias y escritura, los que ayudarían a completar un cuadro más acabado de las preocupaciones del crítico, caracterizado por el ensayista Christopher Domínguez Michael —con ironía y teniendo como referente *Nocturno de Chile*, de Bolaño— como el “heredero austral y tardío de Sainte-Beuve”.

LAS VIDAS DEL POETA:
EL VALOR BIOGRÁFICO EN *CONFIESO QUE HE VIVIDO*,
DE PABLO NERUDA

Confieso que he vivido, de Pablo Neruda, constituye un hito ineludible en la literatura autobiográfica chilena, al juzgar al menos por las aproximaciones que hacen Leonidas Morales y César Díaz Cid al conjunto de estos textos, en que las confesiones nerudianas aparecen como un verdadero punto de inflexión, dada su conexión con el momento histórico en que fueron publicadas: 1974, apenas un año después del golpe militar y la muerte del poeta. Para ambos críticos, las memorias nerudianas vendrían a cerrar un tiempo de la historia y la política chilenas, y a abrir otro, marcado por la transformación del país en un laboratorio de los economistas neoliberales de Chicago. Para Díaz Cid, en particular, estas memorias marcan el desarrollo del género en el siglo XX chileno: “Estas memorias, tanto por su carácter literario como por ciertas proposiciones discursivas vanguardistas, constituyen un paradigma en tanto ofrecen nuevas proposiciones en la representación de la subjetividad autobiográfica” (195). No queda del todo claro, en el texto de Díaz Cid, el aspecto “vanguardista” de la confesión nerudiana, pues se trata de textos elaborados a partir de los sesenta, con mucha posterioridad a su incursión en la escritura experimental. Pienso que Díaz Cid lo observa principalmente en los prolegómenos del libro, cuando Neruda plantea que “las memorias del memorialista no son las memorias del poeta”, planteando así una distancia respecto de las memorias escritas por las élites de la primera mitad del siglo. Neruda contrasta poesía e historia, rasgo en que probablemente

radique la contemporaneidad de su propuesta, en que se le da sitio a la imaginación y la ficcionalización autobiográfica.. Díaz Cid cita el trabajo de Juan Armando Epple *El arte de recordar*; para él, Neruda vendría a ser también un escritor de avanzada autobiográfica, portador de una nueva forma de hacer memoria:

Aleja [...] toda virtual sospecha que lo vincule a modelos establecidos en lo que refiere a escritura autobiográfica. Se sitúa en una perspectiva cuyo principio de verdad es relativo, una verdad que depende de la fragilidad de su memoria. Así, el poeta evita la prueba de fidelidad que un lector pudiera exigir a sus recuerdos (cit. en Díaz Cid página 199).

Confieso que he vivido vendría a ser, de este modo, un texto propio de la narrativa hispanoamericana contemporánea, “abierta a los dilemas y especulaciones de un presente heterogéneo, disímil y cambiante (y que se deja aprehender mejor con los parámetros rearticuladores de la ficción que con la perspectiva jerarquizada de una tesis sociológica o historiográfica” (Epple cit. en Díaz Cid 199).

No coincido plenamente, sin embargo, con este diagnóstico. Si bien es evidente el lugar del texto de Neruda en un momento de absoluta incertidumbre en el devenir histórico chileno, considero que ya mucho antes de él, otros autores dieron un aliento vanguardista a las autobiografías y memorias: Augusto D’Halmar, José Santos González Vera y Manuel Rojas, autores a los que me referiré en los siguientes apartados, introducen técnicas y miradas contemporáneas, como la condensación del fragmento, la ambivalencia narrativa y, sobre todo, la proyección de una dimensión subjetiva, reflexiva, que se observa antes, también en *Visiones de infancia*, de María Flora Yáñez o *Imaginero de la infancia*, de Lautaro García, autores ya mencionados y que abren con sus relatos el camino a la introspección contemporánea. *Confieso...* no es un texto vanguardista, como sí lo fue *Residencia en la tierra*; y hay que tener en con-

sideración que para la fecha de su publicación (1974) en América Latina está emergiendo un generación de escritores con verdadera vocación experimental, descritos por Héctor Libertella en *Nueva escritura en Latinoamérica*. Hablamos de Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Salvador Elizondo, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Enrique Lihn, todos ellos radicales en su tratamiento de la escritura. Ya en los 60 se había publicado en México una colección de autobiografías ideada por Rafael Giménez Siles y Emmanuel Carballo, que ponen de manifiesto estas nuevas textualidades (se publica, por ejemplo, *Autobiografía precoz*, de Salvador Elizondo). En este horizonte, es difícil de catalogar a Neruda de vanguardista, experimental o rupturista, ni siquiera en el ámbito local.

Quizá el aspecto más contemporizador de la prosa nerudiana sea la forma en que su texto reúne materiales subjetivos e históricos: Neruda se percibe a sí mismo como un hombre de su tiempo, más que un testigo, un protagonista de los cambios que movilizan al país y al mundo. De ahí que su afiebrado y doloroso relato de la traición de los militares de Chile sea el símbolo de la derrota y la esperanza, en un texto que no queda cerrado sino abierto a la incertidumbre, cuando a pocos días del golpe no se sabe, aún, qué va a ocurrir.

Por otra parte, en los últimos años es imposible no leer en *Confieso que he vivido* otros signos, oscuros, que nos muestran una vida hecha de los más diversos materiales. El episodio que Neruda relata sobre su encuentro sexual con una muchacha tamil en 1929, durante su período de cónsul en Ceylán, hoy es visto y denunciado como una violación. Él mismo relata el encuentro en estas memorias, sin aparentemente tener conciencia de la violencia del hecho narrado. Un acontecimiento de su vida que en 2015 dio origen a un texto, “Confieso que he violado”, de la artista Carla Moreno, y a una serie de publicaciones en prensa sobre el asunto, casi en los mismos días que se discutía un cambio de nombre para el Aeropuerto de Santiago, el cual sigue llamándose “Arturo Merino Benítez”.

Resulta difícil, en este sentido, aproximarse hoy al relato, en donde el poeta muestra muchos otros rasgos que hoy pueden resultar difíciles de aceptar desde la perspectiva feminista y poscolonial, sobre todo tratándose de un escritor de izquierda, que en su obra buscó ponerse del lado de los oprimidos, particularmente en su ambicioso *Canto general*. No hay, por ejemplo, en Neruda, interés por el pueblo mapuche, con el que convivió en el Temuco de su infancia, pero al que no dedica prácticamente atención; también se ha criticado la omisión que hace en sus confesiones sobre la vida y enfermedad de su única hija, Malva Marina. En este sentido, no hay novedad en el texto nerudiano: vendría más bien a ser un texto viejo, que arrastra en sus líneas una mentalidad patriarcalista y decimonónica.

Ahora bien, esas omisiones en el acabado retrato de su éxito como poeta, reconocido y aclamado no solo en Chile sino en distintos puntos del orbe, hablan también del trabajo de montaje, de cuidada elaboración, con que el poeta urde su imagen pública. En *El espacio biográfico*, Leonor Arfuch plantea que el yo autobiográfico es un yo social, un sujeto habitado por la otredad del lenguaje; el psicoanálisis habilita una lectura, escribe la crítica argentina, en que la *falta*, “ese vacío constitutivo del sujeto que convoca la necesidad de identificación”, halla en el “valor biográfico” (concepto que toma, como bien explica, de las teorías bajtinianas) —otro de los conceptos bajtinianos—, un anclaje, una puesta en sentido. Se trata de un ordenamiento narrativo: ni siquiera en la autobiografía, dice ella, “existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la ‘totalidad artística’”; la narrativa autobiográfica, como toda narrativa, precisa de cierto extrañamiento, de una distancia entre quien enuncia y la historia contada. Es preciso consolidar la figura de un otro, al que el autobiógrafo moldea. Se trata aquí, como en todo relato, de la vida del “héroe”. Explica Arfuch que es con él que el narrador se identifica y a él le confiere una valoración. El “valor biográfico” consiste en ordenar “la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno, este valor puede ser la forma

de comprensión, visión y expresión de la propia vida” (47). En la hipótesis de Arfuch, este valor biográfico, “fundado en el deseo de trascendencia o en el amor de los prójimos, impone un orden a la propia vida —la del narrador, la del lector— a la vivencia de por sí fragmentaria y caótica de la identidad, lo que constituye una de las mayores apuestas del género y, por ende, del espacio biográfico”. El espectro de posibilidades narrativas va desde “la vida buena” a la del “antihéroe”, pasando por una vía muy propia de la cultura contemporánea, el “fabulismo de la vida”, dice Arfuch, que se presenta a través del relato de la vitalidad, la confianza en los propios logros, el valor de la aventura, la otredad del sí mismo, la apertura del conocimiento del ser como disruptión (58).

En Neruda, el valor biográfico se asocia a la puesta en escena de un yo hipertrofiado, seguro de su lugar y trascendencia en la historia, potente, vital e identificado a lo largo de todo el libro con lo que llama “el pueblo”. El relato de Neruda apunta a crear a este héroe superlativo, cuya impronta, nos guste o no, proyecta una larga sombra tutelar, haciendo de este poeta quizás el más relevante de los escritores chilenos del siglo XX, a despecho de otras personalidades que se fraguaron en la conjunción de vida y obra, como las de Vicente Huidobro, Gabriela Mistral o Nicanor Parra. Es por esto que Neruda ocupa el último lugar en este apartado sobre “*Autorías y herencias*”, porque su texto cristaliza un extenso período del relato autobiográfico en nuestro país, una búsqueda hasta cierto punto convencional, inscrita en la idea de la autojustificación pública y la afirmación autorial antes observada en los poderosos de fines del siglo XIX, una personalidad desprovista todavía de las dudas contemporáneas. Neruda busca la creación de un yo heroico, vital, identificado con las luchas colectivas de su tiempo, sin ser capaz de observar las fisuras de su propio discurso, fisuras que analizaré a continuación. Hay que añadir, como un dato importante de análisis, que se trata de un libro publicado póstumamente, por lo cual desde el comienzo hubo comentarios sobre la autenticidad de algunos de sus fragmentos. Ciertos críticos —entre ellos Alone— pre-

tendieron probar que, sobre todo en sus últimas páginas, relativas a la caída del gobierno de Allende y el golpe militar, se percibía la intervención de Matilde Urrutia y del escritor venezolano Miguel Otero Silva.

El libro ha sido clasificado indistintamente de “memorias”, “confesiones” y “autobiografía”; ¿cuál vendría a ser realmente el estatuto genérico de *Confieso que he vivido* en el amplio universo de la literatura referencial? El propio Neruda presenta su narración como “memorias”, distinguiendo, además, como ya se ha dicho, entre lo que denomina “memorias de memorialista” y “memorias de poeta” (*Confieso*, 5); en la cubierta leemos, por otra parte, el anuncio de una confesión.

Una primera y necesaria observación, es que la diferencia entre memorias y autobiografías se funda no tanto en la calidad del recuerdo, como en su temática. Mientras la autobiografía se centra en la persona o personalidad del autor, las memorias están marcadas por el acontecer histórico, del cual el autor es testigo o protagonista. Este rasgo se encuentra presente en el texto de Neruda, principalmente en los pasajes en que describe las circunstancias asociadas con su compromiso político. Pero es el propio narrador quien nos entrega una clave acerca de cómo leer el texto: como se ha dicho, distingue entre las memorias del memorialista y las del poeta, e inscribe su narración bajo este último signo que, a juzgar por su propia definición, equivale a lo que habitualmente se considera “autobiografía”. Las memorias del memorialista, a su juicio, abordan la dimensión histórica de un modo objetivo: el memorialista “vivió tal vez menos, pero fotografió mucho más y nos recrea con la pulcritud de los detalles” (5). En cambio, las “memorias de poeta” serían subjetivas, “olvidadizas”, teñidas de ficción: ellas nos entregan “una galería de fantasmas sacudidos por el fuego y la sombra de una época” (5); esos fantasmas están latentes en el imaginario del poeta; son, a su modo, ficciones, personajes confundidos en el claroscuro de la historia desvaída e imprecisa. Es esta dimensión personal, subjetiva, la que reina en *Confieso que he vivido*.

Al tiempo que el narrador reivindica para su texto ese carácter intermitente y olvidadizo, tremadamente personal, a su vez manifiesta, quizás rememorando palabras de Walt Whitman, que tal vez él no ha vivido en sí mismo: “Tal vez viví la vida de los otros [...]. Mi vida es una vida hecha de todas las vidas: las vidas del poeta” (5). Propicia, de este modo, una suerte de heterografía, una escritura de los *otros*, cuyas vidas pretende haber vivido él mismo; por otra parte, podemos interpretar que su existencia no se diluye en las de los demás, sino que concentra en sí misma todas esas vivencias; en el fondo, el poeta es un ser proteico, con múltiples rostros, voces, identidades, y ellas se deben al contacto con los seres de carne y hueso que lo rodean, pero a la vez con los fantasmas, las imágenes y personajes que se asoman no solo en sus memorias, sino también en su poesía, de carácter eminentemente confesional y testimonial. Efectivamente, si se quiere abordar el problema de la autobiografía en Neruda, resulta casi imposible hacerlo sin mirar su vasta producción poética y, en particular, libros como *Memorial de Isla Negra* o el segmento “Yo soy” en el *Canto general*, donde ya se advierte el deseo del propio poeta de configurar una imagen biográfica, vinculada con la gesta de América.

Pero no hay que confundir el yo poético y el yo biográfico; esto es algo que constantemente se nos advierte. Tampoco hay que confundir el yo biográfico con el yo de la autobiografía. En el caso de Neruda, nos encontramos con un ejercicio retórico, cuya filiación se remonta a otros poetas y escritores con aspiraciones similares: ecuménicas, universales. Jaime Concha habla de dos modos de panteísmo presentes sobre todo en la obra temprana de Neruda: la atribución de carácter divino a todo lo que existe y la identidad de fondo de todas las cosas (“Proyección de *Crepusculario*” 35), modo, este último, que aparece muy particularmente en la introducción que Neruda hace de su *Confieso...* y que traspasa el conjunto de su creación.

Este estar “fuera de sí”, en los otros, por los otros, no invalida, ciertamente, el carácter autobiográfico del relato nerudiano,

pues aquellos otros que invoca son aspectos de sí mismo. Han sido sumados a una voz, la voz del poeta que cuenta “sus vidas”, su multiforme existencia.

Aunque *Confieso que he vivido* es un libro póstumo y pudo haber tenido otro título, vale la pena detenerse en la significación del concepto confesional. En este texto, lo que se confiesa es, ni más ni menos, que se *ha vivido*, quizás en un acto intencionado de transgresión: la confesión religiosa, dirigida a Dios y en que se hace un examen de conciencia —generalmente abatida por la culpa y redimida por la presencia de la divinidad— se ve reemplazada aquí por una confesión nada culpable: “he vivido”, actitud vitalista que desvirtúa la actitud confesional, cuyo origen se remonta, más allá del texto agustiniano, a los relatos bíblicos. Se nos invita a leer, en las antípodas, un texto gozoso: el narrador confiesa que ha vivido y predominan la anécdota deslumbrante, la circulación de oscuros poetas y bohemios, la sorprendente (¿forzosa?) entrega de las mujeres.

Lo menos parecido a una confesión parece ser este discurso que necesita de la promoción incesante del protagonista, figura premeditadamente romántica y exaltada, también melancólica y partícipe de dolorosas circunstancias históricas y políticas: la guerra civil española, las luchas contra el colonialismo inglés en la India, el proceso revolucionario en China. Como protagonista de un tiempo, Neruda no descuida los aspectos ideológicos, siempre vigentes en su obra, particularmente a partir de su inscripción en el Partido Comunista de Chile.

Neruda es un poeta con un compromiso político y es a partir de ese compromiso que construye un personaje. No hay que olvidar que Neruda fue también Ricardo Neftalí Reyes, y también “Sacha Yegulev”, “Lorenzo Rivas” y el secreto “Capitán” de los versos amorosos dedicados a Matilde Urrutia en los años de amor clandestino. El problema de la identidad no se plantea aquí como en el caso de Pessoa y sus heterónimos, pero tampoco se puede simplificar. Es posible hablar de las identidades de Neruda, y no únicamente de

una sola e irrenunciable identidad. Entre las personas que él crea a través de su obra (adjudicándoles un valor biográfico), se encuentra la del hombre con raíces en la tierra, vinculado con un mundo americano primigenio, representado en el capítulo sobre el bosque chileno: “De aquellas tierras, de aquel barro, de aquel silencio, he salido yo a andar, a caminar por el mundo”(10).

A lo largo de *Confieso que he vivido*, Neruda teje una vez más su autorrepresentación, su “mitografía”, acorde con su compromiso político con los sojuzgados, con los perseguidos del continente americano. Federico Schopf alumbra este aspecto de la obra del poeta; según este crítico, el culto de Neruda a su propia personalidad parte de la idea de que existe una sincronía o identidad entre el desarrollo de su historia y la historia colectiva de su tiempo. Agregamos: este tipo de sincronía caracteriza también la obra de otros grandes poetas, como Dante o Goethe. El joven provinciano, habitante de América, será un hombre conectado con las fuerzas mágicas y telúricas de una naturaleza primigenia, del mismo modo que el poeta de madurez se identificará, en su *Canto general*, con la gesta del indígena que perdió su libertad.

No resulta extraño que la construcción de una imagen pública, oficial del poeta, su “valor biográfico”, sea considerado incluso de “mal gusto”, conflictivo o problemático por críticos como el mismo Schopf. Neruda se identifica con el “pueblo” del cual es portavoz y por el cual se hace cargo de su propia libertad: “Y fuerza soy de piedra pensativa, / alegría de manos congregadas. // Por fin, soy libre adentro de los seres”, enuncia el hablante del *Canto general* (479). Tanto en este texto esencial, como en *Confieso que he vivido*, es posible desmantelar la mitografía y hallar los elementos que provocan tensión en su discurso.

¿Con qué pueblo desea identificarse Neruda? ¿Dónde está el indígena cuando Neruda, el autobiógrafo, narra su infancia en Temuco? Resuena el eco de los nombres que fascinan al poeta, apellidos mapuche de sus compañeros de liceo, pero más bien parece que su mirada sobre este mundo es tamizada por el canto de Er-

cilla, por una mirada inevitablemente distante. Existe una contradicción entre el personaje que propone Neruda a los lectores —en sincronía con la historia de los sojuzgados— y *otro* que merodea en su poesía y su narrativa, aquel que en *Confieso que he vivido* cena en la “casa de las tres viudas” francesas y se siente fascinado por “las últimas gotas de una cultura deliciosa” (28), subsistentes en la espléndida mesa europea preparada para él por las tres enigmáticas mujeres, últimas herederas de un aserradero, abandonadas a su suerte entre las montañas “más impenetrables y solitarias del mundo” (28).

Neruda es un autor americano que, como muchos otros —y seguro que a su pesar—, escribe mirando a Europa. De hecho, se embarca en la empresa autobiográfica, propia del europeo. Esta empresa, como ya se ha dicho, no se realiza solo en *Confieso que he vivido*, sino que ronda muchas páginas de su poesía. Además, cae en la tentación de contar una historia homogénea, unitaria. Pero no solo la historia personal es homogénea, sino también la historia colectiva; de ahí que en sus últimos y dramáticos momentos, el narrador de *Confieso que he vivido* afirme: “Chile tiene una larga historia civil con pocas revoluciones y muchos gobiernos estables, conservadores y mediocres” (369), con lo cual repite la visión unitaria de nuestra historia originada por la oligarquía, versión de la identidad de un pueblo que se erige como imagen oficial.

Hay que agregar que en América, autobiografía y memorias se vinculan, desde el siglo XIX, con la búsqueda criolla de unos orígenes y unos interlocutores blancos y europeos. En cuanto género literario, estos textos dan cuenta principalmente de un espacio público, político, que a su vez valida la escritura. En sus orígenes, la autobiografía es un género esquivo a las mujeres e inalcanzable para las clases oprimidas, los silenciosos, los callados, de los cuales Neruda desea ser un portavoz.

Tanto en *Confieso que he vivido* como en sus textos poéticos alusivos a la historia, muy particularmente el *Canto general*, se produce una tensión entre el anhelo americanista de Neruda de re-

escribir la historia recordando a aquellos que fueron olvidados y violentados, por una parte, y, por otra, su tendencia inconsciente a afirmar el canon y la tradición europea. Las alabanzas a Alonso de Ercilla y al oro del idioma español, su propia cercanía con la literatura francesa y los modelos extranjeros, son insoslayables si deseamos abordar al personaje autoimpuesto. En una escritura que a la vez procura reescribir la historia continental y recordar el mundo perdido por el genocidio de la Conquista, estos pasajes generan inevitables tensiones. El personaje nerudiano, aquel que buscar “ser los otros”, formar parte del pueblo, de la tropilla de trabajadores que en la línea férrea descubren junto a él los tesoros de la naturaleza, es, finalmente, un personaje dialógico, plural, fisurado.

Como ya se ha dicho, muchos de sus críticos apuntan a la falta de unidad y cohesión del texto. Insisto en que la autobiografía es, ante todo, una construcción: no hay una vida que sea “coherente”. Vivimos más bien a retazos. Occidente inventa una forma de relato que permite dar un hilo conductor, un sentido, a los incidentes vitales. Los autores invitan a leer sus autobiografías de un modo especial. Como Walt Whitman en *Hojas de hierba*, nos convidan a tocar una presencia: “Camarada, esto no es un libro / el que lo toca, toca a un hombre”, traduce Borges. A partir de la segunda mitad del siglo XX son varios los novelistas y también los autobiógrafos que procuran dar cuenta del desarrollo de la epistemología del sujeto, a través de una creciente fragmentación narrativa. Predomina la memoria astillada, que atraviesa los textos aforísticos y enigmáticos, libres del hilo temporal propio de la autobiografía clásica. No hay por lo tanto nada particular en los olvidos de Neruda, en la omisión de nombres y fechas. Todo autobiógrafo, ya lo hemos dicho, es en cierto modo, un “autopseusto”. Y toda autobiografía está inconclusa. Siempre falta ese capítulo fundamental y misterioso que es la propia muerte, capítulo que —si nos unimos a quienes consideran *Confieso que he vivido* un texto escrito en su totalidad por el poeta— se encuentra presente en las desesperadas reflexiones finales de Neruda.

El cierre de una autobiografía siempre es arbitrario. En su autobiografía poética —“Yo soy”— más autobiografía que autorretrato por la proposición de una secuencia histórica, el hablante cierra su discurso a los cuarenta y cinco años de su edad, pero aun así se plantea el problema de la muerte:

He renacido muchas veces, desde el fondo
de estrellas derrotadas, reconstruyendo el hilo
de las eternidades que poblé con mis manos,
y ahora voy a morir, sin nada más, con tierra
sobre mi cuerpo, destinado a ser tierra... (*Canto general* 473).

A esta sombra se superpone otro discurso, esta vez vitalista: “Que otro se preocupe de los osarios...” (474), exclama en el poema que sigue, “La vida”, para rematar, páginas más adelante, en “Voy a vivir”, con la negación de la muerte: “Yo no voy a morirme. / Salgo ahora, en este día lleno de volcanes, / hacia la multitud, hacia la vida” (478).

¿Qué carácter adquiere la muerte presentida en los últimos, tristes días de septiembre de 1973, cuando Neruda escribe las páginas finales de *Confieso que he vivido?* Según Eulogio Suárez, los primeros capítulos del libro tienen un orden, cierta unidad que se descompagina después de la narración sobre la clandestinidad bajo el gobierno de Videla. Se aduce que no hubo tiempo, que la muerte sorprendió al poeta. Quizás nada hay más real en este texto, entonces, que la voz apremiada por la muerte, aquella que se despoja del estilo, que ya no toma la distancia que configura el valor biográfico y la mitografía, y enfrenta no la muerte propia, sino —en forma coherente con lo que ha sido su obra poética, su identidad de portavoz o de profeta— la *amenaza colectiva de la muerte*, la traición de los soldados de Chile. Neruda, en esta instancia final, procura hablar por el pueblo y por él anuncia, con dolor agónico, el *desastre*, la caída de la estrella.

SEGUNDA PARTE

POSTALES DE INFANCIA

LAS CARAS DE LA INFANCIA EN CHILE

Contrario a lo que se pudiera pensar, el relato de infancia, tan evocador para los lectores contemporáneos, no ha sido siempre un hito obligado de la escritura autobiográfica. Este argumento, válido para la literatura europea (en que la dilatada narración de la niñez rousseaniana es más una marca autoral que un hábito), funciona sobre todo para la literatura hispanoamericana, donde la aparición de los niños y niñas demora incluso un poco más. Como argumenta Sylvia Molloy, “la importancia dada a la niñez en literatura, autobiográfica o no, es, como se sabe, relativamente reciente” (*Acto de presencia* 109). Ella hinca su argumento en una amplia revisión bibliográfica, que fija el relato de infancia europeo en el siglo XIX y, en nuestro ámbito cultural, prácticamente en el XX. Como se explicó en los primeros capítulos, la razón de este lapsus se halla en el carácter público de una escritura que busca validar socialmente el ejercicio del poder: “La revalorización de la infancia y la adolescencia que Rousseau lleva a cabo en sus *Confesiones* provoca en Hispanoamérica reacciones diversas y, al menos en público, siempre negativas” (*Acto de presencia* 112), dado que la autobiografía se percibe “como una tarea didáctica no del todo desinteresada” (*Acto de presencia* 114), una forma memorialística, histórica, que no puede estar contaminada de ficción. “Los autobiógrafos tienden más a registrar que a evocar”, precisa Molloy (116). En esas vidas la añoranza infantil puede parecer, dice, un lujo, de cara a otras tareas más importantes, vinculadas con la construcción de las nacientes repúblicas.

Un escenario diametralmente opuesto al que ofrece la literatura hispanoamericana actual, en que la infancia aparece recu-

rrentemente en autobiografías y autoficciones, y la vida política se proyecta necesariamente en una operación de construcción y deconstrucción de la novela familiar (en el sentido freudiano), ya sea al interior del hogar o desplazada definitivamente de todo territorio de acogida, como apuntan por ejemplo Andrea Jeftanovic y María José Punte en dos ensayos que perfilan el problema de la infancia en la narrativa conosureña actual¹. El *stop motion* de la infancia en la literatura hispanoamericana del siglo XX muestra las relaciones entre la vida privada y la vida política en un amplio arco de representaciones, que van desde el texto autobiográfico convencional que la incorpora tardíamente, a la novela, la poesía y otros relatos de carácter más bien ficcional.

La cuestión social

A propósito de la tardía aparición de la figura infantil en la literatura chilena, habría que preguntarse si esto no será también un eco de las relaciones entre lo social y lo simbólico y de la lenta incorporación de los derechos del niño en el tramo nacional, una minoridad política que aun hoy alarma con imágenes despiadadas y dolorosas a las sociedades latinoamericanas.

La preocupación por la infancia emerge a comienzos del siglo XX con la llamada “cuestión social”, crisis sanitaria que un integrante de la élite social, Ismael Valdés Valdés, describía en 1915 poniendo el acento en la creciente mortandad infantil. Las cifras

¹ La casa deja de ser el espacio por excelencia de la narración sobre la infancia, y si lo es, adquiere ribetes siniestros, amenazantes. La intemperie y el afuera son los cronotopos predominantes. Punte habla de “topografías del estallido” para representar esta apertura a veces violenta de la topografía literaria argentina en torno a la infancia, vinculada por David Viñas con el espacio doméstico. Jeftanovic también se refiere a infancias fragilizadas, nómades, apropiadas por el mercado, la pornografía o las instituciones estatales. En un libro que remite a la narrativa chilena reciente, aunque no específicamente a las figuraciones de infancia, Macarena Areco observa un giro importante de los relatos hacia la fragmentación, el disgregamiento y los efectos discursivos del agresivo avance del mercado, contexto en que el espacio se articula en dos ámbitos bien diferenciados: “de la intimidad” y “de la intemperie”.

eran alarmantes: morían niños de los cités, pero también de los grandes salones y los campos, afectados de enfermedades contagiosas y mortales². Esto, si no eran esclavizados por el trabajo o incluso masacrados: en la matanza de Santa María de Iquique (1907) murieron hombres, mujeres y niños, bajo las órdenes del general Roberto Silva Renard. Hacia 1950, doscientos de cada mil niños nacidos vivos morían, la mayor parte de ellos antes de los cinco años. Como consta en el documental *Desnutrición infantil* (1969), hacia 1968 eran 22.807 niños los que morían cada año: 1.900 cada mes. Un niño cada treinta minutos. Cifras que el documentalista Álvaro Ramírez esgrime para denunciar el problema de la subalimentación de los niños y el subdesarrollo chileno. El actor Héctor Noguera narra en *off* las manifestaciones de la catástrofe social, la que impacta directamente en esos cuerpos a los que se aproxima la cámara, exhibiendo las moscas sobre los cuerpos y sus malformaciones, así como también los rostros de las madres, que no cesan en su trabajo, tratando de darles a sus hijos alimento. “La desnutrición llega también con su propia cara”, sentencia Noguera, mientras examinan a un lactante en el límite de sus fuerzas, la piel suelta sobre los huesos, las piernas y los brazos frágiles como hilachas. “Nuestros niños juegan en la basura”, remata la voz perpleja de un narrador que parece atravesar el tiempo, fijando esta imagen endémica del subdesarrollo latinoamericano.

Según relata el historiador Jorge Rojas, a partir de 1964 las campañas presidenciales pusieron creciente atención en la figura del niño, que llegó a ocupar un lugar central del imaginario político. Desde los años 50, se daba una progresiva intervención del Estado en materias sociales. La Reforma Educacional de 1965 fue un punto de inflexión importante, buscando tener una mayor cobertura y la ampliación de la escolaridad (Rojas 483). Se vivió en el país un proceso democratizador que incidió en la crianza de los niños

² Escribe Jorge Rojas Flores que, “a comienzos del siglo XX, e incluso antes, varios problemas sociales, sanitarios y morales asociados a la ‘cuestión social’ fueron atribuidos a la ignorancia e insensibilidad de los padres” (259 y ss.).

incluso al interior de los hogares, en que comenzaron a diluirse las tradicionales jerarquías familiares que distanciaban a padres e hijos, en consonancia además con la difusión internacional de los derechos del niño. En los años 60, como sostiene Claudio Guerrero, “los imaginarios de infancia alcanzan quizá su más alta cumbre en el cine, la música y la literatura” (15), de la mano de la protesta social y un creciente desarrollo de las políticas públicas vinculadas a la niñez.

“En mi gobierno, los únicos privilegiados serán los niños”, prometía la campaña de Allende de 1964, promesa que buscó canalizar años más tarde a través de la famosa política del medio litro de leche diario. “La felicidad de Chile comienza por los niños”, decía el lema de la Unidad Popular en 1970, en continuidad con el eslógán de un afiche del Comité Nacional de Navidad organizado treinta años antes por el Frente Popular: “El futuro de Chile comienza por los niños” (1939). Promesas de cambio social que involucraban la alimentación, la situación de trabajo de muchos niños aún y su educación, y que se vieron quebrantadas en 1973. Según el listado de la Comisión Rettig (1991), 307 fueron los niños asesinados o desaparecidos por la dictadura militar de Augusto Pinochet. La mayoría de sus victimarios ha quedado impune.

Quizás uno de los hechos más relevantes en los últimos años sea la integración de los niños a la economía de mercado como consumidores. Se erigen nuevas promesas de felicidad, y sin duda, nuevas y más férreas formas de esclavitud, de servilismo, de fragilidad social. Nuevas caras de la infancia chilena: la criminalización de niños, como ocurrió hace algunos años con “Cisarro”, quien desde pequeño vivió en centros del Servicio Nacional de Menores, sin que cambiara en nada su condición; la muerte Lissette Villa también al interior de uno de estos recintos asistenciales, sofocada bajo el peso y la violencia de quienes debían ser sus cuidadoras, con tan solo once años; los suicidios de otros muchos niños y niñas en las instalaciones dependientes de ese servicio público y los espantosos testimonios que hemos conocido en los últimos años, que muestran la necesidad de cambiar por completo el actual sistema de asis-

tencia a la infancia en riesgo social, sin mencionar otros ámbitos, como la circulación de los niños en las redes pornográficas locales e internacionales y los abusos y los casos de pedofilia expuestos cotidianamente por la prensa. En este cruce de fuerzas, niños y niñas aparecen no solo como consumidores privilegiados del mercado, sino que también se transfiguran ellos mismos en mercancías, en objetos vigilados y también, en el cebo de los discursos y los manejos más crueles de la biopolítica.

Todas estas imágenes integran lo que vendría a ser nuestro álbum nacional, saturado de imágenes cuya denuncia y figuración se inicia junto con el despertar político de los movimientos sociales y que la literatura fijará en figuras, en postales de infancia, una “infancia indigente” que domina los primeros cincuenta años del siglo, como plantea Andrea Jeftanovic en el prólogo de *Hablan los hijos* y que para María José Punte “resulta corroborada por la historiografía” (25), para dar paso, “en la segunda mitad del siglo, sobre todo a partir de las posdictaduras latinoamericanas, a un tipo de representación de lo infante en donde se delinean los aspectos contestatarios y de denuncia contra el autoritarismo, la represión y la censura” (Punte 25-26).

Las postales, hoy inútiles, decorativas, antes se acompañaban de palabras y mensajes para viajar, generalmente, largas distancias geográficas. Colocadas en este álbum de la historia y la literatura chilena, las postales de infancia atraviesan el tiempo de la nación a una velocidad cada vez más acelerada, muchas veces portando conceptos y temas de extraordinaria contemporaneidad.

El hermetismo de la infancia

La infancia es un signo denso, una metáfora que arrastra metáforas. Al niño desasistido y violentado que recorre las páginas anteriores se superponen otras figuras que ponen de relieve ya no el aspecto fragilizado, sino más bien el misterio de la niñez y su fuerte impor-

tan *queer* en la cultura: “El infante está allí en donde no lo buscamos. No es que se esconde. Es el resultado de un anamorfismo” (27), escribe María José Punte para relevar esta rareza o anomalía de la infancia, que surge en el período victoriano, de la mano de autores del sinsentido como Lewis Carroll y Edward Lear:

El término “*queer*”, originado en el siglo XVI para denotar cosas o personas raras, que tanto emerge de las páginas de *Ali-cia en el País de las Maravillas* (más de veinte veces), expresa el asombro de esta niña frente al mundo y plantea el cuestionamiento a una identidad fija (27).

La figura de la infancia se imprime aquí cargada de otredad, anómala y fluida. En nuestra literatura esa infancia indomable, hermética, se revela en la literatura de numerosos escritores, en la línea de José Donoso, Diamela Eltit, Lina Meruane, Eugenia Prado. En las ávidas niñas cuchilleras de Lina Meruane del cuento “Hojas de afeitar”, se superponen el inquietante contorno de la temible y erótica niña de “Niñita”, de María Elena Gertner, y, más atrás, las audacias de Solita Sola, la niña que conecta las historias de *Humo hacia el sur*, de Marta Brunet, cuya íntima experiencia de la niñez no puede intuida por los adultos. Estas niñas portan su otredad como un estigma que los adultos ignoran o contra la cual reclaman, en espera de que el proceso de maduración llegue pronto a un fin y la infancia deje de ser lo que las sociedades adultocéntricas nos han enseñado: una subjetividad en falta o en espera de algo.

Hay entre los personajes literarios construidos por las autoras aquí mencionadas, una posible continuidad, un gesto que fluye, que se arrastra de una imagen a la otra, primero contenido, tímido, suavemente rebelde, para llegar al movimiento enérgico, casi grotesco, desrealizado y salvaje, de las ficciones de infancia más recientes. En todas ellas campea el extrañamiento, las infancias son extranjeras, misterios insondables, fundamento de la *in-fantía*, de la indecibilidad del niño: “Alguien de difícil acceso, que no se deja

leer del todo” (Guerrero 232). Como escribe Jorge Teillier en el poema “Juegos”:

Los niños se esconden
bajo la escalera de caracol
contando sus historias incontables
como mazorcas asoleándose en los techos
y para los grandes sólo llega el silencio
vacío como un muro que ya no recorren sombras.

El poema de Teillier se encuentra en un libro que constituye su personal homenaje al *Peter Pan* de J. M. Barrie en *Poemas del país de nunca jamás* (1963), una isla inventada, a la que se puede llegar solo volando, un espacio habitado por niños perdidos en que el líder es Peter, un pequeño que nunca crece y que invita a los lectores a compartir su experiencia desaforadamente infantil. El nombre de este país quiere decírnos algo sobre los niños: la irreversibilidad de la adultez, su anclaje mítico en el tiempo del juego y también, su irreproducibilidad. *Nunca y Jamás*: doble negación que parece pesar primero sobre la experiencia que no volveremos a vivir y luego, sobre la incapacidad de narrarla, de hacerla legible para otro. Un secreto en que intervienen la función fabuladora de la imagen y el secreto: “Lo que importa no es la casa de todos los días / sino aquella oculta en un recodo de los sueños” (Teillier, “Los dominios perdidos”). Esto supone, evidentemente, una estética de la memoria, memoria creadora y distorsionadora: “Donde hay memoria, hay infancia” (Punte 24). Esto es así particularmente en la literatura contemporánea, donde la indagación en la experiencia infantil comienza a abrirse paso y a valorizarse críticamente artística y críticamente. Los objetos, plantea Claudio Guerrero, “pueden ser articulados como una tecnología de la memoria” (228), cualquier tipo de materialidad, no tan solo aquella vinculada con el goce del juego o el amor familiar. Todo vale para quien desea recordar y escribir sobre la infancia, pero en todo recuerdo subyace, siempre, la

pérdida; por eso la memoria parece algo impracticable. Imposible, porque en la rememoración y luego también en la comunicación de la memoria, solo hay restas. Y restos.

Algunos recuerdan conscientemente, echando mano del relato de otros, de fotografías y cartas; los cultores de imágenes dejan que en sus textos hablen las reminiscencias proustianas que tanto interesaron a Benjamin, que fulguren un instante las imágenes que comunican con ese pasado aparentemente irrecuperable. Otros observan, reproducen, conservan gestos, dichos atrapados al azar. Los menos simbolizan, hurgan recovecos incómodos, hacen de la infancia el pozo del cuerpo y sus pulsiones, la cicatriz húmeda aún, también el cordón umbilical, la conexión sin fronteras con lo materno, lo íntimo, lo delirante.

Los juegos a escondidas, los cuentos contaminados, sucios de una suciedad indefinida, la noche. Palabras que los adultos no entienden, que no recuerdan. Oscuridad de la lengua y de los gestos. Insolencia, desparpajo que los grandes procuran ir acallando porque la infancia no es para siempre, es para un nunca jamás que la literatura busca delinear.

La literatura de los hijos

Las postales que integran el álbum de la infancia literaria chilena reflejan con su luz —también con la falta de ella— las imágenes de los niños y niñas que por atavismos sociales y económicos en Chile nos transmiten, como se puede inferir de las escenas antes descritas, precariedad e incertidumbre. Precariedad, la del infante marginado, encerrado en conventillos húmedos y malolientes o golpeado y olvidado por sus padres; una experiencia de la infancia que acaba al final de un largo corredor donde solo es posible hallar un muro, como el que describe Manuel Rojas en *Hijo de ladrón*: el de la imposibilidad de vivir un proyecto de vida adulto, el de la pobreza endémica, el de la violencia y la muerte.

Se trata de no pocas imágenes. No propongo una escena inaugural específica. También podrían ser otros los recorridos. Si nos asomamos al álbum de la literatura nacional, los niños aparecen esporádicamente en nuestras primeras memorias y autobiografías. En el siglo XIX, Vicente Pérez Rosales abre sus *Recuerdos del pasado* con la añoranza del mundo que conoció en su infancia, el de una naciente república chilena, apenas diferenciada todavía del mundo colonial. Los niños asoman también en una novela sobre la locura y la aberración política, *El loco Ester*, de Alberto Blest Gana, en que dos pequeños dan vueltas sana e inocentemente en torno a los dramas familiares y amorosos, que vinculan con muy poca inocencia el mundo afectivo con el de las pasiones políticas y las pugnas de poder entre liberales y conservadores, en el siglo XIX.

También están los niños que entre páginas leen, aprisionados, no solo los libros, sino también sus propios cuerpos sorprendentes, sus sueños, el silencio incómodo de la adultez. Los niños de Barrios, Yáñez, Oyarzún, Couve, Subercaseaux, Donoso, Wacquez.

En lo que va del siglo XXI, la infancia ha cobrado nuevo realce literario y social. Diversos volúmenes dan cuenta de la necesidad de reconstruir una historia escrita hasta hoy desde perspectivas adultocéntricas, rescatando, a través de la recreación de las experiencias infantiles y su relación con instituciones como la escuela y la familia, los escorzos de un relato nunca antes dicho. De manera temprana, el interés por la infancia se desarrolla, lógicamente, en el ámbito de la educación y en el del psicoanálisis —Freud fue uno de sus primeros arqueólogos—; la filosofía contemporánea se aproxima a ella desde la Ilustración, para encontrar un luminoso desarrollo en este siglo, en la vertiente benjaminiana y en las reflexiones abiertas por Giorgio Agamben en un libro que es ya un referente obligado, *Infancia e historia*. Es ineludible referirse, también, a la reconstrucción histórica emprendida por investigadores como Philippe Ariès y Lloyd deMause; en un plano local, el interés por la historia de la vida privada y en particular por la infancia ignorada se desarrolla diversos textos, ya citados: los relatos históricos de Jorge Rojas y de

Gabriel Salazar, o bien, los libros de ensayos sobre figuraciones de infancia en la literatura chilena, publicados por Andrea Jeftanovic³ y Claudio Guerrero⁴.

En la última década, se instala la llamada “literatura de los hijos”, literatura posdictatorial que narra facetas ignoradas del régimen militar, historias que permanecen en la memoria incompleta, lateral, de quienes fueron niños durante esa época. Me refiero a las narraciones de una camada de escritores que comenzaron a publicar a mediados/fines de los noventa, a los que se suman algunos más jóvenes, nacidos hasta 1990, y que de distintas maneras incorporan la perspectiva infantil en sus narraciones: Nona Fernández (*Mapocho*, 2002; *Fuenzalida*, 2012, *Space Invaders*, 2013), Alejandra Costamagna (*En voz baja*, 1996; *Cansado ya del sol*, 2002; *Animales domésticos*, 2011; *Había una vez un pájaro*, 2013), Cynthia Rimsky (*Ramal*, 2011), Andrea Jeftanovic (*Escenarios de guerra*, 2000; *No aceptes caramelos de extraños*, 2011), Eugenia Prado (*Objetos del silencio*, 2007), Pilar Donoso (*Correr el tupido velo*, 2009), Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*, 2012; *Mis documentos*, 2013), Daniel Hidalgo (*Canciones punk para señoritas autodestructivas*, 2011), Diego Zúñiga (*Camanchaca*, 2009; *Niños héroes*, 2016), Juan Pablo Roncone (*Hermano ciervo*, 2011), Matías Celedón (*Trama y urdimbre*, 2007; *Buscanidos*, 2014), Rafael Gumucio (*Memorias prematuras*, 1999; *Mi abuela, Marta Rivas González*, 2013), Daniel Villalobos (*El sur*, 2012), Beatriz García-Huidobro (*Hasta ya no*

³ Se trata de un volumen colectivo, coordinado por la escritora, en que participan María José Navia, María Belén Pérez y Lucía Sayagués, quienes analizan las estrategias y la función literaria de la perspectiva infantil en obras literarias y teatrales de habla hispana y portuguesa.

⁴ Guerrero sitúa su interpretación de la infancia literaria en un plano de gran intimidad. Propone “una suerte de tipología de la niñez chilena” (11), presente en la poesía de los siglos XX y XXI: “El niño azuloso de frío”, “La niña amniótica”, “El niño pata rajada”, “El niño queer”, “El niño taimado”, “El niño trascendental” y “La niña de barro”. Estos tipos se arraigan, como él plantea, “a proyectos políticos o como respuesta a circunstancias históricas precisas. También, ligado a trayectorias biográficas, a devenires privados, a búsquedas identitarias. Habitando lo público o lo privado, los textos poéticos de infancia que aquí se comentan han logrado construir un profundo imaginario que es muestra de corrientes identitarias profundas y que, como lo expresara Gabriela Mistral, se revela como el sedimento, el rezago, de una infancia sumergida. Una infancia nacional que habita una lejanía y deja rastros, huellas, escondites” (11).

ir, 2013), María José Ferrada (*Niños*, 2013; *Kramp*, 2017), Leonardo Sanhueza (*La edad del perro*, 2014), Gonzalo Eltesch (*Colectión particular*, 2015), Camila Gutiérrez (*Joven y alocada* 2013); Constanza Gutiérrez (*Incompetentes*, 2014; *Terriers*, 2017), Hugo Forno (*Yayo*, 2017) y Camila Couve (*Estampas de niña*, 2018). A estos nombres se suman otros tantos más. En el capítulo “Niños sin patria en busca de cobijo”, Claudio Guerrero se refiere a los poetas de la posdictadura “bajo la idea de *un lugar sin lugar*, es decir, una infancia en donde ni lo público ni lo privado da cobijo ni seguridad” (19) y menciona a Alejandra del Río, María José Ferrada y Alejandra González, nacidas en los años 70, y a Ángela Barraza, Diego Ramírez y Angélica Panes, de los 80, por nombrar algunos. Sobre la infancia escriben también prácticamente todos los poetas incluidos por la crítica Francisca Lange en la antología *Diecinueve*, sobre la poesía escrita en los noventa, en que la recopiladora lee a este grupo de autores como los primeros que vivieron una infancia al alero de la televisión, marca generacional que se deja notar también en la narrativa. A todos ellos hay que sumar cineastas (Dominga Sotomayor, María Paz González, Alejandro Fernández, Macarena Aguiló, Elisa Eliash, Verónica Qüense), artistas visuales (Mónica Bengoa, Mariana Najmanovich, León & Cociña), *performers* y creadores teatrales (María José Contreras, Ana Harcha, compañía La Laura Palmer). Este interés se observa también en el desarrollo de diversos proyectos de investigación, como los de Catalina Donoso sobre infancia en la literatura y el cine, en el ICEI de la Universidad de Chile; el de Catalina Forttes sobre Bildungsroman y adolescencia, en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; o las tesis doctorales de María Angélica Franken sobre infancia en el cine y la literatura chilenos (Universidad de Chile), de Alida Mayne-Nicholls sobre infancia en la obra de mujeres artistas (Pontificia Universidad Católica de Chile) y de Natalia Alzate sobre infancias migrantes en la narrativa latinoamericana actual (Pontificia Universidad Católica de Chile), sumados a la publicación de revistas y dossiers dedicados al tema. Se expresan de este modo contenidos

que hasta ahora estaban reprimidos, o que habían sido burlados de la discusión pública, como puede ocurrir con posterioridad a eventos traumáticos como los vividos en Chile durante casi dos décadas. Las difíciles relaciones entre memoria y relato permiten, aun así, la construcción de relatos performativos, que al hallar canales de escucha quizás permitan alguna superación.

Una novela importante, que a mi modo de ver marca un antes y un después de este tipo de aproximaciones literarias a la infancia en dictadura, es *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, la cual impactó tanto en la crítica como en los lectores. Particularmente importante es que Zambra parafrasea a Georges Perec, autor de un texto muy significativo en el ámbito de la literatura francesa de posguerra y que curiosamente nos interpela política y poéticamente. Se trata de *Wo el recuerdo de la infancia*, la historia de Gaspard Winckler, desertor del ejército que utiliza ese nombre, una chapa que le ha proporcionado una misteriosa organización humanitaria, para que pueda evadirse. Las cosas se complican cuando alguien lo contacta para pedirle que vaya en busca del niño que es el verdadero dueño de ese nombre, desaparecido en un naufragio. El verdadero Winckler ha perdido la capacidad del habla, es en pleno sentido un *in-fans*. La desaparición del niño es inexplicable. Todos han muerto en el barco, incluso la madre, quien ha intentado ayudar al pequeño llevándolo a un viaje alrededor del mundo, en busca de una cura para su afasia.

Esta historia fue publicada por entregas en una revista francesa (*La Quinzaine Littéraire*), a partir de 1969. Es fácil imaginar el desconcierto de sus lectores cuando Perec anunció, a menos de un año de haber comenzado su folletín y en plena presentación de los personajes, que no continuaría la historia, que esta sería publicada en el formato de libro al año siguiente. Bastante tuvieron que esperar aquellos lectores de la revolucionaria Francia de entonces, porque recién en 1974 se publicó ese libro, el cual no respondía el misterio planteado en la narrativa original. Por qué no remarcar la elocuencia que puede tener un silencio como esta, de cuatro años. En esos

cuatro años, Perec no fue capaz de seguir adelante con la historia de corte policial; la escritura le había llevado a otra historia, a un recuerdo de su infancia: la creación de un mundo llamado “W”, isla del deporte que era en verdad una temible contrautopía, ideada y dibujada cuando él era un niño. Entre las publicaciones semanales de *La Quinzaine* y el libro *W...*, hubo varios años de intenso psicoanálisis. El libro da cuenta de esa interrogación permanente, de ese nudo que traba las historias del niño Gaspard Winckler y el niño que fue Perec, pues a la historia policial del comienzo se superpone un relato aparentemente testimonial en que el escritor busca reconstruir su traumática infancia. Hijo de un soldado muerto en el frente y una madre desaparecida en Auschwitz, Perec fue un sobreviviente de la guerra, que prefirió, para hablar de la historia de sus padres, la ambigüedad, la indeterminación, los juegos escriturales. “No tengo recuerdos de infancia”, dice al comienzo de este libro por tantos años aplazado, en que un tercer nivel narrativo corresponde a la descripción de la siniestra isla “W”, ubicada en la Patagonia chilena y por lo cual el mismo Perec reconoce haberse anticipado al horror, pues ya se sabía en Francia en 1974, de los campos de concentración y exterminio de Pinochet en el sur de Chile. Reanudación de un trauma que ocupa silenciosamente las entrelíneas de los textos perequianos, el trauma de la pérdida de los padres, particularmente la de su madre. En *W*, jamás rescatan a Gaspar Winckler, quizás porque de este modo Perec quiere decirnos que tal cosa es imposible, que la infancia, la que él no pudo vivir con sus padres, es irrecuperable.

El lenguaje, como tropo, escribe Paul de Man, “produce siempre privación, es siempre despojador” (118). ¿No es toda construcción de la infancia, también, tropo sin éxito, fracaso, imposibilidad de dar vida a la infancia inexistente? Zambra se hace cargo de estas reflexiones en su novela. A diferencia del narrador de *W*, el niño de *Formas de volver a casa* cree no tener recuerdos de infancia, pero se da cuenta de que sí los tiene y los rescata. La memoria aquí no es traumática: se trata del relato de quien no tiene

vínculos aparentes con lo político, un niño que creció acompañado de su familia, pero sabiendo, de algún modo, que algo fallaba a su alrededor, una falla que se fue haciendo visible en la medida que se hizo adulto. Con esta historia, Zambra utiliza la figura del niño no solo en un sentido personal, individual. Está queriendo decir, quizás, que en los 80 todos fueron “hijos” de un padre absoluto y tiránico. Pero esos hijos/niños de Pinochet fueron alcanzando ciudadanía, se hicieron adultos.

El libro comienza con su protagonista “extraviado”, perdido: sabido es que el mundo de “afuera” no les pertenece a los niños y que los amenazan siempre el secuestro, el rapto y todo tipo de violencias. El sujeto infantil debe replegarse en el espacio doméstico o exponerse a la delincuencia o la orfandad. Sin embargo, este niño que se ha perdido, logra llegar a la casa antes que sus padres: “...esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no” (13). Esta inversión es la primera de una serie, que busca dar cuenta de la pesquisa efectuada por los hijos, buscando comprender la política de los padres, su silencio bajo dictadura, su insopportable mansedumbre. En el discurso de Zambra los hijos buscan abandonar el lugar de personajes secundarios al que los ha relegado la historia y su propia infancia, para alcanzar una madurez esquiva. Desde esa adultez pueden mirar hacia atrás y tratar de reconstruir la historia, para volver a casa no solo literalmente, sino que reconstruirse como una familia/comunidad que ha sido quebrantada, como veremos en uno de los capítulos siguientes. Zambra inaugura discursivamente la novela de los hijos chilenos, si bien ya antes otros escritores de su generación, como Alejandra Costamagna o Rafael Gumucio, habían incursionado en ella. Y la inaugura porque plantea en su texto esta singular tesis de lo personal/nacional: construye en su texto un lente bifocal, con el cual poder observar la vida cotidiana y el paisaje político del Chile de los 80. En Zambra es evidente que el fracaso en recuperar una lengua de infancia no es tal; en realidad, en los textos literarios se habla de la niñez no tanto para remontarse personalmente a

un paraíso perdido, como para poder proyectar un discurso sobre *otras cosas*⁵.

Poco después de la aparición de *Formas de volver a casa*, Ana Ros publicaba en Estados Unidos el libro *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*, donde se refiere a los hijos de estas dictaduras, tanto a los que provienen de familias activistas y están agrupados en asociaciones de “hijos” en todo el Cono Sur, como de aquellas que no hicieron nada por cambiar el *statu quo* militar. Tanto en uno como en otro caso la ficción permite relatar experiencias traumáticas, como de algún modo reivindica Zamba. Es indudable que tanto literaria como críticamente, a juzgar por los numerosos ejemplos y publicaciones posteriores a las fechas señaladas, la literatura de los hijos cobra existencia y peso en el panorama cultural regional.

Infancia y pesadilla

Para François Lyotard hay otra infancia, una “que no es una edad de la vida y que no pasa [...] puebla el discurso. Este no cesa de alejarla, es su separación. Pero se obstina, por ello mismo, en constituirla, como perdida. Sin saberlo, pues, la cobija. Ella es su resto” (13). Esa zona de silencio, latente en el discurso y que obsesiona como el trauma, es también infancia. La escritura y el lenguaje no pueden llenar ese vacío, pero ese vacío los crea y crea también a los autores. La infancia es, pues, desde esta perspectiva, un motor. Y la otra infancia, la de las etapas de la vida, una imagen poderosa, una experiencia que vehiculiza muchas otras experiencias, proyectán-

⁵ En la teorización que hace Alain Schaffner (cit. en Punte 24), se utilizan las expresiones “écrit d’enfance” y “roman d’enfance”, que diferencian los textos referenciales de otros de carácter ficcional, para concluir que se puede observar una suerte de “práctica transgenérica” que excede al género literario *per se*. Lo importante es que este tipo de narraciones, como observa María José Punte, “está en función de un relato que la codifica como origen, estado transitorio, precondición y antecedente de lo que verdaderamente se quiere relatar” (24).

dose como metáfora, prosopopeya y/o alegoría. El discurso cobija una pérdida, es su resto; la infancia destella, pues, como la zona irrecuperable del lenguaje, de la escritura. También como el territorio vago, indefinido, de una isla, territorio que abandonamos en un momento también impreciso: el lugar de lo que no se recupera, el País de Nunca Jamás, cuya geografía es en realidad el mapa de la mente de un niño y se superpone en estas lecturas a otras cartografías, como ella insulares y cambiantes. El fracaso, pues, no invalida la búsqueda, el trabajo de recuperación, las estrategias del regreso: el “escribir hacia atrás”, como lo ha dicho Gina Saraceni, una forma de escribir que es evidentemente política y estética.

La infancia es un hecho biológico, cultural y político. En un ensayo que aborda la infancia desde la biopolítica, particularmente desde categorías jurídicas, el argentino Eduardo Bustelo propone el concepto de “infancia sacer”, en alusión a los trabajos de Giorgio Agamben. Busca mostrar hasta qué punto la infancia es construida como *zoe*, término griego que denota la vida “pura” o vida nuda, a diferencia del concepto de *bios*, tiempo cronológico vinculado con el hallazgo del lenguaje, con la política y la ciudadanía (24). Plantea que en las instancias inaugurales de la vida, “la biopolítica designa la situación en la cual se suprime el *bios* para despojar todo lo humano de los humanos, dejándolos como *zoe*” (24), poder que en lo relativo a la infancia se despliega paroxísticamente, lo que se revela, a juicio del autor en las políticas de negación de la vida o expansión de la muerte de niños y niñas en las sociedades contemporáneas, tanto en los conflictos bélicos como en el arraigo de una infancia en extrema pobreza. También en la permisividad y amparo que encuentran las industrias esclavizadoras de niños y niñas y la intervención del Estado en la desaparición y suplantación de menores. La infancia, en estos casos, es vida nuda, “despojada de todo valor político, esto es, de sentido ciudadano” (Bustelo 27). El arte y la literatura pueden denunciar ese despojamiento, revelándonos, a través de diversas imágenes, su acontecer en contextos sociales muy precisos. Volvamos a los ejemplos. Esta vez, particularmente

a Argentina. En 2009 se publicaron dos libros de cuentos bajo una misma colección del sello Emecé, donde encontramos dos relatos sobre el posible (o imposible) retorno de los niños: “Bajo tierra”; de Samanta Schweblin y “Chicos que faltan”, de Mariana Enriquez.

El primero de ellos revela lo que ocurrió en un pueblo minero repleto de niños que solían jugar todo el día en la calle, quienes descubren, en un descampado, que la tierra está “como hinchada” (135). Comienzan a escarbar, hacen un pozo, se interesan solo en eso, no escuchan a sus padres ni hablan con ellos, obsesionados cavan y cavan. Una tarde no vuelven a sus casas. Sus padres los buscan desesperados. Van a buscarlos al pozo, pero ya no existe, ni rastros de que haya habido una excavación. Y son ahora los padres quienes cavan. Una madre grita: “Van a darles con las palas en la cabeza” (138). Pero no los encuentran. Oyen ruidos bajo el piso de las casas. Arrancan con las manos las maderas del piso, hacen agujeros, tiran cosas dentro, las cosas de sus hijos. Pero nada, los niños no regresan.

En el otro cuento, “Chicos que faltan”, se produce un movimiento inverso al que narra Schweblin. Es Buenos Aires y una niña que estaba desaparecida, una joven prostituta, vuelve. Ella y muchos otros niños ausentes, buscados por la policía. Comienzan a aparecer en los parques, donde los recogen sus padres, incrédulos y alborozados. Poco dura esta emoción: “Después del desconcierto eufórico de la primera semana, el escalofrío fue decantando”. Esos mismos padres comienzan a devolver a los niños a los parques donde los rescataron. Hay algo extraño en ellos. Esos chicos que vuelven tienen la misma edad que cuando desaparecieron. Esos chicos no dicen dónde estuvieron todo ese tiempo. Muchos de esos chicos, además, constan ya muertos en los registros oficiales, pero de eso nadie quiere hablar. Algunos padres se vuelven locos, otros se suicidan. La protagonista de esta historia aventura una teoría que leyó en alguna parte: “Los japoneses creen que después de morir, las almas van a un lugar que tiene, digamos, un cupo limitado. Y que cuando se llegue a ese límite, cuando no quede más lugar para

las almas, van a empezar a volver a este mundo” (189). Pero si las almas vuelven, los protagonistas de esta historia se preguntan por qué a Buenos Aires.

La desaparición de los niños en uno de los relatos, y su inesperada reaparición en el otro, revelan inquietudes, pesadillas, sombras de las sociedades latinoamericanas. “Bajo tierra” es donde han habitado los niños víctimas del abuso y el mercado, la pornografía y el gobierno; sus padres los echan en falta una vez que ya todo es irreversible y la presencia de ellos sigue palpitando subterráneamente, como el corazón delator de Poe. Los que faltan y retornan, por otro lado, rasgan el recuerdo de la dictadura, un recuerdo hinchido, siempre colmado; en la presencia de esos muertos vivientes que son los niños de este relato se trazan los rostros de otros que retornaron sin ser los mismos, nunca más: otros “incómodos”. La teoría japonesa de las almas que regresan puede ser leída, pues, como un amargo colofón de las dictaduras en nuestro continente, en que las ciudades latinoamericanas han copado la cuota de la ausencia.

La demanda por justicia social en el Cono Sur, a través de la figura infante, se produce no solo en estos últimos 20 años, sino también en otros momentos oscuros de su historia social. Ya en los primeros años del siglo XX la hallamos en *Alhué*, de José Santos González Vera, en que un niño habita un fantasmagórico pueblo. También en el niño alado de *Alsino*, de Pedro Prado, o en Solita Sola, la niña de *Humo hacia el sur*, como en los otros muchos niños imaginados por Marta Brunet en *Reloj de sol* y en tantas otras de sus narraciones. ¿Qué quiere decirnos si no José Donoso con la creación de “Boy” en *El obsceno pájaro de la noche*, o con las hordas de primos de Marulanda en *Casa de campo*? Este diálogo entre los niños de la posdictadura y los de ayer visibiliza, desde una perspectiva literaria, estética y política, las posibilidades de la voz y la perspectiva infantiles en la recuperación de la memoria colectiva, gracias a su destellante polisemia, a la flexibilidad de la infancia como espacio de exploración.

“Interminables cantos provenzales dramáticos (escritos en idioma occitano)”

Como lo descubrió ya la literatura romántica, los niños tienen el prestigio de portar con solvencia un doble discurso: a través de una mirada inocente pueden dar cuenta del sexo, el dolor y la abyección, potenciándolos. Su voz, entonces, debe ser interpretada por los lectores, invitándolos a un activo juego de descubrimiento. Por otra parte, la infancia es la metáfora del origen, del pasado, de la tábula rasa y, por lo mismo, representa bien en el discurso social al pueblo, a la nación, a la cultura. Por último, el juego y el habla anómica, indócil del niño, pueden tornarse en metáforas del arte y la literatura, de la vanguardia, la rebeldía, la revolución.

En el libro *Novela y nación en el siglo XX chileno*, Ignacio Álvarez escribe que los textos del siglo XX en Chile muestran cómo “la nación se hace presente como plenitud o como estorbo, y a veces apenas como huella en la escritura” (35). En muchos relatos de infancia esa huella se hace presente, a veces de manera casi intangible. Quizás es importante destacar que la perspectiva del niño va a ir ganando importancia en la medida que avance el siglo y la figura del narrador vaya perdiendo, progresivamente, su dominio cognoscitivo: cada vez se parcelará más como figura del saber, convirtiéndose en una subjetividad precaria. En este sentido, la figura del niño, ciertamente desplazada, no ciudadana, en los márgenes de la construcción imaginaria de la nación, calza perfectamente con el modelo de literatura que comienza a fraguarse a partir de las vanguardias. Su no-saber, su inocencia y su aprendizaje precario de la lengua y de la norma lo disponen para ser quien mejor lo encarna.

Por otra parte, la figura del niño nos conduce a hablar, inevitablemente, de otras filiaciones: donde hay infancia hay padres y madres, o carencia de ellos. Hablar de las memorias de infancia, es hablar de las figuras parentales como ordenadoras o destructoras del mundo. En algunos de los capítulos que siguen remontaré las

necesarias y conflictivas genealogías que la literatura anuda en escenas, diálogos y encuentros silenciosos.

El silencio es un factor ineludible, toda vez que, como nos lo recuerda Agamben, la infancia es *in-fantia*, carencia de lenguaje. Muchos de estos textos se encuentran efectivamente en los límites del mismo, refiriendo a la relación entre infancia y experiencia:

Una experiencia originaria —dice Agamben—, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia muda en el sentido literal del término, una infancia del hombre cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar (64).

Quizás por los mismos motivos, el lenguaje se tensa y dice el mundo que rodea a muchos de estos niños literarios tropológicamente.

Por último, donde hay infancia el cuerpo se muestra y excede los límites de la palabra. La imaginación literaria en Chile visibiliza el cuerpo infante progresivamente, desde el cuerpo alado de *Alsino*, el cuerpo ambivalente de Bobi en *Patas de perro*, o el cuerpo del niño cervatillo mistraliano en *Poema de Chile*⁶, hasta los cuerpos prosaicos, deteriorados o enfermos de los relatos posmodernos, como los que aborda en el libro *Hasta ya no ir* la escritora Beatriz García-Huidobro. Aquí, la infancia no solo muestra su aspecto más vulnerable⁷, sino que también es puesta en contrapunto con la ancianidad. Se trata de relatos en que los cuerpos desfilan gastados, enfermos —"Fatiga de material" se titula uno de ellos—ocupando

⁶ Claudio Guerrero pone de relieve la figura de Gabriela Mistral como la principal continuadora de la mirada neorromántica que sobre la infancia construyeron José Martí y Rubén Darío. Sostiene que estos autores, a través del temprano interés poético por la figura infantil, "dejaron la puerta abierta para que el niño americano apareciera en la literatura en todo su esplendor: no solo como un depositario de esperanzas adultas, sino que como un actor en sí mismo" (29).

⁷ El relato principal, la *nouvelle* "Hasta ya no ir", presenta la historia de una niña campesina y las violaciones y vejaciones a las que es sometida por un vendedor acaudalado, paralelamente al desmoronamiento del gobierno socialista y la instauración del terrorismo de Estado.

espacios que siegan la libertad infantil. Las niñas/jóvenes de estas narraciones presencian el aniquilamiento de las mujeres que las precedieron sin lograr articular un diálogo. Todo se corporeiza, se transforma en gesto. Una niña le lee a su bisabuela la receta de la “Leche nevada”. Una hija busca el calor del cuerpo de su madre enferma en “Fatiga de material”. Una niña busca a su madre entre los cuerpos de una protesta televisada en el interior violento de una casa con jardín japonés. Las mujeres viejas persisten en los cuerpos y los gestos de las más jóvenes, así como persisten las escrituras de María Luisa Bombal y Marta Brunet en la de García-Huidobro.

La infancia es la experiencia privilegiada de la corporalidad, ya que es en gran medida placer, devenir y juego. Su tiempo, como acota María José Punte retomando a Walter Kohan y a través de él a Heráclito, es el *aión*, que este último figuró como un niño que juega, “vinculado al lapso y la duración, por lo que se relaciona también con la intensidad” (16), un tiempo no mensurable, la “descomposición del tiempo, de su figurabilidad” (Punte 19).

Es el tiempo de *Alamiro*, el breve texto publicado en 1965 por Adolfo Couve. En 34 fragmentos y un epílogo, el artista y escritor da forma a los recuerdos de su infancia, marcados por los temores nocturnos, una difícil escolarización y la severidad de los adultos. Una infancia en migajas, solitaria, algo triste, que resiste a la normalización y es contada en un formato que privilegia la intensidad de la imagen, la cual “se conserva perfectamente nítida” (20). Así, por ejemplo, en esta estampa del juego:

A alguien he amarrado al poste del parrón. No estoy solo, somos varios. Su madre ha venido por él, se lo lleva y nos dice algo duro.

No puedo volver sobre el asunto; lo olvido en este instante al recordarlo con tanta intensidad (Couve 19).

Los fragmentos de Couve anticipan y superan, en algunos casos, a los relatos de infancia actuales. Pero sobre todo elabora particularmente esa perdurabilidad de un tiempo *otro*, incommen-

surable, de las primeras experiencias. María José Punte da vuelta, entonces, a partir del hermetismo de esta elaboración, el argumento de la infancia inefable:

[...] los niños parecen moverse en un territorio al cual los adultos ya no tienen acceso en sentido completo, sino solo de manera fragmentaria, inestable, o aleatoria. Cuando se lo mira desde esta perspectiva, la carencia no radica en el infante, sino al revés, en el adulto. Esto genera una narrativa nostálgica y deseante, pero sobre todo, melancólica. Y a veces, incluso, rabiosa (19).

Un ejemplo muy distinto lo provee la escritura de Diamela Eltit, narradora del lenguaje, el cuerpo y un tiempo corporalizado que en varias de sus novelas aborda la construcción familiar desmantelándola, produciendo acoplamientos y desdoblamientos identitarios inusitados, relaciones materno-familiares simbióticas y asfixiantes y significaciones que fisuran las normalizaciones e interrogan lo institucional, desmarcándose de los imaginarios de nación construidos desde las exclusiones. Así, por ejemplo, en su última novela, *Sumar* (2018), Eltit presenta a un puñado de personajes involucrados en una marcha incesante de 370 días hacia la moneda (con minúsculas). El movimiento incesante de la marcha es una declaración colectiva. Es la exaltación de subjetividades por largo tiempo aplacadas, que se unen en torno a un objetivo común. Diamela Eltit decide emplear este imaginario, esta dimensión multitudinaria de las luchas sociales, para exponer la dimensión trágica de nuestra historia. Esta tonalidad se pone de manifiesto en el epígrafe con que abre la novela, tomada de las “cartas de petición” recogidas por el académico Leonidas Morales en los primeros años de este siglo, cartas escritas bajo dictadura, en las que familiares de los desaparecidos clamaban por la intercesión del gobierno. En una de estas cartas un padre pide que lo autoricen para que su hija, Ofelia Rebeca Villarroel, secuestrada de la fábrica Sumar en los primeros

días del golpe, apresada en el Estadio Nacional y ejecutada pocos días después, sea sepultada dignamente. Queda de inmediato al descubierto en la voz humilde y suplicante de ese padre, el juego de poder en Chile, la presencia de una arquitectura elitista e implacable, que ha impedido una verdadera transformación social.

“Se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre”, dijo con voz estremecedora en sus últimos minutos Salvador Allende. En la novela de Eltit parece transitar el fantasma de aquel hombre: las dos Aurora Rojas, el Casimiro Barrios, la Ángela Muñoz Arancibia, el Diki, el Colombiano. Los cuatro hijos nonatos que desde la psiquis de Aurora reclaman su derecho a la Historia, cuando uno de ellos releve al líder de la marcha y proponga nuevas formas de lucha. Desde las veredas y cunetas de las calles santiaguinas estos vendedores ambulantes ofrecen su mercadería “oportuna, aunque [...] demasiado conocida, repetitiva”, objetos que replican demencialmente a otros objetos con marcas conocidas y codiciadas. El hombre libre no transita por las calles heridas de hoyos; la marcha se arma, como cuenta Aurora Rojas, por “las excesivas privaciones y las tormentas de inexistencia que caían no solo sobre mí, sino encima de cada uno de nosotros, los ambulantes”. Ellos son la nueva encarnación del paria, que en las novelas de Manuel Rojas eran sujetos nómades circulando por todo el territorio nacional, en busca de algún trabajo temporal. Vidas inestables, anónimas y desarraigadas. La marcha de los personajes ideados por Eltit, con sus nombres inspirados en las luchas anarquistas de comienzos del siglo XX, es también un movimiento paria, que busca alcanzar con el movimiento de sus cuerpos una utopía condenada al fracaso.

Aun así, estos cuerpos afectados por las más diversas dolencias (dolores de cabeza, brazos malos, commociones hepáticas que se han convertido en el alma popular de Chile y en negocio de las farmacéuticas) se activan con la marcha y por eso es tan peligroso abandonarla: “Si lo hiciéramos, si dejásemos la marcha de lado, solo retomaríamos la costumbre de la subordinación más bacteriana a la que nos obliga nuestra condición ambulante”. Es preciso “sumar”.

A pesar de las tensiones entre los personajes y la extraña, confusa relación entre sus identidades (nombres que se repiten e intercambian, cuatro nonatos que colectivamente demandan su inserción en la historia), hay un nosotros orgánico, material, que recompone a los cuerpos cansados y enfermos, y posibilita la dignidad y esperanza. Me detengo en esta novela porque desde allí Diamela Eltit hace su propia crítica de la profusa relación de la narrativa reciente con la infancia. En su propuesta, que pone acento en la experiencia colectiva para repensar un imaginario colectivo, social, el personaje de Aurora Rojas rehúye contar su propia infancia:

[...] no merece el menor intento de detallar o rememorar mediante alegorías o acudiendo a interminables cantos provenzales dramáticos (escritos en idioma occitano), que contienen tristes episodios que detallan las diversas penurias de la niñez. La nube que archiva al mundo para controlarlo ya está lo suficientemente saturada de quejas y ejemplos que asolan a la infancia de iluminaciones agobiadoras (32).

Se puede entrever en este desdoblamiento de voces, una crítica no solo de la vasta “extimidad” (Sibilia) compartida desde hace más de una década en las redes, sino que también de esas “alegorías” e “interminables cantos”, aludidos con evidente ironía porque resultan muy ajenos al universo social descrito por esta novela de veredas rotas, panoptismo cibernetico e inequidades irresueltas, que ofrecen los relatos de infancia contemporáneos. Al comparar toda esta producción con la propuesta de Eltit, es más ostensible su realismo más o menos homogéneo, que con diversas tonalidades acaba algunas veces por instalarse en una infancia elegíaca o en el duelo personal. En Eltit la infancia se revela, por el contrario, como una experiencia del discurso, como el remate de la perdida y el desliz del sentido, el goce del lenguaje y la rebeldía de los cuerpos, el tiempo único de una marcha incesante, que no se depone frente a la enfermedad y que desafía los peores presagios de la Historia.

Imposible no consignar el diálogo entre este texto y *La expropiación*, de Rodrigo Miranda (2016) en que el “hombre nuevo” de la Unidad Popular se transfigura en un jovencísimo paria, que hace también su intervención en *Sumar*: “Las voces no entonarán ese antiguo himno ambulante que esperábamos cantar [...], sino la clara modulación sinfónica o sincrónica de una monedita, tío conchetumare” (56). La degradación del habla, como la transformación del signo de La Moneda en esa monedita que difiere la violencia, son formas que Eltit sabe manejar con soltura y un humor negro implacable, como se ve en muchos otros de sus trabajos: *El padre mío*, *Impuesto a la carne*, *El cuarto mundo*. La esplendidez verbal de Eltit significa intensa, rabiosamente, la oscuridad de una regresión política, a los tiempos de una nueva forma de barbarie, bajo el signo del mercado. ¿Qué pueden decir o hacer “los hijos”? ¿Los nonatos de su historia, los que están *por venir*?

ROJAS Y GONZÁLEZ VERA: PASADORES DEL ESPACIO Y EL TIEMPO

José Santos González Vera (1897-1970) y Manuel Rojas (1896-1973) son autores insoslayables en la historia de la literatura chilena. La crítica de su tiempo se encargó de darles reconocimiento, como también de generar un importante corpus de lecturas y análisis, que remarcaban principalmente la mirada social de ambos autores. En su juventud, ambos fueron amigos y se acercaron a círculos anarquistas; coincidieron también en su aproximación a temas, espacios y figuras desplazadas por los procesos modernizadores que vivió el país durante la primera mitad del siglo. Plasmaron en sus producciones narrativas ricos y diversos recorridos por fronteras físicas; en sus textos revelan hondas inquietudes ideológicas y sociales, como asimismo sus deseos de renovación estética, que los llevaron a anclar la mirada en esas subjetividades y espacios liminales desde puntos de vista inéditos en la literatura chilena realista y naturalista. En las novelas que aquí analizaré, *Alhué*, de González Vera (1928) e *Hijo de ladrón*, de Rojas (1951), ambas vinculadas por ellos mismos a sus propias experiencias de vida y hasta cierto punto autobiográficas, los narradores privilegian la rememoración de experiencias límite vividas durante la infancia, a través de montajes textuales originales desde el punto de vista de la construcción espacio-temporal. Alejándose de los estereotipos naturalistas del campo y de la novela social determinista predominantes a lo largo de la primera mitad del siglo XX en Chile, dieron un nuevo lugar a los imaginarios marginados de los discursos unificadores y homogeneizadores de la nación.

Pasadores culturales

González Vera y Rojas obtuvieron, ambos, el máximo galardón otorgado por el Estado chileno a sus escritores: el Premio Nacional de Literatura. González Vera lo recibió en 1950 y Rojas, en 1957. En González Vera se elogiaba su capacidad de miniaturista, la rapidez y agilidad con que imprimió en textos breves, sintéticos, los retratos de la gente de su tiempo, particularmente de aquellos que vivían en espacios de marginación urbana (así, por ejemplo, en *Vidas mínimas*, publicado en 1926). Por su parte, Rojas es hasta hoy una lectura obligatoria en los programas escolares chilenos, particularmente cuentos como “El vaso de leche” y la novela *Hijo de ladrón*. Se le ha reconocido como el escritor que introdujo una serie de técnicas narrativas contemporáneas, las que modificarían para siempre la estética de la novela en Chile. Entre estas técnicas está la inclusión del monólogo interior y la utilización de anacronismos y otros recursos temporales, que dieron un nuevo rostro a la novela de carácter social.

González Vera provenía del mundo de la provincia, de una familia de clase media-baja que llegó a la capital chilena a principios de siglo, para instalarse en un barrio de los márgenes. Allí inició su aprendizaje de diversos oficios, que describe con minuciosidad en su libro autobiográfico *Cuando era muchacho*, publicado con posterioridad a la recepción del Premio Nacional. En este texto ilustra, desde una mirada muy personal, lo que fueron los movimientos sociales de los años 20, la participación de grupos anarquistas en el espectro político y las aristas del movimiento propiciado por los estudiantes de la Universidad de Chile¹. Fue por esos mismos años que inició su vida literaria, participando en diversas revistas ácratas. Años antes había conocido a Manuel Rojas, escritor nacido en Bue-

¹ Sergio Grez analiza la evolución política de González Vera, desde su figuración como “muchacho anarquista” hasta la de “hombre de izquierda”. El propósito de Grez es ahondar en lo que es ya un lugar común en los estudios literarios en torno al autor, que suelen catalogarlo como anarquista sin ahondar en el desarrollo y cambio de sus planteamientos políticos.

nos Aires que llegó a Chile tras un intenso periplo juvenil, en que practicó diversos oficios. Uno de ellos fue el de linotipista.

Consigno estos aspectos biográficos con el fin de explicar la función de “pasadores” que ellos ejercieron en el campo literario de su tiempo. El término “pasador” ha sido empleado particularmente por Serge Gruzinski para designar, a propósito del mestizaje, a aquellos agentes capaces de establecer transiciones entre culturas distintas, ya sea en el tiempo o en el espacio (195-198). Durante los años de formación de ambos escritores, se produce un intenso movimiento migratorio entre el campo y la ciudad, el que constituyó tanto un desplazamiento demográfico como simbólico y cultural. Al tiempo que cerraban las explotaciones de salitre en el norte y miles de obreros se desplazaban hacia el centro en busca de trabajo (movimiento migratorio descrito por Manuel Rojas en su novelística), otros tantos miles de campesinos abandonaban las labores tradicionales del campo, producto de las reformas que automatizaban la producción (Marta Brunet da cuenta de este proceso en su novela *Montaña adentro*). Rojas y González Vera crecieron en este ambiente de cambios. Además, por sus orígenes —obrero urbano y provinciano, respectivamente— pudieron observar y experimentar de primera mano diversas formas de expresión cultural popular, asociadas a estas transformaciones. Vivieron la cultura oral y luego tradujeron parte de estas experiencias en sus textos, con los que lograron hacerse un sitio en la ciudad letrada. Y fue a través de su formación autodidacta en distintos oficios, particularmente aquellos vinculados al floreciente mundo editorial, que pudieron integrarse a las primeras generaciones de escritores mesocráticos que profesionalizaron el elitista campo literario chileno².

Rojas y González Vera, movidos por necesidades económicas personales y familiares³, emprendieron recorridos físicos que com-

² Sobre el campo literario chileno y sus transformaciones a principios del siglo XX, ya se ha mencionado más de una vez el artículo de Gonzalo Catalán, consignado en la bibliografía.

³ La desarticulación de la familia de Rojas en Argentina; un desplazamiento laboral, en el caso del padre de González Vera.

partieron con muchos otros hombres y mujeres de ese tiempo. La escena que mejor grafica los sufrimientos y costos de esos desplazamientos está en la novela *Hijo de ladrón*, en que el escritor refiere el cruce de Aniceto Hevia, su *alter ego*, por la cordillera de los Andes, novela en que el autor plasma asimismo otras consecuencias del movimiento físico y demográfico, relativas al desplazamiento e intercambio cultural. Es en este sentido que Rojas opera como “pasador”, como agente de intercambio simbólico y cultural. Esta condición, en el caso de Rojas, ha sido realzada particularmente por el crítico Ignacio Álvarez en sus recientes estudios sobre la obra del autor, y me parece bastante aplicable a su inseparable compañero en el mundo de las letras, José Santos González Vera. Según Álvarez, “la escritura de Rojas es en sí misma una traducción y como tal se inscribe [...] en el propósito de crear una *lingua franca* que comunique el centro de la sociedad con su margen” (“La escritura en tiempo presente” 136), del cual él proviene. A su juicio, Rojas propicia el paso de un saber informal al espacio del saber letrado, tráfico que se puede constatar en su biografía, particularmente en su oficio de linotipista.

Rojas y González Vera traspasaban las fronteras físicas de la cordillera de los Andes y la divisoria pueblo/ciudad, pero al mismo tiempo se desplazaban a lo largo de otro tipo de límite. Aludo aquí a la concepción de frontera como espacio simbólico o espacio híbrido en que tiene lugar, como plantea el Grupo Frontière, “la confrontación de ideas, de valores y de normas diferentes”, lo que incita a la adaptación e invención de representaciones y prácticas innovadoras (2010)⁴. Veo estos trabajos de innovación e invención en las subjetividades inscritas por estos autores en el ámbito literario, subjetividades que hasta ese momento se hallaban sin representación, figuradas desde miradas ajenas a sus principales problemáticas.

⁴ Cito *in extenso* del original: “*La confrontation d'idées, de valeurs et de normes différentes incite à l'adaptation, au dépassement, à l'invention de représentations et de pratiques originales. Le transfert frontalier peut donner naissance à des espaces hybrids*”.

Como lo plantea José Luis Gómez en su estudio sobre el concepto de frontera en Hispanoamérica y sus relaciones con la mirada metropolitana, esta “dejó de ser el punto de separación entre lo conquistado y lo por conquistar, entre lo conocido y lo por ‘descubrir’, para convertirse en un lugar, en un espacio, en un modo de vivir” (Gómez Martínez párr. 3) que delimitaba la barbarie y la civilización. Al convertirse en una forma de experiencia, la frontera adquirió un carácter móvil, poroso. Es así como aparece en los sujetos nómades de Rojas, también en la mirada móvil de González Vera, quienes llevaron a sus escritos los modos de experiencia del habitante de la calle, del conventillo, de la cárcel o del pueblo que no prospera nunca, a través de operaciones de traducción cultural y de innovación estética que dan cuenta de una identidad nacional fragmentada.

Infancia y liminalidad

A las nociones de “frontera” y “pasador” agregaré un tercer concepto que caracteriza los tránsitos de los personajes en los textos de Rojas y González Vera. Se trata del concepto de “liminalidad”, que recojo de Ileana Diéguez, investigadora teatral. Ella toma estas ideas de la antropología, en particular de los ritos de pasaje descritos por Arnold van Gennep, asociados a situaciones de *limen* o umbral. Busca aplicar algunas de sus características a cierto tipo de realizaciones artísticas en que aparecen “entes liminales”, aquellos que “ocupan los intersticios de las estructuras sociales, que se encuentran en los márgenes, que ocupan los peldaños inferiores” (38), asimilados por el antropólogo Victor Turner al propio sujeto artista. Como bien lo plantea la misma Diéguez, el concepto de liminalidad está presente también en las reflexiones de Homi K. Bhabha, quien propone el espacio liminal como “*in-between*”, pasaje intersticial donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas (cit. en Diéguez, 49)

En las novelas mencionadas hay dos aspectos que dicen relación con esta liminalidad. Tanto en uno como otro caso la voz narrativa se retrotrae al cronotopo de la infancia, tiempo de la vida por definición irrecuperable, como antes se ha dicho en este libro. Es también el tiempo de una subjetividad desplazada, a lo largo de la historia, de los grandes relatos adultocéntricos. En este sentido, la recuperación de la mirada del niño como perspectiva narrativa es afín a los espacios marginales desde los cuales se configura la voz narrativa. La infancia en tanto forma de la subjetividad es un espacio/tiempo liminal por excelencia, en la medida que ya desde Jean-Jacques Rousseau se la representa como *tabula rasa*: una posibilidad abierta o receptáculo, una promesa de futuro que se completa en la realización de la subjetividad adulta.

Tanto Rojas como González Vera anclan sus narraciones en la mirada infantil, rememorando algunos rituales de paso centrales en la configuración de la subjetividad de los narradores. La selección de este punto de vista dice relación con que los niños parecen los más aptos para dialogar simbólicamente con aspectos ocultos de la realidad, revelándolos. En el caso de Manuel Rojas, es el niño quien en su tránsito a la adultez y como sujeto social frágil, huérfano de afectos y lazos familiares o comunitarios, atraviesa un espacio sorprendente y aterrador. Su tránsito grafica la condición del sujeto marginal, sin familia, nacionalidad u otro tipo de vínculos sociales. En González Vera se construye un tiempo enrarecido, en que se reúnen distintos momentos de la historia nacional, tiempo alegórico en que se agolpan seres vivos y muertos. Este ambiente será captado por la mirada del niño, rememorada por un narrador adulto que ya no parece estar ahí. Desde fuera del cronotopo de Alhué, procura iluminar una memoria colectiva, vinculada con las proyecciones simbólicas y alegóricas de ese pueblo.

La nieve

Aniceto Hevia, hijo de ladrón, despierta atrapado en la nieve. Se trata de un amanecer silencioso y bajo un cielo que “parece más alto que en ninguna parte”. Instalado en esa imagen, percibe algo silencioso y perturbador. Aunque está ahí como parte de una cuadrilla contratada por el Ferrocarril Trasandino, el jadeo de la máquina y los beneficios de la modernización parecen distantes. No hay sonido ni beneficios; en esa pobreza incluso añora el temible gemido del viento. Escucha, se incorpora. La “muda y pesada quietud” es absoluta. Es entonces cuando abre la tienda y mira; descubre la abrumadora luz de la nieve:

No era la primera vez que nevaba en el mundo, pero era la primera vez que veía nieve, que me veía rodeado de nieve, aunque, en verdad, no era la nieve lo que me impresionaba, sino la sensación de soledad que me produjo, no soledad de la nieve, de las rocas, del río o de las montañas; aislamiento, reducción de mi personalidad hasta un mínimo impresionante; me parecía que los lazos que hasta ese momento me unían al paisaje o al lugar en que me encontraba y me había encontrado antes, en todas partes, lazos de color, de movimiento, de fricción, de espacio, de tiempo, desaparecían dejándome abandonado en medio de una blancura sin límites y sin referencias (182).

Los progresivos fraseos con que el narrador va señalando la destrucción de lo que llama “lazos con el paisaje” se repiten a lo largo de esta novela. Esta refiere el paulatino despojamiento de su protagonista, Aniceto Hevia, de los vínculos y compromisos sociales que tiene con el país (se subraya que está absolutamente indocumentado), la familia (desmembrada por la ausencia de la madre), la humanidad misma (como cuando viaja en un vagón de tren, entre el ganado). Pero en el pasaje de la nieve, a diferencia de todos los despojamientos anteriores que lo llevan a abandonar lo que resta de su hogar en Buenos Aires, experimenta incluso la ausencia de

vínculos perceptuales, de carácter temporal y espacial. ¿Con qué palabra definir una experiencia de este tipo? ¿Revelación, muerte? El espacio ficcionalizado es un espacio liminal, en que el personaje está efectuando un aprendizaje o, visto desde otra perspectiva, es sometido a las fuerzas de un poder superior, experiencia que cumple una función depuradora⁵. La escena va seguida del monólogo interior que va remachando, a lo largo de toda la novela, la conexión del narrador con un tiempo ya pasado: “Si miras hacia atrás verás que la nieve parece como que quisiera aproximarse a nosotros. No puede hacerlo: está pegada al suelo, pero su color está suelto e irradiia luz y con esa luz se acerca y quiere cercarnos y envolverse” (183). De este modo, la experiencia relatada desde el presente a través de una voz incierta es la de un devenir: de la nieve o, más bien, de la luz de la nieve sobre los seres humanos como una fuerza viva, pero también de los propios seres humanos *en nieve, en luz, en nada*.

Propongo leer la narrativa de Rojas desde esa borradura en la cordillera, en que más que difuminarse las fronteras, se estrechan, cercando subjetividades que aparecen móviles, enloquecidas, aterradas. Me interesa explorar el espacio, sin desconocer que muchos análisis de los textos de Rojas destacan sobre todo su configuración temporal. Por cierto, la cuestión del tiempo es importante; Ignacio Álvarez ha escrito que esta literatura “dialoga con la noción de progreso social y [...] contrasta con el tiempo rememorante de sus novelas más importantes” (“La escritura...” 1), tensionando el presente y el pasado sobre todo en *Hijo de ladrón*. Pero hay también en sus relatos —y se ha subrayado menos— una ideación fascinante del lugar. Con alta eficacia estética, sus imágenes se traslanan, relampagueando semejanzas, fundidos, analogías que fortalecen, en suma, un concepto existencial, social y político: el de la margi-

⁵ Víctor Turner se ha referido a las situaciones de liminalidad como “ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos”, en que se pueden observar diversas condiciones, entre ellas la vivencia de una situación que purifica y es pedagógica para quien se somete a ella (Diéguez 37).

nación de ciertos sujetos, particularmente de aquella fracción que Grínor Rojo, haciéndose eco de las reflexiones de Gabriel Salazar, ha llamado el “bajo pueblo” en la literatura de Rojas. Se trata de una clase popular no obrera, que vive más bien en el nomadismo, la mendicidad y la búsqueda de trabajos ocasionales que les permitan sostener un nivel básico de sobrevivencia, fuera de todo proyecto nacional e institucional, de toda normalización. Sus personajes habitan un espacio configurado por visibles y no tan visibles fronteras internas; con “voluntad expresionista”, escribe Leonidas Morales (141), van conformando imágenes literarias que desestabilizan las imágenes convencionales del *statu quo* (141), desgarrando esas fronteras y pantallas sociales. Así plasman contenidos altamente políticos, sobre todo su resistencia de sujetos marginados ante un afuera que amenaza con devorarlos.

El viento

Volvamos a la frontera entre Argentina y Chile, país que al joven Aniceto se le antoja una “tierra escondida” y en donde encontrará sus propios límites:

Corría un viento que pelaba las orejas y estábamos a muchos kilómetros de la frontera chilena [...]. Mirando hacia lo alto podía ver el cielo y el perfil de las montañas; a los costados, la oscuridad y alguna que otra mancha de nieve; y arriba y abajo y en todas partes el helado viento cordillerano de principios de primavera entrando en nosotros por los pantalones, las mangas, el cuello [...] zarandeándonos como a trapos (9).

A la nieve y la oscuridad, aquí se suma el viento, otra entidad devoradora. En la batalla por los límites, Aniceto, casi vencido, se deja caer en el vagón de los animales; rodeado de bueyes, castrado como ellos, sin humanidad, sin certificado de nacimiento y con solo una maleta ridícula, una maletita fuera de lugar que señala

sus orígenes, su pasado afectivo, el hecho de haber poseído una familia. Ha sido definitivamente expulsado de la infancia, otro umbral de la experiencia remarcado por Rojas, particularmente en este libro de cuentas: numerosas son las cuotas que debe pagar su protagonista, no se sabe a quién: a un nuevo día de vida, a las fuerzas naturales que quieren devorarlo, a una herida que lo devasta, a un orden social que lo hostiga. El famoso cruce de la cordillera se transforma así en algo más que un cruce de las fronteras geográficas y políticas.

No es en *Hijo de ladrón* donde el escritor explora por primera vez estas posibilidades de la escritura; ya en *Lanchas en la bahía*, de 1932, nos encontramos con estos espacios en que las fronteras parecen borrarse, aunque quizás sea solo que van cercando cada vez más estrechamente la subjetividad angustiada de los personajes que acaban deviniendo algo distinto, bestias, luz, paisaje, oscuridad: “Pasé la primera noche sentado en el borde de la escotilla de popa [...] inmóvil el cuerpo y la cabeza de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, con los ojos como los de un lagarto, duros de sueño, e inquieto, irguiéndome al escuchar el más leve rumor...” (18). Remite aquí a la condición vigilante del reptil, en un nuevo devenir, esta vez antediluviano, una forma animal previa a todas. Y continúa:

Eché a andar hacia la popa, donde la oscuridad detuvo mis miradas como una pared a un transeúnte distraído [...] la sombra ascendía del mar como una neblina y flotaba sobre las aguas, densa, casi sólida [...]. Un vapor zarpaba, seguido de luces que se equivocaban con las estrellas. Todo lo que era luz, movimiento, calor, intimidad, estaba lejos de mí, habitante de la sombra, inmóvil en la noche, negro en la noche, como un buitre detenido en el tejado de una casa abandonada. Volví a popa, pero también allí me esperaba la sombra tupida, indiferente a mi destino. El cielo llameaba de estrellas débiles, como fósforos mojados (23-24).

Rojas plantea ya en este relato, la distancia esencial entre el sujeto y su entorno. No hay “luz, movimiento, calor, intimidad”; se encuentra también el movimiento de un sujeto que deviene otro, esta vez “habitante de la sombra”, “negro en la noche”. Insiste en traducir así, trópicamente, esas vivencias del límite, presentando la inestabilidad de los referentes físicos. Es así como se desdibujan los límites entre el cielo y el mar, las estrellas débiles espejean como fósforos mojados y todo alrededor se ve lejano, ajeno a un yo que finalmente deviene animal, buitre, imagen de mal agüero, de depredación, de despojamiento (no en vano trae a colación la imagen de una “casa abandonada”). Son líneas de fuga, desterritorializaciones que van figurando los devenires de una subjetividad marginal, las que se concretan —y en esto tomo una idea de Jens Andermann— a pesar del gesto territorializador que constituye la escritura de un texto de apariencia memorialística (incluso uno que se procura a sí mismo “sin metro”, confuso, como plantea el narrador de *Hijo de ladrón*). Por otra parte, resulta necesario distinguir la noción de devenir que he empleado, del concepto de metamorfosis, en tanto el primero opera realmente una desterritorialización, un movimiento de fuga, en tanto la metamorfosis supone un anclaje en la memoria de lo pasado, de lo que se ha sido.

El muro

Pero hay todavía un detalle más en la cita de *Lanchas en la bahía*. La oscuridad se presenta “como una pared”, imagen que reaparece en *Hijo de ladrón*, cuando Aniceto Hevia, poco después de haber sido liberado de la cárcel, se encuentra ante un muro que le impide ver el mar. Esta observación sobre el exterior coincide con la mirada que el narrador dirige hacia “la herida” localizada en todas partes del cuerpo y en ninguna en específico, autoconciencia, fractura interna que arroja sombra sobre el destino del protagonista. Al igual que la herida, el muro marca un límite y una fractura. No se trata

solo del muro que impide la libertad; se trata también de un muro que segregá socialmente, como la metafórica y oscura “herida” del importante monólogo interior de *Hijo de ladrón*.

La discriminación social y sus devastadoras consecuencias es uno de los ejes temáticos de la narrativa de Rojas. En este sentido, se puede entablar un diálogo entre este muro que hay en la novela y otro, que aparece en el análisis de Gabriel Salazar en su historia social de Chile. Este último se remite a la falta de horizontes de la clase popular durante las primeras décadas del siglo XX —que es el período descrito por Rojas en la mayor parte de su narrativa— ocupando la misma imagen de un “horizonte amurallado”: “... sobre cada valle lejano, desierto calichero o cuenca minera [...] llegó, atrasado pero avasallador, el gran capital. Extranjero, o nacional [...]. El horizonte se amuralló hasta su más lejano confín” (50). En Salazar, la inminencia del muro se vincula con un cerco social, que inmoviliza, estanca a las clases trabajadoras. Frente a esta situación, los niños de los sustratos populares deben iniciar muy temprano un largo y poco esperanzador “viaje a lo desconocido”. Aquí nuevamente se establece un diálogo entre la mirada del historiador y la del novelista, quien también pone acento en esa vida nómada e incierta, que vivieron los trabajadores y campesinos chilenos, estos últimos incluso más intensamente desde la década de 1930. La condición itinerante de varios de los protagonistas de Rojas se debe a este problema social, a la falta de localización social y de ciudadanía política que se desprendieron entonces del dislocado diseño del espacio nacional. Manuel Rojas experimentó esta situación en carne propia, como lo refiere asimismo en sus innumerables tentativas autobiográficas. Así explica María José Delpiano este rasgo tan importante de su narrativa:

La obra del escritor chileno Manuel Rojas (1896-1973) se destaca por su marcado carácter referencial, muchos de los personajes y las diversas situaciones que estructuran la narración de sus novelas y cuentos tienen su contraparte en la propia vida

del escritor. El mismo Rojas puso de manifiesto las estrechas vinculaciones entre ficción y realidad en su *Antología autobiográfica* de 1962, libro donde, en parte, el escritor intenta reconstruir el relato biográfico a partir del relato ficcional, es decir, develar algo así como la “verdadera historia” tras algunos de sus pasajes literarios, poniendo de manifiesto, también, los mecanismos narrativos por los cuales la realidad (la suya) se constituye en ficción. Fernando Alegría dice al respecto que “la verdadera obra de Rojas está constituida por una larga narración autobiográfica” (91-92)⁶.

Los textos de Rojas y Salazar —quien analiza la infancia de las clases populares en Chile a partir de un relato autobiográfico de su propio abuelo— coinciden, produciéndose grandes sintonías entre sus respectivas retóricas, históricas y ficcionales.

El narrador de *Hijo de ladrón* sintetiza la incertidumbre del forzoso nómada a través de una pregunta: “¿Qué figura haré, caminando bajo el viento y el sol, a orillas del mar? Siento que a mi alrededor y más allá resuena un vigoroso latido, una grave y segura pulsación, al mismo tiempo que una alegre y liviana invitación al movimiento y a la aventura, pero tengo miedo y no quiero dejarme llevar ni ser tomado por algo violento...” (83). El sujeto avanza al filo de un camino, temeroso del intenso dinamismo de su propia marcha. No quiere “dejarse llevar” y devenir, finalmente, como es su temor, bestia o muerte. En este sentido, el mundo, el “afuera”, se plantea no solo como muro o cárcel, sino también como amenaza viva, devoradora, del modo en que lo son, en estos fragmentos, el resplandor de la nieve, el viento cordillerano o la espesa materialidad de la noche.

⁶ Delpiano considera los siguientes textos parte de la tentativa propiamente autobiográfica del escritor: “Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo” (incluido en *Lanchas en la bahía* en 1932), *Imágenes de infancia* (1955), *Imágenes de infancia y adolescencia* (1983) y los textos incluidos en *Antología autobiográfica* (1995).

Umbrales

En tanto Rojas había pensado titular *Tiempo irremediable* la novela que hoy conocemos como *Hijo de ladrón*, su gran amigo González Vera, a quien me referiré ahora, escogía en 1928 el título de *Alhué: estampas de una aldea*. Es interesante que uno y otro marcaran ahí, en ese *umbral* que para Gérard Genette son los paratextos literarios, una preferencia: en el caso de Rojas, el tiempo, en ese título que no fue. Y en el de González Vera, el espacio. Aun así, me ha parecido ver que en uno y otro caso es toda la dimensión espacio-temporal la que se reordena en busca de novedades estéticas. En el caso de *Alhué*, el conflicto temporal es mediado por la voz de un narrador adulto que se remonta al pasado, y es probable que esta dimensión de la novela no haya sido vista o apreciada por sus contemporáneos, ya que “describía” un pueblo del Valle Central y eso, junto con el tiempo en que fue escrita, era suficiente para que la consideraran una obra de corte criollista. Así, por ejemplo, el escritor Ernesto Montenegro vio en *Alhué* “una aldea similar a todas las aldeas chilenas: una larga calle polvorienta en verano y empantanada en la estación lluviosa” (7) por la cual circulan personajes “que no son otros que los tipos comunes del ambiente pueblerino vistos en profundidad” (7). Con otro acento, Rafael Gumucio ha escrito hace poco que el verdadero protagonista de *Vidas mínimas* y *Alhué* no es otro que el espacio, “el lugar en el que se desarrolla la acción (o la inacción)” (69). Concordando con que la importancia del espacio aquí es evidente, es posible efectuar un recorrido distinto por la novela, privilegiando los aspectos temporales, del mismo modo que en la lectura de Rojas, caracterizada por los críticos desde la perspectiva de la innovación temporal, opté por una interpretación más cifrada en el espacio. Propongo que se comprenda esta obra de González Vera mirando hacia el tiempo y los destiempos de un país. Que nos interroguemos sobre el tiempo de esa historia, pero también sobre el tiempo de su enunciación, el año 1928.

Regresar

Como ya muchos lo han señalado, es imposible no detenerse en el nombre del pueblo, *Alhué*, un pueblo real, pero que aparece intencionadamente con otra cara en el relato de González Vera. El origen de este nombre es prehispánico y significa, según el escritor chileno Luis Sánchez Latorre, “cosa de otra vida” y, en versiones menos literarias, “lugar de las ánimas” o “alma del muerto que permanece en la tierra”. Las leyendas y textos literarios anteriores al de González Vera atribuyen a este pueblo la cuna del diablo y todas esas fantasmagorías desde luego contribuyen a la creación de una atmósfera, que el autor se encarga de reforzar con historias de entierros prodigiosos, asesinatos, “cueros” monstruosos y ánimas que visitan a sus seres queridos durante las noches. Roberto Hozven ha procurado ir aun más allá en la etimología y sentido de la palabra “alhué”, tomando la información recavada por la antropóloga Sonia Montecino sobre esta figura, y definiéndola como “un alma nostálgica, un alma en pena del dolor por el que se falleció. Quizás, deseo doloroso de regresar al antes de su ser” (124), que para Hozven representa a un “fantasma ensimismado en un miedo” (124). Aparece en esta aproximación la cuestión de la temporalidad, ya que al igual que en *Hijo de ladrón*, en *Alhué* se opera un regreso al tiempo irrecuperable de la infancia, experiencia pre-racional y pre-lingüística por excelencia a la que el narrador se refiere como “una gran noche rumorosa” (20).

Por otra parte, en la fantasmagoría temporal de Alhué, prácticamente no hay hitos históricos que den cuenta del momento de la diégesis, aunque se menciona la para entonces vieja “guerra contra el Perú” y el padre del niño protagonista lee con detención el periódico *El Ferrocarril*, que circuló durante un vasto período (1856-1911). En el pueblo conviven vestigios de celebraciones coloniales con recuerdos de la Independencia y con objetos y costumbres que hablan de una incipiente modernización, como la presencia del tren, la que rompe la aburrida rutina pueblerina: “A la hora del

tren se abrían todas las puertas y unas cuantas personas salían con rumbo a la estación. Encontraban no sé qué placer en mirar, a través de las ventanillas, las cabezas desgreñadas de los viajeros. Para el pueblo, los hombres del tren formaban la humanidad desconocida, pero latente" (79). Incluso en las calles del pueblo se engasta esta confluencia del pasado y cierta voluntad modernizadora: la calle del Tribulco (donde se ubican los prostíbulos y que evoca, dice el narrador, la "ascendencia araucana", por su relación con la *trifulca*⁷) coexiste con otras que tienen "nombres útiles, precisos y localmente históricos. Nada de remontarse a la revolución francesa ni al descubrimiento de la imprenta, ni invocar nombres militares, gregorianos o políticos" (111-112). El narrador así las evoca:

La calle donde expendían pan, hierros, verduras y drogas, en vez de llamarse San Pablo o San Diego, denominábase razonablemente Calle del Comercio.

Después, más allá de la plaza, seguía la calle en que se construyó la primera casa de dos pisos y se instaló el primer hotel. Fue, por ambos motivos, Calle del Progreso.

Y la que a mí me albergaba, linda calle con el cementerio al fondo, un alcalde filosófico y lector de Manrique, decidió que se llamase Calle de la Unión (112).

Frontera

No es extraño que esta sea la calle del protagonista, ya que es en ella donde se produce la "unión" entre vivos y muertos gravitante en el relato, del mismo modo que en su narración se "unen" el tiempo muerto de la infancia y el tiempo anónimo del presente⁸; procede

⁷ "Trifulca" es, no obstante, una voz de etimología latina. Según la RAE significa "pelea", "desorden" o "camorra".

⁸ Cabe señalar que en sus memorias, González Vera refiere que él efectivamente vivió en una calle de ese nombre: "No llegué a saber por qué nos mudábamos. La nueva casa estaba en la calle de la Unión. Tenía un pequeño subterráneo. Sus habitaciones quedaban sobre el nivel de

aquí, por cierto, una espacialización del tiempo, en la medida que las calles, los espacios, plasman condiciones principalmente temporales, de modernidad, de fugacidad. Alhué constituye, de este modo, una imagen fronteriza, no solo por su espacio, sino *por el tiempo que ocupa*. González Vera juega con esto cuando se refiere a la condición de “pueblo” de Alhué, en contrapunto con el campo y la ciudad, que vienen a ser en realidad un antes y un después del pueblo, con bondades que el presente eternizado de este último no posee.

Dentro de las ciudades, la vida es dramática y culminante: florecen las grandes pasiones, se suceden los hechos heroicos y el misticismo, última razón de vida, puede asilarse en millares de almas.

También los campos, los campos en que la naturaleza conserva su iniciativa salvaje, pueden aureolar de dignidad la existencia del hombre: allí el instinto alcanza todo su esplendor y la vida se define a cada instante.

Pero en los pueblos, lo que nace con color se descolora. Y no surge ningún impulso, porque existe modelo para todos los actos... (22-23).

En tanto campo y ciudad son caracterizados por su dinamismo, el pueblo está condenado a una fantasmagórica quietud, a esa descoloración de la experiencia asociada a la rutina y la maledicencia, a la cháchara vacía que es también el *alhué*, en el decir de Roberto Hozven. El pueblo se mantiene inmóvil en el tiempo y solo pequeñas alteraciones vienen a perturbar esa suerte de eternidad, que lleva al narrador a sentenciar: “En Alhué nadie tenía idea del porvenir” (23).

la vía y eran numerosas. Adivinábase que su construcción fue ordenada por una familia patriarcal. Nuestro mobiliario cupo, desahogado, en tres piezas. Poblamos los otros cuartos con hadas y duendes que desaparecían al entrar nosotros. Vigilé largo tiempo los cuartos vacíos en espera de una aparición [...]. Esa casa tan espaciosa, tan hospitalaria, se me entró al alma” (*Cuando era muchacho*, 22).

El reloj

La coexistencia de los distintos tiempos que he señalado —tiempo prehispánico, tiempo de la colonia, tiempo republicano— y, por otra parte, la inmovilidad de un presente que se opone al pasado (el campo) y al porvenir (la ciudad), anclan a sus personajes en el espacio inmóvil. Pero ¿por qué es imposible el porvenir? La respuesta se encuentra en el último fragmento que tensiona esta narrativa realista, “Ismael o el reloj de la pobreza”. El pescador Ismael invita al narrador a pasar a su cuarto, donde se queja de su suerte y le indica que un sonido viene de la pared. “—¿No siente algo?”, le pregunta. De la pared se desprendía un ruido leve, acompasado, comparable solo al tic-tac del reloj. —Pues bien-agregó—: es el reloj de la pobreza... Cuando se oye en una casa, los que en ella viven están como maldecidos. Van siempre para abajo...” (129).

La pobreza es un *ruido*, solo *comparable* “al tic-tac del reloj”, al tiempo cronológico. Si hay una forma temporal progresiva en Alhué, es esta, y se muestra devastadora. Se asocia con el tiempo del capital, encarnado en la figura de don Manuel Jesús, pescadero que viene en tren desde la ciudad para llevarse el producto del trabajo de Ismael y sus compañeros. Pobre y alcoholizado, varado en Alhué y en sus temores, Ismael se entrega a la escucha de ese tiempo delator.

En este pasaje se emplaza al narrador como si se tratara de un adulto (se le invita a pasar a un cuarto, se le plantea prácticamente una parábola de la pobreza), pero el foco perceptivo que predomina en la novela es el del niño rememorado. La infancia es de por sí una imagen del devenir otro en el juego; es la lábil subjetividad del niño la que permite al narrador adulto operar las traducciones necesarias, entre lo letrado y lo oral, entre el mundo de los vivos y de los muertos, entre la dura realidad política y la fantasmagoría ancestral. En este caso, además, se trata de un niño semiabandonado por el padre, que lo rechaza. Con su figura, el niño de Alhué nutre la larga lista de relatos de “huacherío” que hay en nuestras letras,

indicándonos, quizás, el origen del miedo del alhué. Por otra parte, viene también a sumarse a un grupo de figuras infantiles que, a través de alegorías, encarnan la fragilidad de una población sometida a los procesos modernizadores, que vaga por espacios indeterminados y por lo mismo también temibles. En este sentido, *Alhué* dialoga con *Alsino* (Pedro Prado 1920), cuyo protagonista es un niño que vive la ausencia de sus padres bajo el control de la abuela, y que debido a una caída desarrollará una joroba de la que brotarán alas. También se acompaña del niño-cervatillo ideado por Gabriela Mistral, que en su *Poema de Chile*, publicado póstumamente en 1967, vaga por un mapa fantástico del territorio chileno, de la mano de una mujer muerta, su “mama”, su cuidadora. Sin padre.

Un fantasma

La figura del narrador es de sumo interés en el mundo extrañamente clausurado de *Alhué*: ¿quién narra? ¿Qué es esta narración que comienza como una novela de formación, en que el pasado singular de su protagonista, un niño de tres años, se va disolviendo en los recuerdos de otros? ¿Quién habla aquí, dónde, en qué tiempo se encuentra? ¿Salió de Alhué? ¿Es posible *salir* de ahí? Rafael Gumucio plantea que el narrador —hermano gemelo, dice, del de *Vidas mínimas*— “cuenta retazos de su infancia que podrían llegar a explicar su profunda e irreversible desadaptación vital” (69). Cree ver en el presente del narrador una “desadaptación vital” de la que no hallo vestigios en un texto donde la perspectiva personal cede lugar a los otros, en un giro que ha descrito bellamente el mismo crítico: “Toda la obra de González Vera quiere ser la bitácora de un tímido viaje hacia el otro” (67). Lo cierto es que nadie podría arriesgar una lectura certera sobre este extraño narrador, que nos toca levemente con su memoria a medias huérfana, sutil como uno de esos *alhue*, esas almas en pena que visitan a los vivos durante la oscura noche pueblerina.

1928

Planteaba anteriormente que es necesario considerar cuál es el tiempo en que se enuncia esta novela. Por lo que sé, solo Roberto Hozven ha reparado en esta cuestión, observando que el tiempo de su escritura coincide con la de una serie de cambios en la vida del país. El *alhue* mapuche es, según este crítico, “el antecedente imaginario y afectivo del ‘peso de la noche’ portaliano. Y *Alhué*, de González Vera, es su alegoría narrativa”. Quiero agregar al comentario de Hozven un detalle que suele ser omitido: hay un sesgo crítico y político evidente ya en la dedicatoria del libro: “Perdidos entre la muchedumbre extranjera viven dos chilenos: Horacio Hevia y Carlos Vicuña. A ellos dedico estas páginas. 1928”. Era costumbre de González Vera dedicar sus textos; cada uno de los numerosos capítulos de *Cuando era muchacho* lo está. Eso indica no solo el bondadoso vínculo que estableció el autor con sus contemporáneos, sino también que en cada texto suyo repercute una experiencia vital o una convicción política que busca ser compartida. *Alhué* se hace cargo de lo que significó para el país el acceso del coronel Ibáñez del Campo al poder, quien reprimió fuertemente a los sectores políticos más progresistas. Hevia y Vicuña, vinculados al alessandrismo, fueron perseguidos por este régimen. Vicuña fue relegado a Punta Arenas en 1927, y luego deportado a Argentina, donde con Hevia y otros exiliados trabajaron por el derrocamiento del militar. Unos años más tarde, ambos fundarían el Partido Social Republicano. La dedicatoria pone énfasis en su ciudadanía, también en su calidad de desterrados. Aventuro, pues, que *Alhué* es más que una cálida remembranza del terruño o que una alegoría del peso de la noche. Constituye una crítica al trama espacio-temporal de una nación atrapada entre el tiempo imposible del futuro y los lastres del ayer. En *Alhué*, el pasado es una maraña confusa, en que lo colonial adquiere visos diabólicos, en tanto el inaccesible futuro se anuncia como lo diferente: es la humanidad “desconocida” que viaja en el tren, alegorizando el tránsito trunco, forzado, doloroso, del país

hacia la modernización, en los años del fracaso populista, el fracaso de la ilusión progresista y mesocrática de Alessandri.

A estas alturas, espero que convengamos en que Alhué no es “un pueblo más de provincia”, como proponía Montenegro. Un escritor contemporáneo y gran admirador de González Vera, ha delineado también lo que llamaría una metafísica de la provincia. Dice Álvaro Bisama en su última novela, *Ruido*: “La luz de la provincia chilena se traga el tiempo y deforma el espacio, se come el sonido y lo vomita, destiñe los colores, derrite las formas de todas las cosas” (11), cita que no es sino una reformulación de la frase de González Vera: “Pero en los pueblos, lo que nace con color se descolora”. Esa luz evanescente y esa realidad sobrenatural y amenazadora del tiempo y el espacio solo pueden ser captadas por un niño, cuya experiencia resulta casi tan fantástica como las fantasmagorías del pueblo: “La propia niñez, cuando se ha dado la primera vuelta a la vida, es algo increíble. Se concibe que los demás hayan sido niños, porque en los demás todo es verificable y lógico. En uno, los años inútiles se borran” (21), sentencia el narrador de *Alhué*, empleando la incertidumbre de la experiencia infantil para dislocar los tiempos y cruzar de un lado a otro las fronteras de lo vivo y lo muerto, el futuro y el pasado, y para dar contenido “mestizo”, como dice Hozven, a su fabulación política.

Las novelas de González Vera y Rojas demarcan el tiempo transcurrido entre el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, esto es, la dictadura sostenida entre 1927-1931, y su segundo período, de elección popular (1952-1958), tiempo que transcurre entre las primeras grandes manifestaciones del anarquismo y sus reivindicaciones sociales, hasta las escaramuzas iniciales de la Guerra Fría. En ese período de profundas transformaciones políticas y sociales, ambos autores ocuparon un lugar de frontera cultural. Rojas, en el interregno de la nacionalidad chileno-argentina; González Vera, entre la provincia donde creció, y la ciudad a la que llegó para ocupar con su familia una casa en los márgenes. Los dos, entre la cultura popular y el ambiente de lucha política propiciado por los

círculos obreros anarquistas, y por otra parte, la lectura y aceptación del elitista campo literario chileno. Sus textos, pese a haber sido escritos hace décadas, siguen interpelándonos desde aquellas fronteras en que fueron escritos y que siguen cruzando de manera no tan invisible el país. El paria ideado por Rojas, como el niño que habita el alhué de González Vera, son los testigos de ese filo en que se desarrolla hasta hoy la existencia de quienes no calzan en el rompecabezas del imaginario nacional. En esa frontera es donde ambos autores “hacen pasar” consigo su escritura y también sus experiencias, los contenidos simbólicos y culturales asociados a ellas. Es este tráfico de Rojas y González Vera un aspecto que refuerza su lugar indiscutido en la historia literaria chilena, donde resultan focos fundamentales en la creación de un repertorio de imágenes nacionales.

LA REESCRITURA DE *LA INFANCIA* EN
LOS DÍAS OCULTOS, DE LUIS OYARZÚN

El hada, gracias a la cual se tiene derecho a un deseo,
existe para todos. Solo que son pocos los que logran
recordar el deseo que han expresado...

Walter Benjamin

Con el amor materno, la vida te hace al alba
una promesa que jamás se cumple.

Romain Gary

Walter Benjamin comenzó a escribir sus recuerdos de infancia en 1932; nunca completó su proyecto y el libro fue publicado varios años después de su muerte, por Theodor Adorno. Por esos mismos años en que Benjamin trazaba sus postales del Berlín de antaño, Romain Gary era un niño pequeño, fascinado por la poderosa y vital figura de su madre, a la que inmortalizaría en una novela autobiográfica, publicada en 1960. Como ellos, el filósofo chileno Luis Oyarzún, contemporáneo de ambos (1920-1972), se deja llevar por las imágenes de infancia y, desbordado por el amor a su madre, escribe dos novelas muy poco conocidas por los lectores contemporáneos, en que revela una intimidad familiar tierna, pero también dolorosa. Esas novelas son *La infancia* (1940) y *Los días ocultos* (1955). Luis Oyarzún dejará a un lado la novela y se concentrará en sus ensayos filosóficos y un proyecto escritural único en Chile: su perseverante *Diario*, que llevó por más de 20 años, hasta el momento de su muerte.

La singularidad de un autor

“¿Pueden coincidir la escritura de la propia infancia con la infancia de la propia escritura?”, se pregunta Olga Grau (183) en un artículo sobre la temprana narrativa del filósofo. La pregunta parece muy apropiada para abordar estas dos novelas, en que una pareciera la reescritura de la otra, ideada cuando Oyarzún tenía apenas 18 años. Como plantean Grau, Leonidas Morales y Roberto Hozven, ambos son textos de matices autobiográficos: ambos transcurren en un pueblo provinciano (Oyarzún creció en Santa Cruz) y refieren la relación de un niño de cuatro años, observador e imaginativo, con su entorno familiar y objetual. Oyarzún no desplaza ni por segundos, entre un libro y el otro, la precisa locación temporal de su protagonista, los cuatro años, remontándose de este modo a una infancia prelingüística, “inútil” en el mejor sentido, que se manifiesta sobre todo como mirada, como sensación, como cuerpo sensible. En ninguno de estos relatos, por otra parte, se puede hablar de una “autobiografía” desde la perspectiva pragmática, contractual, propugnada por Philippe Lejeune, dado que el código onomástico no coincide exactamente con los nombres reales del autor y sus familiares; los dos relatos se presentan como “novedas”, subrayando a propósito su carácter ficcional. Las semejanzas son tantas, en suma, que los críticos mencionados hablan de una reescritura. El punto no ha sido discutido hasta hoy, probablemente porque ambas narrativas ocupan un lugar realmente menor en el canon literario chileno. Considero, sin embargo, que se trata de textos de mucho interés en el desarrollo de una mirada intimista, la que rescata y exhibe a ese sujeto desafiante y subalterno que es, sin duda, el niño.

El lugar marginal de Oyarzún en el canon literario chileno —su inscripción se debe principalmente a la publicación de su *Diario íntimo*, género considerado por muchos ancilar— se reproduce también, hasta cierto punto, en el ámbito filosófico. Pocas veces en Chile, al menos hasta después de 1980, se cruza en él la cuestión de la literatura, al menos como ocurre en el caso de Oyarzún, quien

en sus *Temas de la cultura chilena* (1967) aborda textos de Gabriela Mistral, Vicente Pérez Rosales y Teresa Wilms Montt. Su forma de escribir es particular, ya que en contraste con sus contemporáneos, se aproxima a la filosofía sin guardar distancias, arriesgando una intimidad que, como rescata Cecilia Sánchez, está ausente del pensamiento académico en los años en que él desarrolló su carrera: “A diferencia de los literatos e historiadores, los filósofos no relatan sus experiencias ni los avatares de su quehacer. Podría decirse que el tiempo de su pensar, lo que les pasa, tiene las marcas del transcurrir de otra historia” (24). Sánchez señala la excepcionalidad del caso de Oyarzún, percibiendo y rescatando la extranjería de un pensamiento que en vez de sublimar en su discurso aspectos como el lugar de enunciación, el sexo y el cuerpo, neutralizando su voz, deja ver inesperadamente sus inflexiones. La institución filosófica chilena, que Sánchez ha investigado largamente, produce de este modo un discurso que suena “parecido al timbre de la voz del así llamado género masculino”, pero en que este es realmente negado para propiciar la voz del “Hombre”, el cual “es sujeto, es persona y es libre, precisamente porque su sexo ha sido borrado” (116). Y añade:

Este “Hombre” no es más que el *anthropos*, suerte de castrado y Frankenstein compuesto únicamente de las partes superiores del cuerpo. El resto del cuerpo ha sido mutilado, privado de las partes inferiores a fin de ejercer con legitimidad el habla del logos. Pese a la violencia que cobija, ese cuerpo no exhibe heridas ni carencia alguna (*Escenas del cuerpo escindido* 112).

Cecilia Sánchez analiza las sutiles referencias de Oyarzún a su homosexualidad —las que aparecen consignadas en su *Diario* y son rescatadas por Juan Pablo Sutherland en la antología *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*—, procurando explicar el lugar que esta experiencia ocupó en su trabajo filosófico. En este sentido, el recorrido efectuado por Oyarzún en el campo cultural chileno constituye un trozo de historia *queer*, que

debe ser leído como algo más que un “inciso” de la historia literaria y, en este caso, también filosófica: su posibilidad, su aparecer, resulta central para entender la conformación del campo cultural, sus silencios y sus exclusiones: “[...] la inclinación sexual de Oyarzún forma parte de su relato, pese a que sus comentaristas en el ámbito de la filosofía tienden a borrarla, en parte debido a la necesidad de obedecer a la institución del ‘sujeto trascendental’”, escribe Sánchez (“Filosofía, literatura e intimidad...” 29). Es, pues, desde esta identidad, como también desde la figura del niño o sus interrogaciones sobre la filosofía, elevadas desde un país por entonces bastante conservador y provinciano, que Luis Oyarzún desafía la heteronormatividad de su medio y, también, las huellas del positivismo en la institución filosófica.

Su modo de trabajar también contrasta con el de sus colegas. Sánchez opone dos modelos, encarnados en Jorge Millas, amigo de Oyarzún desde los tiempos del Instituto Nacional Barros Arana (INBA) y en el autor de *La infancia*: uno, el del “estudioso” metódico, sistemático, en tanto el otro, el intelectual de variados intereses que, sin duda, hoy sería juzgado como “carente de obra mayor”, como un “académico con escaso rendimiento cualificable” (“Filosofía, literatura e intimidad...” 32).

Oyarzún fue, pues, un creador que se birla a las clasificaciones; en él es intensa, según escribe Jorge Millas, la “pasión de ver”, una mirada que se desplaza, excéntrica, fuera del centro perfilado por la sistematicidad filosófica, impostando la mirada del niño o del animal, extremando la visión en su acercamiento al mundo material. De ahí la dificultad de clasificar su obra y precisar el lugar desde el cual se puede hablar de ella: Sánchez presenta las dudas sobre el *Diario íntimo*, a menudo, dice, considerado una “no-obra” (que contiene en sí bosquejos de obras que serían publicadas en vida del autor, como *Temas de la cultura chilena*), o bien una obra menor; el problema es si se trata de “la escritura de un narrador, de un poeta o de un pensador filosófico” (31). Esta extranjería, su acontecer *in-between*, es lo que torna radicalmente “otro” el legado del autor,

y deseable la relectura de sus primeros libros, en que podríamos preguntarnos también quién es el que prima: ¿el poeta, el narrador, o incluso el diarista que ya se expresa por medio de fragmentos fetichistas y sutiles silencios, tatuando con ellos la infancia?

La infancia y Los días ocultos: ¿un mismo libro?

La existencia de las dos novelas aquí analizadas reafirman la excéntricidad de la escritura de Luis Oyarzún. Quienes han estudiado su producción coinciden en subrayar el carácter fragmentario de su escritura, estética que se vincula particularmente con lo que Alberto Giordano llama el “acto diarístico”: “Esos momentos singulares en los que la aparición de un gesto enunciativo que muestra más de lo que la notación registra hace que la imagen del diarista, esa que fue construyendo día a día hasta darle consistencia de un carácter, se desgarre” (136), elemerger de una subjetividad desdoblada y significativa en sus más pequeños detalles, involucrada en cada observación que realiza, íntima y también, muchas veces, dolorosamente extranjera. Sus finas observaciones de esteta, como ya se ha dicho, lo singularizan en el campo literario nacional: “El fragmentarismo del género, la condición ‘parasitaria’ o ‘residual’ de su escritura, se convierten, en la sorprendente realización de Oyarzún, en las vías de acceso a un inédito ‘placer del texto’ (Barthes), para mí, desconocido hasta entonces en la literatura chilena” (Morales 1995). Esto, y su adentramiento en los modos expresivos intimistas, hacen de él algo más que un “partidario de la modernidad y de los modernismos” (Sánchez 2008, 22): con su escritura, él mismo se adelanta en lo que ataña a presentar la cara íntima no solo de una experiencia infantil, sino que de un relato de carácter autobiográfico en un país donde el sujeto público inserto en una sociedad heteronormativa y patriarcal, encuentra la prohibición, como varón, de hablar desde ahí, desde esa conciencia inaugural y secreta, también frágil, de los niños.

Solo otros tres autores se animan a incursionar en este ámbito por los mismos años en que se publicó *La infancia*: el actor Lautaro García con su *Imaginero de la infancia* (1935), Augusto D'Halmar quien publicó sus memorias como las de “Cristián Delande” en *La Nación* bajo el título *Recuerdos olvidados* (1939-1940), y la narradora María Flora Yáñez, autora de *Visiones de infancia* (1947). Quizá la vocación artística de García facilitaba el hecho de que hablara desde su imaginación y sus fantasmagorías infantiles; en el caso de Flora Yáñez, su condición de género propiciaba el relato intimista, “en tono menor”, y en el caso de D'Halmar, sus transgresiones a la normatividad de la época trascendían el ámbito sexual (fue de los primeros en escribir sobre la experiencia homosexual) o sus excentricidades de viajero inagotable: se plasmaban también en una conciencia literaria bastante *avant-garde*, en que el uso de la ironía y el despliegue ficcional ocupan un lugar importante. Además de esto, son pocos los autores en Chile que exhiban como Oyarzún las marcas de su proceso creativo, particularmente en el orden de la escritura íntima. No es raro que los autobiógrafos —remontémonos a Rousseau— escriban una y otra vez el relato de sus vidas, pero en Chile el número de ellos es limitado —pienso en Inés Echeverría, en María Flora Yáñez, en Joaquín Edwards, en Benjamín Subercaseaux, en José Donoso—. En el caso de Oyarzún, en que además lo autobiográfico se encuentra encriptado pero aun así dolorosamente visible, cabe preguntarse por qué dos libros distintos, de diverso título, y no una reedición de *La infancia*.

Diversos autores coinciden en que *Los días ocultos* reelabora en lo sustancial la primera novela de Oyarzún. Sin embargo, se observan modificaciones significativas, sobre las cuales no se ha dicho mucho hasta ahora. Críticos como Olga Grau, Leonidas Morales y Roberto Hozven han subrayado más bien lo coincidente de las tramas y el estilo de estas dos obras, y el hecho de que Oyarzún haya ido anticipando en ellas las formas expresivas que caracterizarían su producción ensayística, como la fragmentariedad, el uso de la frase corta y el lirismo (Grau), la comparación, la sinestesia y la hipérbole (Morales).

Efectivamente, los parecidos entre ambos textos son remarcables. *La infancia* es una narración en tercera persona, focalizada en un niño de cuatro años, Eugenio¹, quien vive con su madre, su padre y sus hermanos en un pueblo de provincia. A través del estilo indirecto libre, el narrador insiste en revelar una conciencia acosada por fantasmas y pesadillas. Es un niño enfermizo, débil, fuertemente vinculado a su madre. Ella sufre silenciosamente, como un ángel del hogar provinciano, los abandonos y la agresividad de su marido. En su análisis de la novela, Roberto Hozven se detiene particularmente en este personaje; para él, *La infancia* es una *nouvelle* que “puede ser leída como la biografía triste de los primeros años de matrimonio de una joven madre de 24 años quien, en su desencanto, torna a su hijo primogénito en el sustituto inconsciente, en el suplefaltas de sus apetencias, nostalgias y deseos íntimos más frustrados” (33).

Los días ocultos retoma la figura de la madre, pero con otro tono: es indudable su pérdida de protagonismo. El narrador, en primera persona, es Eugenio. La historia, como en *La infancia*, se ambienta en un pueblo de provincia y el niño es igualmente débil y enfermizo. Aparentemente solo cambian los nombres de algunos personajes, se matizan algunas situaciones, pero se mantiene lo fundamental, con distinto título. Escribe Morales:

La infancia [...] pretende ser una ficción bajo la forma de la novela. Pero el carácter autobiográfico de la narración, y su proximidad por lo tanto al género del diario íntimo, apenas lo disfrazan el cambio de nombre de los personajes y el uso de la tercera persona. En *Los días ocultos* (1955) Oyarzún retoma, ahora desde la primera persona, el tema autobiográfico del libro anterior. El tono de intimidad, el espacio cotidiano y las tensiones del

¹ Un sobrino de Oyarzún lleva ese nombre. Es probable que otros miembros de la familia, incluso él mismo, también lo llevaran.

mando del niño protagonista, que oscila entre sentimientos de beatitud y de miedo (con la madre como centro luminoso, pero frágil, de un paraíso corroído por la incertidumbre), son los mismos. Incluso el final de ambas evocaciones es textualmente casi coincidente. De manera pues que estos libros, o son publicaciones parciales del *Diario*, o están armados con trozos suyos, o reelaboran algunas de sus anotaciones, o remiten al ámbito de las constantes de su pensamiento, o, por el contenido autobiográfico, se sitúan en la vecindad del género. Pero es importante además considerar las proyecciones de un procedimiento constructivo consustancial al diario íntimo: la formación de conjuntos textuales mediante fragmentos [...] (1996).

Hozven, quien califica ambos textos de Oyarzún como relatos confesionales (y no como novelas), repite esta lectura de “continuidad” entre los dos. *Los días ocultos*, dice, “retoman el mismo tema y personajes, aunque con mejor construcción narrativa” (33). Y agrega:

La figura de la madre, la “mamacita” protagonista omnipresente de *I*² [...] disminuye su presencia en *DO* a un capítulo de dos páginas más apariciones episódicas en los restantes. De ráfaga angustiosa en *I*, la madre se convierte en un aire más domesticado en los *DO*. Esta es la gran diferencia entre ambos relatos confesionales. Sin embargo, la aparición disminuida de la madre no borra la complicidad de Eugenio con ella [...] (34).

Grau insiste también en los parecidos entre ambos textos, planteando que en *La infancia* se develan señales que serán características de su producción posterior, lo que hace del título de la novela prácticamente una reflexión metaliteraria: “Es posible —dice— pensar *La Infancia*, libro sobre la experiencia de la in-

² Así en el original, *I* designa *La infancia* y *DO*, *Los días ocultos*.

fancia temprana, como la infancia de la escritura de L. Oyarzún, porque da las señales de una opción escritural que se mantendrá a través del tiempo” (184). Sobre *Los días ocultos*, plantea que se trata de una elaboración escritural...

[...] que deja atrás cierto abigarramiento en las imágenes que construyen las experiencias de la infancia y que otorga a la narración un mayor realismo. La obra limpia compone con un principio de mayor economía textual que la del libro anterior, pretende una escritura más llana, pero pierde parte del lirismo que caracteriza fuertemente al primero y de la fascinación extrema por el lenguaje que se explora [...]. El primer texto resuena en el segundo, pero sometido a un control, que podríamos señalar como un control del yo... (187).

Grau, no obstante, es la única que hace alusión al contexto de la autoría, que ha cambiado entre un libro y otro: “L. Oyarzún tiene 35 años de edad en el momento de publicar *Los días ocultos* [...], publicación que convive con otros escritos y afanes de su vida académica” (187). Es interesante, nuevamente, la perspectiva abierta por Sánchez, cuando remarca en la escritura de Oyarzún la aparición de una interioridad que si bien “parece enmarcarse en un subjetivismo centrado en el yo personal” (“Filosofía, literatura e intimidad...” 30), revela finalmente que “el autor como principio de unidad pierde significado en la medida en que deja de ser una persona física y pasa a ser ‘escritura’” (30), dejando de lado, dice Sánchez, su “yo real”, transmutado en esa escritura. En reescritura.

El *Diario* de Oyarzún y las publicaciones que arrancan de esos fragmentos revelan hasta qué punto este procedimiento constructivo es importante en el trabajo del autor. El placer de la escritura, sus búsquedas, como también su soledad, resultan para todo escritor alicientes importantes de una reescritura, pero revisando estos

análisis, y en concreto el caso de estas dos novelas, cabe también preguntarse por qué *repetir*, por qué volver a las escenas traumáticas de una infancia psicasténica. O más bien: por qué publicar esa reescritura con un nuevo título, pensando en que *La infancia* fue un libro de juventud, de escaso tiraje y, probablemente, escasa recepción³, que hasta el día de hoy permanece sin reeditar. ¿Por qué presentar *Los días ocultos*, así, con otro título, como un libro distinto, si en realidad parecen semejarse tanto? ¿Quería, quizás, Oyarzún, que ese primer librito suyo fuera olvidado? Desde su punto de vista, ¿había diferencias sustanciales que era preciso remarcar, cambiando el título y presentando el libro como “otro”?

Sostengo que hay tres hechos —con sus consecuencias textuales— que parecen fracturar la identidad entre uno y otro relato: 1) el distanciamiento del surrealismo y el ambiente creativo que había rodeado la elaboración de la primera novela, en los años de la Segunda Guerra Mundial; 2) la experiencia del viaje (Oyarzún viaja en 1949 a Inglaterra, a hacer estudios de posgrado en Filosofía), que diferencia el punto de vista y la estrategia narrativa entre ambas novelas; 3) la publicidad del trabajo de Oyarzún como intelectual, alcanzada ya en 1955, y consiguientemente, la necesidad de morigerar en una narración propiamente autobiográfica, que seguramente sería más pública, los aspectos más íntimos de la infancia y la vida familiar. A continuación me centraré en estos aspectos, para luego intentar comprender la elaboración de estos relatos en el marco de la producción del autor, volviendo a la idea de “la infancia de la escritura” a la que se refiere en su artículo la filósofa Olga Grau.

³ En una de las cartas cursadas entre el autor y un amigo, este último le pide a Oyarzún que le haga llegar algunos ejemplares de *La infancia*, porque ha encontrado entre quiénes comercializarlos en San Fernando.

Un aroma de lejanía

En “Crónica de una generación” (ensayo incluido en *Temas de la cultura chilena*), podemos conocer algo más sobre ese ambiente intelectual en que es creada *La infancia*. El encuentro con quienes serían grandes amigos, Nicanor Parra, Jorge Millas y Jorge Cáceres, constituye para su autor una revelación: “No era yo un niño loco, o por lo menos no era el único loco en el mundo” (160). *La Vie Immédiate*, de Paul Eluard —donde se cursan fuertes críticas a la vida burguesa—, así como una serie de otras lecturas surrealistas, se convierte en su “evangelio”. No es extraño, pues, que la *nouvelle* esté teñida de presagios y revelaciones, en que la exploración del lenguaje resulta fundamental, proyectando en sus resultados una suerte de delirio empantanado en una escritura obsesiva y fetichista. Como bien precisa Hozven, la figura de la madre es fundamental (todo texto surrealista debe tener la musa que lo conecte con realidades impensadas y trascendentales), pero también lo son los objetos mismos. *La infancia* se vincula, de este modo, con una estética surrealista que ante todo busca una exploración perceptual de la realidad, una anhelada e imposible fusión con las materias, aspecto que Oyarzún alaba, por ejemplo, en la poesía de Gabriela Mistral.

Años más tarde él escribiría una descripción de la infancia que coincide mucho con el tratamiento que le da sobre todo en su primer libro, en que discute la idea de que la infancia sea “una edad perfectamente integrada que se satisface a sí misma”: “Se olvidan las ansiedades, las angustias, los deseos sin forma que también la caldean y que no pueden hallar otra desembocadura que el aislamiento en medio de los juegos de los otros niños, los sueños y la tristeza” (*Temas de la cultura chilena* 158). A esta mirada, que dice relación con un sustrato experiencial, se suma el eco de las lecturas simbolistas y también surrealistas que sorprendieron a Oyarzún en los años en que escribió ese libro (son explícitas sus referencias a Eluard, también al acercamiento, a través de Jorge Cáceres, al mundo de la Mandrágora). Como en los textos surrealistas, o como escribió

Walter Benjamin que aconteció en los textos surrealistas europeos, su escritura fragmentada va revelando verdaderas “iluminaciones profanas”. Sueño y creación se acercan y las cosas, los objetos cotidianos revelan su doble o triple faz, abalanzándose insistentemente sobre el pequeño protagonista, llegando a entablar con él diálogos insólitos:

Dentro del sueño, consciente de que sueña y quiere despertar, se pierde en las encrucijadas y comienza a vagar alrededor de una estatua de mármol que late. Todo emerge muy tibio y va poniéndose rojo, las cosas lo detienen como una membrana que lo rodea y va comprimiéndose hasta adquirir su forma y hacerlo otro, dormido, pero vivo para siempre. Allí está la ventana, más acá duermen sus padres, pero esto en verdad no existe. Lo verdadero es él, captado por la malla de los objetos que crecen y lo devoran [...]. Recuerda los juegos y los aviones de papel sobre el patio caen ahora sobre su cuerpo y ríen en su vuelo. El papel se reblandece y conversa burlándose (87).

Pero el mismo narrador advierte que los objetos “son más agudos en su lejanía” (19) y, en este sentido, la madre resulta, en la percepción infantil, el objeto por excelencia, también el más distante. Es señalada por sus vestimentas, sus muebles, sus joyas, que metonímicamente indican su presencia/ausencia. El límite “lejanísimo” de la madre contagia a los objetos que son de su propiedad, los que se hallan todos bajo un mismo halo: “¡Ah, los trajes de mamá son delicados, a la distancia se pueden sentir, tienen un aroma de lejanía que lo roza al dormirse!” (16). “La silla de su madre, igual a todas las demás, tiene un pálido tinte de lejanía que la diferencia...” (30). Como plantea Hozven, “Eugenio no sale de esta melancolía patológica, no renuncia a su unión amorosa imaginaria con el objeto ansiado, perdido, de la madre” (38).

Así, tanto los escorzos proustianos que abren esta narrativa crepuscular (“Es un niño lleno de miedo, en la noche”), como todo el planteamiento objetual de la novela, apuntan a la aparición de esta figura que la preside. Ningún otro niño en nuestra literatura —pienso en soñadores como Alsino, o sensibles como Daniel, de *Niño de lluvia*— desarrolla una relación más intensa que la del narrador infantil de Oyarzún con esta madre aurática, pequeña y melancólica, bella. No es raro, pues, que la madre aparezca en un mundo aparte del de los demás personajes, ajena a todo y transfigurada en una imagen fotográfica:

[...] Eugenio teme por su madre. La encuentra tan diferente al tío José y a Pablo, parece venir de otra ciudad más clara y también más triste, no debe acostumbrarse a vivir con ellos. Sobre todo, cuando Eugenio la recuerda surgiendo de un retrato de niña, vestida de estudiante, con trenzas hechas por la fría mano de la mañana. Está de pie al lado de una planta y a su alrededor domina cierto vago color de opio. En la orilla clara, abajo, hay unas letras doradas. La antigua fotografía es hecha de un material liviano y de un tinte irreal. Desde el fondo de la habitación viene una luz rosada, pero llena aún de sueño, y ella, de pie, niña, es su compañera. En sus ojos se adivina aquella realidad tan futura de su hijo mayor (31).

Evidentemente aquí se proyecta una relación de identidad entre el niño y la madre/niña, ubicados los dos en una esfera de irreabilidad en que la mirada, o más bien la epifanía que produce el encuentro de los ojos en la foto y la mirada del niño, permite la continuidad, el flujo, la unión íntima con ella (“su compañera”). Es interesante, en este plano, que Oyarzún eligiera el totalizador título *La infancia* y que no sea solo Eugenio el niño, sino que la infancia aparezca espectralmente, como un recuerdo plasmado en una fotografía, mudo, señalando así la condición misma de la *in-fantia*,

de lo inefable, aquella experiencia prelingüística que, como se ha dicho antes, no puede ser representada sin traicionarla. La imagen de la infancia se asocia también con el sueño, subrayando una vez más la dimensión irracional, onírica, de una narrativa plagada de revelaciones. Oyarzún pareciera querer acercarse aquí a modos de conocimiento que distan, claramente, de la lógica y las búsquedas filosóficas de raigambre cartesiana, para arriesgar intuiciones que lo acercan más al mundo benjaminiano del objeto cultural (en la fotografía, el rostro, dice Benjamin, es su último asidero) y también a los escritos barthesianos.

Cuando Martin Jay expone el pensamiento benjaminiano, plantea que tanto la traducción (que fascinaba al pensador alemán), como otros conocimientos clausurados por la Ilustración (la astrología, la grafología y el pensamiento analógico abordados por él en su ensayo “La enseñanza de lo semejante”), transportan precisamente a este tipo de conocimientos latentes en el tramo conceptual de la infancia oyarzuniana, los cuales a su vez son equiparables, desde esta perspectiva, a la recuperación del recuerdo infantil. A través de la experiencia mimética (por ejemplo, el juego o la magia) y el lenguaje —pienso, por supuesto, también en la literatura— sería posible cierta forma de regreso a ese tiempo y, sobre todo, a sus formas perceptuales. De ahí el interés de Benjamin en prácticas como la escritura surrealista. Lo que busca Oyarzún es encontrar un paraíso perdido, núcleo de su pensamiento sobre la naturaleza y también la convivencia humana. Para ello es preciso sentir de otra manera, incluso devenir otro, niño o animal, como en este párrafo de su diario, redactado en 1950:

Quisiera describir realmente algo. Descubrir un objeto. Romper de un solo tajo en mí el destierro del alma humana. ¿No estamos fuera del paraíso porque no vemos? ¿Oigo a este jardín? ¿Lo veo? [...]. Objetos que se me escapan. Más sabio que yo, pesado por el oro de su pelaje, un abejorro se luce al sol. Desde pequeño quise contemplar el mundo desde el interior de un animal (75).

Eugenio tiene cuatro años. Eso posibilita su intensa relación con el mundo objetual y su acercamiento a modos de saber ocultos para la razón instrumental⁴. Por otra parte, se trata aquí del temprano despertar del niño y la adquisición de una conciencia adulta, al menos en lo que refiere al inevitable quiebre del vínculo con lo materno: la separación del niño y la madre es el *leitmotiv* de esta narrativa, en que el padre aparece como figura protectora pero a la vez como amenaza, sombra proyectada sobre la madre y la relación madre-hijo. Ese vínculo entre la madre y el padre se proyecta, metafóricamente, en el anillo, circunferencia de la unión, penetración del vacío en que se abisma el niño reiteradamente a lo largo del libro y que pareciera querer disolver, superar, mediante el uso del lenguaje, un lenguaje poético: “Mira a su madre, le alisa los cabellos. El coge su mano, el anillo va a sollozar, cuán profundo parece el oro, va a volar hacia sus mejillas para acariciarlo, para ser una sola persona él y su madre. El papá se mantiene indiferente” (30).

La distancia con la madre se colma de lenguaje, de una palabra fluida, de lo semiótico, en la formulación de Kristeva. De una palabra *afiebrada*, como prefiero remarcar aquí, en relación con la psicastenia de Eugenio. De una palabra surreal, si pensamos en el contexto de la escritura del libro:

Algo es absolutamente azul a su alrededor. Después se duerme. Rápidamente vuelan codornices, la lluvia... mas, en el sueño no es de noche ni tampoco de día; se vive entonces aprisionado en una malva cúpula de vidrio, que a veces respira por sí misma. Una codorniz se convierte en polluelo y lo hace reír, pero también tiene miedo. Siempre está solo en sus sueños y nunca es de día en ellos. Quizás por eso aparecen los animales y los bandoleros.

⁴ Este tema lo hemos desarrollado más detenidamente con Ghislaine Arecheta, Esteban Castro y María José Delpiano en el artículo “Los saberes ocultos: la infancia en los textos autobiográficos chilenos” (v. Bibliografía).

Las prendas de vestir se mueven y hablan, dormidas sin sus dueños. Solamente un buey está pastando... (22).

Ese paso a otra orilla, la de un “paraíso” latente, es el que va cincelando la infancia registrada en el libro de 1940...

[...] ese límite con el silencio que vuelve posible la escritura. No la inefabilidad de lo no dicho, sino ese paciente deslizarse a lo largo de un borde, una frontera nunca atravesada pero siempre recorrida, contorno delineado paso a paso, costa desde donde se divisa el horizonte de la experiencia, al que no es posible acceder porque se aparta a medida que uno se aproxima a él. Es la reserva inagotable del *ailleurs* baudeleriano, ese estar bien tan solo en otra parte del que habla Yourcenar (Pérez 71).

Existe, sin duda, una relación entre la experiencia infantil y la búsqueda de ese lugar vinculado con la animalidad, con el oro, con la luz, con las metamorfosis de lo cotidiano. En sus ensayos, Oyarzún desarrolló con interés las relaciones entre el lenguaje, la poesía y la sociedad en América Latina, en un sentido que de alguna manera dialoga con su concepción de la experiencia infantil. Tomando las ideas de Félix Schwartzmann, plantea la existencia, entre los latinoamericanos, de un “trauma primario de lo natural”, una noción de lo americano como tierra del descubrimiento, lugar de lo nunca antes visto, de lo inaugural (*Temas de la cultura chilena* 119), que dificulta a su vez las relaciones humanas, sociales. Hay un centro inexpresable de la experiencia, sobre la que escribe: “también esa substancia originaria de la vida latinoamericana, aún no descubierta por el hombre constituido por ella, es lo inexpresado, lo que resta después de todo análisis exhaustivo de la conducta humana en la América Latina; lo que, por la dificultad de su aprehensión intelectual, puede ser denominado ‘lo inexpresable’” (142-143). Es a esto a lo que se ve enfrentado Eugenio, tanto

cuando observa el patio de su casa como cuando da sus paseos por el campo o por el mundo de los sueños, pero también cuando intenta descifrar con su mirada curiosa y anhelante el mundo de las relaciones humanas, familiares y secretas en que considera a su madre la víctima de un drama. Lo inexpresado, lo inexpresable, ocupa, pues, no solo los pensamientos del filósofo, sino que alumbra desde muy temprano, en el caótico período de la Segunda Guerra Mundial y de la mano del surrealismo, la creación poética y la mirada íntima del escritor.

La compulsión de los desplazamientos

Cuando escribe sobre el *Diario íntimo*, Leonidas Morales plantea que las anotaciones de Oyarzún son “las de un hombre que pareciera habitado por demonios (o ángeles) que maquinan sin cesar la compulsión de los desplazamientos, la avidez por los imprevistos estímulos del mundo circundante” (114).

Veo presentes en la escritura anterior a los diarios, en *La infancia* y *Las murallas del sueño* —texto poético publicado también en 1940—, a esos demonios y ángeles de los que habla Morales, ávidos de la cotidianidad de las materias, pero sin embargo, flojos para maquinar desplazamientos literales. Por el contrario: los demonios y ángeles que rodean al joven Oyarzún parecen producir una especie de fiebre estancada, que se alimenta, sin duda, de las lecturas del novel autor.

Los desplazamientos a los que alude Morales, si los entendemos, como he dicho, desde el punto de vista del viaje, forman parte de una experiencia posterior a 1949, en que como se puede leer en su *Diario íntimo*, ya se ha iniciado el periplo vital del filósofo, los viajes y excursiones que realizará solo o en compañía de otros escritores y artistas (como Nicanor Parra, como Jorge Millas). El primer gran viaje, a Inglaterra, con el fin de perfeccionar sus estudios de filosofía, es un quiebre que, a mi juicio, transforma su

escritura. En *Los días ocultos*, Oyarzún incorporará esa nueva mirada, dinámica, movediza, por lo que si bien los dos libros muestran un mismo mundo provinciano, habitado sobre todo por las figuras tutelares (y, por momentos, amenazantes) del padre y la madre, se trata de dos textos muy distintos en sus estrategias narrativas.

La infancia, dedicada a la madre del autor —no hay dedicatoria en *Los días ocultos*— consta de 34 fragmentos (bajo números romanos) relatados, como ya se ha dicho, en tercera persona, con foco narrativo en el niño Eugenio. *Los días ocultos*, en cambio, posee una estructura más meditada: integran el libro 17 capítulos, con subtítulos descriptivos (“El pueblo”, “La madre”, “La casa”, “La noche”, “La mañana”, “El tío Andrés”, entre otros), en que, como bien observa Hozven, Oyarzún alterna dos perspectivas: omnisciente, sobre el mundo provinciano y rural, e íntima, para aproximarse al espacio familiar. En tanto *La infancia* abría con la imagen proustiana del niño y sus miedos nocturnos, en *Los días ocultos* esta aparece recién en el cuarto capítulo, reformulada: “Tiemblo de miedo, a medianoche” (16), frase que sintetiza y resta lirismo a la frase inaugural de *La infancia*, más arriba citada. Hozven observa, también, que *Los días ocultos* “se inician emblemáticamente con la frase ‘Frente a la Plaza de Armas’” (34). Desde la perspectiva de mi análisis este cambio es importante no solo por el desplazamiento de lo íntimo y subjetivo al espacio de lo público y la objetividad (ese mayor “realismo” que observa Grau en este texto). Lo es también porque la mirada del narrador, presentificada en *Los días ocultos*, se va desplazando, recorriendo los rincones del pueblo y también los de los sueños del niño, en continuo movimiento, como una cámara subjetiva que buscara instalarnos en un mundo movedizo, muy lejos de la fiebre estancada, del “imbunchamiento”, como lo llama Hozven, de *La infancia*.

En *Los días ocultos* hay ascensos y descensos, vagabundeos:

“Doblando la esquina, se llegaba a la Gobernación y al Correo...” (7).

“De pronto suspira profundamente. Nosotros no comprendemos nada. ¿Seré yo el causante? La sigo por la casa, sin atreverme a preguntar, tomado de su mano” (11).

“Rosalía debe ser un hada oculta. Camina lentamente y en puntillas, como una culebra” (13).

“Sigo lentamente en el sueño caminando a través de la casa, en la semioscuridad” (17).

“Nos trasladamos de súbito a la bodega otra vez...” (19).

“Bajamos a un país de nieve en que todo es engaño y ocultamiento. Todo se oculta. Todos se han ocultado de mí” (21).

“Pero hay también momentos agradables en estas pesadillas [...]. Suelo recorrer aquellos bosques en donde crecen las plantas de algodón que se comunican con el cielo y mis pies adquieren alas. Otras veces descendiendo al fondo del mar y escucho las sirenas de los barcos hundidos. Es delicioso avanzar debajo del agua..” (26).

“Vago por laderas de tierra oscura, en las que crecen plantas tibias, matorrales de tibios alientos...” (26).

“Pero lo más interesante para nosotros era gatear [...] sobre el campo cultivado de la alfombra, en este despacho que nos estaba siempre vedado” (39).

“Luego, por días y días, no conozco sino mi cama, mi refugio de largas temporadas. Este abismo tibio, de blancas sábanas, por el cual vago infinitamente, en el cual busco regiones frescas, para salir del tórrido estío de la fiebre” (65).

En tanto *La infancia* transcurre principalmente en “el lecho”, donde Eugenio padece su fiebre y sus enfermedades, *Los días ocultos* es una narrativa en que el narrador se desplaza por los rincones del pueblo, de la casa y también de los sueños (“vamos de paseo”,

le dice en uno de ellos la cocinera Rosalía, 18), lo que confiere dinamismo a su relato, una cartografía más elaborada y también, aparentemente, más distante de la experiencia infantil. De hecho, la madre de la fotografía ha cambiado ligeramente, cuando evoca...

[...] la imagen de un retrato infantil en donde ella está vestida de estudiante, con largas trenzas sobre el cuello de marinero. A su lado, en la fotografía, hay una mata de aspidistra sobre un pedestal de madera y detrás un cortinaje en tono sepia que cae en largos pliegues. Dominan la habitación una luminosidad rosada, como la de los sueños después del amanecer. Así continúa siendo ella en la rosa de sus zapatos que mueven rítmicamente al pedal (11).

Como se puede ver, el niño en las pupilas —las niñas— de sus ojos, ha desaparecido y la evocación culmina con un retorno al presente (“Miro a mi madre que cose”) en que la necesidad de la unión y continuidad con lo materno —lo semiótico— se ha neutralizado, para dar curso a nuevos capítulos y experiencias. Fundamental es el trato que le da al personaje del tío abuelo materno del niño, quien cambia el nombre de José a Andrés y además cobra mayor protagonismo. Aquí aparece encarnando un modelo de masculinidad que llama la atención del niño. “Él era la autoridad mayor en nuestra familia, no solo porque fuera el más viejo, el último hermano de mis abuelos, sino por esa fuerza contenida en sus pequeños ojos relampagueantes” (43). Este tío les cuenta a Eugenio y sus hermanos que tienen antepasados indígenas (plantea una imagen histórica distorsionada para así justificar sus grandes orejas) y muchas otras historias: encarna un mundo oral, de historias populares. A veces hurao, otras veces cariñoso y consentidor, pero sobre todo con un mundo propio, el de su cuarto, que resulta misterioso y atractivo al niño porque se trata de un “rincón legendario [...], misterioso y cerrado a mis incursiones” (48). Poco aseado, fundamentalmente

lector y andariego, el tío Andrés ostenta su historia como una medalla que refulge para el niño, admirado de las cartografías que ha trazado en sus innumerables y solitarios viajes a la costa: “Lentamente, de hito en hito, de tambo en tambo, el tío Andrés se acercaba al mar” (60). Descreído de la política y de la vida moderna, este personaje encarna en realidad una opción de vida distinta, salvaje, libre, mágica, muy diferente del mundo de la oficina casera del padre, con su alfombra, su orden y sus horarios. Este último personaje sufre también un vuelco entre uno y otro libro: mientras en *La infancia* se llamaba Pablo, en *Los días ocultos* recibe el nombre de Rafael, y es mucho más benigno. Es patente el deseo de Oyarzún de redibujar y dar un poco de luz a esta figura.

En *La infancia*, la infelicidad de la madre está dada principalmente por las ausencias y mentiras del esposo, quien parece querer esquivar la prisión de una familia llena de hijos y obligaciones. Las escenas de abandono y agresividad son varias, la mayoría suprimidas o atenuadas en *Los días ocultos*. Incluso hay un episodio en que la madre deja fuera de la habitación al padre, elidida en el texto de 1955. Los únicos momentos de felicidad plena, en *La infancia*, dicen relación con ese conflicto y su resolución: “Raras veces podemos ser todos felices, mis padres, mis hermanos y yo. No recuerdo un solo día entero perfecto. Solamente minutos fugaces, horas a lo sumo...” (14). “Una tarde recorriámos un camino solitario [...]. Al pasar, mi padre cogió un tomate de una planta florida y saboreó su perfume con fruición. Eso era la felicidad. Después, el camino polvoriento parecía perfumado por las frutillas que hacían amable toda la extensión de la tierra” (15). La felicidad se ve interrumpida, sin embargo, por la presencia de los amigos del padre. Ellos lo llaman en el camino, lo invitan a beber. Comienzan los conflictos, los silencios, el drama latente y apenas intuido por el niño en su sesgada comprensión del mundo de los adultos.

No quiero decir que en *Los días ocultos* las heridas hayan sido cauterizadas. Permanecen en su estado de latencia, pero parece

que la fiebre sí ha desaparecido y que el “niño de lluvia” que es Eugenio⁵ ha logrado salir de la clausura que planteaba en la novela precedente.

Ni en el ámbito filosófico ni en el literario, las obras de Oyarzún se inscriben sin más en un orden canónico, por lo que se hace necesario, para revalorizar su producción, leerlas a la luz de paradigmas que admitan la movilidad de los géneros escritos, la movilidad de las subjetividades, la movilidad de las miradas. Decía el escritor en su diario, siempre crítico de la sociedad chilena, que...

[...] para llegar a la iluminación literaria se necesita una sensibilidad visual, una conciencia libre que acepta el mundo. La conciencia nuestra está traumatizada por la presencia de fantasmas interiores que empañan la visión. Quien ve un mundo de topos, no puede iluminar objeto alguno ni transformar estéticamente la realidad (79).

Deseoso de *ver*, en una tradición de lo visual que traspasa la filosofía y la intelección occidentales, Oyarzún crea un relato de la infancia impregnado de sombra, de intuiciones, de iluminaciones a las que se aproxima por medio de una conciencia afiebrada y desplazada. Su propio trauma —toda infancia entraña alguno— es depurado a lo largo de años, con el fin de producir esa transformación estética que la filósofa Cecilia Sánchez subraya en un comentario sobre el *Diario*: “Oyarzún no permaneció en su yo, real, pues al dejarse llevar por su *daimon interior*, mal o bien, lo transmutó en escritura” (31).

Para finalizar, llama la atención en esta singular búsqueda dentro de la historia literaria y filosófica chilena, una observación, o si se quiere, una intuición. En *La infancia*, Eugenio aparece siempre enmudecido ante la madre, incapaz de decir aquello que realmente desea: su unión absoluta con ella. El relato pudiera ser la forma de

⁵ Me refiero a las semejanzas entre *Daniel, niño de lluvia*, y los personajes de Oyarzún y Mauricio Wacquez, en otro capítulo de este libro.

tender los puentes imposibles, aquellos que restablecen el apego y, también, el consuelo, no solo para el niño, sino también para la madre, que en muchos pasajes aparece también como madriniña. ¿No sería posible preguntarse si la escritura de este filósofo, como sabemos fijada en el valor residual del fragmento, fetichista, tendida a la naturaleza, es una nueva procura, un nuevo asedio, a la figura materna? En este sentido, efectivamente, como sugiere Grau, estas interesantes novelas constituyen “la infancia” de un proyecto escritural, pero también de una experiencia vital.

VOLANTINES Y PÁJAROS

Las voces se multiplicaron y las imágenes también. Se cumplían cuarenta años de la catástrofe chilena y no cesaban de sumarse nuevas evidencias, las que inundaron las pantallas y atravesaron los discursos a lo largo de todo el 2013, recordándonos a todos la falta de justicia en Chile, la impotencia, la impunidad. La ausencia imperdonable de los desaparecidos para siempre, el horror de los cadáveres calcinados, destruidos, lanzados al río y al mar. Se estrenaron nuevas películas, se publicaron nuevos libros, no se dejó de hablar sobre la fractura violenta de ese 11 de septiembre; pero también se comenzó a hablar, y mucho —y quizás a causa de los movimientos sociales inaugurados por las protestas enfocadas en la educación, en 2006 y 2011—, de otro aspecto más silenciado del proceso chileno: cuáles fueron los proyectos truncados, qué impulsó esa gran marcha que fue la Unidad Popular. Las luchas silenciadas, los objetivos, el horizonte del Chile revolucionado. Por esos días me pareció que ambas discursividades, la del fracaso pero también la de la utopía y de la lucha, podían verse inscritas en una misma metáfora, en una imagen que no fuera perecible. Me pareció que en septiembre es imposible no mirar al cielo. Pensé que alguna vez fue septiembre en Chile y los volantines cruzaron alegremente el cielo republicano, cargados de promesas; pensé también que después del golpe muchas cosas cambiaron, y que los mismos volantines debieron parecer profundamente tristes, extemporáneos, impropios. Pensé en las metáforas del vuelo contenidas en nuestra historia literaria. Pensé también en las caídas: los vuelos de la derrota, la tristeza, el exterminio y la rabia. Y escribí este ensayo.

Batalla de volantines

Los volantines surcan un gran espectro de obras literarias chilenas. Vicente Pérez Rosales los evoca ya en *Recuerdos del pasado* (1882), procurando describir su vuelo sobre los cielos republicanos de Chile. Un contemporáneo suyo, el arzobispo Crescente Errázuriz, los incluye en sus remembranzas con estética costumbrista (*Algo de lo que he visto*, 1934), y en la novela *El loco Estero* (1909), de Alberto Blest Gana, son objeto de un duelo infantil. Otro de estos enfrentamientos se libra en *Hijuna* (1934), novela de Carlos Sepúlveda Leyton, donde niños de distintas clases sociales se enfrentan en un duelo de volantines en el barrio Matadero.

Las de Pérez Rosales y Crescente Errázuriz son, principalmente, descripciones que buscan ilustrar cómo jugaban los niños “de entonces”, pero que de paso alimentan el pernicioso mito de la bravura nacional. Pérez Rosales se visualiza a sí mismo como un “hombrecito” de 14 a 16 años, de aquellos que andaban “todas las siestas, a hurto de nuestros padres, corriendo por tejados i desvanes pesa en mano, para apoderarnos de los volantines ajenos...” (10) y que participó de las llamadas “comisiones”, “esas batallas aéreas de volantines contra estrellas hasta de cien pliegos de papel de magnitud, cuyas caídas i enredos de cordeles, alborotaban a los dueños de casa, se llevaban las tejas por delante i ocasionaban en las calles chafiaduras i muchas veces navajazos i bofetadas” (11). Errázuriz, por su parte, compara la cometa española con el bravío volantín chileno en estos términos:

La cometa servía y, sin duda, servirá siempre a los muchachos de Europa para llevárselo tiranteando o sosteniendo, hasta que el hastío les produzca sueño, aquella armazón plana de tela o de papel pegado sobre cañas, tan inofensiva e inocente como insulsa [...] la tonta cometa se convertía entre nosotros en brillante y valiente volantín, cuya vida de continua lucha concluía casi siempre en muerte violenta.

No solamente en Chile los volantines han tenido ese vuelo bravío: los mongoles, por ejemplo, le daban un uso militar a las cometas. Sin embargo a Errázuriz, nacido en 1839, le interesa enfatizar con su descripción un mito del imaginario nacional republicano, propio de un país expansivo que, en los años en que vivió el religioso, se enfrentó a Bolivia y Perú por las fronteras del norte del país.

En las novelas de Blest Gana y Sepúlveda Leyton los niños se apropián del juego de otro modo, poniendo en escena sus posibilidades agonísticas. La novela del primero refiere con gran agilidad narrativa, el juego de las “comisiones”, en que la gracia era cortar el hilo de otros volantines con hilo curado, un juego muy difundido en Chile ya desde la Colonia. Pero se trata de mucho más que eso. En ese capítulo (XI) está imbricado con la conjura de algunos de los personajes, entre ellos los pequeños hermanos Cunningham (quienes tienen su referente en los hermanos Blest Gana, como plantea el propio autor) para liberar al “loco” Julián Estero. Él está encerrado en la casa familiar, bajo el control de su hermana Manuela, de signo político contrario al suyo, quien lo acusa de estar loco. Uno de los personajes, el “Ñato” Díaz —al que progresivamente se le irá dando lugar y estatura en la novela, como “don Carlito”—, está coludido con otro de los personajes para poder liberar a Estero. El Ñato busca vengarse de Manuela y se commueve, además, por la historia del prisionero. Durante el juego de las comisiones, que él lidera¹, se da la instancia para que el Ñato recoja las llaves con que esa noche podrá sacar al “Loco” de su prisión. Hay en esta novela un antípodo de aquellas hordas de niños que liberan al doctor Adrián Gomara en *Casa de campo*, de José Donoso. Ambas historias pueden ser leídas en clave alegórica² y en ambas hay un hombre que vive encerrado

¹ Nuevamente se presenta la metáfora bética: “Díaz dirigía la operación con autoridad. Los chiquuelos y don Agapito, diestros en todos los movimientos que esa operación exigía, ejecutaron sus órdenes con militar precisión” (59).

² Sobre la alegoría como clave de lectura de la novela donosiana ha escrito Luis Íñigo Madrigal. La novela de Donoso se ambienta en el siglo XIX en una zona imaginaria de Chile, Marulanda. A través de este artificio, Donoso logra, desde el exilio vivido en el pueblo de Calaicete (España), plantear un relato sobre el golpe de Estado en Chile.

en un lugar de la casa; ese hombre encarna las ideas progresistas, en oposición a otros adultos de la casa (en la novela de Donoso, los demás representarían a la derecha golpista) y la casa es nada menos que Chile. Los niños, en la lectura alegórica de Donoso, serían las fuerzas de la UP. En la novela de Blest Gana, Estero (el “loco”, con quien simpatiza el narrador), es el pueblo joven que busca la liberación del liberal, encarcelado injustamente por su propia hermana, representante del conservadurismo portaliano.

En *El loco estero*, el volantín del Ñato Díaz, simpatizante de Estero, cae cortado por causa de una triquiñuela del bando de doña Manuela, después de una aclamada performance: “Al fin, la estrella, dando vueltas irregulares, y precipitándose en su caída por falta de viento, desapareció, arrebatada por la chusma rugiente, cual si se hubiera hundido en el cráter de un volcán” (61). Como se puede ver, la escena de las “comisiones” pone en juego a los diversos actores de este drama familiar y nacional, en que los personajes encarnan diversas ideologías y pertenecen a distintos sectores sociales. El Ñato Díaz, como Martín Rivas, proviene de la emergente clase media, en tanto los Estero son una familia aristocrata algo venida a menos. En las comisiones participan también, con entusiasmo, los grupos populares, descritos en su carrera tras los volantines cortados. Una comparsa de los protagonistas de esta historia, un drama amoroso, de choque y ascenso social, como ocurre en otras historias del mismo autor.

En *Hijuna*, novela autobiográfica de Carlos Sepúlveda Leyton, el duelo de volantines se libra entre dos sectores bien delimitados del barrio Matadero:

Los muchachos de este lado del cequión sostenemos un desafío colectivo con los del lado de allá. Los del lado de allá saben curar mejor el hilo que la mayoría de los obreros aburguesados del lado nuestro: casi todos obreros de la Fábrica de Cartuchos (18).

El duelo de los niños impacta también a los adultos que lo siguen de este y del otro lado, en tanto una simbólica bandera chilena flamea, femenina, a gran distancia: “Un puntito tricolor como una cabecita de niña pintada” (19). Los del conventillo y los otros, “los cuadrinos”, todos tienen su interés puesto en la comisión (21). Sepúlveda, profesor normalista, anarquista, formula aquí una de las imágenes más bellas del libro, cuando invierte la relación entre ellos y los volantines: “Aparece la calle pintarajeada de percal y de mezclilla, como si desde arriba alguien pudiera entretenese en encumbrar hacia abajo estos bultos a modo de barriletes” (21).

Triunfan los de este lado, obreros que buscan educarse, que no “barbullan cochinadas” (25). Y un volantín queda colgado de un eucaliptus, “en un movimiento de cuna, acunándose cerca de las nubes como un niñito que se fuera a dormir” (30).

Los volantines son los niños. Los obreros. Ascienden y también se van cortados. Volantines humanos. Como *Alsino*, al que le cortaron las alas y lo cegaron: “[...] se podría presagiar —escribe Diamela Eltit— que ese deseo de volar, la pulsión a ascender, alude a la fuga ensoñada de su condición campesina [...] burlar su cautiverio dependiente, el inquilinaje campesino, mediante un contrato social imposible...” (“Clases de cuerpos...” 19). Como Luchín, su heredero del disco *La Población*. Víctima de la humedad, cautivo del barro: “Frágil, como un volantín”, dice la canción de Víctor Jara.

La imposibilidad del progreso

Los volantines no son solo nuestros: papalotes, cometas, barriletes y papagayos cruzan los cielos del mundo entero. Pero por alguna razón los hemos ido convirtiendo en el símbolo de algo que va más allá del juego infantil y que dice relación con el mundo popular, con las injusticias sociales, con la incapacidad de crear una sociedad más equitativa.

Bernardo Subercaseaux escribe en su *Genealogía de la vanguardia* que el vuelo se convirtió en una metáfora significativa de comienzos del siglo XX; él traza las relaciones entre el vuelo de *Alsino*, de Pedro Prado (1920), y la dislática caída de *Altazor*, de Huidobro (1931). En el ambiente en que se gestaron estas obras están presentes no solo las búsquedas estéticas modernistas (en el caso de Prado) o las vanguardistas (en el de Huidobro), sino que convergen, como explica Subercaseaux, las marcas de los movimientos sociales y también la huella perdurable del ascenso del gobierno reformista de Arturo Alessandri.

Otras posibles lecturas: con el siglo XX comenzaba la era del avión y no es raro —lo advierte también Subercaseaux— que esos vuelos impactaran esa literatura. También podía ser la sensación del progreso. O quizás, en el caso de Prado y Huidobro, la sensación de imposibilidad del progreso.

Los que alzan los volantines en los diversos relatos que he mencionado son niños y provienen de todos los sectores sociales: de la aristocracia tradicional, los de Errázuriz; de las clases populares, los de Sepúlveda Leyton; de la naciente burguesía, los de Blest Gana y Pérez Rosales. Estos niños circulan también por otro tipo de relatos. Así, por ejemplo, un niño huérfano, patipelado, rebelde, el “Huacho Pelao”, encumbra un volantín para saber si Manuel Rodríguez se encuentra con vida, en *El Húsar de la muerte* (1925). Niño y juego, niño y vuelo, niño/volantín, niño/pájaro, como en la novela de Prado, vuelo y caída que encontrarán continuidad en imágenes de los 60, desde la óptica neorrealista de *Largo viaje*, de Patricio Kaulen, hasta “Luchín”, canción de protesta grabada por Víctor Jara en 1972. “Si hay niños como Luchín, que comen tierra y gusanos, / abramos todas las jaulas, pa’que vuelen como pájaros...”.

Con la misma recurrencia aparecen en *Largo viaje* —historia en que una familia campesina vive en un céntrico conventillo, al lado, pero también al margen de la modernización— las bandadas de palomas sobre las cuales dispara, hay que decir que en metáfora

algo tosca, un acomodado socio del Club de Caza. El protagonista de la película es un niño pequeño, de familia pobre, que asiste al “velorio del angelito”³ de su hermano, una de las escenas más conocidas del cine chileno. Al comprobar que el pequeño ha perdido sus alas de cartón, sale corriendo con ellas para devolvérselas al angelito que ya ha partido al cementerio. Quiere que su hermanito vuela al cielo.

Ascenso y caída son referidos visualmente de diversos modos en esta película; hay tomas en que los personajes de clase alta observan desde sus edificios la vida del conventillo y la cámara en la secuencia final se dirige hacia arriba, para captar el vuelo de un pájaro. No en vano Ascanio Cavallo y Carolina Díaz afirman, en *Explorados y benditos*, que esta es “una historia de pequeños seres terrestres vigilados siempre por pequeños seres alados”. En una azotea, dos niños juegan con un volantín que cae a la calle. Cuando bajan a buscarlo ven que ha perdido la cola y se acercan al pequeño protagonista de *Largo viaje* para pedirle que les pase el papel de las alas, que lleva colgadas al cuello. El niño corre, es perseguido. Otro duelo se lleva a cabo, un duelo por la trascendencia. Pa’ que vuelen como pájaros. Pa’ que vuelen como ángeles.

El angelito inmóvil se pudre: su pequeño hermano no logra devolverle sus alas. Se encuentra desalado como Alsino, sin poder volar, como Luchín. El problema de la infancia, el problema social en Chile. Las respuestas simbólicas cristianas. Los vuelos trascendentales que acaban en caídas. El niño corriendo detrás de un camión de basura que no puede alcanzar y que se lleva quizás para siempre las alas.

³ Tradición fúnebre del campo chileno, que se practica también en otras zonas del Cono Sur, en la cual se realizaba una fiesta en honor a los niños muertos: se los exhibía vestidos de blanco, a veces con unas alas de papel. Se los velaba en una larga fiesta donde se cantaba a lo divino.

Vuelos siniestros

Cuántos vuelos, cuántos niños, cuántos pájaros, ángeles y volantines cortados. Pero también cuántas imágenes que parecen el anverso de estas. Imágenes que hablan de la crueldad, como la del monstruoso heredero de los Azcoitia en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso (1970), Boy, contemplando en su reino/cárcel un mundo que debe permanecer siempre idéntico. Las órdenes de su padre aristócrata son perentorias: “Un pájaro que cruzaba el cielo a cierta hora no era un pájaro que cruzaba el cielo a cierta hora, no se dirigía a otros sitios porque no existían otros sitios, ni a otras horas porque no existían otras horas: Boy debía vivir en un presente hechizado” (211). Y Boy mirando al cielo, donde los pájaros nacen y mueren en un intervalo de segundos. Boy, el niño monstruo que es y no es también el niño que espera Iris Mateluna, niño ángel que se llevará a todas las viejas que habitan esta novela a ese lugar improbable que es el cielo.

O la crueldad de Carlos Wieder, el joven piloto de la FACh que asesina a poetas y saca fotografías de la tortura y ejecución de sus víctimas en *Estrella distante* (1996). El joven piloto que escribe versos en el cielo tormentoso, eléctrico de Santiago. Corre 1974 y las nubes borran el humo de los versos que hablan de la muerte. La muerte es amistad. La muerte es Chile. Sobre el cielo de La Moneda: La muerte es responsabilidad. Bolaño juega con su narrador, que cuenta la historia de los vuelos vanguardistas de Wieder para luego desmentirla, ponerla en duda, desmantelarla:

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado un recital de poesía aérea. Tal vez Wieder escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago, aunque hay

testigos (ociosos que miraban hacia arriba sentados en el banco de un parque, solitarios asomados a una ventana) que aún recuerdan las palabras en el cielo y posteriormente la lluvia purificadora. Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes.

Vuelos de cóndor, los de Wieder. Operación Cóndor.

De ese vuelo habló también Gabriela Mistral, el sanguinario vuelo de un ave de carroña. Imperialismo, violencia, desgarro. Todo eso vio la poeta en la imagen del cóndor (“Menos cóndor y más huemul”); acorde con las ideas que expresó tanto en su poesía como en su importante trabajo ensayístico, a ella le parecía que Chile debía componer una nueva identidad, inspirada en la humildad e inteligencia del huemul. Ella misma volaba también, pero de otro modo: como un fantasma, como la madre supletoria que es la mama, mamá sin tilde, mama suave que recorre el territorio del *Poema de Chile* (1967) con un niño que es a la vez cervatillo y ángel.

¿Qué queda de las enseñanzas de Mistral? ¿De mirar como huemules, abajo, cerca de la tierra? No, hoy los niños se encumbran más alto. El niño ángel ya no anda los valles que son los predilectos de Mistral. El niño vuela de otro modo. Es el niño volado. Es el “New Kid del Bloque” que Lemebel puso en *La esquina es mi corazón* (1995). Es el cabro chico drogado que en *Barrio Miseria 221*, de Daniel Hidalgo (2007), decide hacerse con el negocio de la droga en un cerro de Valparaíso, para que nunca más se la nieguen los traficantes, apenas unos años mayores que él.

En el libro *Explotados y benditos*, Cavallo y Díaz observan que las películas de los 60 mostraron, como nunca, el aeropuerto de Santiago. Llegaba, dicen, el primer avión a reacción al país. Pero se preguntan si no habrá incidido mucho más el atavismo de la isla chilena, la famosa condición insular que ha sido fundante de un imaginario del desplazamiento y la incomunicación. Volar, en Chile, es poder dar el salto hacia otro mundo que siempre parece más

amplio, más alegre. Más justo. Por lo mismo, no sé si es irónico, amargo o cruel pensar que tantos vuelos imaginados, se fueron en picada con el bombardeo que desde los aires se dirigió a la Moneda, el 11 de septiembre de 1973. Y con los muertos que desde el cielo los militares, en complicidad con la sociedad civil, arrojaron al mar: “Los arrojaron al mar / y no cayeron al mar / Cayeron sobre nosotros”, escribe Elvira Hernández en el poema “Restos” (241).

Bolaño toma de Faulkner el epígrafe para su novela sobre un piloto asesino y torturador: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?”, cita. Pienso en el volantín cortado.

WACQUEZ Y SUS PRECURSORES

Borges propone que “cada escritor *crea* a sus precursores” (“Kafka...” 89): leer una literatura es, dice, modificar nuestra percepción del pasado y a un mismo tiempo, transformar proyectivamente el futuro. Pone en práctica esta concepción de la tradición literaria a partir de su lectura de Kafka, en quien cree ver rastros, huellas de Kierkegaard, Browning, Bloy y varios más. Una genealogía fantasmática, una inesperada y hasta cierto punto retorcida “tradición”, que tiene como pivote la figura del lector. Borges traza, a partir de un eventual epígono, la imagen de un conjunto disímil de autores, intereses y temáticas, cuya única relación es la aparición de un Kafka que los convoca a todos.

La idea me parece especialmente tentadora para leer a un conjunto de autores chilenos, que no forman parte de una misma escuela, ni una generación literaria, ni tampoco exhiben un estilo en común, pero cuya existencia pareciera vincularse del modo en que describe Borges para trazar la línea hasta Kafka. En su lugar estaría el escritor colchagüino Mauricio Wacquez (1939-2000), particularmente su novela autobiográfica *Epifanía de una sombra* (2000), primera parte de una magna trilogía inconclusa que el autor deseaba llamar *La oscuridad*. Este libro dialoga con relatos de otros dos autores chilenos, textos que a mi modo de ver han sido invisibilizados, con escasas excepciones, por la crítica, y que vienen a ser sus “precursores”: Benjamín Subercaseaux (1902-1973) y Luis Oyarzún (1920-1972), a quien ya dedicara un capítulo anterior. Las obras que busco vincular a la obra de Wacquez son, *Daniel, niño de lluvia* (1938), que tuvo varias reediciones hasta 1973, cuan-

do se publica con el título *Niño de lluvia*, y las únicas dos novelas escritas por Oyarzún: *La infancia* (1940) y *Los días ocultos* (1955).

Procuraré analizar las cuatro novelas mencionadas con la idea de plantear un nuevo abordaje al canon literario chileno del siglo XX (al que pertenecen otras obras de Oyarzún y Subercaseaux, pero no las aquí abordadas), desde la perspectiva de género y la construcción de las masculinidades.

Si se las compara con otras obras de los mismos autores, estas novelas pueden parecer secundarias, pero esto quizás se deba en gran medida a la recepción crítica de sus contemporáneos. No resulta sorprendente: son textos perturbadores para la época en que fueron escritos, ya que presentan escenas domésticas, atingentes al desarrollo de la sexualidad infantil, que debieron ser incómodas en su tiempo. El silencio que las rodea no es otra cosa que “el pudor de la historia”, del que habla Daniel Balderston (*Sexualidades* 26), con que fueron encubiertas las disidencias sexuales en la literatura continental durante muchas décadas. Este silencio pone de manifiesto, según el mismo crítico, los prejuicios con que se forjan los cánones literarios (*Cicatriz* 27). Otro tanto ocurre con el relato nacional, como construcción imaginaria que pretende forjar identidades colectivas en un gran rompecabezas, donde no calzan conductas e identidades no hegemónicas.

Personajes de novela

Aunque fueron contemporáneos, Oyarzún y Subercaseaux no eran compañeros de cenáculo literario. Sí se encontraron y sobre este encuentro escribe Hernán Valdés en sus memorias, *Fantmas literarios*. Lo que revela este autor, es que a Luis Oyarzún le molestaba la charlatanería de Subercaseaux: “Lucho me dirá más tarde que sus fundamentos científicos son irrisorios, que asistió durante unos meses a unos cursos de psicología en la Sorbonne y pretende con eso haber obtenido un doctorado” (142). Mauricio Wacquez los

convoca a ambos, sin embargo, en su *Epifanía...* La figura de Luis Oyarzún aparece camuflada bajo el nombre “Diógenes”, personaje clave en la formación filosófica y existencial del protagonista, el niño/joven Santiago de Warni. El esteta fue una figura tutelar para la generación del 50 y la del propio Wacquez, algo más joven, y esto deja huellas en la narrativa de este último. Más breve, casi invisible en su dilatado relato, es la alusión a Subercaseaux, quien, a diferencia del filósofo, aparece sin disimulo, con su nombre y apellido, recién en la página 276, donde se elucubra sobre una posible relación de pupilaje entre el protagonista y el novelista Benjamín Subercaseaux. “Comenzar por la respetabilidad”, se dice Santiago a sí mismo, insinuando que la filiación con este escritor respetable augurará el éxito en el camino literario. Acto seguido, sin embargo, añade: “Se presentaría en casa del novelista tal como el alumno Dargelos lo hizo con Jean Cocteau” (276). Wacquez ofrece aquí una nueva clave de lectura para su *Epifanía...* : el narrador está hablando del *Libro blanco*, texto de Cocteau que pretende ser un informe sobre la homosexualidad y en que Dargelos, un personaje importante de la iniciación homosexual que aparece en distintos textos del autor francés, se erige como imagen de idealidad masculina.

Tanto Wacquez como Subercaseaux y Oyarzún eran homosexuales; pero el hilo que deseó seguir va más allá de esta coincidencia, que por cierto proyecta algunos ecos en la escritura de los tres, principalmente porque en estos relatos se cuestiona unánimemente la masculinidad hegemónica, planteando discursos alternativos en que la infancia y la enfermedad socavan y justifican las exploraciones sexuales de sus protagonistas y ponen en tela de juicio la dimensión institucional, escolar y familiar de la pedagogía sexual. Leídas en su conjunto, pues, estas novelas permiten trazar una línea de crítica social y política muy poco conocida de nuestra historia literaria, así como también una imagen de nación que, como sugiere Ignacio Álvarez al leer otras novelas chilenas, aparece entre líneas, en una “lectura intersticial, una interpretación *in absentia*” (*Novela y nación* 33).

Una última cuestión que encadena el texto de Wacquez al de sus “precursores” es el hecho de que las cuatro novelas hayan sido consideradas “autobiográficas”. El ocultamiento del nombre propio y la utilización de la ficción parecen resguardar historias y conflictos demasiado elocuentes para su tiempo, principalmente en los dos primeros autores. Es así como estos relatos entregan una serie de pistas al lector sobre su anclaje referencial, pero eluden o esconden las identificaciones a las que obliga el uso del nombre propio, lo cual permite hablar de novelas autobiográficas, pero no de autobiografías propiamente tales. Pedro Lira Urquiza, por ejemplo, da por sentada la lectura referencial en su discurso de incorporación de Oyarzún a la Academia de la Lengua, al referirse a *La infancia* como un “relato emocionado de su infancia” (cit. en Hozven, 33). En el caso de Subercaseaux, proveniente de una acaudalada familia y un medio social en que primaban las restricciones sociales, de clase, escribió dos prólogos, en 1938 y 1942, donde juega con la idea de que el texto es ficcional/referencial. En el segundo de ellos, plantea: “Ahora, en este libro donde casi no aparecen nombres ni lugares, escrito en la manera confusa en que yo lo viví o como se lo vi vivir a tantos otros niños, tendré [...] que hacer [...] el papel de mentiroso; en este caso, frente a otros adultos. Mentiroso, porque mi infancia no fue la de Daniel; y a la vez, sincero, porque mi infancia la sentí así, y tanto, que hay momentos en que la suya llega a identificarse con la mía” (*Daniel...* 14-15, en cursiva en el texto). Finalmente, omite ambos prólogos en la edición de 1972, la última que se hizo en vida del autor.

En lo que respecta a Wacquez, Brian Dendle sostiene que el escritor se refería a su proyecto en términos autobiográficos, si bien hay que decir que la novela siempre juega en ese borde inexacto de ficción y referencialidad, partiendo por el enmascaramiento de los personajes y el disfraz de los nombres propios.

Por último, es remarcable que tanto Subercaseaux como Oyarzún volvieran sobre sus relatos y los reescribieran. Cuatro ediciones tuvo el *Niño de lluvia* en vida del autor. Como se ha dicho en un

capítulo anterior, *La infancia* también pasó por una revisión, la que resultó en la publicación, quince años después, de un libro con un título igualmente significativo en términos de este análisis: *Los días ocultos*. Wacquez, en tanto, pareciera reescribir en un extenso relato la historia de los que he llamado sus precursores. Él revela la cara oculta, elusiva, de los textos anteriores, en que se critica el orden familiar, el patriarcado y el régimen de la hacienda, y se destruye, además, la concepción de la infancia como tiempo y espacio de la felicidad inocente, haciendo más explícita la dimensión sexual de la vida íntima de su protagonista. Los tres autores muestran, con distintas intensidades, una infancia enferma, acosada de fantasmas, pero es por esa misma pertenencia a lo que Susan Sontag llamó “el mundo de la enfermedad”, que gozan —y en esto radica la transgresión de estos autores— de ciertas libertades.

La infancia del mutante

A fines del siglo XIX la experiencia infantil es apenas consignada por los memorialistas, principalmente varones pertenecientes a la oligarquía, que buscan, como se ha dicho antes en este libro, dar explicaciones a los lectores sobre su mérito público, omitiendo de este modo los aspectos más subjetivos e íntimos de su experiencia. Una alternativa interesante la ofrecen escritores como Joaquín Edwards Bello o Baldomero Lillo, quienes darán forma casi documentalmente a infancias expoliadas y marginales, que protagonizarán “la cuestión social de la infancia”, como la ha llamado el historiador Jorge Rojas. La narración autobiográfica, también intimista de la niñez, con sus inciertos devenires, se irá haciendo visible recién hacia 1940.

Mientras novelistas de extracción popular como Óscar Castro, Carlos Sepúlveda o Manuel Rojas representan en sus ficciones al niño criado en las precarias condiciones del huachero, Wacquez, Oyarzún y Subercaseaux, escritores de formación universitaria, cri-

tican las imposiciones hegemónicas de su clase en la formación del niño varón, desde dentro mismo de la élite (social e intelectual), como lo harán después, también, Cristián Huneeus y José Donoso. Treinta, cuarenta, cincuenta años después, ellos escribirán con maestría sobre los códigos de la alta burguesía chilena y desarrollarán más explícitamente los conflictos que anudan el tema de la clase social y la conducta sexual.

Es precisamente el tratamiento contemporáneo que da Wacquez al tema de la homosexualidad, a la cual se refiere sin tapujos, la que permite descubrir los otros textos, de sus precursores, velados hasta hoy. En este sentido, Bertold Schoene-Harwood plantea que...

[...] en el patriarcado la reticencia y el silencio masculinos constituyen imperativos insidiosos que protegen y controlan su autenticidad masculina. El que un hombre hable de su género de forma autoconsciente y crítica ya es indicativo de su fracaso para vivir el ideal patriarcal y de que, en consecuencia, su masculinidad está “en problemas” (Schoene-Harwood viii).

Empleando diversos recursos (los que cada uno encuentra disponibles en su época), estos autores construyen escenas en que se habla de la masculinidad, tema habitualmente postergado o silenciado por los autobiógrafos de la época. En *Daniel...*, por ejemplo, encontramos el relato en tercera persona de un narrador adulto que rememora las experiencias del protagonista desde su más temprana edad, hasta su adolescencia. Es una de las novelas más conocidas del autor, pero ha sufrido un sostenido silencio y, sobre todo, no existen lecturas sobre su evidente tramo homoerótico. Daniel es, en suma, lo que el novelista denominará a lo largo de todo su relato, un “niño de lluvia”, categoría que define en su oposición a la de “niños de sol”, que parece encarnar la masculinidad hegemónica de principios del siglo XX en América Latina:

Si a veces su mirada parece tornarse sombría y su carácter retraído, no es por culpa de ellos: los niños de lluvia podrían ser los más felices de la tierra si estuvieran solos en el mundo; pero hay los otros, los de sol. Estos no viven así, pacíficamente; se desarrollan con ferocidad; tienen hambre de conquista y de superación brutal. No es mucho lo que avanzan en la vida, pero sí mucho lo que destruyen y hieren en su afán de avanzar. Los niños de lluvia [...] no les temen ni son tímidos, como lo han creído los psicólogos de profesión. Se saben mejores, pero son demasiado conscientes para decidirse a competir en una lucha así. Además, hay en los niños de lluvia como una derrota anticipada: su propia sensibilidad (*Niño de lluvia* 116-117).

“Hambre de conquista” y de “superación brutal” encarnan el ideal guerrero que hacia 1910 —época en que se ambienta este relato— persistía en Chile, en medio de una gran crisis moral y social. Alimentaban este ideario los recuerdos y figuraciones de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y la Guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839), además del conflicto, más reciente, de la Guerra Civil del 91. El afán conquistador del varón atraviesa las clases sociales, encontrando expresiones muy claras en el baile nacional, “la cueca”, como también en las festividades y manifestaciones populares (antes ya comentaba el juego de las comisiones, duelos de volantines). De esta cultura machista y desgarradora da cuenta, asimismo, el ensayo “Menos cóndor y más huemul”, de Gabriela Mistral, publicado en 1925, antes mencionado en este libro (“Volantines y pájaros”).

Daniel se enfrenta con la agresividad de los niños de sol desde el comienzo de la novela, cuando se relata uno de sus primeros cumpleaños, al que la familia tiene la mala idea de invitar amiguitos que, por cierto, el niño no conoce. Es así que se topa “con los demás” (entre comillas en el texto, *Niño de lluvia* 27):

Como perros que se observan por primera vez, giraron los niños en torno de Daniel mirándolo como si fuera un fenóme-

no. Uno de ellos, después de haber lanzado a los otros una mirada de connivencia, se adelantó y cogiéndolo rudamente por los rizos, le lanzó a quemarropa: “Y éstos, por qué te los dejan tan largos...” (28).

En su soledad, el niño de lluvia siente que las palabras de sus invitados hieren “como cuchillos” y, sin embargo, él “nunca había dado de cuchilladas a nadie” (29). La escena llega a un punto culminante cuando el líder del hostigamiento le pregunta con aparente cariño si tiene papá. “No... —contestó Daniel, desorientado por tanta solicitud”. El niño se mofa de él: “¡Ah, apesta... no tiene ni papá!” (30). La situación de Daniel es atípica entre los pequeños de su condición social, ya que constituye un símil del huacho popular. Pero la carencia de padre tiene además otros alcances: un niño sin padre es un niño criado por mujeres¹. Daniel toma conciencia de esta identidad, de este “afeminamiento” que vienen a subrayar los bucles, y por eso más adelante solicitará que se los corten, de manera de poder integrarse sin nuevas escenas traumáticas al mundo escolar. En este sentido, parece también bastante intencionado el diálogo que sostiene con la abuela paterna, cuando la ve después de un largo tiempo. Ella se sorprende: “¡Qué grande estás! ¡Que te fueron a cortar los rizos! ¡Eres todo un hombre!” (*Niño de lluvia* 88).

El cuerpo tiene un lugar muy particular en el relato: se le va develando como fuente de placer, como obstáculo o como interrogante. Así, por ejemplo, un signo corporal común ocupa primero en la imaginación del niño el lugar del placer, y luego, de lo monstruoso:

En el baño solía cogerse las tetillas pequeñitas y rosadas, y reírse de ellas con la sirvienta. Ésta le contaba cómo, al nacer, se le habían llenado de leche los primeros días; y Daniel, enmu-

¹ Augusto D’Halmar ofrece un relato similar de la infancia de su *alter ego*, Cristián Delande, en *Recuerdos olvidados*. Como el propio D’Halmar, el personaje también crece sin la compañía de su padre.

deciendo, contemplaba muy serio sus pequeños pezones con cierto sentimiento de pavor (*Niño de lluvia* 34).

La materialidad del cuerpo fascina al protagonista, quien ya muchacho descubre allí una vocación: primero científica, luego literaria, en la medida que aprende que “por una curiosa inversión de valores, el estudio de la materia lo llevaba a una región espiritual y yerta, sin aplicación ni proyección alguna sobre la buena vida ardiente de todos los días” (*Niño de lluvia* 214), vida, esta, a la que podrá acercarse a través del arte.

En estas observaciones sobre el cuerpo se plantea también algo acerca de la mirada de los otros —por ejemplo, la de la empleada doméstica—, que va configurando la subjetividad del pequeño Daniel. Se trata principalmente de voces femeninas, que irán marcando un “deber ser” de la identidad sexual. Así, por ejemplo, ante las preferencias poéticas del niño, la madre reacciona airada y le echa la culpa de estos gustos a otra mujer de la familia: “Los niños no tienen para qué aprender versos; los aburren y los excitan. Apostaría que son cosas de su tía”, arguye la madre (*Niño de lluvia* 49).

No es raro, pues, que los recuerdos de Daniel muestren la lucha de un ego que resiste ante el daño que producen las miradas de los otros. Los hombres, en su recuerdo y sin mediar explicaciones, aparecen pues “con el aspecto estúpido de los maniquíes en una tienda de provincia” (*Niño de lluvia* 15), despojados de identidad, de caracteres que los hagan únicos, como una grey temible, en este caso también anodina o imbécil, como ocurre en otras muchas situaciones de la novela.

La sensibilidad del niño de lluvia debe desarrollarse en silencio y puertas adentro, en un mundo femenino gobernado por señoras y nanas, “mujeres autoritarias y erradamente espirituales” que demonizan todo lo referente al cuerpo, pero sobre todo al varón: “Los hombres, decían las señoritas, son sucios e inmorales por naturaleza” (*Niño de lluvia* 38). En este mundo, solo es admitido un cochero anciano, pero “puertas afuera”, como un “mal pensamiento” (38).

Daniel ya ha tenido atisbos de la peligrosidad de los otros, encarnada en ese niño que lo ha increpado por no tener un padre. Pero se trata también de lo sucio y lo anómalo, de lo abyecto y lo extraño, en que se conjugan sexualidad y diferenciación social, todo aquello que debe ser alejado como *un mal pensamiento*. La imagen más clara de esta conjunción de sexo y clase se encuentra en el capítulo en que unos hombres “temibles y repugnantes” deambulan por el tercer patio de su casa (el de la servidumbre) “para recoger el cieno de la acequia” o, “no menos temidos y atrayentes”, para desfilar “con grandes sacos al hombro dejando sembrado el camino de carbones y de la huella pavorosa de sus pies desnudos” (*Niño de lluvia* 23). En estas circunstancias, Daniel transgrede las barreras de la clase social y el pudor y se permite “un acto abominable”:

Por esto, cuando años más tarde el instinto ciego comenzó calladamente su trabajo oculto, mucho antes de abrirse paso a la conciencia, al sexo o a lo que sea; cuando cierto escozor interno se engarza en todo lo que tiene sabor a vedo, Daniel se permitió hacer un acto abominable: una mañana en que el panadero lo obsequió con una *chocosa* tibia y crujidora, él, agradecido, tendió tímidamente su mano blanca de niño que el otro estrechó con fuerza, ahogándola en su ancha mano negra de hombre del pueblo. Fue un instante de vértigo; luego corrió adentro, perseguido por una agradable culpabilidad, y fue tanta su turbación, que olvidó probar el enorme pan que apretaba nerviosamente bajo el brazo (23-24).

No es gratuita la alusión al despuntar del sexo. El niño de lluvia se siente atraído por la oscuridad del hombre del pueblo, como ocurrirá luego también en otros pasajes del libro, entre ellos una escena que me llama particularmente la atención. Uno de los “allegados” del patio de servicio, de esos “demasiado morenos para encontrar acogida entre las sirvientas”, o como describe otro pasaje “de esos, con chasca y todo, grueso el labio cubierto por un bozo sombrío y como rodeado el cuerpo por un halo ardiente que se des-

prendía de cada pliegue del pantalón” (82-83), aprovecha la ausencia de una de ellas en la cocina para “hablarle de esas cosas” al niño:

El muchachón, excitado, se acercó con cautela y poniéndose de rodillas junto a él: “¡mira!...”, le dijo; y se descubrió rápidamente. Daniel miró de soslayo, con el gesto serio del que está meditando un grave problema; tomó el tiempo necesario para *observar bien*; luego, *fingiendo un pudor exagerado*, comenzó a gritar y a insultar al muchacho, amenazándolo *con decirle todo a la mamá* (las cursivas son mías, 35-36).

Entre la solicitud — “mira” —, ‘y la mirada’ — “de soslayo”, que, sin embargo, se toma su tiempo para “observar bien” — hay algo elidido, sugerido por los puntos suspensivos: un cuerpo, un pene, probablemente una erección, ante lo cual Daniel finge “un pudor exagerado” (36). Claramente el cuerpo se oculta, así como también todas las manifestaciones sexuales o eróticas que se desvían de las representaciones heteronormadas. “Confesión y represión van unidas” (151), escribe el crítico Ramón García Castro del ensayo de Subercaseaux *Santa Materia* (1954), donde el autor haría explícita su fascinación por el cuerpo masculino. Algo similar ocurre en esta escena, en que se exagera el pudor, pero también se subraya el insulto. Aunque es menor, Daniel le grita al “muchachón”, no solo porque exista una superioridad económica y social, sino también porque se pone en evidencia una marca propia de la formación masculina hegemónica, que rechaza con violencia cualquier acto que levante sospechas sobre su adecuada definición sexual. Sin embargo, Daniel no cumple con su amenaza de acusar al otro chico. La breve anécdota, aquello que se omite, se guarda como un secreto.

Se podría vincular este pasaje con otros de Subercaseaux, quien le dio una particular importancia al niño no solo en esta novela, sino que también en su trabajo ensayístico. Ahí es posible encontrar algunas ideas de corte psicológico o antropológico, que van configurando un imaginario propio en torno a la experiencia infantil. Me interesa particularmente su defensa del ser humano

“mutante”, ser “mejor ‘terminado’” (*Una nueva interpretación...* 378), más evolucionado que el “no-mutante”. Desde su perspectiva este tipo de ser humano, durante su infancia, es discriminado e incomprendido: no es otra cosa que un “niño raro”, introvertido (*Una nueva interpretación...* 380). Este es, como veremos, el eje a partir del cual se estructuran las reflexiones de su novela, escrita varias décadas antes. Mientras en la novela se preocupaba de describir al “niño de sol”, aquí el escritor está más atento a lo que otrora era el “niño de lluvia” y que en este texto es definido como “mutante”:

Pero ocupémonos mejor de aquel niño que los psicólogos llaman: *introvertido*. Tal vez nos dará la clave de la infancia del Mutante. Aquel niño desde la edad de dos o tres años (a menudo antes) se muestra concentrado en sí mismo, no siempre alegre, algo torpe en sus manifestaciones motrices. Por eso, quizás, suele ser poco dado, después, a los juegos bullangueros y desordenados. Él ama el orden... (381-382).

Lo más interesante de esta caracterización tiene que ver los intereses naturalistas de este niño, intereses que aparecen en una suerte de continuidad con una observación acerca de la clase social:

Entre sus objetos preferidos están todos los productos de la naturaleza: flores, insectos, animales, piedras raras, sin que logren atraerlo mayormente los productos de la manufactura humana [...]. Más tarde, en la segunda infancia, cuando el prójimo pase a ocupar en su mente el lugar que corresponde al desarrollo del espíritu social del niño, su interés irá de preferencia hacia la gente del pueblo y no hacia los que pertenecen a su misma condición social. Si al niño Mutante del pueblo le ocurre la inversa y otro tanto, no lo hemos podido averiguar aún... (382-383).

A cierta asimilación del pueblo con la naturaleza, del tipo civilización y barbarie, se suma la singular reflexión sobre la apro-

ximación del niño mutante (varón y de clase alta, experiencia de la subjetividad que el psicólogo/ensayista parece conocer mejor que ninguna otra, diría yo que casi exclusivamente) a quienes no son de su condición social, experiencia que retrata más de una vez en su novela en situaciones de marcado (y secreto) homoerotismo.

La infancia del Edipo

Kaja Silverman plantea que las relaciones de carácter homoerótico y/u homosexual se ven traspasadas por jerarquías y códigos sociales implícitos, las que constituyen una “ficción dominante” (cit. en Millington 35-36): la narración ejemplar de una subjetividad normativa de la sociedad. En nuestro continente, como sostiene Mike Millington, esta dice relación con las ficciones del discurso nacional, las que socavan posibles ficciones individuales, equiparando al varón con “la autoridad y el control” (36) y negando de este modo las carencias reales de la identidad masculina. En el caso de los niños, quienes por su edad no han tenido posibilidad de ocupar un lugar en la esfera pública, no existe en ellos, aparentemente, agencia histórica ni poder alguno; se hallan confinados al hogar. Otros hombres y niños hacen recaer en ellos la sospecha (los llaman maricones, les exigen que muestren hombría) y/o el rechazo (en muchos casos, la violencia).

Eugenio, el niño de *La infancia*, de Luis Oyarzún, circula a tientas por un libro que tuvo apenas una edición hace más de setenta años, si bien es un relato que marca un antes y un después en la elaboración del punto de vista infantil en nuestro país al intentar una narrativa subjetiva, asociativa, muchas veces onírica, en la línea inaugurada en Chile por autores como María Luisa Bombal, en 1935. Se trata de otro “niño de lluvia”: la narración de su periplo se inaugura, como ya se ha comentado, con una frase francamente proustiana: “Es un niño lleno de miedo, en la noche” (5), que en *Los días ocultos* aparece in media res, con una formulación menos absoluta: “Tiemblo de miedo, a medianoché” (16).

El protagonista de *La infancia* tiene cuatro años, se vincula de un modo especial con los objetos que lo rodean y registra como en escorzo las tensiones propias de la modernidad, particularmente a través de su observación crítica, desencantada, de una familia de clase media (el padre trabaja en una “oficina”), en que los progenitores viven su propio y silencioso infierno. Me parece que este aspecto es medular y por lo mismo hace insuficiente el certero análisis psicoanalítico emprendido por Roberto Hozven, en uno de los pocos textos críticos que existen sobre esta novela. Es insoslayable, a mi modo de ver, el diálogo que sostiene el texto con su contexto histórico: fue publicado bajo el gobierno del Frente Popular, en que el Estado tuvo un rol fundamental en la planificación económica y social del país y en el fortalecimiento de los sectores medios; bajo el lema “Pan, techo y abrigo” no podía sino fortalecer, también, a la institución familiar. Como en otras partes de América Latina, se identificó masculinidad con paternidad y femineidad con maternidad y se estigmatizó toda conducta que perturbara la relación conyugal “bajo la forma de patología o de crimen” (Figari 96), de los cuales había que preservar a la nación. En este sentido, me parece que es interesante escudriñar en el texto de Oyarzún sus críticas a la institución familiar, donde una madre joven, cristiana y melancólica (cfr. capítulo “La reescritura...”) vive el abandono y violencia de su marido. Las realidades del alcohol, la prostitución y el machismo son insinuadas desde la mirada del niño, que a su vez ama a la madre con una intensidad pocas veces vista en nuestra literatura, amor en el que insiste el libro posterior de este autor, *Los días ocultos*, pero desde una perspectiva menos intimista.

El niño se construye como un personaje marginal al interior de su propia familia, carente de información que le permita afincarse, hacer frente de algún modo a las amenazas que percibe alrededor. El relato insinúa permanentemente que existen secretos inalcanzables para su condición infantil, que lo fusiona permanente con un mundo de objetos demasiado próximos, asfixiantes: “Eugenio no puede dormirse sin sentir la presión de esta mano enguantada de las

cosas” (5), que se reformula casi idénticamente en *Los días ocultos*: “No puedo dormir sin sentir esta presión enguantada de las cosas” (17), reiteración que a mi modo de ver subraya la importancia de esta línea narrativa para el autor. Solo a través de los objetos él logra relacionarse con el mundo de los padres, a quienes observa y admira a partir de sus ropas, sus joyas, sus muebles, como he analizado anteriormente.

Los padres, a diferencia de los objetos, son inaccesibles: “Duerme con sus padres. Pero ellos ¡cuán lejanos! En un mundo seco, seguro, no en su humedad...” (5). La “humedad” de la que se habla aquí sugiere una experiencia paralingüística, semiótica, fluida, de Eugenio con el mundo. Como bien lo ha planteado Hozven, se trata de un niño que vive la fase fálica, encarnada en el deseo de fusión con la madre. La gran lucha que se libra en este relato, de hecho, es la que Eugenio da para poder mantener ese vínculo de proximidad con ella. Lejanía y cercanía resumen, pues, los afectos, los tropiezos, los movimientos tácticos del niño.

Su madre está revestida de un halo distante y melancólico, una lejanía que antes he llamado “aurática” y que condiciona la relación fetichista del niño con el mundo. Se trata aquí del temprano despertar del niño y la adquisición de una conciencia adulta, al menos en lo que refiere al inevitable quiebre del vínculo con lo materno: la separación del niño y la madre es el leitmotiv de esta narrativa, en que el padre aparece como figura protectora pero a la vez como amenaza, sombra proyectada sobre la madre y la relación materno-filial.

Oyarzún proyecta de un modo singular lo que Salazar y Sonia Montecino han descrito como un drama fundacional: el de los hijos huachos. La ausencia paterna es una fractura que se instala en los orígenes de la sociedad chilena. La lectura de *Los días ocultos*, novela más estructurada y con un título que significativamente apunta a esa dimensión de la experiencia que la infancia apenas intuye —su formulación más clara está en el relato de una de las pesadillas del narrador: “Bajamos a un país de nieve en que todo es engaño y ocul-

tamiento. Todo se oculta. Todos se han ocultado de mí” (21)— y en que se regula y enfriá la relación con la madre, esclareciéndose la relación con el mundo exterior del pueblo de provincia y sus instituciones, en una lectura que permite visualizar las críticas al orden político (y la micropolítica) en su relación con la familia.

La infancia del enfermo

Daniel, Eugenio y Santiago son niños de la burguesía chilena, llamados a competir con otros varones para ocupar cargos de importancia. Por su condición de clase parecen moldeables a través de la educación y, como dice Carlos Figari, de “los dispositivos del hábito y del remordimiento”, es decir, del autodisciplinamiento (110) y el higienismo, que en Chile se fortalece a partir de 1925, cuando se comienza a educar en que, por medio de la actividad física, se eviten hábitos considerados perniciosos, como la masturbación. Con ese mismo fin, sostiene Figari, toda la administración del tiempo se supeditó al afán normativo que regulaba no solo el ejercicio, sino también la lectura, cuyo exceso o inconveniencia podía predisponer a la excitación sexual (Figari 111).

Si miramos a los pequeños protagonistas de estas historias, veremos hasta qué punto ellos se desmarcan de estos disciplinamientos. Como ya he planteado, se trata de niños débiles, poco sociables, enfermizos. Hacia 1905, en que ya se habla del problema de la alta tasa de mortalidad infantil, Daniel habita un espacio urbano insalubre y peligroso para los niños. “Los niños mimados eran mantenidos en un enclaustramiento irritante como un secuestro” (37), explica el narrador. La enfermedad —a la que Oyarzún le dedica en *Los días ocultos* dos capítulos— trae el encierro y largas estadías en cama, lugar en que es posible, dentro del hogar burgués, emprender conocimiento del cuerpo y burlar la vigilancia doméstica, además de desarrollar sus lecturas y con ello transgredir los códigos que les impone su represiva rutina.

Las experiencias descritas irán delineando el carácter de Daniel, quien además de ser un niño distinto a aquellos “de sol”, por su conducta retraída y sensible, se revela como alguien distinto por su calidad de “extranjero”, “gringo”, proveniente de una cultura distinta, la cultura francesa que le viene por herencia paterna, herencia que también aparece en Wacquez y su personaje, Santiago de Warni.

Como en ninguna de las otras novelas hasta ahora analizadas, en *Epifanía de una sombra* emerge el problema de los contextos formativos y disciplinarios a los que se vieron sometidos los niños varones de clase alta en Chile entre 1905 y 1950, período en que se desarrollan estas infancias y en que el Estado, como ocurrió también en otros países latinoamericanos, buscó instaurar un ideario patriótico. Las transgresiones sexuales eran disidentes no solo de la normatividad hegemónica de género, sino también de una voluntad articuladora más amplia de la realidad nacional. Lucía Guerra plantea que en nuestros países es posible hallar una “cartografía genérica que oscila entre lo regimentado y la resistencia transgresora”, que se opone a la “exaltación de una modalidad violenta de la masculinidad” y los “parámetros heteronormativos” (“Tramas del poder...”) que rigieron la vida social en la primera mitad del siglo, cartografía en la que me parece podrían inscribirse estos relatos, que muestran cómo los valores fundantes de la oligarquía chilena, católica y de raigambre colonial, se ven transgredidos en el seno mismo de la institución familiar por provocativos vástagos de la oligarquía, quienes debían de estar llamados, por su clase, a dominar la política nacional.

Enfermedad y violencia son dos ejes en torno a los cuales se articula la epifanía de Santiago de Warni, quien pasa en cama dos largos períodos de su vida, aquejado primero de una meningitis y, luego, de una afección cardíaca. Esta infancia verdaderamente proustiana es la primera parte de la trilogía autobiográfica inconclusa de Wacquez. La estructura de esta primera parte, en que presenta los primeros veinte años de Santiago de Warni, es difícil:

está dividida en numerosos apartados temáticos, sin numeración, subtítulos ni orden cronológico, donde se alternan narradores en tercera y primera persona y tiempos diversos (algunos refieren a la niñez; otros a la juventud; varios, al tiempo de la enunciación), conformando lo que Brian Dendle ha llamado “una onda expansiva de una complejidad cada vez mayor”. Son los hallazgos del cuerpo, el sexo, el intelecto, la clase social y el poder los núcleos desde los cuales, a mi juicio, se expandería esta narrativa, que, escrita con posterioridad a los años de la liberación sexual y el sida, ya no requiere ocultar, como ocurre en varios de los pasajes escritos por Benjamín Subercaseaux, sino que, por el contrario, busca nombrar la heterosexualidad, la homosexualidad, las numerosas formas de acoplamiento de los cuerpos.

Uno de los hechos más significativos de esta novela es el morboso asesinato del Chino Olavarrieta, compañero de colegio de Santiago, primer amor de adolescencia y miembro de una familia acaudalada a la que, sin embargo, “se le nota un poco la ojota”, con quien el protagonista vive apenas un torpe, rápido encuentro en la estrecha cabina de una avioneta: “Le había dado un puyazo al blando rabel de Vicente. Este no se dio por aludido. Sin embargo, Santiago creyó que, en aquel momento, su víctima había disfrutado y que el chuzo, la matraca, la penca, el rabo, el rebenque, la clava, la tranca, la cachiporra, la comba, el nabo, el tallo, la porra, el vergajo eran para Vicente denominaciones de una misma delicia” (187). Wacquez aborda con barroquismo la nomenclatura sexual: el ano es el “blando rabel” que gusta del pene, al que nunca se nombra como tal, sino que se registran varios de sus nombres populares. Simbólicamente, en un complejo juego de ausencias y presencias, el narrador plantea que el Chino o Vicho, galán adolescente del que se presumen intolerables proezas sexuales, es hallado muerto en los alrededores de la casa patronal, precisamente con el miembro viril emasculado.

Como plantea Rubí Carreño, refiriéndose a Marcuse y Reich, “el erotismo no es un valor cultural” y es por eso que suele ser cas-

tigado; en este sentido, la escritura de Wacquez muestra sucesivos castigos, pero al mismo tiempo se constituye en sí misma placer erótico, “una instancia —argumenta Carreño— que desafía los castigos y se erige en sí misma como goce (de decir lo que no se dice) y como placer (decirlo a través de un artefacto cultural de prestigio)” (32). Es interesante lo que ocurre en el enciclopédico texto de Wacquez, en donde la botánica, la geografía, la filosofía, el mito y la historia, pero también las novelitas pornográficas decimonónicas y los cuentos populares concurren a la narración epifánica del despertar sexual de Santiago. Sus apetitos se despiertan tras un largo tiempo de enfermedad e inconsciencia: desde entonces experimenta el despunte del deseo sexual y sus permanentes desplazamientos, su inagotabilidad, su irracionalidad, que es también muerte e insólita afirmación del *bios*: todo tiene un comienzo, todo tiene un final. Ante ese límite, el lenguaje es afirmación, proliferación, derroche, pérdida. Nada es elidido, por el contrario: el significante fálico evoca la vitalidad y también la oscuridad: es todo. A diferencia de Sibercaseaux, que plantea una dicotomía —niños de lluvia versus niños de sol y en el pasaje que dedica al colegio, niños buenos versus niños degenerados— en el universo narrativo de Wacquez aquello realmente profundo, que es la violencia y el deseo, se define como una mezcla de luz y oscuridad, una sombra que imprime su huella sobre todas las cosas. No hay separación, como ocurre desde el mismo título de la novela; una epifanía, que es un reconocimiento, el hacerse una luz, es epifanía de sombra que se produce después de una larga enfermedad que conecta a Santiago con la muerte: “No es la luz, como propone la teología, el agente penetrante, la agudeza, el contorno, la idea, la inteligencia, sino el vasto tremedal donde florece la rosa fétida, donde todo está analizado, desmontado en suntuosos contrarios, en estados de ánimos, en conjeturas absurdas y animales execrables” (63). El mundo en su descomposición, el tramado barroco de plantas y árboles, de animales y humanos que se trenzan en estas páginas, es lo que Wacquez procura poner de relieve. En este universo en que no existe la luz que como un cu-

chillo corta y separa el mal del bien, lo bello de lo espantoso, lo real de lo ficcional, sino un todo de sombras indiferenciadas, llama la atención que el significante fálico asome en un mito con que el narrador apuntala sus planteamientos estéticos y políticos. Wacquez recoge ni más ni menos que la figura de Príapo, el empalmado, “víctima”, escribe, “de la claridad de ser hermano gemelo de Apolo, ¡desterrado!, aherrojado a ser dios de los huertos”, el pobre Príapo “cuya deformidad” atenta “contra los principios dictados por un empíreo cruel”. Se pregunta el narrador:

¿Por qué había de plegarse a las severas normas de lo racional cuando la oscuridad es una instancia mucho más intensa clavada en el corazón del deseo? ¿Y por qué no entonces dirimir la alternativa eligiendo las proposiciones del mal, una especie de liturgia que englobara a todos los descontentos de la belleza, del amor, de la luz? (236).

En tanto el sensible niño de lluvia de Subercaseaux se resiente en numerosos pasajes del texto por la falta de belleza del estrecho mundo colonial en que se desarrolla su imaginación, cercado por sirvientas viejas y feas y por matriarcas vetustas, el sensible monstruo que es Santiago no desea la belleza. En su mundo no prima la razón analítica que divide a los violentos de las víctimas ni a los malos de los buenos. El sexo, el cuerpo y el falo (significante del poder) se expanden y proyectan violenta, verbalmente. El mundo de casas de tres patios, severos colegios religiosos y costumbres coloniales que muestra Wacquez es, pues, tan solo externamente parecido al de Daniel: otra dinámica hay en su lenguaje, ese lenguaje que busca nombrar, renombrar, no ocultar. Entre los textos de esa verdadera genealogía de la hacienda que hay en la literatura chilena, su novela resulta fundamentalmente significativa: híbrida, emblemática, plegada. Insoslayable desde un punto de vista crítico.

“Tanto los niños de Oyarzún, como lo de Subercaseaux y Wacquez, son pequeños adalides de la estética que proponen vi-

siones alternativas a la formación de la masculinidad por parte de la pedagogía y el higienismo propios de la primera mitad del siglo XX. Relegados al dormitorio, enfermos, melancólicos, estos niños se sitúan en un lugar privilegiado para criticar la uniformidad del maniquí de provincia que es, finalmente, el macho hegemónico del ideario nacional².

² *Alamiro*, de Adolfo Couve, como también otros relatos de infancia suyos (*El tren de cuerda*, *La lección de pintura*) comparten y en gran medida exceden en sus planteamientos metapoéticos los rasgos de estas infancias psicasténicas.

FORMAS DE SALIR DE CASA, O CÓMO ESCAPAR DEL OGRO

La uruguaya Inés Bortagaray escribe en su novela *Pronto, listos, ya* (2006/2010) una imagen que incita, en buena medida, las reflexiones contenidas en este capítulo. Cuenta la historia desde la perspectiva de una niña, quien viaja en el asiento trasero del auto familiar, rumbo a un balneario y en compañía de sus padres y hermanos:

Veo entonces la nuca de mi padre. Mi padre, el que conduce el auto. El pelo prematuramente blanco baja con ondas hasta el cuello. La cabeza está apenas ladeada hacia la derecha, en un gesto natural que yo repito. El asiento es erguido. Mi padre es erguido. Maneja rápido, pero con cuidado. Yo le tranco el botón de la puerta. Ahora sí, está a salvo (9).

La niña, con su gesto, hace algo más que proteger a su padre. Nos indica que está consciente de un peligro que trasciende su mundo infantil, un peligro que habita en el mundo de los adultos. Si bien en el libro de Bortagaray las alusiones son levísimas, ese mundo es el del clima represivo originado por un régimen dictatorial.

Durante el último lustro se observa en el Cono Sur una ingeniente producción, testimonial y ficcional, literaria y cinematográfica, de relatos que, como este, abordan la experiencia infantil desde una perspectiva política o bien, en sentido inverso, la experiencia política desde una perspectiva infantil. En Argentina, Mariana Enriquez (*Los peligros de fumar en la cama*), Martín Kohan (*Ciencias morales*), Selva Almada (*Un viento que arrasa*), Fabián Casas (*Los*

Lemmings y otros), Hebe Uhart (*Relatos reunidos*), Patricio Pron (*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*); en Uruguay, Inés Bortagaray (*Pronto, listos, ya*) y Horacio Cavallo (*Oso de trapo*); en Chile, Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*), Diego Zúñiga (*Camanchaca*), Alejandra Costamagna (*Animales domésticos*), Nona Fernández (*Fuenzalida*), entre otros, han hecho de los recuerdos de infancia un auténtico *locus* de la memoria. Se trata, en su mayoría, de relatos definidos como ficcionales, aunque con indudables elementos referenciales (en varios de ellos incluso coinciden el nombre del narrador, el protagonista y el autor). Pero en ellos, más que la figura del niño, la que campea es, realmente, la del hijo¹. Hijos que recuerdan que fueron niños o que recuerdan cómo eran o cómo no eran sus padres cuando ellos eran niños. En el documental autobiográfico, irrumpen los hijos del trauma político². En el cine de ficción y la literatura, los hijos de otros traumas: sociales, conyugales, económicos. ¿Por qué ahora? Evidentemente, los cuarenta años del golpe militar no han pasado en vano: los que eran niños y quienes nacieron un tiempo después, han crecido y escriben³. Pero hay más razones.

¹ Llamé la atención sobre esta diferencia en la presentación del libro *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, de Andrea Jeftanovic *et alii*, publicada como reseña en revista *Nomadias* (v. Bibliografía). Me parece sintomática, en el momento cultural chileno, la aparición de ese libro de crítica, donde las autoras advierten sobre la importancia y efectividad que ha alcanzado no solo la perspectiva infantil, sino las relaciones de filiación, para contar la historia reciente, no solo en Chile.

² Fuera de la literatura, en el ámbito del cine chileno, se podrían citar muchos otros ejemplos, como los de las películas *Hija*, de María Paz González (2012), *Huacho*, de Alejandro Fernández Almendras (2009), *De jueves a domingo*, de Dominga Sotomayor (2012), entre otros. Pero es quizás en los documentales autobiográficos donde se puede apreciar más nítidamente el viraje de lo político colectivo a una mirada íntima de la experiencia familiar. Pienso que conviene citar aquí al crítico Gonzalo Aguiló en su libro sobre el nuevo cine argentino, cuando plantea que la ausencia del protagonista histórico popular, tan presente en las producciones de los 70 y 80, “llevó al cine a posar su mirada en una agrupación más pequeña pero no menos venerada: la familia” (41), exhibiendo principalmente su descomposición, incluso cuando solo es aludida. En Chile este giro es verificable en los documentales de hijos de militantes, como *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló (2011) y *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger (2009), en que preguntas muy personales —si bien de interés público— atraviesan la búsqueda documental, para no encontrar respuesta.

³ Los autores que abordaré aquí nacieron entre 1970 y 1987 (Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga, en orden cronológico).

Desde una perspectiva estética y política es necesario considerar estas narrativas con más amplitud literaria. Hay una categoría desarrollada en los últimos 25 años por la teoría y la crítica literaria en Francia, principalmente, que me parece muy adecuada para entender estas búsquedas de los hijos. En 1996, Dominique Viart propuso para una serie de relatos aparecidos en ese país desde los 80 en adelante, la noción de *récit de filiation*, distinguiendo de esta manera una nueva forma de narración, que a diferencia de los relatos autobiográficos y autoficcionales en general, se interrogaba ya no sobre el sujeto en sí, sino sobre su herencia⁴. Como si la difusión del psicoanálisis hubiese arruinado de antemano todo proyecto autobiográfico, dice, los escritores abandonan la búsqueda de la totalidad del sujeto, para reemplazar, “*l’investigation de leur intériorité par celle de leur antériorité familiale. Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d’une recherche dont sans doute l’un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite*” (4)⁵. Se trata, pues, de cuestionar la herencia, enfrentando lo que Viart llama “el silencio de los padres”. Por su parte, el crítico Laurent Demanze llama la atención sobre otro aspecto de los relatos de filiación, y es que no solo van a la caza de la memoria infantil y una herencia familiar; sino que entrañan también interrogantes sobre la herencia literaria, lo que hace la búsqueda doblemente interesante. Este tipo de textos cuestionan, pues, no solo la autoridad paterna, su verdad y su decir, sino que trascienden esa posibilidad hacia formas de crítica de la herencia social, cultural y política nada desdeñables. Este aspecto del relato de filiación, como veremos, encuentra también un lugar en el corpus chileno.

⁴ Agradezco un fructífero diálogo con la doctoranda Sarah Roos, de la Universidad de Konstanz, que me llevó a introducir este concepto en mi trabajo. También a Carolina Pizarro, de la Universidad de Santiago de Chile, que nos haya puesto en contacto.

⁵ “La investigación de su interioridad por aquella de su anterioridad familiar. Padre, madre, antepasados más alejados son ahora objetos de una búsqueda en la que, sin duda, una de las apuestas últimas es un mejor conocimiento del narrador de sí mismo a través de aquello(s) (de los) que hereda” (la traducción es de Catalina Uribe).

Hay algunas preguntas que parecen ineludibles al asomarse a este universo literario: ese pasado, esa infancia que relatan, ¿puede ser de algún modo, a la manera romántica, un paraíso perdido? ¿Cómo se retorna al paraíso perdido de la infancia, si en él nos esperan los monstruos o, usando un símil de cuento, “la era del Ogro”, como llamó, con dolido humor, el escritor y crítico Jaime Hagel al período de Pinochet? (1992: 87). Volviendo a la imagen de las primeras líneas de este artículo: ¿qué papel les cupo a esos hijos que se dejaban guiar en el auto por unos padres a los que, años más tarde, quizás, descubrirían como sujetos frágiles y desorientados?

La solitaria memoria de los hijos

A diferencia de los narradores de períodos inmediatamente anteriores (la mal llamada “generación del 80” o la “Nueva narrativa chilena”), los escritores a los que me referiré están en búsqueda de un nuevo lenguaje. Si bien políticamente pueden ofrecer un paisaje angostado, asaltan el campo de nuestras letras con nuevas voces.

Para poder observar mejor esas novedades es necesario volver un poco al pasado. En plena década de los 80 Rodrigo Cánovas hablaba de las marcas de la experiencia autoritaria en el lenguaje literario chileno, el que surgía en muchos casos como una reacción a la violencia y que recurría a las elipsis, las metáforas y las ambivalencias para poder narrar bajo la fórmula que entonces se llamó del “faction”. Otros críticos describían la presencia de un narrador colectivo en esas tramas (Vargas 123), pero eran desmentidos por otros que más bien observaban la aparición de un yo con voz dictatorial: “Este narrador-dictador dice y hace el mundo, encarnando un yo autoritario que prohíbe la expresión de otros múltiples yoes que volverían inestable su pretensión de identidad” (Muñoz 61). Hoy sería difícil captar, en un artículo que intentara dar cuenta de la creciente producción cuentística y novelística recogida en editoriales trasnacionales e independientes, las tonalidades de una sola

voz: las hay diversas, muy lejos de esa suerte de rigidez que aquejó a las dolidas narraciones de los 80 (con escasas y muy lúcidas excepciones). Por otra parte, y en oposición a la sedimentación de formas “tradicionales” o hegemónicas, se experimenta con formas autoficcionales y autobiográficas, provocando algunas torsiones dentro del realismo a las que contribuye la introducción de la perspectiva infantil. Este tipo de foco narrativo propende a la desestabilización de los relatos, los vuelve precarios y parciales, aunque en su fragmentariedad constituye igualmente un aporte a la reconstrucción de nuestra memoria elidida, ese “blanco agresivo” que Diamela Eltit describía a 30 años del golpe (102) y que tras diecisiete años de dictadura y veintitrés de gobiernos que pactaron el silencio y asumieron, en los hechos, las consignas neoliberales, es colmado por imágenes que en su superficie siguen burlando lo fundamental del drama político chileno, el proyecto que alguna vez pudo hacer del país algo distinto del laboratorio social, mercantil, en que se ha convertido hoy.

Recogiendo y ahondando en ese contexto sociopolítico, Rubí Carreño ha hecho un corte en la situación narrativa actual, en su libro *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente* (2009). El asunto que subraya ese título es, lo sabemos como sociedad, ineludible: la construcción, a través de un largo proceso que siempre se reinicia para no cristalizar jamás en una verdad única, de la memoria colectiva. Carreño propone una tipología, en que incluye las memorias de artistas, de trabajadores y, más cerca de esta reflexión, las “novelas de memorias juveniles”, las que a través de diversos formatos explorarían los últimos treinta años de la historia chilena: “El golpe y la dictadura se narran desde una percepción infantil o juvenil —escribe Carreño—. Esto influye en que los hechos se interpretan de manera incompleta o diferente a las explicaciones de los adultos. Desde esta perspectiva, el discurso sobre la familia y los amigos tenderá a ser más importante que el discurso político...” (24). Pienso, complementando el discurso de Carreño, que se podría agregar una cuarta forma

de la memoria, discernible, en realidad, de la memoria juvenil: la de los hijos/niños, cuya interpretación de los hechos proviene del escudriñamiento de los silencios familiares y una profunda soledad cotidiana.

El crítico Ignacio Álvarez también analiza en un corpus reciente el mosaico de la memoria dictatorial⁶. Intenta una clasificación y llama “alegorías de la temporalidad” a aquellos textos que, “representan un intento productivo por influir en las políticas de la memoria. Lejos de la amnesia que tanto se ha criticado en el manejo político de la posdictadura, los textos que pertenecen a esta modalidad reaccionan de un modo creativo al imperativo de la verdad [...] la verdad que ha sido esquiva para las víctimas y la que intentan imponer los victimarios” (28). La noción de “relato de filiación” que propongo es, por cierto, adosable a esta categoría.

La narrativa chilena suele ser atacada; se la considera decadente o minusválida ante una poderosa y sugerente multiplicidad poética. Sin embargo, hoy es posible decir que algo ocurre en su interior y que contamos con varios novelistas que arriesgan formas de relato novedosas, que si bien se inscriben en el mundo de la familia (un mundo que podría ser considerado conservador), proponen desde allí la reconstrucción de una memoria común y una memoria política, además de plantear críticas a las reales posibilidades de encuentro al interior del espacio familiar.

⁶ Ignacio Álvarez ofrece una síntesis de diversos planteamientos críticos en torno a los nuevos narradores: recoge los textos de Rubí Carreño y también aquellos de Cédomil Goic, Rodrigo Cánovas, Leonidas Morales, Luis Cárcamo Huechante e Idelber Avelar, en el artículo “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil” (2012), donde además propone una nueva mirada sobre la cuestión de las alegorías de la nación en los países del “Tercer Mundo” y sus producciones literarias. En otro artículo, también del 2012 (v. bibliografía) plantea una nueva clasificación, basada en la relación de los narradores con la experiencia del mundo material, recurriendo a categorías filosóficas clásicas (epicúreos, escépticos y estoicos).

Hijos heridos

En *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra (2011), un escritor procura crear una novela sobre un profesor/escritor que se reencuentra con su pasado a través de una mujer, de la cual estuvo enamorado en su infancia y quien da la clave política de esta historia. Tanto en uno como en otro nivel narrativo hay un hijo que juzga la cobarde posición de los padres de clase media ante la dictadura, habitantes de un barrio sin historia en los márgenes de la capital. En *Camanchaca*, de Diego Zúñiga, (2009) un hijo viaja con su padre desde Iquique a Tacna para tratarse los dientes, uno de los muchos viajes narrados en la novela, que dan cuenta de la imposibilidad de dialogar que hay entre estas dos generaciones y de un entorno enrarecido por la presencia del desierto y las huellas de la dictadura. En el cuento “Nadie nunca se acostumbra”, de Alejandra Costamagna, incluido en el volumen *Animales domésticos* (2011), el foco narrativo está en una niña de doce años, alejada de su madre, quien viaja junto a su padre a Argentina y, al mismo tiempo, al umbral de una nueva conciencia, en que la historia política, contada en sordina, conduce a un drama familiar y un desenlace violento. En la novela *Fuenzalida*, de Nona Fernández (2012), la narradora, guionista de “culebrones”, se encuentra con una foto de su padre en la basura, frente a su casa, hallazgo que la descoloca. Su hijo cae enfermo y ambas situaciones dan pie a un relato sobre aquel padre ausente y casi olvidado, que combina géneros como las películas de artes marciales y el drama televisivo, pero con un trasfondo dictatorial.

En estos libros, cuyos rasgos autobiográficos han sido aludidos en diversas entrevistas y reportajes, se critica el mundo de los adultos. La perspectiva elegida para ello oscila entre la mirada limpia del niño o niña que se enfrenta a un mundo enrarecido por la violencia y la perspectiva del adulto que va a la caza de su infancia, para esclarecerla, o esclarecer el presente.

En el libro de ensayos *Hablan los hijos*, que analiza la introducción de este tipo de perspectiva en los relatos y la dramaturgia con-

temporáneas, las autoras se refieren al poder expresivo que puede alcanzar el recurso de la perspectiva infantil. Plantean que uno de sus aspectos más interesantes es el despliegue de una subjetividad en el lenguaje, cuya puesta en literatura “es capaz de hacer algo que en la realidad y en la historia es impensable: que los niños adquieran roles protagónicos y señalen arbitrariedades, denuncien injusticias y se rebelen contra el orden impuesto por los mayores” (11). En los términos que propone Zambra en su novela, estas formas de hacer literatura promoverían a los hijos de actores secundarios a principales, escribiendo una nueva historia que se explora en relatos de doble voz: la inocencia del niño cuenta una realidad simple, pero en ella el lector (o el adulto que recuerda) descubre una trama mucho más intrincada.

De más está decir que el conjunto de textos que abordo en este capítulo es en exceso acotado y que he debido dejar fuera varios libros publicados en los último cinco años, en que la filiación es el eje: el relato de Pilar Donoso en *Correr el tupido velo* (2009), sobre la figura de sus padres, José y María Pilar; *Bosque quemado* (2007), de Roberto Brodsky; *Trama y urdimbre* (2007) de Matías Celedón; *Ramal* (2011), de Cynthia Rimsky; las crónicas autobiográficas de Daniel Villalobos en *El sur* (2012); algunos relatos de *No aceptes caramelos de extraños* (2011), de Andrea Jeftanovic o de *Hermano ciervo* (2011), de Juan Pablo Roncone; *La edad del perro* (2014), de Leonardo Sanhueza; *La resta* (2014), de Alia Trabucco; *La imaginación del padre* (2014), de Luis López-Aliaga; *Colección particular* (2015), de Gonzalo Eltesch; *Kramp* (2017), de María José Ferrada; *Retrovisor* (2017), de Mónica Drouilly y *Estampas de niña*, de Camila Couve (2018)⁷. Un corpus que no cesa de ampliarse y al que

⁷ Varios de estos textos fueron publicados con posterioridad a que yo escribiera este artículo para la revista *Literatura y Lingüística*. Entre los más recientes, los de Alia Trabucco y María José Ferrada podrían haber sido incorporados al análisis, principalmente para mostrar su significativa diferencia: como me lo hizo notar Alejandra Costamagna, en *La resta* son los hijos quienes transportan a una madre en un ataúd, en la parte trasera del auto. Y en el de María José Ferrada, es la niña protagonista quien toma las riendas del negocio paterno, convirtiéndose en una suerte de compañera en el trabajo de vendedor viajero de su padre, en su igual,

volveré más adelante, procurando incorporar algunos títulos mencionados. Para efectos de este capítulo, no obstante, me he quedado con aquellos que son más enfáticos en destacar la imagen del niño o niña que observa juiciosamente la nuca de su padre o su madre en el auto, de manera de poder anudar algunas reflexiones sobre la ausencia de los padres, el viaje de los hijos y las posibles formas e implicancias ya no de regresar, sino que de salir de casa, realmente, en el Chile de hoy.

Una novela “de tesis”: *Formas de volver a casa*

Si hay en Chile una novela reciente que se pueda definir como relato de filiación, tanto desde el punto de vista familiar como desde aquel otro, literario, que interesa a Demanze, es la de Alejandro Zambra. Su consigna política, de un nihilismo débil, puede molestar o pasar inadvertida para muchos lectores. Pero es indudable que existe en su prosa una gran autoconciencia y precisión narrativa, en las diversas modulaciones con que esgrime, sin redimir las, las historias de padres e hijos, como también la historia literaria.

El libro consta de cuatro partes: “Personajes secundarios”, “La literatura de los padres”, “La literatura de los hijos” y “Estamos bien”. En estas secciones, compuestas de breves capítulos, va desarrollando la idea de que los hijos fueron actores secundarios de una historia protagonizada por los padres. Zambra dosifica reflexiones del narrador-novelistas en imágenes de innegable simbolismo —como por ejemplo la insistencia en la figura de Berta Bovary, hija secundaria por excelencia— para instalar la reflexión sobre la filiación en niveles más inadvertidos de digresión novelesca. Más allá de lo que el texto enuncia abiertamente, me parece que hay una voluntad del autor de tender un puente teórico-crítico con las

por lo que no ocupa el asiento trasero del auto, sino que va, casi siempre, en el del copiloto. Aunque parezcan inocuas estas posiciones pueden marcar algunas diferencias interesantes entre las distintas narrativas.

narraciones de las que habla Viart, “filiar” la historia que cuenta a esa tradición que se ha erigido en Francia, pero también en otros países europeos como consecuencia de las guerras y las políticas de los campos de exterminio, en que las narraciones postraumáticas interrogan el enigma de los padres, ya sean ellos víctimas o victimarios. Zambra explicita nombres como los de Natalia Ginzburg, pero aparecen veladamente otros, como el de Georges Perec. Dice uno de los narradores de *Formas...*: “Siempre pensé que no tenía verdaderos recuerdos de infancia. Que mi historia cabía en unas pocas líneas. En una página, tal vez. Y en letra grande. Ya no pienso eso” (83). La frase es muy similar, como ya comentaba antes, a uno de los primeros enunciados de *W o el recuerdo de la infancia* (1974).

En *Formas de volver a casa* es posible recuperar la memoria y, a diferencia de lo que ocurre con el niño Gaspard Winckler de *W*, retornar a casa. El proceso es vivido por alguien que no ha experimentado directamente un trauma, alguien en cuya familia no hay “muertos ni [...] libros” (105), marca no solo política, también social. Decide entonces contar la historia de Claudia: “Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (105). En los relatos de filiación descritos por Viart la búsqueda del sujeto dice relación con la herencia de los padres y ellos ofrecen generalmente un secreto, un enigma, un silencio. Aparecen en una foto que es interrogada, observan mudos desde el pasado a sus incómodos retoños, son elididos en las conversaciones, viven en el presente o en la memoria básicamente como enigmas. En la novela de Zambra es el papá de Claudia, amiga del protagonista, quien está bajo la vigilancia de los niños, es él quien guarda un misterio que es resuelto al final. En ese camino de búsqueda, que involucra la memoria, aparecen los padres del protagonista y también los del narrador de esa historia. Se recobran recuerdos aparentemente perdidos.

Muchos son los pasajes en que los dos narradores que tiene la novela se refieren a la literatura de los padres y la literatura de los

hijos, al papel secundario de estos últimos: “Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (56-57).

El tema de la filiación se elabora también en los pasajes referentes al nombre propio, que son varios en esta novela: el protagonista de la narración enmarcada vive en una villa de Maipú con nombres de fantasía, como “Aladino” mientras que la niña que llama su atención (la que sufre el conflicto político) vive el drama de su familia —particularmente del padre clandestino— en la “villa de los nombres reales” (29), como Lucila Godoy o Neftalí Reyes, que se ocultan tras los famosos seudónimos de Gabriela Mistral y Pablo Neruda. En el momento del reencuentro, esta niña, ya convertida en mujer, le confiesa al narrador que aquel hombre que ella decía que era su tío era en realidad su padre y se llamaba Roberto y no Raúl (su chapa política). Por su parte, el escritor que intenta contar esta historia, protagonista de la narración marco, es interrogado en un avión por su seudónimo, que no tiene. En otro momento de la novela es interrogado también por un médico, al que asocia por su apariencia con la clase alta chilena. Ambos llevan el mismo apellido y el doctor se asombra de que el escritor no sepa nada de su origen, en Italia. Esto da lugar a una reflexión sobre el problema de las clases sociales en Chile: “definitivamente mi familia proviene de algún hijo huacho, le dije: somos hijos de algún patrón que no se hizo cargo. Le dije que en mi familia todos somos morenos” (73). Es congruente con estas reflexiones el que el escritor de la novela se dé cuenta de que los personajes de su historia no tienen apellido y diga: “Es un alivio” (53).

El nombre propio —clave de la autobiografía y escamoteado pero aludido en esta novela con rasgos autobiográficos— es quizá la primera herencia del sujeto, y no parece extraño que en esta historia que juzga el rol político de los padres —“Mi papá no es nada”,

declara el protagonista de la narración enmarcada a un profesor que le pregunta por la orientación política de su papá (40)—, esa huella sea cuestionada obsesivamente. En Chile, por cierto, esa huella ha sido culturalmente decisiva: el apellido del padre, en un país de huachos, es un significante crucial.

Así es como Zambra da forma a la que juzgo una novela decisiva en la narrativa de estos años y quizá de los que vengan. Es el momento de una generación de clase media, que a diferencia de sus pares argentinos vienen, en su mayoría, de hogares que se sustraieron a la política. Promovidos intelectualmente y con más cultura y herramientas que sus padres, se enfrentan a ese pasado con una mirada distanciada, buscando pistas que ayuden a precisar el presente. En los casos más duros, enjuiciándolos como en sordina, pero sin llegar a plantear, a diferencia de sus pares argentinos, escenas de filicidio o parricidio, como ve Elsa Drucaroff en la reciente narrativa de ese país⁸.

Por el contrario, cierta mansedumbre caracteriza a los hijos chilenos. Ella se expresa en el gesto de subir al auto, en compañía de sus padres y... dejarse llevar. Se trata de una imagen que se repite y que resulta por ello interesante. Ocurre también en la novela de Zambra: un niño se deja llevar por los padres en el asiento trasero del auto. En el caso de *Formas...* hay un paseo a un tranque, al que el padre se dirige a pescar y que movilizará una anécdota: el niño borra sin querer el estribillo de una canción de Raphael del casete de su madre. Trata de impostar la voz que borró con la suya propia y engañar así a sus padres. En el auto, pese a todos sus esfuerzos, colocan la música y él se desgañita cantando el estribillo, para que no adviertan la ausencia de acompañamiento. Finalmente, al llegar a casa entierra el casete y es descubierto en ese momento. Esta his-

⁸ Drucaroff le dedica un capítulo a esta temática: “Hijos y padres: el imaginario filicida de la posdictadura”. Escribe: “La mancha temática del filicidio aparece en el ámbito privado como deseo o actitud filicida de los padres, pero también como pulsión político-social destructiva de la juventud” (331). Aborda antecedentes de esto en la literatura de Marcelo Cohen y Rodolfo Fogwill y entre los narradores posteriores, a Gonzalo Garcés, Carlos Gamarro y Mariana Enriquez, entre otros.

toria, no exenta de humor, dice relación con el carácter impostor del narrador, quien en la novela se apropia de una historia que no es la suya (la de Claudia). El niño canta sin música: no hay hechos ni contextos que respalden su voz. Se encuentra, además, en el asiento de atrás, con una perspectiva sesgada del camino.

Me parece que este lugar, elidido en la clásica *road movie* pero rescatado por ejemplo por Wim Wenders en *Paris-Texas* (otro relato de filiación), es la imagen de estos hijos del período dictatorial, estos hijos que se dejan llevar por sus padres por un mundo pequeño, estrecho. No en vano la novela cierra con esta evocación:

Después del Peugeot 404 mi padre tuvo un 504 azul pálido y luego un 505 plateado. Ninguno de esos modelos circula ahora por la avenida.

Miro los autos,uento los autos. Me parece abrumador pensar que en los asientos traseros van niños durmiendo, y que cada uno de esos niños recordará, alguna vez, el antiguo auto en que hace años viajaba con sus padres (164).

El adjetivo “abrumador” sintetiza en gran medida la relación de los dos narradores de la novela con las figuras parentales. Por otra parte, con esta reflexión Zamba parece hacer un guiño a la novela *Camanchaca*, publicada dos años antes que la suya y que empieza, como se verá más adelante, con un párrafo muy similar. En estos intertextos veo una deliberada construcción del autor, quien teje una especie de red cómplice, una red de hijos desacomodados, a-filiados. Así, por ejemplo, los “cameos” de escritores como Alejandra Costamagna (autora de varias novelas sobre hijos y padres⁹), Rodrigo Olavarría (del que cuenta una anécdota de infancia, vinculada con los padres) y el propio Zúñiga.

⁹ Costamagna aborda la experiencia infantil, la violencia dictatorial, la orfandad y la recuperación de la memoria en textos como *En voz baja* (1996), *Cansado ya del sol* (2002) y *Dile que no estoy* (2007).

La lectura política del relato de filiación: *Camanchaca*

Camanchaca transcurre principalmente entre viajes, sobre todo a través del desierto. Aquí, los primeros párrafos:

El primer auto que tuvo mi papá fue un Ford Fairlane, del año 1971, que le regaló mi abuelo cuando cumplió los quince años.

El segundo fue un Honda Accord, del año 1985, color plomo.

El tercero fue un BMW 850i, azul marino, del año 1990, con el que mató a mi tío Neno.

El cuarto es una camioneta Ford Ranger, color humo, en la que vamos atravesando el desierto de Atacama (7).

Este hijo, de veinte años, se comporta aún como un niño: sin autonomía, se sube al auto para que su padre conduzca y sostenga a lo largo del trayecto un discurso vacío y estúpido: “Yo subo a su camioneta, me pongo los audífonos, enciendo el pendrive y voy con él” (8). Su conducta es la de un autómata. Se trata de un personaje despojado de historia, al que su madre agobia con murmuraciones y versiones inciertas del pasado y el padre no ofrece absolutamente nada, solo el adelgazamiento de una realidad cada vez más precaria, en el horizonte cubierto por la camanchaca. Esta conducta idiotizada, sin embargo, esconde el silencioso anhelo del personaje de desvelar los misterios que lo rondan y sobre los cuales él también procura no hablar. Los secretos son varios: la muerte del tío Neno; la relación incestuosa y traumática del protagonista con su madre; el destino de su prima, hija del tío Neno; el pasado de su madrastra; las desapariciones que son evocadas en la pensión del abuelo. Todos ellos son heridas que el protagonista parece entender en su devastación, pero sobre las cuales no logra articular un discurso.

El personaje, sin embargo, no parece un idiota ni un psicótico: la suya es una condición política. No es extraño que en Italia, país que conoce las narrativas de filiación y los traumas que las originan, esta novela, que transcurre en un mundo de referencias muy

recientes, haya sido leída como una novela de posdictadura. El crítico Dario De Cristofaro escribe, aludiendo al título *Camanchaca*: “*Una nebbia torbida, che occulta ogni cosa senza lasciare punti di riferimento. Proprio come l’omertà della generazione di cileni che hanno vissuto sotto il regime di Pinochet: si abbatte sulla memoria comune per non lasciare ricordo delle violenze impunite e degli innumerevoli lutti rimasti insepolti*”¹⁰. Se establece aquí la relación entre el misterio familiar —quizá no más grande o más tremendo que otros— y la falta de verdad que atañe a toda una comunidad, convirtiendo de este modo a la novela, muy breve y fragmentaria, en una alegoría de la memoria, el ocultamiento y el silencio en Chile.

Camanchaca, a diferencia de otras narrativas de hijos, se cierra en su no decir, y termina tan enigmáticamente como comienza, con el hijo de copiloto del padre, imposibilitado de *ver* realmente, en un escenario imaginario en que habitan los muertos, todos: los muertos familiares, los muertos de la comunidad:

Durante el viaje no volvemos a hablar. Es tarde. Cruzamos el desierto entre sombras y neblina. Me acerco a la ventana. Veo mi reflejo. Veo a mi papá. Intento observar las estrellas. Pero no se ve nada. Es la camanchaca, dice mi papá. Yo lo observo de reojo. Él conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora. Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos [...]. Los cuerpos. Niños y viejos. En mitad de la carretera. Los veo en la mitad del desierto, y mi papá los esquiva, acelera y los esquiva (115).

En *Camanchaca* el niño aparece como un sujeto desarraigado de lo político, figura que se encuentra “fuera” y cuestionadora de todas las categorías políticas al uso, como plantea, en sus reflexiones sobre lo “impolítico”, el filósofo Roberto Espósito. Es interesante,

¹⁰ “Una niebla turbia, que esconde todo sin dejar puntos de referencia. Al igual que el silencio de la generación de chilenos que vivieron bajo el régimen de Pinochet: golpea la memoria común para no dejar recuerdo de la violencia impune y los incontables muertos insepultos” (la traducción es mía).

de hecho, que en el párrafo citado sean los cuerpos de niños y viejos los que aparecen sembrados en la carretera, llevados a un plano fantástico en que el padre, lejos de horrorizarse, prosigue su camino arrollador. Autos, compras, películas de acción: el mundo del padre, que debiera ser el de la madurez y el ejercicio de la ciudadanía, se inscribe con facilidad en las lógicas del mercado, dejando un reguero de cadáveres, cadáveres viejos y nuevos. El niño contempla, con una mirada imposible para el adulto, la reverberación de sus cuerpos en la carretera. El niño es aquí el sujeto antes del sujeto, antes del lenguaje, “una experiencia muda en el sentido literal del término”, escribe Agamben. Solo registra, impávido, lo que ve. Los cuerpos de niños y viejos que observa no son más que los desechos, los cuerpos no-útiles, los desangrados por un sistema de mercado en que niños y viejos son, como escriben las autoras de *Hablan los hijos*, “sujetos ‘menores’ [que] sirven de metáfora del cuerpo como plataforma de poder y del abuso, de la inherente pulsión de dominación y aniquilación, de la necesidad de un chivo expiatorio en el que satisfacer la violencia...” (Jeftanovic *et alii* 11).

Infancia y bestialidad

Menos soterrada que en las novelas de Zúñiga o Zambra, esa violencia aparece también como una experiencia decisiva en el cuento de Alejandra Costamagna “Nadie nunca se acostumbra”, con que cierra el volumen *Animales domésticos*¹¹. En este libro, la disgregación familiar es el hilo conductor y el título, irónico, no hace más que señalar a los “animales”/ humanos que habitan en casa, animales que pueden ser bestiales e irreductibles a lo político y lo normativo¹². Mientras la domesticidad sugiere una vida acomodada a las

¹¹ Publiqué algunas de estas ideas en la reseña “El dolor de la manada” (v. Bibliografía).

¹² La relación entre la categoría de lo impolítico, la animalidad y la infancia surgió de un diálogo con la profesora Valeria de los Ríos, quien fue coinvestigadora del proyecto “Vida y animalidad en la literatura latinoamericana”, N° 1130363, financiado por Fondecyt y dirigido por Matías Ayala.

normas familiares o en la lógica del rebaño, supeditado a una figura de autoridad, jerárquica y ordenadora —su pastor—, el libro nos ubica, irónicamente, de frente a una zooliteratura de las manadas, en que las familias se dispersan y los seres devienen animales o humanos por causa de la enfermedad, el deseo, la muerte. Aquí. En Japón. En un pueblo argentino.

El cuento, que dialoga bastante con otras historias de carretera, como la ya aludida de Inés Bortagaray y, en Chile, con la película *De jueves a domingo*, estrenada por la joven realizadora Dominga Sotomayor el 2012, refiere el largo viaje desde Chile hacia un pueblo argentino, viaje protagonizado por una niña de doce años —llamada “Jani”, diminutivo que evoca el nombre de la autora— y su padre: “...Jani se despide de la perra, dame la patita, y sube con su padre a la citroneta. Por primera vez viajan juntos, solos” (129).

Su posición, pese a ser la única acompañante en el largo periplo, es la del asiento trasero, pero ella la ocupa estableciendo curiosas asociaciones, que hablan del desamparo emocional y la complejidad de las relaciones al interior de esta familia. La niña sufre el abandono de su madre y su padre le prohíbe mencionarla en Argentina: “Y Jani no menciona a su madre, pero la recuerda” (129). Por otra parte enfrenta la relación amorosa entre el padre y la cuñada (su tía Bettina) y la presencia de la “bebita”; su prima y, como se revela en el momento más violento del relato, su hermana. Como en otros de estos textos, la narración en tercera persona se focaliza en el registro estrecho pero expresivo de una subjetividad infantil, en vilo frente a los conflictos de los padres e incluso despuanta, en la intrincada trama familiar, la idea del incesto:

Demasiadas horas adentro de la citroneta blanca con sánguches de queso y salame, agua en una cantimplora y unas ventanas chicas pero suficientes para ver cómo las nubes se ponen gordas y arenosas mientras se alejan de Chile. El padre ha acomodado varios cojines en el suelo del asiento trasero para armar una especie de cama matrimonial, y ahí va Jani. Imagina que va de luna de miel. Pero, ¿con quién? (129-130).

De este viaje forzado la distrae el juego de contar los perros que se atraviesan en su camino, juego que inició al recibir de regalo una perra (Daisy) de parte de su madre. La misteriosa ausencia de ellos a su ingreso en el pueblo de Campana —donde recogerán a Bettina y la bebita para viajar a la playa— es el siniestro preludio del desenlace, en que la niña verá destrozado su escuálido mundo, lo que resta del hogar y la infancia.

Hay un calor pesado esa mañana en Campana. Y de repente, como barrida por la tierra, una brisa tibia. El padre sale a hacer los últimos trámites al centro. Lleva la citroneta para que le revisen el agua, el aceite, los neumáticos. A eso del mediodía emplumarán hacia la costa. Jani se sube al naranjo dispuesta a perder ahí las horas que restan. ¿Y si los dejara de contar de una vez? Cuatrocientos setenta y siete, habría que corregir, porque el anterior fue un perro dormido. ¿Los que duermen cuentan? Un perro que sueña que es un hombre y despierta aullando debajo de un árbol. Un perro como cualquiera de estos siete que ahora vuelven a aparecer en patota y van con su caminar rumbero buscando restos de basura o quizá qué. A los de ayer se suma el quilitro de la esquina y uno de color hueso, enorme, y otro y otro. Jani no lo puede creer. Retoma el conteo con entusiasmo, casi con furor. Cuatrocientos setenta y ocho, cuatrocientos setenta y nueve, cuatrocientos ochenta. Le da un poco de miedo, pero desde la copa del árbol no pasa nada, los perros no trepan. Puede que sueñen que son hombres pero de ahí a trepar... (140).

El asedio de la jauría acabará en el violento ataque de los perros a la tía Bettina. El hecho afectará, más bien liquidará por completo el proyecto familiar del padre, y volcará los deseos de la niña hacia el reencuentro con su madre:

Habrá controles en la carretera y perros con dentaduras aceradas que intentarán reponer las primeras visiones, las más pa- vorosas de esta mañana, pero habrá tantas palabras por traer a

cuento con Milena que Jani se olvidará de los perros, de la tía, de la hermanita, hasta de su viaje de vuelta a Chile sola mientras el padre vela por Bettina en Campana... (142).

La familia es el bestiario privilegiado por Costamagna, un bestiario maldito, ya que en estos personajes “el regreso a casa” —en el sentido que se le puede conferir a un retorno al hogar, sus relaciones de afecto, en suma, a la filiación dulcificada—, es prácticamente imposible. La familia es, en realidad, una fuerza violenta que arrasa con la infancia indomesticada.

Padre país

Los padres de los tres relatos anteriores son puestos en juicio desde la perspectiva infantil. En *Formas de volver a casa* la crítica es explícita: ¿por qué esos padres de clase media, que habitaron barrios “sin historia, del Chile de Pinochet” (67) pudieron vivir bajo dictadura sin quedar heridos? Siempre cabe la posibilidad de preguntarse si hubo la posibilidad de tomar otras decisiones, pero en este relato el juicio es más bien demoledor: “Los padres abandonan a los hijos. Los hijos abandonan a los padres. Los padres protegen o desprotegen pero siempre desprotegen...” (73). En *Camanchaca*, los anhelos de comunicación se ven siempre boicoteados por el padre: “[...] yo quería eso: que una tarde saliéramos y conversáramos. Se lo insinué, pero él no dijo nada. Simplemente se hizo el desentendido” (88). En “Nadie nunca se acostumbra” el padre tampoco ampara a la niña en su angustia:

Se lo va a decir cuando el padre se acerca y le acaricia la cabeza con un gesto que no es cariño y Jani no alcanza a pedirle por favorcito que no abra la boca que empaquen y vuelvan a Chile que ella se va sola a Chile si él no quiere [...] por favorcito que la dejen irse adonde su madre a hablar de su madre [...]. Se lo va a decir pero el padre abre la boca y dice tenemos que hablar.

Hay cosas que ya deberías saber, Ja. En la playa vamos a hablar. Jani sospecha que el hombre urde algo. Cada vez que miente la llama Ja (139).

La condena en los textos de estos escritores es evidente; por esto he querido dejar para el final un comentario sobre la sorprendente novela *Fuenzalida*, de Nona Fernández. A diferencia de los otros textos abordados, aquí el padre aparece principalmente como una fabulación. Si bien el padre “real” de la narradora es un vacío, su apellido, su significante, es el título absoluto de la novela: “Fuenzalida”.

La ficción de Nona Fernández propone una modalidad algo distinta de hacer memoria. Lo suyo es un ejemplo de parodia y autoparodia. La narradora, guionista de “culebrones” como lo es la propia autora (ha escrito varias teleseries), imagina una posible historia para el padre que dejó de ver cuando niña. Recurre para ello a elementos de las películas de artes marciales, también de las series dramáticas (el subgénero del drama clínico) para abrirse paso en esta fabulación en que el padre resulta ser un dotado artista marcial que lucha contra los esbirros de la dictadura. En otro extremo textual, la autora incorpora la historia de Sebastián Acevedo, minero del carbón que, exigiendo la liberación de sus dos hijos desaparecidos por la policía secreta, se prendió fuego en 1983, frente a la Catedral de Concepción. La aparición de esta historia resulta un poco violenta desde el punto de vista textual: más cercano a las narraciones de los 80, opera como una especie de injerto¹³. A través de esta multiplicidad Fernández construye con destreza el leve equilibrio entre el humor y el horror que caracteriza a esta novela y a la obra de teatro *El taller*, estrenada también en 2012, en que vuelve a su vez sobre aquellos años del ogro.

¹³ Me parece relevante señalar que la novela fue escrita al mismo tiempo que la autora desarrollaba los guiones para *Los archivos del Cardenal*, serie televisiva que aborda distintos casos de violación a los derechos humanos que sucedieron bajo dictadura.

Hay ciertamente ironía en hacer de ese padre ausente un héroe. La narración deja ver hasta qué punto la figura paterna ha generado una vacancia:

¿Qué datos manejaba Fuenzalida de mí? ¿Sabría mi nombre completo? ¿Mi fecha de nacimiento? ¿Mi número de Rut? ¿Qué habría contestado en una ficha médica mía? ¿Qué contestaría yo si tuviera que llenar la suya ahora? (57).

Me pregunto dónde habrán ido a parar todas las cabezas de Fuenzalida que mi madre tijereteó de sus fotos. Imagino un grupo grande tirado en el tarro de la basura de su cocina. Muchas caras de Fuenzalida mirándome desde ahí dentro mezcladas con cáscaras de huevo y restos de arroz (137).

Los únicos recuerdos que cree conservar la narradora son los de una infancia temprana, en que la escena del automóvil aparece nuevamente:

Este recuerdo ocurre entre ruedas. Ruedas que giran sobre el pavimento gris de distintas calles santiaguinas. Las ruedas del auto de Fuenzalida, un Renault 5 color ¿verde?, ¿café?, ¿azul? No tengo fotografías de esta escena, pero voy a apostar a que es real [...]. Fuenzalida conduce su auto rumbo a la cordillera. Yo estoy a su lado, en el asiento del copiloto, mirando por el parabrisas las líneas blancas e intermitentes estampadas en el cemento. Es el último paseo que hacemos juntos. En unos días más vendrá esa tarde de baldosas sucias en el patio de mi madre y su salida para siempre por la reja de la casa (143).

Durante este paseo la radio anuncia la inmolación de Sebastián Acevedo, noticia que la niña capta apenas, pero que será documentada en otros momentos de la narración. Se trata, ni más ni menos, de un padre que da la vida por sus hijos, modelo heroico, modelo posible para el avatar que construirá de Fuenzalida: un padre que se

enfrenta con valentía a la dictadura, mientras el verdadero padre de la protagonista desaparece sin dejar rastros:

Fuenzalida debe entregar algo, no recuerdo qué, quizá nunca lo supe, a un cliente que vive en el nuevo barrio de La Dehesa. Me lleva para que conozca este sector que se está armando en Santiago. Es importante que lo conozcas, me dice, debes ir a verlo. Yo noto su entusiasmo. La idea de ir juntos a este sitio enigmático y encumbrado le produce felicidad (144).

La cita deja ver un padre real: infantil, ingenuo, como los padres descritos por Zambra, Zúñiga y Costamagna. Pero como resistiéndose a esa imagen, que es la escasa herencia de su orfandad, la narradora construye un héroe que ese mismo día del paseo, enfrenta en realidad una misión secreta: luchar contra unos agentes de la CNI que han secuestrado a otro hijo, un posible hermanastro de la narradora. Así va creciendo Fuenzalida, hasta erigirse en religión, en mito, en patria:

Todo se resume a una cuestión de fe. Creer en Fuenzalida es un acto de voluntad. Fuenzalida como una opción, una convicción necesaria que hay que sustentar de la misma forma como lo hacen las religiones o los partidos políticos. Con ideas, Con éticas. Con historias. Establecer una mitología Fuenzalida. Una historia fundacional. Inventar una moral, un código de buenas o malas costumbres Una legislación, una señalética, un oráculo, un horóscopo, una brújula, un norte. Fuenzalida como un norte, un sur, un este o un oeste. Fuenzalida como un límite de cualquier tipo. Un mapa que guíe por calles, avenidas, plazas, circunvalaciones, rotondas y comunas de un mismo territorio. Entrar y habitar el enigmático país Fuenzalida. Descubrirlo, fundarlo, construirlo como se construye una buena escena (165).

Como en ninguno de los otros relatos, se podría decir que en este se muestra un camino inverso al detallado por Edward Said, cuando se refiere al abandono de las relaciones de “filiación” por las de “afiliación”, en su libro *El mundo, el texto, el crítico*. Allí él se refiere a los escritores modernistas europeos, en quienes “el fracaso en el impulso creador —el fracaso de la capacidad de producir o procrear hijos— se retrata de tal forma que representa una condición general que aqueja por igual a la cultura y la sociedad” (30). La consecuencia inmediata de las dificultades de la filiación —vista, por cierto, desde los ojos de los “padres” y no de los hijos— es la búsqueda de “nuevas y diferentes formas de concebir las relaciones humanas” (31). El modelo, dice Said, será el de la afiliación *horizontal*, orden compensatorio, el de las instituciones, los partidos, los clubes, en que acaba por reinstaurarse “la autoridad que en el pasado estaba asociada al orden filiativo” (34). La filiación de la que habla Nona Fernández es, curiosamente, afiliativa. Se adhiere al padre como a una idea o a un conjunto de valores. El producto de esa adhesión es una novela, lazo que reemplaza a los de afecto y protección. Sin embargo, la novela es también la del hijo, Cosme, quien ha caído en un coma y retorna de él. Es por este niño que la narradora construye la historia. Para poder darle una herencia a su hijo, esta vez sí, teñida de afecto, de emoción.

En estas producciones predomina la mirada de los hijos, aunque en otros textos, como los cuentos de Juan Pablo Roncone o el libro de Pilar Donoso, esa conflictiva relación problematiza, a su vez, la experiencia de ser padres. Retratando aquel tiempo oscuro de la dictadura —al que, insisto, es difícil volver como si se tratase de un paraíso perdido, aunque en la televisión los *revivals* ochenteros estén teñidos de nostalgia fetichista— quizás estos autores procuran conjurar las interrogantes sobre sus orígenes y sobre sí mismos, produciendo una escritura. Allí se apropián de algo que no les perteneció plenamente, sino que les perteneció a “ellos”, a los padres. Y así, logran salir de casa:

Los hijos se quedan o se van pero siempre se van. Y todo es injusto, sobre todo el rumor de las frases, porque el lenguaje nos gusta y nos confunde, porque en el fondo quisiéramos cantar o por lo menos silbar una melodía, caminar por un lado del escenario silbando una melodía. Queremos ser actores que esperan con paciencia el momento de salir al escenario. Y el público hace rato que se fue (Zambra 73).

Es evidente que en esta literatura ha coagulado una herida: se retorna con mirada desencantada de la afiliación partidista y luchadora de los 70 y los 80 a formas de filiación igualmente poco encantadoras: angustiosas, críticas o casi imposibles. Pero se retorna a ellas: como escribe Alejandro Zambra, se retorna a casa. Es indudable que hay algo muy conservador en este resguardo familiar, pero, por otra parte, más que estar resguardados, los narradores de estas historias se hallan a la intemperie, interrogándose sobre las esquirlas de la noción de familia introyectada por la dictadura a través de su propaganda ochentera. Se vuelve a casa, pero herido(a).

Salir de casa

En un número especial de la revista *Dossier* sobre el Chile “puertas adentro”, Rafael Gumucio plantea que la narrativa de nuestro país se encuentra confinada al espacio de la casa. “Cuando una novela chilena quiere ser social, solo hace que más gente visite la casa”, explica con ironía. Esas casas chilenas han sido descritas por algunos escritores desde la mirada de los personajes infantiles. Las de novelas como *Humo hacia el sur* (Marta Brunet 1946), *Casa de Campo* (José Donoso 1978), *Óxido de Carmen* (Ana María del Río 1986), *Epifanía de una sombra* (Mauricio Wacquez 2001) adquieren matices dramáticos. Con algo de cárceles de Piranesi, como si las arquitecturas de la infancia fueran, en sí mismas, laberínticas, delirantes.

La casa es, desde luego, el lugar privilegiado de la vida privada, lo que en términos de Hannah Arendt es, en otras palabras, el lugar de una *privación*, la de la esfera pública y la vida política o “verdadera” vida ciudadana, como explica la filósofa: “Una de las características de lo privado, antes del descubrimiento de lo íntimo, era que el hombre existía en esta esfera no como verdadero ser humano, sino únicamente como espécimen del animal de la especie humana. Esta era precisamente la razón básica del tremendo desprecio sentido en la antigüedad por lo privado” (56). Con la modernidad, la esfera privada cobra otro significado, santificada en el hogar burgués, donde nacen y se cuidan los afectos íntimos. Se zanjaron los límites que dejan a la mujer y los niños dentro de la casa, presencia doméstica que pienso puede ser vista desde los planteamientos citados, retrotrayéndonos a esa primigenia noción de la casa como lugar de lo no deseado, donde se concentran las actividades de la “labor”, lo relativo apenas a la subsistencia y la animalidad, que según Arendt era la vida privada en el mundo griego.

Bajo dictadura se podría ver en la casa un lugar de protección. Pero también una celda. Efectivamente, la casa tiene un lugar preponderante en nuestra literatura, pero bajo dictadura, si bien conservó su topografía, sus interiores se transfiguraron, se hicieron opresivos, dejaron de estar “habitados”. La casa se transformó en un lugar de encierro y su umbral, en un límite terrible. Así el microcuento de Pía Barros, “Golpe”, en que el niño pregunta a su madre qué es un golpe. Ella le responde que es algo que duele y deja marca: “El niño fue hasta la puerta de casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo”. El paisaje amenazante que se avizora del otro lado de la puerta espejea en otras narraciones dentro de las casas, como ocurre por ejemplo en Óxido de Carmen, en que la casa, comandada por personajes autoritarios y poderosos, hacen de ella un lugar peligroso, incluso un sepulcro.

Salir de casa se volvió peligroso en los 80, pero volver a ella, en muchos casos, también. Desde un punto de vista político, se podría decir que las multitudes que ocuparon las calles se replegaron a ese

mundo privado, perdiéndose la vida pública, ciudadana, que caracterizó con su intensidad a los años precedentes al golpe.

Si se observa ese trasfondo, parece inevitable pensar que en su novela Alejandro Zambra utiliza la figura del niño queriendo decir, quizás, algo que va más allá de un individuo que juzga su propia historia y la de sus padres. Queriendo decir, quizás, que en los 80 todos fueron “hijos” de un padre absoluto y tiránico. Y queriendo decir, también, quizás, que esos hijos/niños de Pinochet se hicieron adultos pero sin lograr del todo su ciudadanía, cojos, huérfanos a medias, aspirando a cambiar su inscripción en la historia, aspiración destinada al fracaso. Reconstruyendo sus historias, intentan volver a casa, pero a una casa muy diferente de la real: intentan reconstruirse como una familia/comunidad que ha sido quebrantada.

Habría que decir que en realidad la cuestión, hoy, radica en salir de casa. Pero ¿a dónde? A tres décadas del golpe militar, Diamela Eltit contrastaba el espacio público colmado de cuerpos y consignas previo al desastre, con el de las calles “normalizadas, recorridas por una prisa distinta” de la posdictadura (104). “La mediocridad que atraviesa el actual pacto político obliga a ejercer un paso productivo y terriblemente personalizado. Los correctos ciudadanos caminan de un lado a otro, impulsados por el cumplimiento imperativo de sus menesteres. Caminan ya completamente domesticados” (“La memoria pantalla...” 104), escribía en el 2003, antes de la irrupción en el espacio público de los “pingüinos” y estudiantes universitarios del 2006 y el 2011. Entonces, nuevos cuerpos, como también nuevas consignas y esperanzas, ocuparon multitudinariamente la Alameda, exigiendo un sistema educativo más justo y también la reconquista de los espacios perdidos por las privatizaciones. Quizá sea esa una generación ya no de hijos ni niños. Quizá sean ellos, los nacidos después de 1990, quienes definitivamente se conviertan en adultos y no claudiquen en sus luchas sociales.

Los niños a los que me he referido asomaron la nariz fuera de la casa, pero no vieron nada bueno. Ya adultos dispusieron sus ficciones en forma de memorias, de recuerdos a medias escamotea-

dos, parciales, epistemes blandas, cerradas: ventanilla del auto. Una mirada que además dice relación con una vivencia generacional. En las citas de los cuatro autores se recuerda no solo el viaje junto al padre, sino la marca y el color del auto (o los autos) paternos. Puede parecer anecdótico, pero leyendo algunos pasajes de *Los Lemmings y otros* (2005), de Fabián Casas, casi a un tiempo con *Prontos, listos, ya*, entendí que en esos textos, como en estos, había una experiencia generacional de la infancia, experiencia que comienza a tornarse lejana, caduca: la de los niños que viajan confiados junto a sus padres, en un mundo ingenuo, de fetiches reconocibles, de marcas escasas, en que aún no gobierna el mundo virtual y los viajes se hacen sin computadores, sin iPods, sin iPads, sin teléfonos inteligentes. Sin juegos virtuales, sin chats, sin posibilidad alguna de evadirse de la mediocre, a veces bobalicona realidad de los padres. Conjeturé: esta literatura es una despedida, aunque también una resistencia a despedirse de esos padres que criticamos, pero necesitamos aún. Una literatura de *peterpanes* dolidos, en difícil tránsito hacia la adultez.

Con todo lo que tienen en común, estos relatos difieren en un aspecto importante: he utilizado la imagen del asiento trasero del auto como una forma de referirme a la infancia de esos años y ofrecer un cuestionamiento crítico a las elaboraciones familiares en los años de dictadura, en gran medida responsivas a las series americanas y los contenidos comunicacionales de entonces. Pero no todos los personajes aquí abordados viajan en el mismo lugar, ni con la misma actitud. El niño de Zamba ocupa el lugar del niño en una familia “bien constituida”: sus padres están juntos y él va en el asiento trasero del auto, que es donde le correspondería ir a los niños, para protegerlos. Aunque no está su madre, la niña de Costamagna ocupa el lugar que se le asigna culturalmente en la parte de atrás, bajo el cuidado y vigilancia de su padre. Los niños de Fernández y Zúñiga revelan tramados familiares muy diferentes: la niña de *Fuenzalida* va de copiloto de su padre, un hombre que tiene más de una familia y que por lo que cuenta la niña, las abandona a ella y a su madre a la primera confrontación paterno-

filial: pareciera no poder soportar el ser juzgado por su hija, en una relación extrañamente horizontal, desjerarquizada al menos en el recuerdo incierto de la narradora. El niño/joven de Zúñiga va junto a su padre, aunque este tiene una nueva familia. El hijo reclama al sentarse en ese lugar una cierta precedencia, como hijo del primer matrimonio de su padre. Aun así, no actúa como un copiloto: va ensimismado escuchando música porque el vínculo que lo une a su papá apenas existe. Este hijo prefigura las nuevas infancias hipertecnologizadas, que hoy viajan sin dialogar ni conectarse con el paisaje que los rodea. Se encuentra en el umbral de ese cambio social.

En esta secuencia de los hijos, falta todavía un autor por mencionar, que da una clave importante sobre cómo leer estas relaciones filiales en el Chile de la posdictadura, si bien su relato se ambienta muy lejos, en México. “Últimos atardeceres en la tierra”, de Roberto Bolaño, es, de hecho, un cuento sobre la herencia. El narrador cuenta las peripecias de B. y su padre en una *road story* que habría de marcar a toda una generación de escritores. Esta historia se pregunta por lo que es, en realidad, el pasado, cuáles fueron los puntos de inflexión que no supimos ver, en qué momento los padres comenzaron a morir, en qué momentos tuvimos la responsabilidad de crecer. Viajando junto a su padre, el hijo experimenta una sensación siniestra, con visos de revelación sobre la vida:

Y luego se acaba el paréntesis, se acaban las cuarenta ocho horas de gracia en las cuales B y su padre han recorrido algunos bares de Acapulco, han dormido tirados en la playa, han comido e incluso se han reído, y comienza un período gélido, un período aparentemente normal pero dominado por unos dioses helados (dioses que, por otra parte, no interfieren en nada con el calor reinante en Acapulco), unas horas que en otro tiempo, tal vez cuando era adolescente, B llamaría aburrimiento, pero que ahora de ninguna manera llamaría así, sino más bien desastre, un desastre peculiar, un desastre que por encima de todo aleja a B de su padre, el precio que tienen que pagar por existir (257).

LECTURAS HUACHAS

Quienes crecieron en Chile durante la década de los 80 vivieron, en su mayoría, las limitaciones educacionales y culturales impuestas por una economía sin escrúpulos, la que iba erigiendo la realidad absoluta del mercado para dejar atrás los proyectos colectivos, públicos, que en los años anteriores al golpe militar procuraron ofrecer una mejor educación y una cultura asequible a todos. Dicho esto, no deja de ser paradójico que mientras ardían las piras de libros en el zócalo de la remodelación San Borja, como un símbolo triste, inolvidable, del “apagón cultural” que confundiría el “cubismo” con la adhesión a los valores de la revolución cubana, el artífice de la caída de Salvador Allende, Augusto Pinochet, comenzara a engrosar su biblioteca a cuenta de las arcas fiscales. Según el periodista Cristóbal Peña, autor de *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet*, una acuciosa investigación sobre este aspecto poco conocido de la vida del dictador, este buscaba erigirse a sí mismo como un militar intelectual, letrado e incluso escritor (finalmente, plagiador) de libros. Es interesante observar, a partir del libro de Peña, que en tanto el acervo de Pinochet crecía, se disolvían proyectos editoriales, se ocultaban bibliotecas y muchos intelectuales partían al exilio sin sus libros; esta situación de desmantelamiento y orfandad cultural es denunciada por nuestra literatura ya desde los primeros años de la dictadura, desde el exilio y también en el interior¹. Un

¹ Para Peña es “irrebatible”, porque “las cifras son demoledoras”, que “a contar de 1973 su biblioteca [la de Pinochet] experimentó un sorprendente y sostenido incremento, producto no solo de los regalos propios del cargo de Presidente de la República que se asignó” (175). El juez que investigó el caso Riggs, Carlos Cerda, solicitó un informe pericial de las colecciones de

estudio ya ineludible sobre la narrativa de los 80 y 90, *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, de Rodrigo Cánovas, remite a un grupo de escritores nacidos entre 1950 y 1964, aproximadamente, en cuyos textos emerge la figura del huérfano: “Es como si el sujeto se hubiera vaciado de contenido para exhibir una carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el de 1973” (39). La argumentación de Cánovas abarca diversas dimensiones de esa huérfería, particularmente la situación de los que llama “expósitos”, cuyo resentimiento hacia el padre (“el abandono, la derrota, la utopía derrumbada, la traición afectiva”, precisa Cánovas, 40) o su intensa telemaquia, dice relación con una problemática política y familiar. Cánovas alude, además, al discurso de un subgrupo de estos narradores, los más jóvenes, quienes proporcionan una “imagen generacional”, proponiendo “una temprana desafiliación” a la “tradición literaria” (47). Estos jóvenes de los 90, entre los cuales se encuentra Alberto Fuguet, tienen por abrevadero el mundo de los *mass media*, comenta Cánovas. Me interesa proponer aquí una suerte de continuidad no solo en lo que respecta a la orfandad familiar, que aparece con distintas intensidades en los relatos que abordaré, sino también con aquella última observación, sobre la relación o, en muchos casos, la falta de relación de estas narrativas con la tradición literaria y sus diversos cánones. Observo como un rasgo original en el grupo de narradores que estudio, la utilización ya no solo de los lenguajes y contenidos de los *mass media*, sino también una reproblemática de sus relaciones con la tradición literaria, ya sea desde la parodia o la ruptura irónica. Estas relaciones son propiciadas por la fantasmagórica aparición, en sus relatos, de bibliotecas incipientes o en ruinas. La presencia de estas bibliotecas constituye, por otra parte, una denuncia de las di-

libros de Pinochet, repartidos en distintas casas del dictador. De acuerdo con lo observado por los peritos Gonzalo Catalán y Berta Concha, “los libros que el general tenía distribuidos entre sus casas de Los Boldos, Los Flamencos y El Melocotón, además de la Academia de Guerra y la Escuela Militar, sumaban unos 55 mil volúmenes”, de alto valor comercial, tasados en tres millones de dólares (175).

fíciles condiciones en que se desarrolló la cultura bajo la dictadura, denuncia necesaria todavía hoy, a casi treinta años del traspaso del gobierno de Pinochet a Patricio Aylwin (1990)².

Estas nuevas historias articulan la experiencia de la autoría a partir de miradas retrospectivas, las que insisten en revelar la dificultad, pero también la originalidad o lo extraordinario de las escenas de lectura, experimentadas por autores que pasaron su infancia o adolescencia en dictadura o los primeros años de los gobiernos concertacionistas. Escenas a partir de las cuales se origina una vocación literaria, a pesar de un contexto político y cultural adverso, y que se hallan en los textos de Leonardo Sanhueza, Alejandro Zambra, Diego Zúñiga, Lina Meruane, Rafael Gumucio y (algo mayor que ellos) Luis López-Aliaga, desde la perspectiva de sus “escenas de lectura”, de acuerdo con la descripción que de esta figura hace la crítica argentina Sylvia Molloy. Su análisis nos lleva a pensar, en continuidad con el capítulo anterior, los conceptos de filiación, afiliación, herencia y clase social, que esclarecen la construcción de los personajes lectores y su formación como figuras autorales bajo dictadura.

Los personajes de estos relatos conforman lo que José Amícola ha llamado “autofiguraciones”, forma de representación que el crítico argentino adscribe a la escritura autobiográfica. Si bien estos textos no son propiamente autobiografías, se vinculan con la escritura referencial, dado que oscilan entre la novela autobiográfica y la autoficción. Esta gradación se puede observar en el uso (o no) del nombre del autor. En algunas novelas este no aparece, en tanto en otras, se insinúa: por ejemplo, en *La edad del perro*, de Leonardo Sanhueza, o en *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, o

² En contraposición a este “retorno” a lo literario, que observo en los autores aquí estudiados, muchos otros narradores han desplazado el horizonte de sus búsquedas desde los medios de comunicación masivos tradicionales al mundo virtual de las redes: correos electrónicos, chats, blogs, comunidades como Facebook. Registran en sus textos códigos y preocupaciones propios de la llamada “alt. lit”, “*alternative literature*”, la cual exacerba algunos rasgos de la novela massmediática de los noventa, no solo por la inclusión de las nuevas tecnologías y retóricas comunicacionales, sino también por la construcción de sujetos autocentrados e individualistas. Por otra parte, estas narrativas, de carácter intimista, proponen ocasionalmente nuevas intencionalidades políticas, como el cuestionamiento de las políticas de identidad más conservadoras.

bien el nombre aparece, pero como parte de una decidida autoficción, como es el caso de *Cercada*, de Lina Meruane, en que el nombre de la autora se inscribe para designar al personaje de la directora que está filmando la historia de la mujer que se encuentra cercada. Cabe aclarar que el concepto de autoficción corresponde a aquella narración en que el nombre del autor es igual al del narrador y personaje principal, pero sin embargo el pacto de lectura no es autobiográfico, sino novelesco. Esta situación contradictoria dio origen al famoso “cuadro vacío” en el artículo de Philippe Lejeune “El pacto autobiográfico”, en una gráfica en que el crítico francés procuraba mostrar que quedaba “excluida por definición la coexistencia de la identidad del nombre y del pacto novelesco” (53), situación que vino a contradecir la publicación y posterior discusión sobre *Fils*, de Serge Doubrovsky, de las que emerge el concepto de “autoficción” para designar esa posibilidad.

Los autores de las obras aquí estudiadas fueron educados bajo dictadura o en los primeros años de la llamada transición, entre 1973 y el significativo año de 1998, cuando es detenido Pinochet en Londres. Sus textos representan experiencias lectoras en que los libros aparecen como una vehículo de movilidad social y también de arraigo, a falta de referentes más sólidos en el ámbito familiar: como los huérfanos de Cánovas, muchos de ellos siguen sosteniendo la ausencia real o simbólica del padre³. A pesar de verse en-

³ Utilizo el concepto “huacho” en el título, más específico que el de “huérfano”, dado que son suficientemente conocidos en Chile, en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades, los análisis realizados por la antropóloga Sonia Montecino y por el historiador Gabriel Salazar, quienes proponen lecturas muy singulares de esta condición de orfandad. En tanto Montecino sostiene una lectura del mestizaje, el mito mariano y la identidad de los hijos e hijas formado/as sin padre, debido a un abandono primigenio que dice relación con una desigual condición social y racial (el padre de origen hispánico que embaraza y abandona a la mujer indígena), Salazar estudia, en Chile, las paternidades fallidas, la de los padres peones gañanes, inquilinos y también emprendedores pirquineros y otros, que a lo largo del siglo XIX no lograron sustentar su paternidad, fluctuando entre la imagen de un padre legendario pero siempre ausente, y otro, sumiso y decepcionante, que se humilla ante un patrón. Sus hijos son los “huachos” que estudia este historiador, a través de múltiples documentos que grafican esta situación cotidiana y problemática en que vivió una gran parte de la población chilena. Esta concepción del “huachaje”, que Salazar observa en su análisis histórico de las condiciones económicas en que se inscribieron los núcleos familiares populares, sigue estando muy presente en la reflexión sobre nuestras identidades.

frentados a bibliotecas paupérrimas, colecciones de libros espurias y restos de volúmenes que emergen del olvido como un saludo de otro tiempo, los protagonistas de estos relatos ven en la formación literaria un camino posible, un mapa de ruta que les permitirá establecer nuevos vínculos de pertenencia.

Por otra parte, estas representaciones de la lectura conectan con cuestiones de orden histórico y social. Como ya antes he referido, cuando Sylvia Molloy acuña el concepto de “escena”, lo hace pensando particularmente en las autobiografías hispanoamericanas del siglo XIX, cuyos autores solían inscribir en sus relatos el momento iniciático de encuentro con la literatura occidental (europea), que los legitimaba como intelectuales y autores. La escena de lectura decía relación con el diálogo que los escritores, casi todos ellos provenientes de las élites políticas y económicas, entablaban con lo tradición, con lo heredado o transmitido como la cultura “verdadera”, en una dinámica que tenía como telón de fondo las tensiones entre civilización y barbarie y que es válida también para el incipiente ambiente literario chileno de esa época.

Entre 1930 y 1950, en nuestro país la “escena de lectura” varía ostensiblemente respecto de aquellas escenas fundacionales descritas por Molloy. Ya no solo los escritores de élite emprenden el trabajo de escribir autobiográficamente, dado que importantes actores mesocráticos irrumpían en ese campo. En este sentido, son ejemplares los casos de José Santos González Vera o Manuel Rojas, introducidos en el mundo literario por obreros calificados, ya fueran estos tipógrafos, zapateros o maestros, todos ellos anarquistas. En varios textos, algunos que ellos mismos escribieron, la escena de lectura se vestía de una impronta meritocrática. Las escenas descritas por estos escritores, muchos de ellos cultores de la novela social, mostraban cómo la literatura no se adquiría a través de la instrucción primaria —aunque una ley la garantizaba desde 1920—, sino a través de búsquedas propias, orientadas en la mayoría de los casos por necesidades ideológicas. Al mismo tiempo, la lectura era lectura fraterna, solidaria. El acervo cultural se construía en los escasos tiempos libres, en el diálogo con otros.

En su lectura de *La vida simplemente*, novela publicada a fines de 1940, pero que refiere precisamente a la década del 20, Antonia Viu subraya la importancia que adquirió el libro, en ese período, como “vehículo de movilidad social” (64). De hecho, Roberto, el pequeño protagonista de esa novela, logra salir del conventillo gracias a la lectura. No solo sale físicamente: al “leer en el conventillo”, como plantea Viu, sale de él en términos estéticos e intelectuales. Si bien recibe ayuda de un bibliotecario (suerte de alter ego del autor, como el propio niño lo es también), en su periplo hacia la literatura será muy importante su propia actitud autodidacta, que, destaca Viu, aparece muy en consonancia con las ideas anarquistas que primaron entre los autores de la novela social en Chile.

Son numerosas las diferencias entre estos tres momentos de la historia literaria y social chilena, el de la escena de lectura funcional (de interlocución con la literatura europea), el de la escena meritocrática con visos anarquistas y aquella que protagonizan hoy nuestros autores. Estos últimos revelan, en numerosos libros sobre la infancia en dictadura, muchos de ellos de carácter autobiográfico, sus primeras y notables experiencias como lectores. Desasistidos del Estado y sin una política educativa consistente, huérfanos de referentes culturales vivos en el país, testigos del desmantelamiento del mundo editorial y del libro a lo largo de varios años que hemos llamado “del apagón cultural”, las escenas de lectura que esbozan coinciden en al menos cuatro aspectos, algunos de ellos vinculados entre sí: 1) la aparición del escombro, la ruina o el desecho como sostén de la biblioteca personal; 2) la falta de información sobre la proveniencia, origen y posibles mapas de lectura de las bibliotecas familiares; 3) la orfandad familiar y también cultural, significada en la ausencia física, afectiva o simbólica de los padres; 4) el hallazgo de la lectura como un modo de fundar una nueva identidad, sostenida en la filiación o pertenencia del niño o niña escritor/a al mundo de la literatura.

La edad del perro y el tópico de la maleta abandonada

Sylvia Molloy entiende la “escena de lectura” como una experiencia que no necesariamente corresponde al primer libro que se lee de niños, sino al “reconocimiento de una lectura cualitativamente diferente de la practicada hasta ese entonces” (29). De pronto se pone de relieve un libro entre muchos, lo que ella llama “el Libro de los Comienzos” (29). En esta novela, la primera del poeta Leonardo Sanhueza, el pequeño protagonista experimenta este acercamiento decisivo a la literatura a través de una enigmática maleta blanca, que encuentra escondida en su casa.

Hasta que apareció la maleta. Era blanca y pesada. De cartón piedra pintado, marcos de madera, esquineros de metal, manilla de cuero: una maleta vieja como cualquiera, casi una maleta de utilería, salvo por el hecho de que se hallaba a muy mal traer [...]. Estaba rota en un costado, junto a uno de sus esquineros, agujereada ostensiblemente por una rata, o por varias [...]. Antes de abrirla le di un par de patadas, a ver si el enemigo respondía con alguna señal. Ante el silencio, la abrí. Respiré hondo [...]. El enemigo no se hallaba en su madriguera ocasional, pero sí su familia, una camada de nueve ratones rosados, pelados y ciegos [...]. El nido de papel picado ocupaba un buen rincón de la maleta y, para llegar hasta ahí desde el forado en la esquina opuesta, la madre había cavado un sinuoso túnel... (104).

Una vez ejecutada una prolja labor de limpieza, el narrador revela que de un centenar de libros solo fue posible salvar dieciséis, que considerará suyos “con un sentido de la propiedad que desconocía”, porque, como él dice, “los niños no tienen cosas propias” (108), sino que gozan solo de lo que les prestan o conceden las familias. Los dieciséis libros sobrevivientes, pues, constituirán la primera biblioteca del niño-poeta: “En mi casa había un diccionario Codex, un atlas de Chile, unas cuantas biblia, pero ahora

además había una biblioteca, la primera, dieciséis libros míos y de nadie más” (108).

Esos libros, de aparición misteriosa, revelan nuevos secretos. La madre del niño le confiesa que los trajo a la casa su padre, un padre alcohólico y ausente al que él ve muy pocas veces. También le revelará que son los restos de un allanamiento a la editorial Quimantú y que su padre, en ese tiempo suboficial de la Fuerza Aérea, participó en el piquete.

Esta historia, más allá del hallazgo físico de los volúmenes, constituye una autofiguración del lector; el hallazgo de la maleta, ambigua herencia de un padre abandonador, habla también de las ruinas de un proyecto, el proyecto democrático y popular que en 1971 transformó a la editorial Zig-Zag, la industria de mayor envergadura y tradición en el rubro literario, en Quimantú. Antes del ascenso de la Unidad Popular, explica Bernardo Subercaseaux a propósito de esta transformación (180), el Estado fue, en general, un actor ausente de las políticas editoriales. Con la creación del nuevo sello, se buscaba cumplir con un proyecto de cuño iluminista, expresado incluso por ese nombre, *Quimantú*, proveniente del mapudungun: *kim*, saber; *antu*, sol, “voz que etimológicamente —explica Subercaseaux— se refiere al acceso de las mayorías a los libros, y en general, a la cultura” (182).

Con posterioridad al golpe militar se dio fin a esta experiencia editorial, que en tres años publicó más de tres millones de ejemplares en su colección “Quimantú para todos” y casi cuatro millones en su colección de “Minilibros”⁴, entre otras líneas publicadas por este sello (“Nosotros los chilenos”, “Cordillera”, “Cuncuna”). Quimantú se transformó en la Editora Nacional Gabriela Mistral, la que buscó productivizar las colecciones existentes con fines propagandísticos, manteniendo algunos de sus títulos, pero proyectando allí contenidos nacionalistas y promilitares. A poco andar, en 1977,

⁴ Datos que ofrece en su *Historia del libro en Chile* Bernardo Subercaseaux, Capítulo V, “El Estado como agente cultural”.

la empresa sería subastada y privatizada. Ya mucho antes los libros del proyecto original de Quimantú habían sido quemados. Escondidos. Puestos en maletas.

Es así como llegan a las manos del protagonista de *La edad del perro*: como restos o escombros de un vasto proyecto desmantelado por la violencia física, pero también epistémica y simbólica, de la Junta Militar, afanada en consolidar la refundación capitalista del Estado. La censura, el control y el silenciamiento de los contenidos culturales serían aspectos constitutivos de esa nueva forma de relación entre el Estado y los despojados ciudadanos.

Pero hay aun otra forma de leer la aparición de la maleta misteriosa, y es considerar la escena desde el punto de vista de la tradición literaria. El protagonista es medio huérfano de padre, consolida su identidad de lector a partir de los restos de un proyecto mayor y en un guiño erudito, parece un descendiente nada menos que de Cervantes, ya que la historia de la maleta se remonta a los orígenes de la modernidad literaria en nuestra lengua. Se produce un diálogo intertextual con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en que la aparición metaliteraria no de una, sino de dos maletas, constituye lo que la especialista Cristina Castillo ha planteado como un tópico de la literatura pastoril del siglo XVII, el de las “maletas abandonadas”. La primera de ellas se encuentra en el Libro I, capítulo XXIII, en que Don Quijote y Sancho atraviesan la Sierra Morena:

En esto, alzó los ojos y vio que su amo estaba parado, procurando con la punta del lanzón alzar no sé qué bulto que estaba caído en el suelo, por lo cual se dio prisa a llegar a ayudarle, y cuando llegó fue a tiempo que alzaba con la punta del lanzón un cojín y una maleta asida a él, medio podridos, o podridos del todo, y deshechos; ...aunque la maleta venía cerrada con una cadena y su candado, por lo roto y podrido della vio lo que en ella había... buscando más halló un librillo de memoria ricamente guarnecido: este le pidió Don Quijote, y mandóle que guardase el dinero y lo tomase para él (184).

Como la maleta blanca de *La edad del perro*, la del Quijote también se encuentra medio podrida y su mayor tesoro es un libro: contiene cartas de amor y versos de un caballero que Don Quijote supone despechado y de buen linaje (lo que se confirma posteriormente, cuando se relata la historia de Tancredo), algunos de los cuales fueron efectivamente publicados por Cervantes.

En un extenso y detallado análisis de la figura autorial, el crítico José Manuel Martín Morán se detiene en la segunda maleta, la que aparece mencionada por primera vez en el Libro Primero de *El Quijote*, Capítulo XXXII, durante una conversación en la venta de Palomeque, en torno a los libros de caballería. Los allí reunidos suelen leerlos en voz alta, con satisfacción de todos; los sacan de una maleta vieja que han dejado abandonada en la venta. Se lee a continuación una de las novelas que contiene: la del *Curioso impertinente*. Pero hay otros textos, cuya presencia en la maleta aborda Martín Morán para elaborar una lectura sobre el complejo problema de autoría cervantina. Los huéspedes de la venta desconocen quién es el autor/dueño de la maleta, pero el lector, no:

El ventero se llegó al cura y le dio unos papeles, diciéndole que los había hallado en un aforro de la maleta donde se halló la Novela del curioso impertinente, y que, pues su dueño no había vuelto más por allí, que se los llevase todos; que, pues él no sabía leer, no los quería. El cura se lo agradeció, y, abriéndolos luego, vio que al principio de lo escrito decía: “Novela de Rinconete y Cortadillo”, por donde entendió ser alguna novela y coligió que, pues la del “Curioso impertinente” había sido buena, que también lo sería aquélla, pues podría ser fuesen todas de un mismo autor... (I, 47, 424).

En tanto en este pasaje el “dueño de la maleta” es claramente Cervantes, en *La edad del perro* el “dueño de la maleta” es el niño que se la apropió, arrogándose así el lugar simbólico del autor, por una parte, y también del lugar del padre (tanto el padre físico, que

escondió el tesoro, como del padre simbólico/literario que lo convierte en literatura, Cervantes).

Cercada y Mi abuela, Marta Rivas González: las bibliotecas heredadas

Ya en el año 2000, Lina Meruane escarbaba en la memoria reciente para proponer en su narrativa lecturas de infancia y juventud bajo dictadura. En *Cercada*, la protagonista, Lucía⁵, hija de un militar que es encarnación de las fuerzas patriarcales, procura desvincularse de su herencia/mandato familiar y construir una identidad propia a través de la lectura. *Cercada* remite a los problemas de la filiación y las afiliaciones, en el sentido que, como ya se ha dicho, le da Edward Said a estos conceptos: por una parte, qué tomar o dejar de una herencia, y por otra, a qué modelos adscribirse, dónde buscar una pertenencia. En este sentido, Meruane plantea irónicamente la cervantina oposición de las armas y las letras, encarnadas en la novela por dos bandos contrarios, el del “comandante Camus”, su padre, y el de los dos hermanos Manuel Merino y Ramiro Hernández, librero y guionista, respectivamente. La protagonista de *Cercada* se encuentra entre estas dos fuerzas; en tanto el padre la vigila, procurando controlar no solo la expresión de lo político, sino también de lo erótico y pulsional, los dos hermanos, ambos hijos de “don Antonio Hernández”, víctima de la represión, la asedian, escondiendo en las relaciones que mantienen con ella sus identidades reales. El acceso a las historias de estos hombres se hace posible a través de la mirada de Lucía y detrás de ella, de la verdadera dueña de la historia, “Meruane”, directora de las diversas escenas en que ellos confrontan sus deseos.

⁵ El código onomástico de la novela convoca los tiempos de la represión, dado que la protagonista, descendiente de militares, se llama como la esposa de Augusto Pinochet, Lucía Hiriart (a su vez hija de militar), quien tuvo una intensa figuración en el gobierno de su marido.

Como Sanhueza, Meruane hace un guiño a lo más canónico de la tradición literaria en nuestra lengua, pero esta vez con contenidos claramente paródicos. Sabido es que el Quijote se inclinaba por la preeminencia de las armas; lo que *Cercada* propone es la liberación de Lucía a través de las letras. A ellas se acerca clandestinamente: “Leer algún libro a escondidas, decirle a su padre que era una lectura obligatoria, que iban a tomarle prueba...” (35). Así sortea la estricta disciplina familiar, en que no hay madre —una madre negada, “perdida”—, pero sí un padre militar y una abuela “fiscal o abogado” que le deja como herencia los jirones de una biblioteca. Lucía, a diferencia de esta abuela que descosía los libros para poder cargar con la lectura en su maletín, jamás rompería un libro: “te desesperan las palabras cortadas, las frases sin final. Personajes recortados (como tu madre)...” (28). Si miramos la totalidad de la producción de la autora, podemos arriesgar la idea de que la cuestión de la pertenencia es prácticamente una obsesión y que en *Cercada* se manifiesta, en efecto, en la forma de un discurso sobre la literatura como vía de autoconstrucción. Del modo en que las infantas Blanca y Gretel huían al bosque en el primer libro de relatos de Meruane, *Las infantas* (1998), en *Cercada* la protagonista intenta huir de las marcas y herencias familiares que la condenan a ser una “niña”, haciéndose a sí misma letrada, lectora, amante de libros y lectores.

En su biografía *Mi abuela, Marta Rivas González*, Gumucio también aborda las herencias y mandatos familiares. Llama la atención que el escritor, llamado igual que su padre, su abuelo, su bisabuelo y su tatarabuelo, algunos de ellos inscritos en los libros de historia como activos agentes parlamentarios, todos reconocidos participantes de la vida política chilena, decida escribir no sobre esa conspicua rama familiar, sino que concentre su mirada en una mujer, su abuela, Marta Rivas González. En las primeras páginas de *Mi abuela...* encontramos una suerte de explicación para esto: “Mi abuela fue, moralmente hablando —y sin que yo dudara un segundo de que estaba frente a una mujer—, el primer hombre, el

primer varón que conocí, la primera imagen de valentía, de moral y de lealtad caballeresca que me fue ofrecida. O más bien fue mi abuela la primera imagen de masculinidad que yo elegí reivindicar como propia (por mucho que mi padre y mi padrastro fueran indudablemente más machos que ella)” (16). Se ve aquí la primera de una serie de dualidades y aparentes contradicciones que van tejiendo este texto, en parte biografía, en parte carta pero sobre todo autobiografía, en que lo más importante no es la figura de la abuela, sino sus múltiples legados, su herencia compleja, la de una “aristocracia de izquierda” roteadora y de moral tribal, aparentemente enloquecida, que Gumucio ubica particularmente en Chile y en ningún otro lugar del mundo. Una clase social que el nieto sopesa y juzga cruelmente. Y que, a ratos, también defiende con indulgencia. Su relato está atravesado de dudas, de preguntas dirigidas a la abuela, quien ya no puede responderle: su silencio es el de los espectros, aquellos sobre los que escribe Jacques Derrida, esas presencias inscritas en la ausencia cuya perseverancia en el tiempo es un desorden, una turbulencia, una intervención ineludible en el presente y el futuro de los vivos⁶. Sobre eso escribe Rafael Gumucio: sobre esas huellas, también sobre los mandatos de su herencia, la herencia que él mismo eligió: no la de la política, que ocupó a tantos varones de su familia, sino la de la literatura, que es el legado de la abuela, licenciada en letras francesas y amiga de escritores e intelectuales como José Donoso y Armando Uribe. Sin embargo, el exilio hace de este legado algo más simbólico que material. Ya desde las primeras páginas de su libro, Gumucio describe el pequeño departamento que compartían sus abuelos en París y confiesa: “No recuerdo ahora dónde quedaban los libros” (13). Aunque heredero

⁶ En este sentido, el texto de Gumucio es “heterográfico”: los fantasmas —en este caso la abuela— toman cuerpo y a la vez fantasmagorizan el cuerpo y la voz de donde emana el relato. Esta escritura es una forma complicada del duelo, el cual consiste “en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en localizar a los muertos” (Derrida 23); consiste, pues, en una escritura en que “...toda ontologización, toda semantización —filosófica, hermenéutica o psicoanalítica— se encuentra presa en este trabajo del duelo...” (23).

de un impresionante legado cultural, materialmente este es precario: “Nada parecía destinado a permanecer, todo estaba listo para ser embalado” (13).

La escena de lectura se materializa como un acto de admiración a Marta Rivas; es ella misma la literatura, el estilo, la libertad. Probablemente esa biblioteca en el exilio era exigua, pero la lectura excedía la materialidad de los libros:

Me acuso voluntariamente de esnobismo. Entre mi abuela y mi padre, habría elegido cien mil veces a mi abuela y su barrio, mi abuela y su estilo, mi abuela y su risa para salvarme de ser pobre o de ser normal. Yo llamaba a todo eso literatura, porque para mí eso era ser escritor: salvarse de vivir en los suburbios. Mi abuela había perdido casi todo, pero ese todo, al menos, lo tuvo alguna vez, y esa sensación de haber sido rica y poderosa e intocable a mí me bastaba como tesoro. Me bañaba en sus frases, en el aroma siempre impecable de los libros que le pedía prestados y que no necesitaba ni siquiera leer, pues me bastaba con abrirlos y olerlos para impregnarme de ella, de la literatura, libre, soberana y única para mí... (21).

La abuela, quien ha venido a tomar el lugar de un padre a medias ausente, es quien le plantea al nieto el mandato de la escritura, no sin crueldad. Rechaza los primeros textos de su nieto y transforma sin miramientos su primera novela, escrita a los 16 años, en una crónica, en otra cosa, negándole la posibilidad de hacer ficción. En esta biografía Gumucio toma venganza: escribe una especie de fábula biográfica, imaginando escenas de la juventud de su abuela, de sus amores, de sus decepciones, y publicando este texto, quizá más novela que otra cosa. Por otra parte, Gumucio paga una deuda: junto con el rechazo de los primeros textos, vinieron las palabras de consuelo de la abuela: “El primer tomo de la colección La Pléiade de *En busca del tiempo perdido*” (116), que ella le entregó: “Sabía que hasta que no me prestara esos tomos de listones dorados yo no sería considerado por mi abuela un escritor” (117). Gumucio,

que lee el libro subrayado por la abuela, un libro que ella misma descubrió a los 17 años, a escondidas, sabe que nunca habrá de devolverlo.

La imaginación del padre: libros de exilio y retorno

Como se puede ver, en estas narrativas lo que se sopesa es la heterogeneidad de la herencia; Derrida conceptualiza esa heterogeneidad como radical y necesaria, ya que...

[...] su presunta unidad, si existe, solo puede consistir en la *inyunción de reafirmar eligiendo* [...] es preciso filtrar, cribar, criticar, hay que escoger entre los varios posibles que habitan las misma inyunción y habitan contradictoriamente en torno a un secreto. Si la legibilidad de un legado fuera dada, natural, transparente, unívoca, si no apelara y al mismo tiempo desafiar a la interpretación, aquél nunca podría ser heredado [...]. Se hereda siempre de un secreto —que dice: “Léeme ¿Serás capaz de ello?”— (Derrida 30).

Este “secreto” tras toda herencia se intuye particularmente en otra narración en que lo que se pone en tensión es la decisión de un heredero, que en este caso también carga con un nombre: “Llevo encima el nombre del padre de mi padre” (36), escribe en el capítulo titulado “Luis López-Aliaga” el autor homónimo. En *La imaginación del padre* expone las aporías de la pertenencia a Chile y Perú, país del cual proviene su abuelo, un aprista exiliado a mediados del siglo XX. Como *La invención de Morel*, este libro, en parte autobiográfico, pero que también se puede leer en algunos capítulos como una desaforada autoficción, es una máquina de fabricar escenas, relatos de recuerdos reales e ilusorios, todos destinados a colmar los espacios en blanco de una paternidad frustrada, alcohólica y confusa, tan confusa como la aparentemente unívoca noción de *patria*. Esos vacíos paternos se llenan recurriendo a la lectura. El hijo busca en

los libros las explicaciones que no le ha dado ni le dará la realidad, menos aún su padre, con el que puede hablar solo “lo justo y, seguramente, muchísimo menos de lo necesario” (15): “‘Tacere è la nostra virtù’, como dice el poema de Pavese. Callar fue nuestra virtud y también nuestra condena” (15). En un libro amarillo y enorme, una antología poética que le compra su madre cuando tiene ocho años (el capítulo se titula, significativamente, “El primer libro”), el niño cree encontrar “las respuestas que me debía mi padre” (16).

La atracción que por los libros siente “Luis López-Aliaga”, probablemente se deba a que, como dice el narrador, en su primera infancia “no había libros en mi casa de la calle Eyzaguirre” (14). Como en Sanhueza, la aparición de los mismos es súbita y mágica. En este caso, se trata de una biblioteca familiar:

Hasta que un día llegué del colegio y me encontré en la sala con un mueble lleno de libros bien empastados que cubría casi todo un muro. Nadie me dijo nada, solo apareció allí y allí se quedó tapando una pared hasta entonces vacía, con algunos manchones de humedad y la pintura descascarada. La biblioteca incluía desde los rusos a los beatnik, desde las obras completas de Giovanni Papini a cada una de las novelas de Ciro Alegria, pasando por varias biografías de Ludwig y la tetralogía de Morris West. Quedaban, de todos modos, algunos escaparates vacíos que mi padre poco a poco se fua animando a llenar con los libros que guardaba en un armario, en su pieza. Eran los de Haya de la Torre, de Luis Alberto Sánchez, de Mariátegui. *Ideología y Programa del Movimiento aprista*, de Harry Kantor, por ejemplo. O *Espacio-Tiempo-Histórico*, de Haya de la Torre, o *Haya de la Torre y la Unidad de América Latina*, de Mario Peláez Bazán. Me intrigaban esos libros, pero me costó acercarme a ellos, cierto pudor me lo impedía, quizás el miedo de romper con algún secreto íntimo de mi padre... (15).

En *La imaginación del padre* finalmente no se esclarece el origen de esta repentina biblioteca, como se puede ver, tan asociada al

exilio del abuelo peruano, ese legado al que el nieto procura acceder progresivamente, en tanto el padre, por el contrario, se aleja cada vez más. La biblioteca parece contener los restos de un destierro, constituye en sí misma una imagen del secreto, del silencio, de las preguntas y temores que plantea una herencia. La escena propuesta por López-Aliaga tiene lugar entre los escombros de uno de los grandes proyectos políticos americanistas. El hijo no tiene cómo orientarse por sí solo en aquel universo cultural: en qué orden, con qué sentido leer. La situación es angustiosa, sobre todo porque existe un mandato: el “compadre” del abuelo, padrino de una tía, es Luis Alberto Sánchez, político y escritor peruano, admirado y respetado por toda la familia, que lo apoda cariñosamente “el padrino”. El padre del narrador espera que este se convierta en abogado, y también parece incubar el deseo de que su hijo se transforme en escritor “de verdad”, como “el padrino”, un escritor político. Sin embargo, el hijo estudia filosofía y su primer libro es de poemas, un libro con el que el narrador confiesa que defraudó, aparentemente, los anhelos paternos.

Resulta también interesante que el hijo intente entender los silencios paternos a través de los libros, como si estos tuvieran la llave para retornar de su propio exilio filial. A la antología poética de la niñez, sigue la prosa de Alfredo Bryce Echeñique, “más que un descubrimiento literario” (79) de juventud, libros que lo ayudarán, quizás, a enfrentar el imaginario paterno: “Había comprendido, o había imaginado comprender, que con esas lecturas estaba estableciendo un diálogo secreto con mi padre” (79). Se unen aquí pues las figuras de Bryce, el padre “simbólico”, literario, y el padre sanguíneo, sobre el cual el hijo se pregunta si habrá querido ser, también él, un escritor.

Lecturas de clase media

La escasez de libros en el hogar, que describe López-Aliaga como una experiencia de la primera infancia —en su caso interrumpida por la aparición de una nutrida y misteriosa biblioteca—, parece ser, en gran medida, una marca que vivieron muchos escritores chilenos contemporáneos, a quienes Alejandro Zambra ha denominado “la generación Ercilla”, en alusión a las famosas colecciones de libros que regalaba esa revista. En el libro de ensayos *No leer* expone estas ideas, que desarrollará narrativamente en *Formas de volver a casa*:

En mi casa, como en la mayoría de las casas de clase media, la biblioteca consistía únicamente en una colección de libros baratos que venían de regalo con la revista *Ercilla*. La Biblioteca Ercilla incluía varias decenas de títulos de color rojo para la literatura española y de color café para la literatura chilena y de color beige para la literatura universal. No había una colección de libros latinoamericanos. No había, para nosotros, literatura latinoamericana (164).

Zambra denuncia un vacío o falta, que algunos corregirán con los años, en lo que llama un “encuentro tardío”, concretado con posterioridad al cambio de mando político de 1990.

Estas colecciones de libros chilenos, españoles y universales, aparecieron en 1983, con el auspicio de socios como la Editorial Andrés Bello y la Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile, entre otros. En un solo año fueron publicados más de ocho millones de ejemplares, los que fueron distribuidos a través de promociones especiales. Escribe Bernardo Subercaseaux: “El libro promueve a la revista, la revista al libro, la televisión al libro, el libro a la televisión” (223); el libro se convierte en factor de promoción para sacar a la revista *Ercilla* de su decaimiento. No hay títulos nuevos, no hay promoción de una literatura chilena contemporánea: la mayoría de estas colecciones incluye a autores canónicos, los

que se encuentran en los planes y programas educativos. Esta tendencia, argumenta Subercaseaux, implicará un distanciamiento de la creatividad y agravará el problema de los mensajes creativos. Por supuesto, de los escritores, quienes carecían de canales expresivos y a los que solo les quedó la opción de las autoediciones (228-229). Por otra parte, como subraya el propio Zambra, estas selecciones de grandes obras aparecían desprovistas de un aparataje crítico adecuado. Descontextualizadas, pero muy económicas, tuvieron por largo tiempo un lugar en agostadas estanterías familiares.

Es allí, en una biblioteca familiar, que el narrador/escritor de *Formas de volver a casa* se reencuentra con ellas. Su historia transcurre entre Maipú, lugar de residencia de sus padres, donde él se crió, y La Reina, donde experimenta la adulterez, tensionado entre dos estilos de vida distintos, los que demuestran la fragmentación y diversidad de vivencias de lo que habitualmente en Chile llamamos, homogeneizándola, “la clase media”. En tanto hay una clase media que habita en villas creadas a fines de los años 60 por el gobierno de Eduardo Frei Montalva, habitadas por gente de regiones recién llegada a Santiago, sin formación universitaria ni aspiraciones culturales, hay otra clase media de la cual forma parte en la actualidad el narrador de la historia marco de *Formas...*, quien lee y se desenvuelve profesionalmente, teniendo acceso a una mayor sofisticación estética. Es así como en una visita a casa de sus padres se encuentra con una sorpresa que podríamos decir es la inversa de la que vive el protagonista de *La imaginación del padre*:

Me impresionó, sobre todo, ver en el living un mueble nuevo para libros. Reconocí la enciclopedia del automóvil, el curso de inglés de la BBC y los viejos libros de la revista *Ercilla* con sus colecciones de literatura chilena, española y universal. En la hilera del centro había también una serie de novelas de Isabel Allende, Hernán Rivera Letelier, Marcela Serrano, John Grisham, Barbara Wood, Carla Guefelbein y Pablo Simonetti, y más cerca del suelo algunos libros que leí cuando era niño, para el colegio: *El anillo de los Löwensköld*, de Selma Lagerlöf,

Alsino, de Pedro Prado, *Miguel Strogoff*, de Julio Verne, *El último grumete de la Baquedano*, de Francisco Coloane, *Fermina Márquez*, de Valéry Larbaud, en fin. Me gustaría haberlos conservado pero seguramente los olvidé en alguna caja que mis padres encontraron en el entretecho (76-77).

La biblioteca, “heredada” ahora por los padres y no por el hijo, es un recordatorio de las lecturas de infancia, a las que se suman los libros adquiridos por los padres, particularmente la madre, aficionada a la lectura de Carla Guefelbein, autora chilena de novelas sentimentales, ambientadas habitualmente en mundo de clase media-alta. La madre le comenta al narrador que se ha sentido “identificada” con sus personajes. La respuesta del hijo es tajante: “¿Y cómo es posible que se identifique con personajes de otra clase social, con conflictos que no son, que no podrían ser los conflictos de su vida, mamá?” (80). Resulta muy interesante, a lo largo de toda la novela, la problematización de la clase, ya que el hijo que le enrostra a su madre su actitud desclasada, es él mismo un personaje tensionado entre dos mundos sociales y culturales. En varios pasajes del libro aparece, pues, como un hijo enjuiciador, incluso se podría decir que como un padre de sus padres infantilizados y apolíticos, que no tuvieron una postura clara frente a la dictadura militar, pero que por otra parte tampoco contaron con las ventajas educacionales de las que él sí gozó, estudiando en uno de los liceos emblemáticos de la educación pública chilena, el Instituto Nacional.

Hasta cierto punto, el narrador de esta novela guarda cierta relación con Roberto, el protagonista de *La vida simplemente*, en la medida que la cercanía con los libros le ha permitido acceder a formas de promoción social que le impiden, en realidad, volver, efectivamente, “a casa”.

La crítica Rubí Carreño ha señalado, con mucha razón, el vínculo entre esta novela de Zambra y *Camanchaca*, publicada por Diego Zúñiga en 2009. En ambas, sostiene Carreño, se elabora un imaginario clasemediero, propio de los años de dictadura, en que a

la precariedad de la existencia física y social se suma la precariedad intelectual de las familias sin tradiciones. Escribe, sobre *Formas de volver a casa* y el “cameo” que hace Zambra del personaje “Diego” (por cuyas señas se puede asociar con Diego Zúñiga, escritor): “El personaje escritor de Alejandro Zambra entabla una complicidad con Diego-personaje que radica en el hecho de haber crecido en una familia que casi no tiene ningún tipo de relación con la literatura escrita. Una familia, en la que los libros caben en un solo anaquel y en que la mayoría son manuales escolares o los textos que regalaba alguna revista. En el contexto de la novela las conversaciones sobre libros se dan solo en el marco de las clases en el Instituto Nacional, una de las pocas escuelas secundarias públicas de calidad que respetó la dictadura, a tal punto, que se le llama ‘liceo emblemático’” (137).

En tanto Zambra coloca en la biblioteca de su protagonista los libros que se repartían junto con la revista Ercilla, colecciones que formaron parte del acervo cultural de toda una generación, Zúñiga plantea una situación familiar mucho más precaria, en que no existe una biblioteca en la casa, solo el esfuerzo del protagonista —un chico de veinte años, de padres separados y que estudia periodismo—, por hacerse con libros. El padre, con el que apenas habla, le ofrece acompañarlo a él y su nueva familia en un viaje a Buenos Aires, por cinco días: “él con la mujer y su hijo viendo las tiendas, y yo corriendo, entrando a todas las librerías y buscando algún libro que comprar. En mi mente tenía una lista. Después la olvidé. Ya daba lo mismo” (31). Finalmente encuentra tres novelas, “que no estaban en la lista, pero que quería” (31). La librería está por cerrar, pero logra que el padre lo acompañe para comprarlas:

[...] él que palmoteaba mi espalda y me preguntaba si servían esos libros para la universidad [...]. Tomó uno desde las dos tapas y lo abrió: el libro que parecía un ave volando, y él diciéndome que de verdad es resistente, que se nota que es de buena calidad, y yo callado, mirando el libro abierto y él sacudiéndolo y hablando de la calidad, y yo sin decir nada... (31).

A las precarias bibliotecas de los 80, se sigue esta fugaz escena de comienzos del 2000, en que el padre es incapaz de ver el libro más que como una mercancía, un objeto que debe ser útil (en la universidad) y de calidad (no romperse); una fase en que el sistema de mercado se ha impuesto en prácticamente todos los ámbitos. El hijo resiste como puede la ignorancia e indolencia del padre y consigue llevarse su tesoro, uno de los pocos regalos que realmente desea de su progenitor.

En la novela de Zúñiga el único otro personaje que lee es el abuelo. Como Testigo de Jehová, lee la Biblia y le recomienda a su nieto que se acerque también a esas lecturas. Pero al igual que con el padre, con este abuelo tampoco será posible la comunicación. Es solo con la madre —con quien ha vivido un episodio traumático— con quien logra entablar una verdadera intimidad. Aun así, su orfandad es grande. Por eso, si bien hay un lector en *Camanchaca*, no hay una biblioteca, solo una librería que saca al joven protagonista de su constante inactividad o pasividad, pero que le parece inalcanzable económicamente. Y en que el padre tasa los libros por su tapa dura.

Una cacería a oscuras

Bajo una lógica de guerra y de acuerdo con la Doctrina de Seguridad Nacional, como argumenta Subercaseaux, el libro se tornó, bajo la dictadura pinochetista, en “‘un agente no confiable’ de cultura, y hasta en un recurso ‘capaz de contaminar la salud mental’”. Los niños/jóvenes de nuestras ficciones recientes —fantasmas de los niños/autores reales— accedieron a la lectura a contrapelo del acontecer político y social del país. Mientras los anarquistas de la mitad del siglo XX conformaban sus propios y fraternales cenáculos, estos narradores leían, literalmente, solos. Sin un padre o una madre, o bajo el alero de padres infantilizados, en ellos confluyen el bajo sostenido de la huérfanía y la necesidad de emprender un

proceso de subjetivación y validación, que trasciende la validación social. La lectura, en el camino hacia la escritura, se convierte, y tomo aquí una expresión de Michel de Certeau, en una “cacería furtiva”, la que se realiza en la noche más oscura. Lo interesante es que esta generación de escritores refuta, como lo hace el propio Certeau, la idea demasiado instalada por la lógica productivista de que no hay creatividad en los consumidores; esta ideología del consumo-receptáculo, dice Certeau, es efecto de una ideología de clase y de una ceguera técnica: “Uno tiene la oportunidad de descubrir una actividad creadora allí donde el consumo ha sido negado, y de relativizar la exorbitante pretensión que tiene *una producción* [...] de hacer la historia al ‘informar’ al conjunto del país” (179-180). Lo que relatan nuestros narradores es, en efecto, lo que Jacques Rancière llamaría su “emancipación”, la que altera el tradicional reparto de lo sensible y las parcelas de pasividad y actividad que se suponen en receptores y autores. En efecto, no hubo un proyecto cultural de la dictadura, sino todo lo contrario. Pero esta literatura de lectores bastardos viene a mostrarnos cómo, a pesar de esa mezquina transmisión de los saberes, fueron capaces no solo de producir textos fundados en lecturas espurias, sino también de dar forma a relatos de sí mismos, logrando colmar de este modo un ansia de pertenencia que no podía ser satisfecho por las familias, sino que podía serlo solamente a través del acto de leer: esa cacería a oscuras.

TERCERA PARTE

AUTOBIOGRAFÍAS, AUTOFICCIONES

LA POSE AUTOBIOGRÁFICA

En 2012, Lina Meruane publicó *Sangre en el ojo*, narración en que la protagonista, “Lucina”, escritora y estudiante de doctorado en Nueva York, ocupa el seudónimo “Lina Meruane” para publicar sus ficciones. Aquejada de un severo problema a la vista, da cuenta, con matices fantásticos, de una lenta y perversa progresión, en que “Lucina” (*luciferina*) ocupa el lugar de víctima y victimaria. Del ojo propio al ojo ajeno, ojo por ojo, así se va gestando este relato escópico de una semiciega, en que el mirar y el ser mirado, en que el mostrarse y ser descubierto, vertebran los espacios y tiempos pasados y por venir. Muchos de los datos biográficos del personaje Lucina/Lina, corresponden con los de la autora, Meruane:

Empecé en el periodismo pero me echaron por falsear la verdad objetiva de los hechos, me pasé a la ficción cien por ciento pura [...]. Y para probarlo puse mi última novela sobre la mesa, aclarando lo que había condensado mi nombre. ¿Entonces eres o no Lina Meruane? A veces soy, dije, cuando los ojos me dejan; últimamente cada vez soy menos ella para volver a Lucina. La sílaba extra sangraba a veces (31).

La periodista que *efectivamente* ha sido Meruane, los libros de ficción *realmente* publicados, el lugar desde donde se escribe (Nueva York, donde reside la autora), incluso el hecho físico de la enfermedad, compartida por ella y su personaje como se sabe a través de una serie de marcas epítexuales (entrevistas, intervenciones públicas, etc.), ¿autorizarían una lectura autobiográfica de *Sangre en el ojo*? La respuesta es no: a pesar del nombre propio, o precisa-

mente a causa de sus desplazamientos en el texto, muchos de los pasajes de este libro parecen decir: lee mi pose. Léela de otra forma. No es una pose autobiográfica. Es una pose autoficcional.

Las poses

¿Qué escritura del yo no “posa” para un lector, de cara al cual se erige una “verdad”, una defensa, una excusa, o bien todo lo contrario, una mystificación? La variedad de las poses es grande. En dos siglos, la literatura autobiográfica chilena se ha desarrollado lentamente, desde las primeras y estructuradas memorias históricas, nacidas al calor de la necesidad independentista y nacional y del anhelo de transparencia de sus redactores, a las recientes “autoficciones”, concepto que muchos críticos mediáticos ocupan hoy sin mediar explicaciones, quizá porque su sello radica en la ambigua relación que tiende entre ficción y verdad histórica.

Como ocurre con el desarrollo de la propia fotografía, las “instantáneas” autobiográficas que revisaremos se van oscureciendo; recursos y técnicas narrativas contemporáneas mediante, se va oscureciendo la “verdad” del referente. Ya nadie quiere “salir al natural”. En 2011, la crítica española Estrella de Diego publicaba un libro de ensayos sobre artes visuales contemporáneas, *No soy yo*, cuyo título refleja el portazo con que las artes y la literatura cierran, en el siglo XXI, la discursividad inaugurada por autores como Montaigne o Rousseau en los orígenes de la Modernidad: ya nadie busca “pintarse a sí mismo” ni mostrar a “un hombre con toda la verdad de la naturaleza”, sendas frases famosas de estos autores fundacionales.

Tanto si se trata de la imagen moderna del yo, como de su deconstrucción en la posmodernidad, la idea de la pose —que tomo prestada de Sylvia Molloy, buscando para ella otros sentidos— me parece adecuada para pensar los relatos de yo, en los cuales, desde sus orígenes, siempre se produce algún tipo de impostación. En *Poses de fin de siglo* (2012), Molloy remite a la pose y su exhibición

en el ámbito del modernismo hispanoamericano de fines del siglo XIX, movimiento que dialoga con el decadentismo europeo. La pose refiere allí “a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un *masculino problematizado*” (47). Rubén Darío, José Enrique Rodó, José Martí, Amado Nervo, son algunos de los autores cuyas obras y poses son analizados.

En el período abordado por Molloy —entre fines de siglo XIX y comienzos del siglo XX—, la escritura de carácter autobiográfico y memorialístico chilena no tiene nada que ver con la pose modernista: se apega a modelos escriturales en que se privilegia el testimonio de un momento histórico particular, narrado casi siempre por un actor protagónico: un varón, de la élite, perteneciente a la casta política. Aquellos memorialistas inscribieron sus relatos en un discurso de carácter nacional, en que el servicio público y la figuración política, militar o eclesiástica configuraban una forma identitaria, supeditada a un discurso de cuño nacional y republicano. Se posaba para autojustificar actuaciones públicas, herencias familiares, vinculaciones importantes con el relato nacional, sin “amaneramientos” de estilo que pusieran en duda la veracidad del memorialista. Si había poses, eran solo de “padres de la nación”. En *Elogio a la memoria* (2009), César Díaz Cid analiza textos de José Zapiola, Vicente Pérez Rosales y José Victorino Lastarria, narraciones fundacionales tanto por su calidad de escritos memorialísticos inaugurales, como por su compromiso con la construcción de un discurso nacional y republicano, que ocupan el primer tramo de los tres que enuncia Leonidas Morales en el desarrollo memorialístico chileno, al que siguen el de la “belle époque” (entre fines del XIX y las primeras décadas del XX) y la contemporaneidad. Al leer los textos del segundo de estos momentos, Morales enfatiza que los cultores del género pertenecían a un grupo social homogéneo, no solo por formar parte de la alta burguesía, sino porque esta pertenencia se reforzaba por sus lazos de familia: “La repetición de apellidos es ya una prueba” (21).

El ingreso de otras poses, aquellas en que la subjetividad, la imaginación, la búsqueda escritural y la intimidad encuentran lugar, es posterior; se consolida recién en la década de 1930, con el ingreso de nuevos actores en el campo literario, como las mujeres y los sectores mesocráticos, que darán cuenta de historias de vida alejadas de la centralidad política que caracteriza los textos del XIX. *Imaginero de la infancia*, de Lautaro García (1935) y *Visiones de infancia*, de María Flora Yáñez (1947) son dos ejemplos de esa nueva sensibilidad, que explora en el plano escritural los aspectos cotidianos de la construcción identitaria individual y comunitaria no hegemónica. Muchas son las autobiografías publicadas desde entonces. Lo que me interesa destacar aquí es lo que ocurre en la contemporaneidad: en las dos últimas décadas ya solo las estrellas del cine y los políticos parecieran interesarse por la autobiografía tradicional, porque en el mundo literario ha hecho su irrupción una nueva forma narrativa, vinculada desde sus orígenes al género autobiográfico: la autoficción.

En un libro publicado en 2014 dedicado a la autoficción en España, la investigadora Ana Casas publica un artículo en que propone un listado de autoficciones hispanoamericanas. Si bien la lista es extensa y la cantidad de textos bautizados “autoficciones” en nuestro país no es menor, Casas no menciona a ningún autor chileno en su recuento: “César Aira, Sylvia Molloy, Ricardo Piglia, Félix Bruzzone, Patricio Pron, Alan Pauls, Daniel Guebel, Laura Alcoba y Washington Cucurto, en Argentina; Mario Levrero, en Uruguay; Sergio Pitol, Mario Bellatin, Margo Glantz, Angelina Muñiz-Hberman, Alejandro Rossi, Julián Herbert, Guillermo Fadanelli, en México; Fernando Vallejo, Daniel Jaramillo¹, en Colombia; Patricia de Souza en Perú; Pedro Juan Gutiérrez en Cuba; Rodrigo Rey Rosa en Guatemala; Luis Barrera en Venezuela” (11). En otro libro, del español Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, la bibliografía hispanoamericana incluye a solo un chileno: Roberto Ampuero, elección

¹ Casas debe haber querido decir Darío Jaramillo.

(lamentable) que silencia la producción de autores como Germán Marín (autor de la importante trilogía *Historia de una absolución familiar*), Lina Meruane (*Cercada, Sangre en el ojo*), Cynthia Rimsky (*Poste restante, Ramal*), Rafael Gumucio (*Memorias prematuras; Mi abuela, Marta Rivas González; La edad media*), Luis López-Aliaga (*La imaginación del padre*), Claudia Apablaza (*Diario de las especies, Diario de quedar embarazada*), cuyas producciones podrían ser discutidas a partir del concepto de “autoficción”, en tensión con los de autobiografía y novela autobiográfica, como ya aclararé.

Poseurs: el caso D’Halmar

Tuvo que ser un *poseur*, el único chileno que estudia Molloy en su libro sobre las poses modernistas, quien desarticulara algunas convenciones del género autobiográfico en el ámbito literario local, proponiendo una comprensión más contemporánea del mismo.

Augusto D’Halmar publicó entre 1939 y 1940 una serie de viñetas autobiográficas, que abordaban, cronológicamente, desde su infancia en Valparaíso y sus primeras experiencias como escritor, hasta sus diversos viajes por Latinoamérica y Europa, de los que regresó a Chile después de casi 30 años de incesante movimiento. Estos textos serían reunidos en 1975 por Alfonso Calderón —uno de los más importantes divulgadores de la escritura autobiográfica en Chile— en el libro *Recuerdos olvidados*.

D’Halmar fue en muchos sentidos un precursor; así lo muestran, por ejemplo, su tratamiento de la sexualidad en *Juana Lucero* y del homoerotismo en *La sombra del humo en el espejo* y *La pasión y muerte del cura Deusto*, novelas controversiales que por muchos años la crítica procurara velar. En el ámbito de la escritura autobiográfica, introdujo la reflexión metanarrativa como estrategia de autorrepresentación, además de enturbiar uno de los elementos más transparentes y visibles de los textos memorialísticos: el nombre propio.

El nombre propio ocupa un lugar central en los textos autobiográficos, no solo porque se trata del signo de una herencia familiar y social. Philippe Lejeune, definió la autobiografía en los 70 por la constatación de un “pacto” de lectura, que a su juicio le permitía al lector reconocer que estaba frente a un texto de esta naturaleza: la identidad del nombre propio del autor, el narrador y el personaje principal de un texto eran la cifra indesmentible del carácter autobiográfico del relato, lo que sumado al “pacto referencial” —el propósito más o menos explícito de tener como horizonte del relato la semejanza con la realidad, y no la ficcionalidad— permitía definir con más precisión que nunca los contornos del género. Lo que llevaba a Lejeune a esta definición no era un capricho: la revisión de muchos textos de esta naturaleza le permitía identificar o aislar esta particularidad de la narrativa autobiográfica, que como veremos luego, se ha ido convirtiendo en uno de los aspectos más parodiados y complejos del género.

Con temprana intuición de lo que sería el curso de la autobiografía del siglo XX, desde la afirmación plena de un “yo” hasta su deslizamiento y deconstrucción, Augusto D’Halmar, nacido como Augusto Goeminne Thomson, durante años se dedicó a mitificar su seudónimo. Alfonso Calderón registra varias de las explicaciones del escritor: que el nombre D’Halmar estaba en la familia desde el siglo XIII, o que pertenecía a un antepasado escandinavo, “barón de D’Halmar”. También agrega la explicación del escritor Mariano Latorre, para quien había sido tomado del personaje Hjalmar Ekdal, de Ibsen. Sylvia Molloy se inclina por una explicación más polémica, y dice que D’Halmar habría adoptado el seudónimo entre 1904 y 1905, en pleno apogeo de la Colonia Tolstoyana y de su amistad con Fernando Santiván. Se trataba de un seudónimo compartido para escribir en colaboración, “Augusto y Fernando Halmar”. El quiebre de la colonia separó a los dos amigos:

Thomson —continúa Molloy— se queda con el seudónimo y cabe especular que, con exquisita ironía de sobreviviente, aña-

de la partícula (signo ya de aristocracia, ya de conyugalidad) a la vez que reclama el nombre para sí: D'Halmar. El seudónimo que había marcado la plenitud de la colaboración masculina, la 'perfecta amistad', era ahora un signo de siempre medio vacante, un permanente recuerdo de la perdida (244).

La de "D'Halmar" fue, pues, una construcción lenta y laboriosa; de ahí que en el prólogo a estos *Recuerdos olvidados* plantea una interesante estrategia textual, en que tan pronto hace un pacto referencial con el lector, como lo niega. Se refiere a su vida, a los ataques recibidos, a la falta de fe de sus contemporáneos en las historias que relata sobre sus experiencias viajeras. Y emprende una defensa de la escritura en primera persona; sin embargo, renuncia a esa voz:

Precisamente ahora, echando mano del subterfugio de un comodín imaginario, no me voy a servir de esa primera persona, que tanto se me ha echado en cara, y no ciertamente como concesión a mis detractores, sino para rehuir hasta la menor veleidad narcisista y por repugnancia a todo exhibicionismo.

Es así como presenta, irónicamente, los *Recuerdos...* no de D'Halmar, sino de "Jorge Cristián Delande", personaje nacido en el mismo año y circunstancias que él. Un relato con conciencia metanarrativa, lúdico, escrito para un lector con humor.

Teoría y escritura: Huneeus

Es el sofisticado preámbulo de D'Halmar el que hace del libro editado por Calderón una de nuestras primeras "autoficciones". ¿Qué significa esto? El problema en el puntilloso esquema contractual de Lejeune se producía ante la pregunta sobre un texto que estableciera el primer pacto, autobiográfico, señalado por la presencia del nombre propio del autor, pero que a través de diversas marcas

—una tan simple como que en la carátula del libro el relato se presente como “novela”— no se produzca el pacto referencial, sino el novelesco. ¿Podía haber una novela en que el protagonista y el narrador se llamaran como el escritor? Lejeune decía, en 1975, que no se le ocurrían ejemplos de esto, pero lo cierto es que la literatura está llena de ellos (basta con mencionar el de Dante, en su *Divina Comedia*). Serge Doubrovsky escribió un libro con esta características que denominó “autoficción”, iniciando la polémica con Lejeune e introduciendo esta noción en los estudios literarios franceses. Después de ellos, distintos autores han escrito sobre lo que algunos califican de subgénero y otros, apenas de “recurso” o herramienta literaria: Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Marie Darrieusecq y otros proponen aproximaciones y clasificaciones a las que se suman, en el mundo hispánico, las de españoles como Ana Casas, Fernando Cabo y Manuel Alberca. Todos ellos procuran abordar un terreno resbaladizo, en que parecen rescatables sobre todo tres cuestiones: el juego literario en torno al nombre propio, la inclusión de aspectos metaliterarios que tornan paródica la relación con lo autobiográfico y la pertenencia de la autoficción más al dominio de la novela que al de la autobiografía. En este último sentido no es posible, como dice Marie Darrieusecq, tomar “en serio” al género: desde el principio es posible observar su falta de inocencia en la aproximación a lo autobiográfico, que constituye, en realidad, su divertimento. Las autoficciones, en la síntesis que realiza Casas en una útil revisión teórica...

[...] tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista a o no, o como figura de la ficción que irrumpen en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, reffrendados por el paratexto. Sus márgenes son, en consecuencia, la autobiografía, con respecto a la cual un buen número de críticos considera la autoficción una variante o deriva posmo-

derna, pero también la novela, incluyendo sus manifestaciones antirrealistas. Ese es el amplio espacio que ocupa la autoficción (“El simulacro del yo” 11).

Los enfoques críticos dependerán de qué tan amplia o restringida sea la forma en que se emplee el término, porque para algunos autores incluso la inscripción del nombre del autor en el libro pasa a un segundo plano para cifrarse en una descripción de la autoficción como discurso que cuestiona la verdad referencial de la autobiografía. Aunque en un principio (Doubrovsky) surge muy apegada al concepto de autobiografía, diversos autores le irán confiriendo sentidos que la distancian y la ponen en el plano de la novela, en que las puestas en abismo (los relatos especulares, diría Dällenbach) o las metalepsis (Genette), operan recursos que desestabilizan la relación entre realidad y ficción. En estos casos, más que hablar de un “subgénero”, propone Casas, estaríamos tratando a la autoficción como una suerte de recurso o técnica narrativa.

Quizá por su cercanía con el horizonte teórico de su época y la ingente bibliografía postestructuralista que llegaba principalmente desde Europa a las aulas del Departamento de Estudios Humanísticos, donde compartió con Enrique Lihn, Patricio Marchant, Diamela Eltit, Adriana Valdés y muchos otros intelectuales que integraron ese proyecto, Cristián Huneeus tuvo acceso a estas discusiones. No parecería raro, si leemos sus innovadoras propuestas narrativas, que tienen parangón apenas en un par de contemporáneos, como Diamela Eltit cuyo proyecto escritural comenzará a forjarse paralelamente, o Juan Balbontín (*El paradero*, novela escrita a fines de los 70 y publicada en 1989).

Huneeus propuso en la singular trilogía conformada por *El rincón de los niños* (1980), *El verano del ganadero* (1983) y *Una escalera contra la pared* (inédita hasta 2011) un espacio autobiográfico lúdico y singular. Su narrativa se vinculó con el ámbito de las artes visuales y la poesía posteriores a 1968 (Lihn, Martínez, Zurita) y con la “nueva escritura” latinoamericana, cuya estética describiera el

argentino Héctor Libertella. Huneeus explora y tensiona los límites de la representación en aquella trilogía; para ello crea un complejo trama de voces y personajes, que deja frente a frente a Huneeus y su *alter ego*, Gaspar Ruiz. Según Adriana Valdés, este conjunto de novelas constituye un “mosaico” narrativo, que da cuenta de una “verdad histórica inasible”. *El rincón de los niños* es el relato de un narrador anónimo, amigo de “Gaspar Ruiz”, quien tiene la misión de reconstruir el pasado de aquel, desaparecido a esa fecha, a través de una serie de materiales de archivo, que dan cuenta sobre todo de su juventud, como se verá más adelante.

El personaje de Gaspar adquiere continuidad en las otras dos novelas. En *El verano del ganadero*, librito erótico firmado en coautoría por “Cristián Huneeus” y “Gaspar Ruiz”, “Huneeus” escribe el prólogo, a cuenta de que su amigo “Ruiz” omita la dedicatoria a su persona. “Ruiz” es el autor de una historia, protagonizada por “Fernando”, hijo de la burguesía que se dedica a la engorda de ganado y al sexo en un fundo del Cajón del Maipo. *Una escalera contra la pared* es el relato de Gaspar “en primera persona”, sobre un viaje iniciático a Perú, en compañía de su padre, en que una fotografía real e intervenida, constituye una de las claves autobiográficas de la trilogía.

Como veremos más en el siguiente capítulo, Huneeus vuelve sobre algunas de las obsesiones ya manifestadas en estos textos, en su *Autobiografía por encargo*, de 1985, donde, a diferencia de lo que ocurre en la trilogía, sí inscribe, y muy significativamente, su nombre.

La complejidad de Huneeus supera con mucho la de algunas tentativas autoficcionales actuales. No es el único. La trilogía *Historia de una absolución familiar*, de Germán Marín, o las *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de José Donoso, también pueden ser leídas desde la perspectiva de la autoficción, término novedoso en el lenguaje crítico local, pero con cierto recorrido en un quehacer narrativo que no merece la pobreza de sus críticos mediáticos. En este sentido, la experimentación literaria, el ludismo, la literatura sobre la literatura, han ido ganando un terreno difícil, muchas veces de manera solitaria.

El gesto de Lina Meruane

En los 90, la literatura del Cono Sur produjo una gran cantidad de textos testimoniales, que procuraron dar cuenta, lo más fidelmente posible, de la violencia y el miedo bajo las dictaduras militares. Esos testimonios fueron y siguen siendo importantes y necesarios en la construcción de una memoria política y colectiva. El libro de César Díaz Cid sobre la literatura autobiográfica chilena cierra, precisamente, con un capítulo dedicado a ese período y esas producciones. Me pregunto si, en este contexto, no serán las autoficciones, con sus componentes de verdad y ficción, de deliberada pérdida de la inocencia, una reacción necesaria en este otro momento de la historia y de la memoria, que busca concebir otros modos de exploración del recuerdo y la capacidad del lenguaje para abarcarlo. Quizás estas autoficciones, muchas de ellas asociadas a la llamada “literatura de los hijos” y la posmemoria, sean el canal válido que encuentran nuestros narradores para lograr una realización estética y política no siempre del todo desafiante, pero al menos abierta a nuevas formas de exploración escritural –en un ámbito usualmente caracterizado por su falta de riesgo—, en que la pose, irrepetible y extrema, multiplicada, sea el umbral de un nuevo tipo de respuestas a las preguntas que aún hoy no parecen resueltas.

Por eso sorprende que textos de gran sofisticación en su pose, como el que urde Lina Meruane en *Sangre en el ojo*, hayan tenido escasa recepción y que incluso hayan sido rechazados, como se puede ver en la crítica mediática de Patricia Espinosa:

Si un libro quiere escapar de la banalidad, lo más absurdo que puede hacer es insertar una posible lectura académica. En este caso, la autora pone en boca de la profesora que dirige su tesis un par de grandiosas teorías sobre literatura que operan como un desesperado guiño al culto mundo universitario (Espinosa párr. 6).

Lo que Espinosa ve como “un desesperado guiño” no es más que un recurso habitual en los textos autoficcionales. Su comentario se contrarresta de algún modo con las lecturas que hacen en otros contextos críticos, como Daniel Noemi o Ana Casas. El primero califica la escritura de Meruane como “escritura de resistencia”, en tanto Casas destaca que en este texto sobre la enfermedad, la ceguera de su protagonista, Meruane no victimice al personaje. Este, lejos de tener un papel pasivo “del que a menudo han sido objeto los personajes femeninos, más aún si la mujer está enferma o sufre alguna clase de mal” (“Punto ciego del yo...” 48), se confronta con el mundo y adquiere “poderes insospechados”:

La enfermedad [...] la hace clarividente, en un nuevo uso metafórico de la mirada, en este caso el que asocia la ceguera a la iluminación interior. A oscuras, Lucina es consciente de los lazos de culpabilidad, deuda, dependencia, que entretrejen las relaciones personales: ella misma siente el abrazo de la madre como “una medusa, un aguaviva, un flagelo de mar” [...] y percibe la mano del padre sobre la suya como “un grillete” que “me esposa con sus dedos”... (“Punto ciego del yo” 48).

Meruane va transformando lentamente a su protagonista en una suerte de vampiro (a lo largo de la novela se la compara varias veces con un murciélagos por su ceguera, y se la vincula en todo momento con la sangre, que mana de su ojo). De hecho, la relación con su novio, Ignacio, invierte las convenciones genérico-sexuales de la mujer sacrificada que se entrega a los demás. Y es que, efectivamente, el relato de *Sangre en el ojo* tiene una densidad inusual. La ambigüedad del nombre propio, la inclusión de elementos ficcionales y las deliberadas reflexiones metanarrativas vinculadas con el género autobiográfico, que no son “grandiosas teorías sobre la literatura”, sino más bien reflexiones certeras que indican el espacio desde el cual puede leerse esta ficción, hacen de esta autoficción un espacio de poses, de rasgaduras históricas, de propuesta estética, un

espacio al que aspiran varias de las narraciones de autores jóvenes chilenos, a partir sobre todo del 2000.

La sílaba que sangra

El primer indicio de cualquier autoficción, como se podrá adivinar, es la construcción del código onomástico del texto. Los nombres propios de los protagonistas y demás personajes arrojan pistas importantes sobre cómo se puede leer el texto. En *Sangre en el ojo* el tramado de los nombres es fundamental, particularmente el de su protagonista, cuyo nombre “de bautismo” es “Lucina” pero cuyo “*nom de plume*” es “Lina Meruane”, nombre que coincide con el de la autora, nacida en Chile en 1970, como reza la solapa del libro y ya es bastante conocida no solo en su país, sino en el resto de Latinoamérica. Autora de varios libros —*Las infantas, Fruta podrida, Cercada, Contra los hijos y Volverse palestina*—, la presencia de su nombre perturba la lectura e introduce la posibilidad de pensar el relato, que transcurre entre una Nueva York postatentado a las Torres Gemelas y un desvaído Chile posdictatorial, como una narración referencial. El mismo episodio que articula toda la “novela”, un sangramiento ocular que amenaza a la protagonista con dejarla ciega, ha sido referido en entrevistas de Meruane como un acontecimiento *real*.

En una entrevista realizada por *Revista N*, le consultan a la autora cuánto hay de autobiográfico en el texto, y responde:

Yo, que siempre he estado más cómoda en la ficción, porque la ficción ofrece libertades que la memoria parece no permitirnos, me pregunté qué hacer, es decir, cómo narrar un episodio dramático que mi pasado me ofrecía. En un momento pensé que escribiría una memoria (tenía en mente “Esa visible oscuridad” de William Styron, y “A Bell Jar” de Sylvia Plath) pero abstenerme de la ficción me impedía hurgar en lo que estaba detrás del evento, y que de pronto era mucho más importante.

En ese momento abandoné la mímesis y me permití ir hacia el otro lugar de la novela. Y aunque el texto trabaja con el recurso del detalle minucioso, a ratos milimétrico, sin duda esta es una trampa que se le tiende al lector para llevarlo hacia una situación imposible que le obligue a preguntarse si es posible que todo lo demás, todo lo que leyó, pueda ser cierto (Anónimo “La posición de víctima...” párr. 7).

Aunque sin mencionar esa palabra, Lina Meruane está describiendo una autoficción, en el sentido profundo que le da Marie Darrieusecq:

La autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo se hallará la palabra *novela* en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegeticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en “múltiples efectos de vida”... (66).

Para Darrieusecq, a diferencia de lo que piensan otros especialistas del tema, la autoficción tiene un vínculo temático con lo biográfico, existe una especie de continuidad entre autobiografía y autoficción que dice relación con una postura frente a la verdad: la autoficción, a diferencia de la autobiografía, es un género “poco serio” porque no persigue ser creído o creíble, a pesar de la inscripción del nombre propio en la diégesis textual (“Lina Meruane”).

Lina, Lini, le dice su novio gallego, Ignacio. Luci, la familia. El doctor Lekz, su oftalmólogo, nunca recuerda su nombre. Ella misma consigna su nombre como un error, una falla que quizá nos pueda ayudar a comprender la dimensión monstruosa que va adquiriendo el personaje a lo largo de esta historia, resentida por su enfermedad, por no poder ver, por los cuidados y aprensiones de sus padres médicos, por la indiferencia de su entorno y la violencia del mundo que la golpea en su avance ciego por casas y calles de Chile y de Estados Unidos. La falla viene de la madre, que la nombra:

Alguien voceaba ese Lucina que el santoral registra a la manera de una errata etimológica, como Lucila o Lucita o Lucía o incluso como Luz, que se acerca tanto a Luzbel, el lumínico demonio. Bajo los efectos alucinógenos de la anestesia, a mi madre, que hasta entonces no profesaba más que las doctrinas de la pediatría, le pareció oír que la hija que yo empezaba a ser había balbuceado un nombre. ¡Lucina!, saltó mi madre al oírme llorar entre sus piernas (57).

El párrafo plantea diversas cuestiones. Primero, la herencia madre/hija, el origen de los malentendidos entre ambas y de la tensa relación que las une y las separa. También, el juego tropológico, insistente en la novela, de la luz y la oscuridad, como parte de una red de alusiones a la luz, la mirada, los ojos, que comienzan con el título de la novela, “Sangre en el ojo”, frase literal (un ojo de la protagonista estalla en sangre) y también figurada (tener sangre en el ojo es tener deseos de venganza, tener inquina, rabia contra alguien, lo que se manifiesta en las relaciones de Lucina con su entorno). Por su nombre, Lucina, la protagonista se vincula con la luz, pero una luz demoníaca, la de Luzbel. Y también se emparenta con “Lucila”, nombre que para los chilenos no puede sino ser otro que el de la escritora por excelencia, Lucila Godoy Alcayaga, Gabriela Mistral, un guiño metatextual, como otros que filian a Lucina con Jorge Luis Borges, por su ceguera². Estos guiños metatextuales son fundamentales en la caracterización de la autoficción. El juego sobre el nombre y la identidad de este personaje atraviesa toda la no-

² Lucina sostiene una conversación con “Silvina”, su tutora de tesis: “Hay tantos escritores ciegos. Hay solo uno, le recordé. Es cierto, murmuró. Y nos quedamos en silencio, ella pensando en aquel escritor y sus lectoras por horas, sus sucesivas secretarías y taquigrafas...” (155). La alusión es borgeana y adquiere aún más densidad si reconocemos en “Silvina” a Sylvia Molloy, la crítica argentina que tanto y de tanta importancia ha escrito sobre Borges, y que efectivamente dirigió la tesis doctoral de la autora Lina Meruane. En este caso la onomástica también es decidora: Sylvia y Silvina se parecen, pero además se instala el fantasma de una de las autoras más singulares de Argentina, Silvina Ocampo, de quien Molloy fue cercana y sobre la cual también ha escrito. El nombre “Silvina” inscribe en el texto una genealogía textual fantástica, refrendada asimismo por el epígrafe de la novela, tomado de un cuento de terror del peruano Clemente Palma, “Los ojos de Lina”.

vela para ser puesto en evidencia al llegar al momento más esperado y temido: una operación para extraer las venas que han provocado el sangramiento. En ese momento, Lina/Lucina es sometida a un interrogatorio:

[...] ¿cómo te llamas? ¿Quién es tu médico?, deletrea, ¿qué ojo va a intervenir?, ¿uno solo o los dos?, ¿número de seguridad social?, ¿qué apellido?, ¿el mío o el de mi médico?, ¿alguna enfermedad crónica?, ¿qué medicamentos?, ¿unidades?, ¿gramos?, ¿cuánto pesas?, ¿quién te acompaña?, ¿qué edad tienes?, ¿la autorización para que te operen?, ¿el documento que libera de responsabilidad al hospital por perjuicios?, ¿eres diestra o zurda?, ¿con qué mano firmas tu nombre?, ¿cuál es tu verdadero nombre?, ¿algún seudónimo?, ¿a qué te dedicas?, ¿qué es la ficción?, ¿y eso qué es, perjuicios?, ¿verdadero o falso? [...] ¿y tú, quién eres? (132-133).

Preguntas como “¿con qué mano firmas tu nombre?”, “¿cuál es tu verdadero nombre?”, “¿algún seudónimo?”, “¿qué es la ficción?”, son absolutamente impropios de la situación, corresponden más bien a una interrogación literaria. Las respuestas de Lina/Lucina son omitidas y el lector solo puede intuir las: se pone de relieve que estamos frente a un personaje ambiguo, cuyo nombre es puesto en duda y cuya labor es entretejer ficciones, con lo cual se remarca la pertenencia del texto a ese terreno, a pesar del uso del nombre propio. El propio relato nos dice que debemos leerlo como una autoficción. Y añade otras muchas pistas, entre ellas quizá la más interesante, la intervención de la profesora tutora de tesis de Lucina, “Silvina”, quien, como se ha dicho, vendría a ser una transposición de Sylvia Molloy, autora argentina que ha escrito, como se ha dicho antes en este ensayo, un libro fundamental sobre la autobiografía en Hispanoamérica: *Acto de presencia*. Silvina le aconseja a Lina que no deje de escribir (hay una tesis y una novela en curso) y le plantea que dicte sus textos, como lo hicieron antes otros escritores (cfr. nota 95): “Pero no debes dejar de escribir, apuró ella, escribe el

ahora, el cada día. Escribir una memoria ciega, dije. Silvina dijo”. (155). La idea de escribir “memorias”, “diarios”, géneros referenciales, se desdibuja en el mundo de Lina, la escritora. Mientras Lucina sangra por esa sílaba sobrante, Lina se resiste a dejar un mero registro de la otra, lo suyo, dice, es “la ficción”:

Dictá un diario, dijo ella. Y dije yo, mi impulso siempre ha sido la ficción. No eran los hechos reales los que me movilizaban sino las palabras, y era mi mano la que empujaba las palabras, la que construía y luego rompía las frases para volver a componerlas. Escribir era un ejercicio manual, puro malabarismo (155-156).

Lucina/Lina da a conocer así su poética, un dato que el lector deberá tener en cuenta: la escritura es un hecho manual, un hecho físico; un malabarismo: un juego. De ahí los anacolutos y cortes de las frases, que le dan una consistencia particular al relato (“Hacía mucho que me lo habían advertido y sin embargo.”, 11), así como también los innumerables trueques y retrueques con que la narradora inscribe las palabras “ojos”, “mirada”, “ciega”: expresiones como “amantes ciegos” (28), “mal ojo” (48), “el amor ciego” (107) o “te daría mis ojos” (147), “hacer la vista gorda” (154). Para Darrieusecq el aspecto más lúdico de la autoficción se encuentra, precisamente, en los juegos de palabras, presentes ya en la escritura de *Fils*, de Serge Doubrovsky, texto que da origen, como ya se ha explicado, a este concepto. Dice Darrieusecq: “Una euforia verbal, un hedonismo de la escritura que hace nacer el texto, primando el hecho y creando en la escritura el referente, el recuerdo” (67). En el texto de Doubrovsky, argumenta esta autora, es el psicoanálisis el que le da consistencia a la exploración de las palabras: “La autoficción tal como se definía en *Fils* nace directamente de la palabra analítica, donde la ficción es fricción, donde el sonido de las palabras ‘frotadas’ recrea la vida en su relato” (Darrieusecq 68). Un nuevo neologismo, también creado por Doubrovsky: “Autofricción”, placer y aventura del lenguaje que sin lugar a dudas articulan la exploración literaria de Meruane no

solo en *Sangre en el ojo*, sino que desde su primer libro, *Las infantas*.

Meruane combina un detallismo sutil y desgarrador para describir los males que afectan a su protagonista al mismo tiempo que intercala elementos inverosímiles o fantásticos, que ponen en cuestión el verismo de la narración. Por otra parte, el lenguaje de la novela se manifiesta entrecortado, con una sintaxis fuera de sí, su insistencia en atestar la ficción, y un discurso que insiste en atestar la potestad de la ficción. Si en *Cercada*, como se ha visto en capítulos anteriores, “Lina Meruane” aparecía como una directora de cine que intervenía en las escenas de sus personajes, en *Sangre en el ojo* se extrema el recurso, para pasar de una metalepsis autoral a la autoficción como un género que dialoga con la autobiografía y la despercude de sus afanes de verdad en tiempos de posmodernidad, ironía y desconfianza de las certezas metafísicas.

HERENCIA Y ARCHIVO EN LA NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA
DE CRISTIÁN HUNEEUS

Autobiografía por encargo, publicada en 1985, mismo año de la muerte de su autor, constituye una obra pionera en el ámbito de la escritura autobiográfica chilena. Sus antecedentes inmediatos no habría que buscarlos en una eventual o precaria tradición autobiográfica del país —en Chile predominan la enunciación memorialista y sus ilusiones historiográficas y referenciales— sino más bien en el ámbito de las artes visuales y la teoría literaria posteriores a 1968, abrevaderos que conocieron también otros escritores chilenos de los años 80, los más emblemáticos Enrique Lihn, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diamela Eltit. El propio Huneeus decía sentirse identificado con la estética a la que el argentino Héctor Libertella llama “la nueva escritura” en el importante ensayo homónimo publicado en 1977, donde reflexiona sobre las producciones de Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Salvador Elizondo, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Enrique Lihn. Una estética que desmontaba la ideología de la “creación literaria” (*Nueva escritura en Latinoamérica* 37) y la búsqueda de la representación, tensionando conceptos como tradición, trabajo, lectura y reescritura y artificializando el texto. Según Libertella, se trataba de una propuesta que buscaba dar un “rodeo”, evitando, así, “esa máquina metafísica que quiere explicar ‘lo latinoamericano’ por un sistema de influencias, hábitos de unas generaciones hacia otras, ‘patrimonios locales’ o cultura ‘propia’” (37). Se trató, pues, de una actividad escritural que buscó desmarcarse del llamado “boom latinoamericano”, en la que el propio Huneeus creyó reconocerse. Pero si bien este escritor se identificó con esta

estética, su trabajo hoy es mucho menos leído y sobre todo menos comentado que el de estos coetáneos, a lo que contribuye, entre otras probables razones, su temprana muerte a los 48 años.

Como su título lo indica, la suya fue una autobiografía “encargada” por el escritor Carlos Ruiz Tagle, para una colección de relatos autobiográficos dirigida por el poeta Roque Esteban Scarpa. Esa colección fue publicada bajo dictadura militar, entre 1976 y 1985, por la importante editorial Nascimento, con el título “Quién es quién en las letras chilenas”. Cada libro se titulaba ¿Quién soy yo? y la colección, vista con la perspectiva de los años, contrastaba fuertemente con los libros testimoniales chilenos alusivos al golpe, que comenzaban a ser publicados sobre todo en el extranjero.

El resultado del “encargo” en Huneeus supera en mucho a la colección editada por Scarpa, en lo que respecta a su planteamiento textual y estético, como también en lo que refiere a la incursión en un discurso político, tema que muchos de los otros trabajos de la colección ignoran o blanquean. Entre otras estrategias, Huneeus desarrolla siete comienzos distintos para el relato, atravesado por comentarios metatextuales que ponen entre paréntesis su valor referencial: “Cuando miré lo escrito, tuve la curiosa impresión de que ese yo que ahí se diseña nunca fui enteramente yo. Lo puse de lado y empecé por quinta vez. Ahora surgió un personaje tan distinto, que se diría otro” (31).

Por otra parte, si a la *Autobiografía* sumamos las novelas *El rincón de los niños* (1980), *El verano del ganadero* (1983) y *Una escalera contra la pared* (inédita hasta el 2011) y las leemos “estereográficamente”, como sugiere Philippe Lejeune, de manera de comprender el espacio autobiográfico construido por el autor, nos encontramos con una serie de reflexiones, gestos y guiños que afirman y al mismo tiempo niegan el valor y la credibilidad de la tentativa autobiográfica, recurriendo para ello a dispositivos visuales, como también al cuestionamiento del archivo como fuente sobre la cual construir un texto verídico. Son estos elementos de la narrativa de Huneeus los que sitúan su trabajo en una zona de frontera, de

diálogos entre la visualidad y la letra, y también en el caso de este autor —proveniente de la élite económica chilena enriquecida a través de la hacienda ganadera y agrícola—, de un intercambio que caracterizó su vida intelectual, entre las labores de gerencia en el campo y las de administración académica, en su calidad de director del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile en los años más complejos y crueles de la dictadura militar.

Allí, según su propio testimonio y el de otros, como los recogidos por el escritor inglés Tony Gould en la biografía *Un amigo en Chile*, ocupó un espacio clave, transando o negociando con los agentes de la dictadura que intervenían la universidad, procurando proteger a los profesores meritorios de la barbarie militar, pero usando para ello sus propias influencias de clase y el hecho de haber pasado él mismo por la academia militar en su juventud.

De Cristián Huneeus a Gaspar Ruiz

La crítica chilena Adriana Valdés plantea que *Autobiografía por encargo*, relato que por cierto quedó inconcluso, tiene “valor testimonial para una generación que todavía no logra explicarse ni rescatarse a sí misma y para las generaciones que protagonicen los próximos capítulos de la historia de Chile” (Prólogo 11). Huneeus tenía 36 años cuando se produjo el golpe de Estado y claramente Valdés alude al quiebre que vivieron él y su generación. Pero también plantea la necesidad de leer a Huneeus mirando hacia el futuro, ya que él crea un mosaico en que es posible advertir las diversas voces de “una verdad histórica inasible” (11). Ese valor testimonial radica en la constatación del silencio, el cual presenta matices históricos que trascienden el acontecimiento traumático del golpe militar: se trata también de silencios de clase social, de silencios fundacionales de la historia chilena.

Retomo aquí la idea de “mosaico” propuesta por Valdés, para agregar que este llega a adquirir contornos impredecibles, si con-

sideramos en la lectura de la “obra autobiográfica” de Huneeus las tres novelas en que aparece su *alter ego*, Gaspar Ruiz. En *El rincón de los niños*, un narrador anónimo, amigo del personaje Gaspar Ruiz, intenta obsesivamente reconstruir su pasado a través de las páginas manuscritas de un proyecto inconcluso y una serie de cartas intercambiadas entre Ruiz y su grupo de amistades, principalmente en el año 1956. Se trata de un relato de juventud de Gaspar, quien al presente de la narración (1976) se encuentra misteriosamente desaparecido. Su relato está plagado de matices eróticos, como también de reflexiones sobre la clase alta chilena, que aborda a partir de sus devaneos sentimentales, aunque sin dejar de lado el trasfondo político y social. El personaje adquiere continuidad en las otras novelas, *El verano del ganadero* y *Una escalera contra la pared*. El primero es un libro firmado en coautoría por Cristián Huneeus y Gaspar Ruiz, en que Huneeus escribe un prólogo (a cambio de que su amigo Ruiz omita una dedicatoria a su persona) y Ruiz es el autor de un breve relato de tintes eróticos, protagonizado por Fernando, hijo de la burguesía que se dedica a la engorda de ganado en un fundo del Cajón del Maipo. Fernando vive una aventura de gran intensidad sexual con una rubia y una morena, aventura que dura tres días, período representado en esta narración. *Una escalera contra la pared* es el relato de Gaspar “en primera persona”, sobre un viaje iniciático a Perú, en compañía de su padre.

No voy a detenerme más en la descripción y síntesis de la trama de cada uno de estos textos. Lo que interesa aquí es que las distintas formas de lectura, interpretación y reordenamiento del material presente en esos relatos novelescos encuentran eco en *Autobiografía por encargo*, donde Huneeus revela, en varias oportunidades, los vínculos que existen entre él y Gaspar. Aparte de las fintas metaficcionales —como, por ejemplo, que ambos aparezcan como “autores” en *El verano del ganadero*—, están las observaciones con que Huneeus identifica la historia de su personaje y la suya propia, por ejemplo, cuando plantea la aparición de personajes de su biografía en el relato de *El rincón de los niños*, como su tío Pedro

o el Boy Huneeus. Esto permite anclar la identificación entre él y Gaspar sin necesidad de recurrir a información extratextual, la que por cierto solo refuerza la lectura de estas semejanzas: como Gaspar, Huneeus vive su infancia en un fundo (el “San Andrés” en lugar del “Santo Tomás”), está rodeado de hermanas, pasa por la formación de la Escuela Militar, estudia Arquitectura y fracasa en sus estudios. Su padre es agricultor y demasiado decisivo en su formación. Estos elementos conforman los mundos tanto de la novela como de la autobiografía, en que un personaje multifacético —Gaspar, Cristián— se ve tensionado entre el mandato social y familiar (el entorno histórico de la hacienda y sus imposiciones de clase) y una búsqueda personal, no resuelta (la literatura). Antes que él uno de sus abuelos, adicto a los libros, pierde dinero por encontrarse enfrascado en su biblioteca, lo que lleva al autor a afirmar que “la relación entre los libros y la ruina fue para mí, desde un principio, matemática. La atracción de la biblioteca del abuelo Roberto fue siempre la atracción del abismo” (*Autobiografía* 42).

Los cruces entre Gaspar y Cristián remiten, por otra parte, al carácter procesual de la construcción autobiográfica que el propio autor se interesa en subrayar, tanto en *Autobiografía por encargo* con sus siete comienzos distintos, como en el conjunto de estas obras, donde Huneeus da lugar a un juego narrativo de reordenamiento de sus materiales.

Gaspar, archivero

Crucial en ese juego de reescrituras resulta el dispositivo del archivo. Me parece que no es antojadizo revisar el proyecto autobiográfico de Huneeus desde esta perspectiva. El archivo, según plantea Anna María Guasch en el ámbito de las artes visuales, es un “punto de unión entre escritura y memoria” (10). Siguiendo a esta autora, se trata de un objeto cuya “manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un ‘corpus’

dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (10). Lo caracteriza el principio de consignación (10, 13), que se vincula con el aspecto documental de la memoria en tanto *hypómnema*, el acto de recordar, en oposición a las nociones de *mnemé* o *anamnesis*, que hablan del surgimiento espontáneo del recuerdo, fruto de una experiencia interna. Es por ello que el archivo debe ser entendido como un “suplemento mnemotécnico”, dice Guasch, “que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum” (13).

Hasta aquí la caracterización del archivo, que pienso resultará suficiente para abordar, en primer término, *El rincón de los niños*, donde nos encontramos a un narrador que procura reconstruir la historia de juventud de un antiguo amigo suyo, Gaspar Ruiz. Para ello dispone de dos fuentes documentales: 1) los documentos proporcionados por el propio Ruiz al narrador, con sus manuscritos; 2) la correspondencia íntima de Gaspar, que el narrador recibe de manos de la madre de él, Susana. En cuanto a los manuscritos, que datan de 1956, estos han llegado al narrador sin que él lo buscara: “Durante 1975 y parte de 1976 he destinado mis mejores esfuerzos a la ordenación y clasificación de la masa de papeles de Gaspar, que por obra y gracia de circunstancias no muy felices para él vino a caer, de manera insólita, en mis cuidadosas manos” (170). Aquí, como se puede ver, el procedimiento del archivero es ordenar y clasificar papeles; la alusión a las cuidadosas manos del narrador se debe probablemente a que se trata de un historiador, que por cierto teme que este trato con los documentos de su amigo, desaparecido del mapa probablemente por causas políticas, le traiga problemas. En detalles como este radica la astucia narrativa de Huneeus, quien escribe su historia en un momento en que muchos militantes y miembros de asociaciones debían quemar sus papeles sin dejar rastros, huellas, trazos de memoria, en respuesta al asedio de los ser-

vicios de inteligencia. La centralidad del archivo en esta historia se vuelve muy significativa políticamente.

El narrador comenta con molestia sobre su amigo ausente, que “guardaba hasta la última evidencia de sí mismo” (171-172). Molesto por el asedio de Ruiz y su intento de imponerle que escriba su historia, el narrador anónimo de esta historia se niega en un principio a hacerse cargo de la documentación: “Imaginé mi expulsión del ministerio, el rechazo palmario de mis círculos sociales de costumbre, el espanto de los vecinos, el silencio anonadado de la Academia Chilena de la Historia y la nulificación fatal y sin vuelta de mi amable persona” (174). Aun así, comienza a dedicar sus mejores esfuerzos a la lectura de esos papeles, hecho que aduce a su “natural pasión científica”: “Gaspar es un período —superado— de la historia de Chile” (175), escribe. Como indica el subtítulo del capítulo, “Transformación por el papel”, los documentos van a cambiar la vida del narrador, quien comienza a fusionarse con Gaspar, a quien de algún modo está biografiando: “A veces me sorprende hablando como él y pensando como él” (176). Sin embargo, no se trata de una biografía al uso: al tiempo que ordena los manuscritos, escribe también un diario, lo que Ricardo Piglia llamaría otra “máquina de dejar huellas”, donde anota diariamente sus lecturas de los manuscritos y también consigna la pérdida de por lo menos tres de ellos, que él había clasificado, como reconoce, de manera arbitraria.

He dicho ya que además de los manuscritos de Ruiz, están las cartas de su familia. Llama la atención la descripción material de esta fuente documental. Las cartas vienen aparentemente archivadas por fecha y origen. Pueden ver ustedes mismos esta descripción de lo que el narrador llamará “La caja de Pandora”, muy parecida a la de un catálogo, el catálogo de una obra contemporánea, como el *Museo portátil* de Duchamp (1936-1941) o la serie *Today (Date paintings)*, iniciada en 1966 por el artista conceptual On Kawara:

13-XII-75. La especie de libro es una caja de madera y cartón grueso forrada en tela negra y sobreforrada en papel rosa pálido con aureolas azules, 30 cmts. de ancho por 31 cmts. de largo por 8 cmts. de alto. El lomo curvo y empapelado en amarillo ocre reza The Barrister File /LETTERS / from (friends) to (Gaspar Ruiz) / Geo. E. Damon. Co., 13 Pemberton Sq., Boston, just off Tremont St. / Patented October 6, 1903.

En su interior hay un juego de hojas alfabetizadas de la A a la Y-Z, con una hoja final rotulada Special. Cuidadosamente dispuesta entre las hojas hay una abundante correspondencia dirigida a Gaspar por todo orden de amigos y amigas entre los años 45 y 61. Tiende a concentrarse, muy notoria y misteriosamente, en 1956 (60).

Pero esta manía descriptiva, vinculada a la materialidad del archivo, no es solo un rasgo del narrador de *El rincón de los niños*, sino que es propia del mismo Gaspar, que guarda sus cartas y es él también, por así decirlo, un animal de archivo. Es por ello que conserva las cartas familiares y llega a convertirlas en verdaderas correspondencias, atravesando, en su afán de consignación, también otros ámbitos de la memoria. Así se puede ver en la narración de su primera relación sexual, comentada por su biógrafo:

Gaspar, dotado para las reconstrucciones imaginarias y dueño de una fuerte inclinación inventarial que lo habría hecho un buen notario de no ser por inclinaciones paralelamente contrarias, podía, tendido en su cama y mirando las moscas del techo, evocar su experiencia verdaderamente única y señalizarla segundo a segundo: “mano, manos, mejilla, oreja, nuca, pechos, botón, segundo botón, corpiño, broche, teta, en general, en particular, vale decir pezón, beso, lengua, dientes, pierna” (136).

Una larga lista que acaba en un orgasmo demasiado rápido. Esta forma de “hacer memoria” conduce a otra reflexión de su biógrafo:

Dentro de la misma serie cronológica (fijada rigurosamente) por su memoria factual [...] el sistema de timbres, acentos y pausas, la calidad sensorial del tacto evocado produce en cada versión y según sus circunstancias específicas una partitura palpable diferente [...] un proceso abierto como un hermoso par de piernas femeninas a un juego inventivo inagotable (137).

Este segmento habla de la inscripción del acto sexual como un archivo que sirve de ayuda memoria para recrear, en sus distintos segmentos, el placer de esa primera relación, explorando en ella a partir de las impresiones que causa la captación por escrito de los fragmentados y clasificables miembros corporales.

Diario, cartas, fotos: la frágil construcción autobiográfica

Cuando Anna Maria Guasch comenta las obras visuales de diversos artistas conceptuales, pone énfasis en cómo ellos desafían algunas de las constantes de la autobiografía, vinculadas con la construcción romántica de un yo en tanto “sujeto único y trascendente”. Como ellos, Huneeus pone en entredicho, a través del uso del archivo, “la narración continua, secuencial o consecutiva o el culto al ego” propio del género, desmantelando ese yo autobiográfico en la línea de la deconstrucción propiciada por Paul de Man en su artículo sobre autobiografía, prosopopeya y desfiguración (Guasch 19-20). Desde luego tanto la reconstrucción del material narrativo de Gaspar por parte de ese “cronista imparcial” (37) que dice ser su amigo como la redacción de los diarios exalta precisamente la precariedad del yo, los silencios y vacíos en su construcción y también la materialidad sin fines de lo cotidiano. Incluso, el hecho de que la narración sea una biografía, escrita por un tercero, subraya de algún modo el carácter de memorándum del archivo, ya que resulta inteligible no solo para el protagonista de las memorias, sino para cualquiera que pueda acceder a estas fuentes, interrogándolas.

A los recursos ya mencionados, empleados por Huneeus en *El rincón de los niños* (por ejemplo el hecho de que convierta una “biografía” o la redacción de una biografía en un texto diarístico, confesional y de carácter muy personal), habría que sumar los que hallamos en otros relatos del autor, como el uso de unas cartas solo aludidas en *El rincón de los niños*, pero consignadas en *Una escalera contra la pared*: las inocentes y a la vez eróticas misivas de las hermanas menores de Gaspar, a través de las cuales remata la construcción del relato familiar que ha ido elaborando sobre la base de otros epistolarios, como de material manuscrito reunido por Gaspar durante y antes de su viaje.

También resulta de interés, en *Una escalera contra la pared*, el empleo de una fotografía, que registra la presencia de Gaspar y su padre sobre la cubierta de un barco, sobre todo si se piensa, siguiendo nuevamente a Guash, que la cámara fotográfica puede ser considerada “una máquina de archivo” y la fotografía, “como un objeto o registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto” (27-28). Los artistas contemporáneos, sin embargo, desmantelan la referencialidad de la foto, su impronta testimonial, provocando dudas sobre su estatuto de verdad. Es lo que constata Estrella de Diego cuando dice, a propósito de las relaciones entre fotografía y performance, que “la presencia de las fotos no garantiza la ‘verdad’ del trabajo autobiográfico [...] de igual modo que la presencia del testigo no garantiza la ‘objetividad de su historia’” (*No soy yo* 226). Huneeus pone en juego, efectivamente, las relaciones entre fotografía y referencialidad, comentando detalladamente, a partir de esta foto en que los protagonistas aparecen con el rostro tachado, las posibles relaciones de orden intangible entre un padre y un hijo, lo que constituye en esencia el dilema de esta historia referida a las genealogías, las herencias sociales y los mandatos familiares. ¿Constituye esa foto un testimonio? ¿Es una foto del autor Cristián Huneeus y su padre? ¿Cambiaría eso en algo la consideración del relato por parte del lector? Pero sobre todo, ¿es la foto lo que dice el relato que es?

La presencia de la fotografía, considerada una “huella”, cuestiona aquí la estabilidad de las identidades y su eventual impronta testimonial, en un movimiento que pone en entredicho el denso tramo archivístico de esta novela, construida con fragmentos de cartas, bitácoras y —como bien apunta Francisca Lange, una de las pocas críticas o críticos que se han ocupado de la obra de Huneeus en Chile— también con fragmentos de un diario mural familiar, en el que ella lee las relaciones del texto de Huneeus con las producciones de vanguardia de su tiempo, específicamente con el *Querbrantahuesos* de Jodorowsky, Lihn y Parra, periódico mural hecho de recortes, exhibido en el Paseo Ahumada de Santiago en 1952 y que tenía un efecto crítico, jocoso, en sus lectores.

Otros archivos

Para terminar, quiero retomar la *Autobiografía por encargo*, en que la obsesión del archivo se vincula con la inscripción de ciertas obras y nombres de autores literarios del siglo XIX en el tramo biográfico de su clan. Como en otros asuntos, en este también se da una disyuntiva familiar, esta vez entre los libros de historia y los de literatura, con lo cual Huneeus remarca una vez más las diferencias entre uno y otro tipo de discursos, al tiempo que parodia o simula en su relato el deseo de aproximarse a una verdad autobiográfica e histórica. Es este dilema entre la literatura y la historia —como entre las letras, las armas y la hacienda, entre el diario y la biografía, entre Ruiz y Huneeus— lo que caracteriza la subjetividad escindida de los personajes, entre ellos el propio sujeto autobiográfico, fracturado además por su acercamiento a la cultura y la literatura inglesas (realizó estudios de posgrado en Inglaterra y trabajó largamente en la obra de D. H. Lawrence), y su mirada de la literatura chilena como fuente archivística que le permitiría dar, eventualmente, con cierto tipo de verdad cultural. Escribe en una carta dirigida a su amigo Tony Gould:

Paso horas sumergido en complicadas descripciones de las maneras de los campesinos y las formas de la naturaleza en el sur y en el norte o en las montañas de Chile. No puedo decir que esto no me convenga profundamente de alguna pequeña y obvia manera, por irritado que esté mi sentido estético u moral a causa de la torpeza de los intentos de nuestros valores locales en el estudio del corazón humano... Neruda ha dicho que le gusta tanto la poesía, que puede gozar incluso con el trabajo de los malos poetas. Puedo decir lo mismo, pero solo en lo que respecta a la literatura chilena. Siempre tiene un valor documental (cit. en Gould 51).

Es así como la revisión de la biblioteca y las relaciones personales de un abuelo de Huneeus, permite trenzar en el texto varios nombres claves de la historia literaria chilena, como los de Vicente Pérez Rosales, precursor de la autobiografía moderna en Chile con su famoso texto *Recuerdos del pasado* (publicado por primera vez por la prensa, en 1882) y de Alberto Blest Gana, tío bisabuelo del autor y precursor a su vez de la novela chilena moderna, ambos mencionados en capítulos anteriores de este libro. En este sentido, recuerdo la idea de Roberto González Echavarría sobre la relación metafórica entre el archivo y las tumbas. El archivo, como él propone, guarda “letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos” (*Mito y archivo* 10). Quisiera aquí poder seguir indagando sobre cuáles son los vínculos que entabla Huneeus con esa “letra muerta” en ese afán inventarial que caracteriza a Gaspar y que en parte también caracteriza su propia escritura. Es como si con esto el autor —quien fue, en muchos sentidos, un “administrador”: universitario y de fundo— realizara un catastro, sosteniendo la memoria histórica y social en algunos cuantos textos sobre la condición del trasplantado (Blest Gana escribió *Los trasplantados* sobre la experiencia de los chilenos en Europa), del aventurero, del diletante. Al respecto, escribe en su autobiografía:

Yo realizaba [...] una de las aspiraciones que me hicieron regresar a Sudamérica: la de vivir muchas vidas en la simultaneidad de una sola. La de reencarnar, en algún sentido, a Vicente Pérez Rosales, uno de mis héroes de Europa, en cuya lectura decidí que no me interesaba una vida “académica” de “especialista”, sino, muy por el contrario, una de variedad y aventura y sorpresa, donde estaría la explotación del campo, la publicidad, una discoteca asociado con Tomás, mi primo, y Alberto Castillo, el destacado corredor en vaca, la empresa constructora no resultó y, desde luego, y capítulo aparte, mi dirección del Departamento de Estudios Humanísticos (86).

En la lectura de Pérez Rosales confluyen escritura y vida. Aquel escritor decimonónico, como también Blest Gana, cultor del realismo literario, se convierten en puntos de partida para lo que pienso pudo ser el proyecto más ambicioso de Huneeus: el de reescribir la literatura chilena, a la vez que el de inventarse una vida que lo liberara de las tensiones originadas por sus múltiples herencias. De hecho esto se constata también en el uso del nombre Gaspar Ruiz para su alter ego. Huneeus lo toma prestado de una novela de Joseph Conrad, *Gaspar Ruiz* (1906), donde Gaspar es un campesino de fuerte contextura que deserta de las tropas independentistas a principios del siglo XIX para formar parte de los ejércitos realistas españoles. El juego consiste, al parecer, en designar bajo un mismo nombre a dos clases de traidores. En el caso del inventado por Huneeus se trata, como lo han señalado Adriana Valdés y Francisca Lange, de un traidor a su clase, la clase alta, cuya performance textual es otro signo de ese deseo de Huneeus de atravesar fronteras y poder conciliar en una figura y una escritura esa diversidad de mandatos. En este caso, esa transgresión tiene lugar a través del maridaje entre la literatura en lengua inglesa y la historia política chilena.

La obra de Cristián Huneeus, hasta hoy poco conocida en los círculos no académicos e ignorada por una crítica que se hizo cargo de otras importantes producciones de carácter experimental

contemporáneas a ella (la poesía de Lihn, Martínez, Zurita; la narrativa de Eltit), merece ser revisada desde los marcos de referencia actuales, a través de un aparato crítico que dé cuenta de los diálogos entre ella y las artes visuales, la historiografía, la teoría literaria y la historia literaria nacional. Hace falta iluminar en ella las relaciones entre pasado y presente, entre la tradición narrativa chilena, que el autor figura en su discurso, y por otra parte sus fisuras y sus quiebres, entre ellos la aparición paródica de la imagen de la hacienda, recurrente en la narrativa chilena criollista, en los cuatro libros aquí mencionados. En este sentido, *Autobiografía por encargo* y la trilogía de novelas autobiográficas aquí abordadas, ofrecen una amplia gama de problemas referidos a las fronteras de clase, de géneros literarios y de subjetividades tensionadas por su forzosa inscripción en una historia no solo familiar, sino que también de clase y nacional.

Huneeus es un autor único en el ámbito narrativo chileno: como pocos tendió puentes hacia la teoría, además de construir un universo muy propio. Es preciso releer no solo la *Autobiografía* que quedó inconclusa, sino también el vasto mosaico que conforma una producción igualmente fragmentaria, tronchada por una muerte prematura. En ella, Huneeus busca desmantelar lo que Pierre Bourdieu llamó la “ilusión biográfica”, exponiendo, por así decirlo, las costuras de la memoria, a través del uso explícito del archivo como medio mnemotécnico. Es como si Huneeus quisiera extendernos, desde los muchos años que lo separan de nosotros, una invitación: a no confiar en los archivos como garantía de fidelidad del relato en primera persona.

LA MADRE DE LA REVOLUCIÓN

...pienso: ¿y mi hija verá lo mismo que yo? ¿Se habrá resentido ante la misma palabra hiriente? ¿La felicidad, la pasión y el dolor la habrán tocado en la misma forma que a mí?...

Mónica Echeverría

Carmen Castillo abandona Chile en 1974. Tiene 29 años y ha sido herida en el enfrentamiento donde murió su compañero, el líder del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), Miguel Enríquez. Su situación es conocida en el mundo entero: con un embarazo de seis meses, le han disparado y arrastrado por la calle. Los militares podrían haberla ejecutado, desaparecido, pero las intervenciones de vecinos que la llevan a un hospital y de una enfermera que informa a su familia sobre el arresto, le permiten seguir con vida. El niño que esperaba, Miguel Ángel, nace en Inglaterra, pero muere al poco tiempo: las heridas en el cuerpo de su madre le han provocado daños irreversibles.

En 1980, ella narra parte de su historia en el libro *Un día de octubre en Santiago*. También como documentalista, se enfrenta al traumático recuerdo en la película *Calle Santa Fe* (2007). Pero existe otra narración en que lo aborda, en el contexto de un relato autobiográfico más íntimo y a la vez más amplio. Se trata de *Santiago-París, el vuelo de la memoria* (2000), un libro escrito a dos voces, la de ella y la de su madre, Mónica Echeverría (1920-). La madre inscribe en las primeras páginas su deseo de hacer hablar a la hija:

Ella llegó hace unos días desde París para estar junto a nosotros: sus padres, sus hermanos, sus tíos, sus amigos de infancia, su país, ese Chile del cual siento está cada vez más alejada. Tomamos el té [...] bajo la sombra del viejo nogal centenario y tratamos de recordar lo que fueron nuestras infancias. La mía se pierde en la lejanía del tiempo y, sin embargo, las vivencias se suceden una tras otra. La de ella está tanto más cercana, murmucho. Sin embargo, algo le impide regresar al pretérito. Estoy confundida (9).

La confusión de Mónica dice relación con los signos que percibe en su hija: el trauma se revela en una voz apenas audible y en la decisión de no regresar a Chile y afincarse en Francia. La madre solicita a la hija insistente su escritura, quiere que construyan juntas sus relatos de vida. Carmen responde a esta solicitud muchas veces hastiada (en cursiva en el original):

Sin embargo insistes, Mónica. Una vez más, en el teléfono, me preguntas si ya escribí unas líneas, quieres que resuenen con tu texto, se entretejan como en una manta india. Pero, ¿para qué, de qué sirve? Mi resistencia te resulta insoportable (10).

En el fondo, siempre hablo de lo mismo [...]. Y repito, de libro en libro, frases inacabadas, suspendidas, palabras que vuelven como un estribillo. Tus preguntas hostigantes, Mónica, las esquivo, las aparto de mí, pero no hay nada que hacer, me empujan hacia la espiral (172).

Esta estructura a ratos dialógica (principalmente en los textos de la hija) hace de *Santiago-París* un libro singular en el ámbito chileno. No existen otros que recojan la mirada y la voz de dos generaciones de mujeres del modo en que aquí han sido plasmadas. Hay un par de cuestiones que singularizan el texto: por una parte, sus rasgos epistolares; por otra, el que madre e hija se autorrepresenten, de manera vacilante, en el escenario público, en la encrucijada de la

política y el arte. Carmen es una exmilitante del MIR, historiadora y documentalista. Mónica, profesora de castellano, dramaturga, actriz y biógrafa de conocidas personalidades chilenas.

No menos importante en estas consideraciones sobre la construcción de una memoria familiar, es el hecho de que madre e hija pertenezcan a un clan de la élite, en que se puede rastrear la huella de varias escrituras previas: son descendientes, por la familia Echeverría, de Andrés Bello; también son nieta y bisnieta de Eliodoro Yáñez. Juan Emar, el escritor vanguardista, es tío de Mónica. El novelista José Donoso, su primo. Estas figuras, letradas y poderosas, dejan una huella en las representaciones familiares. Varios son los textos, de hecho, que las proyectan: *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, de José Donoso (1996), *Memorias de mis últimos 200 años*, de Gonzalo Figueroa Yáñez (2006), *Correr el tupido velo* (2009), de la hija de José, Pilar Donoso¹. Aparte de este inédito biografismo familiar, es interesante observar, también, el trazado de una genealogía femenina, en que destaca una figura más, hasta ahora no mencionada: la madre de Mónica y abuela de Carmen, María Flora Yáñez, en quien ya nos hemos detenido en un capítulo anterior y que suma una especie de tercera voz a los relatos de vida de *Santiago-París*, cuando es evocada por su hija.

Si bien la textualidad autobiográfica femenina de la primera mitad del siglo XX pudiera parecer una apropiación provocadora de un espacio tradicionalmente destinado a la exposición del logro masculino, la verdad es que resulta también una forma estratégica de búsqueda y autorrestauración: un espacio donde inscribir un nombre elidido o minimizado. De acuerdo con la filósofa chilena Alejandra Castillo, el discurso feminista implica el ingreso de las mujeres en la política “para disputar la distribución y redistribución de lugares y de

¹ Este texto fue escrito y leído en los días previos a la muerte de Pilar Donoso por ingestión de medicamentos, a mediados de noviembre de 2011. Sin duda ella, hija adoptiva del escritor, casada además con un primo hermano, escribió un capítulo trágico en lo relativo a los vínculos filiales en esta familia, como también al diálogo entre lo filial y lo social, entre la escritura y el género, que en un estudio de los textos familiares debiera ser abordado con mayor detenimiento.

identidades, de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje" (*Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio* 17), trabajo que dice relación directa con la construcción autobiográfica, en que el nombre propio, como señalan Castillo y otros autores, busca reconocerse "en el espacio colectivo de la sociedad, en la política general de la nominación y el reconocimiento, en la infraestructura sociosimbólica de la realidad social" (23), en un arduo proceso de individualización por parte de las mujeres.

Las tres autoras pertenecientes a esta genealogía femenina se encuentran, de algún modo, en el margen o umbral de aquella "política general de la nominación y el reconocimiento", acorde con su contexto histórico y social. La historia documenta las dificultades que asume sobre todo la construcción de los sujetos femeninos en la primera mitad del siglo, como es el caso de María Flora Yáñez, en cuya familia el peso del patriarcado y el predominio del juicio estético de los escritores varones (Juan Emar, Alfonso Echeverría) en la construcción del canon literario, prolonga el conflicto. El poder dictatorial a partir de 1973 reprime a su vez a la mujer, aunándose los discursos políticos, sociales y económicos en la construcción de una imagen doméstica y domesticada de lo femenino, contra la cual se alzarán los feminismos de los 80.

En tanto María Flora aparece atrapada en su propio decir, su nieta se encuentra presa del balbuceo, presentándose a sí misma como cuerpo herido que obedece con dificultad al mandato materno de la escritura: "*Yo, columna vertebral rota, cuerpo descuartizado, me someto a su deseo. Bajo su imposición, comienzan a surgir imágenes dispersas y algunas obsesiones. Mi madre siempre gana*" (Castillo y Echeverría 10). Es precisamente la maternidad un hilo conductor en la experiencia y las narraciones de estas tres mujeres, quienes buscan algo mucho más específico y al mismo tiempo más complejo que el reconocimiento público del campo cultural o político en que se mueven: necesitan, de algún modo, la mirada íntima de la madre, la construcción de un espacio desde el cual poder alzar sus voces y sentirse no solo acogidas, sino también reconocidas como individuos.

En este sentido, ejemplifican cierta búsqueda femenina a lo largo del siglo recién pasado. Ellas relatan sus desajustes, como por ejemplo la imposibilidad de “encajar” en la clase alta chilena a la que pertenecen realmente a medias y, por otra parte, la de ser al menos aceptadas por el mundo intelectual y político. En los textos de María Flora y Mónica, particularmente, adquiere especial relevancia el relato familiar de los Yáñez, quienes no forman parte de la oligarquía “fundadora” del país. Eliodoro, el patriarca, es un hombre de esfuerzo que, gracias a su talento como abogado y a través de su casamiento, ha logrado ascender socialmente. Es, como precisa su nieta Mónica, un “siúntico”, palabra utilizada en Chile para designar al advenedizo social. El escritor José Donoso plantea que esta condición social es la causante de lo que él llama la “falla” o “pifia” de su “tribu”:

Todo consistía en la herencia de una fisura, una pifia [...] una fragilidad de la cual nacía el impulso a ser otra cosa, que en mi caso era —como en tantos de la familia de mi madre— la ambición de reencarnarme en escritor [...]. En mí ese dolor se dio, desde que fui niño, como una conciencia de fisura social, un desorientador menoscabo de quién era yo y quiénes mis padres, lo que destruía mi escasa seguridad sobre el lugar que me correspondía dentro del grupo de los que la suerte me asignó como pares. Quizás por eso estoy escribiendo ahora (17).

La relación causal “falla social”-escritura, que propone Donoso y alimenta la idea de la escritura como forma autorrestauradora, incluso terapéutica, se ve obstaculizada en el caso de las escritoras de su familia en una relación opaca. En el caso de ellas, el expresarse artística y/o políticamente es algo que no se aviene con los roles domésticos y sociales proyectados para las mujeres de su clase, menos en un país como Chile, donde las élites han sido caracterizadas por su desmedida apreciación del llamado “buen tono”², lo que supone

² Cfr. Doll 2007, Catalán 1985 y Barros y Vergara 1978.

la actuación discreta, elegante e incluso austera de sus miembros, una economía social que impacta, a mi modo de ver, en la economía expresiva.

Ellas deben lidiar con las representaciones de género que condicionan no solo la producción sino también la recepción de su trabajo. A María Flora los escritores de su tiempo, entre ellos Pablo Neruda y su propio hermano Juan Emar, la consideran una burguesa arribista, que juega a ser escritora; por su parte, los hermanos de Mónica, el filósofo y el escritor, José y Alfonso, se ríen cuando ella anuncia que ingresará a estudiar en la universidad y la excluyen de sus conversaciones; los compañeros políticos de Carmen, quien militó en el MIR y formó parte del núcleo cercano a Allende, visualizan a esta mujer como una burguesa de educación afrancesada, una “gran seductora” y luego, con posterioridad a la muerte de su pareja, como “la viuda heroica”, solicitando internacionalmente su testimonio, al punto de ocasionar en ella el “asco” (Castillo y Echeverría 185).

Hay también un impacto de estas representaciones en el posicionamiento de los textos de estas mujeres, sobre todo los de María Flora Yáñez. Hasta hoy, por ejemplo, no ha sido suficientemente reconocida su labor novelística. Aparece en un segundo plano respecto de escritoras contemporáneas suyas como Marta Brunet o María Luisa Bombal, cuyas obras han sido largamente estudiadas, si bien primero con todos los prejuicios de una crítica androcéntrica que fija ciertos estereotipos autorales para la mujer, en momentos posteriores con una mirada de género que ha permitido revisitar sus obras y posicionarlas de otros modos, menos prejuiciosos, más valorizadores. Yáñez, en cambio, sigue siendo leída —incluso por quienes nos interesamos en la producción femenina de ese tiempo— por libros como *Visiones de infancia*, reconociéndola principalmente como autobiógrafa, pero ignorando su trabajo novelístico. Su sobrino, Gonzalo Figueroa, en el año 2006 plantea que fue en la narración “testimonial” donde Yáñez halló su mayor realización, juicio que no ha de extrañarnos, habida cuenta de la

aceptación que en cierta época encontraron los textos femeninos vinculados al ámbito de la intimidad, cuestión que hace tan extraordinariamente valiosa la inclusión y el respeto que alcanzaron novelistas como Brunet o Bombal.

Pero hay aún otro tema, ya enunciado, sobre el cual quiero insistir. Si bien las tres autoras procuran construir un sujeto rebelde, desafiante de las convenciones sociales, algo tensiona fuertemente sus representaciones: ese algo es la maternidad. Más bien: la culpa que concita una maternidad no convencional, tal como la que demandan la sociedad y la institucionalidad política y religiosa en Chile, donde la sexualidad de la mujer ha sido orientada hasta hoy hacia los roles de esposa y madre y donde los discursos oficiales proyectan: “[...] la organización de un mandato de género, que resimboliza lo femenino en la ordenanza social de constitución de familia y represión de una sexualidad libre” (Olea “Para (re)producir a la madre”). A la tradicional alianza de Estado e Iglesia, se suman, en las últimas décadas, las sugerencias del mercado, ensalzando y escenificando la entrega y renuncia propias del rol materno en todo tipo de imágenes y textos. En este sentido, estas autobiografías portan un doble discurso, reivindicativo por una parte y, por otra, dependiente de las demandas sociales que las tres mujeres perciben propias de su condición social y género.

María Flora es, por momentos, tajante: “Mi madre me había dicho: —‘El día más feliz de una mujer es aquel en que recibe a su primer hijo’. No sentí nada de eso” (*Historia de mi vida* 128). Más cercana a su padre, con quien se siente identificada en el plano intelectual, María Flora describe a su madre como una “gran burguesa”, “de regazo ilimitado, que no entendía de términos medios, ni de matices, ni de mitos [...]. Creía sinceramente en conceptos hechos” (86). No puede identificarse con ella, pero tampoco romper del todo con las convenciones de lo femenino: “Yo existía de dos maneras que nada tenían que ver entre ellas: la que era de verdad y la que los padres deseaban que fuera. Aquella dualidad me rompía por dentro. En vez de sencilla, doméstica, buena niña, me mostraba

anticonvencional, fantástica e impetuosa por naturaleza [...]. Así, pues, ningún lazo de semejanzas unía los destinos tan diferentes de una madre y una hija que se adoraban" (91). Hay también una crítica al rol materno en la reiteración de otros posibles modelos femeninos, los cuales le resultan más admirables, si bien son aparentes impostaciones masculinas. Así, por ejemplo, se refiere a su abuela de origen inglés, Flora Tupper, a quien destaca por romper los "moldes femeninos" de su época, la mitad del siglo XIX:

Sus contemporáneos la calificaron de "extravagante". Mantuvo, sin embargo, un reducido salón literario, frecuentado por algunos grandes de espíritu. Gravitó en él con *su aspecto virginal, su erudición, su pasmosa memoria que no perdió ni en la más avanzada vejez. No era una soñadora ni una romántica. Al contrario: verdadera estudiosa a la par que mujer de acción* —cosa muy rara en aquella época de reclusión y oscurantismo para la mujer— *poseía un cerebro de hombre, preocupado de pensamientos graves. Hoy habría hecho labor efectiva y brillante en la tribuna o en la cátedra.* Entonces —a mediados del siglo diecinueve— solo pudo desentonar en un medio tradicional y arcaico que sofocó sus aptitudes (*Visiones*, 74, las cursivas son mías).

Esta abuela, que firmaba sus artículos periodísticos con el seudónimo Tucapel Fanor, es clave en la construcción de una genealogía intelectual, labor que, de acuerdo con Darcie Doll, responde a uno de los principales problemas de las mujeres en el espacio público durante la primera mitad del siglo XX en Chile, cuando son productoras de discurso: "La inexistencia de una tradición propia [...] que permita vislumbrar los puntos de partida, la experiencia y las necesarias relaciones de identificación". Ellas tienden nexos hacia otras literaturas y lenguas, pero también hay otras formas de generar las identificaciones. Darcie Doll reconoce, en los primeros años del siglo XX, la filiación primaria del salón, la transmisión de los saberes en torno a este espacio de poder político, económico y cultural de la madre a la hija, en la intimidad familiar. En el caso

de María Flora Yáñez, que ha acudido a la tertulia del padre, la red femenina se establece por asociación con historias como esta, entre otras muchas de mujeres solas, de destino ajeno al de su clase social, que va engarzando en textos como *Visiones de infancia*, pero también en sus cuentos y novelas.

Por otra parte, la abuela Tupper ofrece una alternativa excéntrica a la maternidad convencional. Cuando sus hijos le recuerdan que es hora de comer, pregunta: “¿Comer? Es cierto, hijo. No había pensado en eso” (*Visiones de infancia* 74). Así relata Yáñez esta especie de desidia en el cumplimiento del rol nutricio de la madre, que en este caso es puesta en relación directamente con la aspiración intelectual, cuestión que forma parte también del discurso de Yáñez. Ella plantea que no logró jamás resignarse a “ser solo una buena dueña de casa” (*Historia de mi vida* 117). La muerte de sus dos primeras hijas la conduce a una fuerte depresión; al momento de nacer Mónica, la tercera y única mujer, decide no amamantarla. El hecho es referido tanto por la madre como por la hija: “Allí estoy. Recién nacida en brazos de mi robusta nodriza”, escribe Mónica, quien se cría bajo el cuidado de otras mujeres, entre ellas su institutriz francesa, a quien llama su “madre real”. Comienza, pues, aquí otro capítulo: el de las hijas, el del abandono y la invisibilidad a los ojos de la madre, que también sufrirá, por su parte, Carmen, aunque sea en realidad la propia Mónica quien insista más en hablar y hacer hablar a su hija de esas ausencias maternas.

Mónica, lejos de identificarse con las formas de rebeldía de Yáñez —en las que ve solo la neurastenia propia de una burguesa—, critica veladamente la indiferencia de su madre y plantea el origen de su rebeldía social en la relación de apego con las madres sustitutas. Cuando María Flora despidió a su institutriz francesa porque ya no la necesita, Mónica dice sentir cómo crece un tumor dentro de ella, un tumor que indica su indignación frente a los adultos y los ricos que solo piensan en sí mismos: “Después de los cuarenta años ese tumor reventó y su pus se extendió hacia todos los ricos a quienes desprecié y combatí para librar al mundo de su perversidad”

(28). He aquí un punto de inflexión importante, ya que de modo bastante inédito, son vinculados el afecto y la política. Tanto en Mónica como en su hija Carmen, el período de la Unidad Popular y sus luchas se instalan como una suerte de matriz, la revolución tiene una dimensión afectiva muy singular. Carmen escribe que aquello era “una sociedad entera en estado amoroso” (147). En la política, madre e hija encuentran visibilidad y cobijo frente a los aspectos más castradores de su formación, aquella crianza femenina a la que estaban y en parte siguen destinadas las mujeres de los grupos acomodados en Chile³.

Pero es también en medio de las luchas políticas que ambas, Mónica y Carmen, viven la fragilidad de ser ellas mismas madres. Enfatizo esto dado que el tema de la maternidad suele ser abordado desde un punto de vista simbólico, también ideológico, principalmente desde la construcción social e histórica de este aspecto de la feminidad, cifrándose en la representación de los hijos, pero no tanto en la construcción que hacen los propios sujetos maternos de su experiencia. En este caso, está el problema de la castración que no desean repetir, pero por otra, también, el recurrente abandono de los hijos. Mónica, que se muestra a sí misma en reiteradas ocasiones como una iconoclasta, explica con dolor las circunstancias en que perdió a uno de sus hijos mayores, culpabilizándose por haber optado, ese día, entre sus deberes maternos y su trabajo de actriz visitante a un campamento minero, prefiriendo este último: “La imagen de Javier muerto en uno de esos días de placer. Yo debiera haber ido a buscar a Consuelo y no estar gozando allá arriba en la mina de El Teniente rodeada de niños. El accidente podría no haberse producido, yo debiera haber muerto en vez de él” (162). Tanto más dolorosa aun es la experiencia de Carmen, con la que abría este capítulo, la del hijo póstumo que

³ Esto es así, aunque en ese período la política partidista continúa siendo en Chile fuertemente patriarcal. El tema, sin duda, merece una reflexión aparte. Lo que aquí me interesa indicar es cómo estas autobiografías representan ese período y construyen un sentido personal para el devenir político.

muere víctima de la dictadura: “*Y mi niño en los brazos, arropado y como pegado a mí, tengo que hacerlo entrar, volverlo a colocar dentro de mi vientre, quizá lo consiga si respiro profundamente [...] quizá lo logre, un esfuerzo como el del pujo pero al revés [...] para que así regrese mi niñito, tan hermoso*” (183). La pérdida del hijo, al que le desea la muerte cuando lo ve enfermo, dañado por la brutalidad militar, la deja en un estado sonámbulo. Se odia a sí misma: “Odio este cuerpo blando, inflado de aire, que se mueve como una marioneta” (190). Intenta el suicidio, deja a su hija mayor al cuidado de su padre, va comprendiendo, en otro país y a través de la lengua francesa, “la fuerza subversiva de la memoria de los vencidos” (192). Es significativo que esta comprensión política la logre en aquella lengua con que escribe su primer libro. Una lengua que no es la suya y que era la lengua que en el Chile de la primera mitad del siglo distinguía a las mujeres de clase alta, la lengua de la cultura, del “*gran tour*” a Europa, convertida ahora en lengua del exilio.

En las últimas páginas de *Santiago-París* se refiere, por el contrario, a su desmemoria personal. Se encuentra en el último viaje a Chile y una amiga le pregunta por “el niño”. Al principio no sabe, o no quiere saber, de qué le hablan. Finalmente responde que está enterrado en Cambridge y no sabe en qué lugar: “*Ni siquiera sé dónde lo enterraron*”. Su amiga le dice que deben ir a buscarlo.

Un torrente violento me invade, voy a morir [...]. El niño volvió esa noche, tan pequeño y hermoso, mi niño. El ruido de las olas ensordecedoras. El niño está vivo. Hace tanto tiempo, no hay cuerpo, no hay rostro, borrar, borrar todo rastro, toda huella, la suavidad de la piel y la forma de los labios, todo. Imposible impedírselo, aquella noche, se pone a existir, a sacudirme, a llamarme (295).

El vuelo de la memoria cobra así la forma de un viaje escritural hacia el recuerdo. Constituye un reencuentro solidario de madre e hija, que busca reparar el cerrado círculo de las representaciones y

arbitrariedades familiares y sociales, pero también un reencuentro de madre e hijo, como parte de un largo proceso en que la maternidad real, concreta y dolorosa, ha debido lidiar con las formas de maternidad ideal, establecidas institucional, simbólica y políticamente⁴. De este modo Castillo, la última integrante de esta genealogía de la memoria, muestra las tensiones que por su pertenencia social y su emplazamiento histórico, forman parte de su construcción subjetiva. Pero también exhibe, en la escritura de sus heridas, un posible restañamiento.

⁴ En este sentido, queda de todos modos otra historia abierta: la de la hija que se cría con el padre en Cuba. Apunto a este tema porque nuevamente es la relación madre/hija la que parece ser más problemática o compleja en la construcción del relato familiar. El hijo, Miguel Ángel, viene a ser en el relato de Carmen Castillo una extensión amorosa de Miguel, el muerto. Cierra su narración con ese vínculo recobrado. La hija anterior a esa relación, testigo de su intento de suicidio en París, queda en una especie de zona muda, para ser elidida, prácticamente, en el resto del texto.

AUTOBIOGRAFÍA Y CRÍTICA LITERARIA EN CHILE: LAS FORMAS DEL COMPLOT

Ya antes me he referido a la controvertida figura de Alone en el ámbito literario nacional y he planteado que él fue, como quiere decirnos su seudónimo, un solitario, pero también uno que quiso ser único entre muchos. Muy joven escribió una novela olvidable, *La sombra inquieta* (1915), en que intentó reivindicar a quien decía fue su amor platónico, la escritora Mariana Cox Stuven. Después, y durante más de cincuenta años, fue la voz oficial de la crítica chilena, primero en *La Nación* (1921-1939) y luego en *El Mercurio* (1939-1978). Una voz contradictoria que tan pronto mostraba su clasismo y su racismo, su conservadurismo liberal sin ligazones religiosas, como incorporaba al canon figuras nuevas que por su condición política o de género podrían haber pasado inadvertidas para él; ayudó a Neruda a financiar *Crepusculario*, libro que lo catapultó literariamente, y a Marta Brunet a publicar su primera novela, *Montaña adentro*. Una voz que en su *Diario íntimo* —del cual apenas hemos podido leer fragmentos, publicados en 2001— revela, además, su bisexualidad, sus tormentos por no poder escribir una novela y su difícil situación de “siústico”, es decir, de recién llegado a la clase alta chilena.

Ya he planteado que Roberto Bolaño quiso mostrar el lado más oscuro de esta figura y de la crítica chilena en general —en que las voces oficiales han sido tantas veces conservadoras, normativas, también caprichosas e incluso paranoicas— en la novela *Nocturno de Chile* (2000), donde los personajes “Farewell” y el sacerdote “Urrutia Lacroix” protagonizan escenas de seducción y decadentis-

mo que buscan representar ni más ni menos que a Alone y el sacerdote del Opus Dei, José Miguel Ibáñez Langlois (quien hasta hoy publica textos en el diario *El Mercurio*, después de haber ejercido la crítica por más de 30 años). Bolaño busca desenmascarar un tandem inicuo, entre poder político y económico, conservadurismo y encubrimiento cultural.

Me interesa pensar la figura de Alone tratando de evitar el estereotipo, desde una perspectiva que si bien reconoce la arbitrariedad de su trabajo crítico, salpicado de referencias francesas —por ejemplo, a los textos del nacionalista Renan— y observaciones poco literarias sobre la vida de los autores reseñados, busca abrir una lectura nueva, más allá del aplauso o la negación, poniéndolo en el centro de una suerte de genealogía y tendiendo diálogos con la crítica más reciente. Entre esos críticos hallamos a autores que si bien no podrían identificarse ideológicamente ni literariamente con Alone, se vinculan con él por su particular relación con la literatura.

En 1954, Alone daba a luz una *Historia personal de la literatura chilena*. ¿Qué era lo que deseaba acreditar con ese adjetivo, “personal”? El calificativo quizás hoy no llamaría la atención, pero en 1954 a él le parecía que debía asumir la posible pregunta y tratar de despejar en una nota sobre el título las interrogantes de sus lectores. Explicaba que no se basaría “en clasificaciones ideológicas, literarias, filosóficas, etc., sino en las personas o los personajes, en los actores del drama, reduciéndolos y aislándolos hasta lo posible para que se destaquen” (7). Lejos de toda teoría, repasaría “desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda”, subtítulo de su libro que deja ver su inclinación hacia la persona de los autores más que a sus obras.

El interés de Alone y de su libro —que abre el capítulo sobre el período colonial en Chile con una cita de Bergson— es que él aúna en su trabajo la admiración por lo confesional, la inclinación por las lecturas intimistas y la tendencia a crear un canon personal de lecturas, ingredientes todos de una particular forma de hacer autobiografía.

De la autobiografía del crítico a la crítica como autobiografía

Contabilizo por lo menos cuatro formas de vincular autobiografía y crítica en un análisis textual: leyendo los textos autobiográficos de los críticos; leyendo crítica escrita sobre la escritura autobiográfica; leyendo en la crítica un modo de escritura autobiográfica; leyendo en la ficción la aparición de personajes que ejercen el oficio crítico con acusados rasgos referenciales.

La primera es, probablemente, la más convencional y menos arriesgada. Se trataría de buscar la intimidad manifestada por los críticos en textos declaradamente autobiográficos o memorialísticos. En caso de que esa lista resultara un poco anoréxica —lo que me temo—, sería necesario alimentarla con algo más, añadiendo el estudio de escrituras afines, como cartas y diarios. Un listado en que encontraríamos a Alone, quien permitió la publicación de *Pre-térrito imperfecto*, rotulado como “memorias literarias” por su editor, Alfonso Calderón, en 1976 y que dejó su diario a salvo para que muchos años más tarde, como se ha mencionado, fuera publicado (parcialmente, por desgracia).

Pero además de escribir autobiográficamente en el sentido más convencional, Alone incorporó a su quehacer crítico reflexiones sobre lo íntimo y confesional y conectó autobiografía y crítica desde la segunda perspectiva que he propuesto. Fue de los primeros en dedicarle ese lugar a lo que hoy llamamos “literaturas del yo”, en su *Memorialistas chilenos* (1960). En este sentido, hay que aclarar que en Chile tardó bastante en desarrollarse una escritura realmente confesional, quizá porque las élites intelectuales chilenas —que durante todo el siglo XIX y gran parte del XX coincidieron con la élite social, económica y política— tardaron en descubrir las escrituras íntimas; como ya lo he explicitado antes, a causa de su pasión política e historiográfica se abocaron por mucho tiempo a la escritura memorialística, forma que no puede parecer sino instrumental a su propia instalación en el poder. Su predicamento sería algo así como “si no has de escribir historia, escribe unas memorias, lo más ob-

jetivas posibles, lo más públicas que puedes". En Alone es quizá la situación del desclasado, del venido a menos y el arribista, también del homosexual, la que particulariza una escritura que se hace desde un espacio de poder, en connivencia con una ideología conservadora pero en que el fanatismo moral de sus antecesores se repliega, dejando un lugar en el gabinete de lectura a lo marginal y lo nuevo.

Pero pasemos a la tercera forma de abordar las relaciones entre crítica literaria y autobiografía en Chile, la que más me interesa: ¿Qué ocurriría si en vez de aquellos textos autobiográficos de Alone leyéramos su famosa *Historia personal de la literatura chilena* como una forma de autobiografía? ¿No señala él mismo el camino cuando explica el título?

Desde que Roland Barthes escribió su famoso *Roland Barthes por Roland Barthes* en 1975, resulta difícil pensar la autobiografía y la crítica como dos galaxias alejadas entre sí, reverberando una apenas sobre la otra. En su libro, Barthes revela la autobiografía de un yo facetado, escurridizo, cuya imagen fotográfica, como también otras *huellas* de vida indesmentibles —la firma, la ficha médica— no obstan para que declare que todo lo dicho allí puede haber sido dicho "por un personaje de novela", convirtiendo un texto eminentemente autobiográfico en crítica de la autobiografía. Como sentencia Ricardo Piglia en *Formas breves*, de Barthes se podría decir que *escribió su vida creyendo escribir sus lecturas*: "La crítica es la forma moderna de la autobiografía [...]. El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee" (141), precisa el argentino con una frase demasiado citada. No es por ello menos válida, aunque surge el temor, a partir de ella, de idealizar ese vínculo entre literatura y vida, convirtiéndolo en un puro juego de autorreferencia o narcisismo intelectual. Un retorno al impresionismo o al mausoleo literario, aunque con envoltorio posmoderno, quizá.

Alone hace una lista de obras, pero sobre todos de autores, que va biografiando sin temerle a la ficción. Así, por ejemplo, se refiere a Alonso de Ercilla, autor de *La Araucana*:

Un amor contrariado, el espejismo de los viajes, la atracción de aventuras exóticas y las tentadoras glorias militares se unirían a la locura del siglo, “al impulso cósmico de la sangre”, cuya corriente arrastraba a los conquistadores (33).

Quizá consciente de que sus textos no son otra cosa que biografías de sus autores, por esos mismos años el crítico publica su *Historia de la biografía* (1959), planteando una pregunta crucial sobre la necesidad de biografiar: “¿Afán de bajar a los que habitan cumbres? ¿Deseo de encumbrarse hasta ellos?” (9-10). Quizás el crítico, hacedor él mismo de antojadizas biografías, intuía algo que hoy otros autores, con mirada más lúdica, han puesto de relieve: la biografía puede ser también la forma en que se expresa la autobiografía. Escribe Michael Holroyd —quien, pienso, de haberse encontrado, hubiese tenido una curiosa conversación con Alone, de literatura inglesa a literatura francesa— que la biografía no solo es la unidad fundamental de toda narración (la novela sería una suma de biografías), sino que además en las biografías “escribimos lo que queremos que ocurra en lugar de lo que realmente ocurre. Escribimos sofisticadas autobiografías, como hacen todos los biógrafos de Shakespeare” (*Cómo se escribe una vida* 60). Es lo que hizo también Borges cuando escribió su *Evaristo Carriego*.

Sin buscarlo, Alone se anticipaba, en 1954-1959, a una suerte de tradición que quisiera esbozar aquí, una tradición chilena de “autobibliógrafos”. Recurro una vez más Piglia (y pensando, cómo no, nuevamente en Borges): “Toda verdadera tradición es clandestina y se construye retrospectivamente y tiene la forma de un complot” (80). Una tradición en la que Alone, el crítico —según se lo mire, ensalzado o escupido, heroico o vil—, es un pivote, una piedra angular, una revelación. Pero para que Alone sea algo así como un precursor de la autobibliografía, deben haber otros. Y los hay. En las antípodas ideológicas y medio siglo más tarde: Roberto Bolaño, el sucesor rebelde, el sucesor que mata al padre en el fundo de Lá-Bas (*Nocturno de Chile*).

Una vida entre paréntesis

Habría mucho que decir sobre Bolaño y Alone. Por supuesto, está el juego literario de *Nocturno de Chile*, relato que nos obligaría a adentrarnos ya en la cuarta forma de entender las relaciones entre crítica y autobiografía, cuando pienso detenerme en la tercera, al menos en este capítulo. Pero también hay otros libros, como *La literatura nazi en América* (1996) —que podría ser entendido como una suerte de contralibro del de Alone, también como una historia *criminal* de la literatura continental— o *Entre paréntesis* (2004) compilación de reseñas y crónicas que, como advierte en su prólogo Ignacio Echevarría, es probablemente lo más cercano a una “autobiografía fragmentada” (16) del escritor fallecido en 2003. También, una autobibliografía. En ella, como en otros textos ensayísticos y críticos, y en borgeanas ficciones, Bolaño jugó con la idea de lo autobiográfico, llevando sus reflexiones al paroxismo y el esperpento. En el cuento “El hijo del coronel”, el narrador confiesa: “No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la madrugada, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra” (31). La idea es delirante, porque a partir de ahí se relatará una extensa historia de zombis en una base militar norteamericana, una historia cuyo “trasfondo político” es “Arthur Rimbaud y Alfred Jarry. Pura locura francesa” (31). Evidentemente, bastante literatura, pero muy poco de lo que se podría llamar “pacto referencial” o, desde el sentido común, apego a la realidad, porque probablemente lo que quiso decir Bolaño no es otra cosa que la que dijo Piglia, cuando propuso que la crítica es una forma moderna de la autobiografía (*Formas breves* 141). Bolaño es un autor para quien la escritura crítica, más que cumplir una función de mediación y jerarquización, se acomete desde la complicidad, la intimidad con la literatura, sea esta vieja o nueva, y en que el escritor encuentra —una vez más, Piglia— “el espejo secreto de su obra” (141). No es por ello menos válida, aunque surge el temor, a partir de ella, de

idealizar ese vínculo entre literatura y vida, convirtiéndolo en un puro juego de autorreferencia o narcisismo intelectual. Un retorno al impresionismo o al mausoleo literario, aunque con envoltorio posmoderno, quizá.

En uno de los textos de *Entre paréntesis*, Bolaño anuda particularmente la vida de los afectos al trágico de los libros en su biblioteca. Se llama “El libro que sobrevive” y se abre con el recuerdo de la primera muchacha que amó y que le regaló un libro de Mircea Eliade: “Otro, menos tonto, se hubiese dado cuenta de inmediato de que aquella relación no iba a ser demasiado duradera” (185). Luego repasa los libros de la infancia: “No recuerdo el primer libro que me regaló mi madre” (185). Pero agradece que probablemente ella pusiera en sus manos un libro de heroicas hazañas chilenas, *Adiós al séptimo de línea*, antes que la memez de *Papelucho* (con que crecimos casi todos los niños chilenos). Fundamental en esta breve viñeta es Borges, su *Obra poética*. Y es que Borges está en todas partes en *Entre paréntesis*. Así, por ejemplo, en este encabezado de un ensayo que podría ser un primer párrafo del argentino: “Sobre el valor ya lo dijo todo el poeta Arquíloco, que vivió en el siglo VII antes de Cristo. De su tumultuosa vida es poco lo que se sabe con certeza” (“El valor” 149). Párrafos más abajo se apropiá incluso de las sagas islandesas que fascinaban a su antepasado literario: “Muy lejos de Grecia, y en otro tiempo, Snorri Sturluson [...] que amaba a los valientes, también conoció en una sola noche el miedo y la imagen real del valor: un campo de huesos que todos hemos de cruzar” (“El valor” 150).

La épica en Bolaño es, como en Borges, la batalla de la literatura, una batalla estúpida y romántica que jamás se habrá de ganar. Esa batalla ocupa en su imaginario el espacio de la página pero también de la vida. Y sus lecturas de Carlos Pezoa Véliz, el “señor Pauls”, Rodrigo Rey Rosa y el propio Borges, se vuelven en cierto modo biografías que hablan de la suya propia. Biografías imaginarias, como las que escribieran el propio Borges y sus antecesores Alfonso Reyes y Marcel Schwob, o sus predecesores,

como Rodolfo Wilcock, de quien también escribe Bolaño en estas páginas.

A través de estos textos, Bolaño traza una genealogía familiar y literaria. Ambas ramificaciones se confunden, desbordándose. Ese desborde se sintetiza en una figura, “El antepasado”, como titula uno de sus breves escorzos literarios: “Todos tenemos algún antepasado imbécil [...] y al mirar ese rostro huidizo nos damos cuenta con estupor, con incredulidad, con horror, de que estamos contemplando nuestra propia cara” (160). El suyo es, sorpresivamente, un tal Bolano (Bolanus) “registrado en el libro primero de las *Sátiiras* de Horacio, poema nueve, en donde el tal Bolano aborda al poeta mientras este pasea por la Vía Sacra” (“El antepasado” 160). La broma deja entrever una forma de verdad: el acoplamiento de la realidad avasalladora de la literatura y la de la vitalidad. Un estilo que después de Bolaño ha encontrado numerosos epígonos, más o menos lúcidos. Entre los primeros, quisiera abordar a dos que como él, son miembros de esa especie de secta de los escritores-críticos que, con su gesto, fundan tradiciones espurias, derriban y alzan cánones, basados en la complicidad que hace de la literatura una novela y de los autores y protagonistas de sus historias, protagonistas de biografías imaginarias e inimaginables. A diferencia de Bolaño, quien solo ejerció la crítica desde el columnismo en *Las Últimas Noticias*, que fuera su breve trinchera en el campo cultural, Álvaro Bisama y Alejandro Zambra (ambos nacidos en 1975) sí ejercieron la crítica periódica, el primero en *La Tercera* y revista *Qué Pasa*, y el segundo en *Las Últimas Noticias*. Además, los dos formaron parte en los 90 del Taller de Crítica Literaria Mariano Aguirre, de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Los leo y pienso en Bolaño. Los leo y pienso en Piglia. Y detrás de ellos, en Chile, y aunque se lea escandaloso, pienso en Alone, solo.

Bisama y los raros

Toda autobiografía se interroga sobre una identidad, que se explica por el pasado infantil, por el pasado familiar y/o nacional, por una sexualidad o una posición de clase, por una experiencia que la singulariza pero al mismo tiempo es parangonable a la de otros, una experiencia con la que pueden identificarse los lectores. Bisama y Zambra se refieren a sus lecturas y su relación con la literatura en los libros *Cien libros chilenos* (2008) y *No leer* (2010). Ninguno de ellos recoge estrictamente sus críticas literarias: Bisama responde a un encargo y Zambra incorpora tan solo algunos textos de los que publicó en la prensa. Más que libros de crítica literaria, se podría decir que ambos son ensayos sobre la lectura, el canon, las formas de leer la literatura.

Tras el notorio deseo de Bisama de incorporar nuevos textos al hermético canon literario chileno, o al menos incomodarlo, removerlo, como quien inyecta una sobredosis de heroína en venas demasiado viejas, hay una o dos interrogantes fundamentales, que tienen que ver con las narraciones e identificaciones con ese paisaje —no país— que llaman Chile y, por otro lado, con la posibilidad de ser distintos, de leer en la historia literaria chilena la historia de una rareza, de la cual Bisama parece sentirse parte. Volviendo al símil de *Alone*, lo que hace Bisama es escribir una historia *marginal o rara* de la literatura chilena.

El autor explicita que lo suyo es “más una pregunta que una respuesta” acerca de las representaciones identitarias, pero inmediatamente, de algún modo, propone un hallazgo:

Se trata de un viaje por un lugar tan extraño como inhóspito, tan cálido como distante, tan íntimo como excéntrico. Puede ser leído como un paseo por un circo de *freaks* o por las catacumbas de la memoria nacional. Porque la literatura chilena, como toda literatura, es rara. O mejor dicho, evade lo que los libros escolares enseñan de ella (13-14).

Lo más extraordinario de Bisama es que reúne en un mismo libro, y bajo ese predicamento de la rareza, títulos bastante domesticados, ultraenseñados, que convierte en rarezas a través de su lectura *queer* y el desparpajo de su escritura —sin ir más lejos, las obras con que abre la lista: *La Araucana*, de Ercilla y *El cautiverio feliz* de Núñez de Pineda, sobre los cuales también escribiera, biográficamente, *Alone*—, con otros verdaderamente extraños —al punto que no se agrupan usualmente bajo el rótulo de la “literatura”— o que son apenas mencionados o conocidos y han ocupado siempre un lugar fuera del canon. A su vez, biografía a los autores o a los personajes de sus textos: construye hipótesis sobre la caída del sacerdote Lacunza, hace del cronista Jenaro Prieto un modelo de Modigliani, analiza a los protagonistas de sus textos como lo haría un lego, haciendo de ellos —como es el caso de Martín Rivas, protagonista de la novela homónima— “un compañero de colegio aplicado pero no demasiado brillante” (34). Incorpora el *Azul* del nicaragüense Rubén Darío porque fue escrito en Chile, pero también, supongo, por cualidades que de algún modo podríamos atribuir a la literatura del propio Bisama: “*Azul* luce como un objeto tan extraño como personal, la revancha de un autor contra la dictadura del paisaje, un asalto de la imaginación al poder. Una obra que convierte el hambre en ensueño y la ausencia de una lengua personal en el modo de abrirse paso en la tradición literaria” (45). Así, el libro de Darío adquiere una forma que el lector reconoce en su propia lectura, “un *melting pot* de tradiciones contradictorias que no teme al manierismo, al exceso” (46). Un libro, el de Darío, que “se inventa una tradición y una escuela propias” (47), como lo hace también Bisama con sus propias y arcanas lecturas: la literatura de anticipación, el punk, el cómic, los videojuegos, el cine de terror y el heavy metal, mixtura que comparte con otros escritores chilenos contemporáneos.

Bisama apela a una tradición que “se presenta casi siempre desde una incómoda normalidad y que, leída a ras de piso, se vuelve un continente inquietante y brumoso. No en vano la habitan santos varones obsesionados con el fin de todas las cosas” (14), obsesión que

su propia literatura —novelas como *Caja negra*, *Estrellas muertas* y *Ruido*— parece compartir. Llama la atención, además, que más o menos a la mitad de este libro —año 1954, página 129 de alrededor de 300— comente la *Historia personal de la literatura chilena*, de aquel indeseable precursor que fue Alone. Esta inclusión recuerda la de la historia de las mil y una noches en el centro de las *Mil y una noches* (y el respectivo comentario borgeano sobre las puestas en abismo). Del libro de Alone dice: “En un país donde la literatura se escribe en voz baja, no queda más que sentir simpatía por la megalomanía. Y eso —la sensación de que el mundo cabe en un solo libro, en una sola explicación—, bueno, eso es Alone” (129). La propia apuesta de Bisama, que no pretende, digámoslo, fundar un canon sino más bien esbozar una lista muy personal de esperpénticos compañeros de viaje, es en sí misma estridente, ruidosa, obsesiva. Como Alone, Bisama se presenta “profundamente antiacadémico”:

La literatura era para él una suerte de dominio de los sentidos. Así, escribió de ella del mismo modo en que esa escritura hablaba de Chile: como un relámpago que se desvanece o una fotografía del alma, un abismo de ideas brillantes que se anotan dispersas antes de que se pierdan (131).

Construye, así, biografías, vidas y lecturas románticas y desesperadas, similares a veces en el tono que ocupa a las genealogías inventadas por el salvaje Bolaño.

Zambría y los peldaños anteriores a la literatura

Si bien fueron compañeros de taller, no puede haber tonos más distintos que los que ocupan Bisama y Zambría para asomarse al ejercicio crítico. A la rareza, la desmesura y la ansiedad del “Comelibros” (así se llamaba una columna de Bisama en *El Mercurio*), se contrapone la contención de Alejandro Zambría, quien titula su

libro de reseñas y crónicas *No leer*, no solo subrayando los beneficios de la no lectura (posible desde que deja de ser crítico semanal y de leer obligadamente libros regulares o malos), sino que también sustrayendo, con el uso del infinitivo, al sujeto del enunciado. “Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (66), plantea uno de los narradores de *Formas de volver a casa*, quizá si aludiendo a la metamorfosis que sufre el lector obsesionado con las bibliotecas, los títulos y los diccionarios.

No leer puede vincularse también con la opción de Zambra por cierta literatura “no literaria”. Así escribe en un texto titulado *Correspondencia ajena*, valorizando, hacia el final del ensayo, al autobiógrafo Paul Léautaud:

Léautaud apuntaba a un estilo, al estilo de la necesidad. Al leer la correspondencia ajena buscamos una zona de necesidad, a menudo ausente en la ficción. Nada de vociferantes narradores ni personajes insólitos: de vez en cuando es bueno quedarse felizmente detenido en los peldaños anteriores a la literatura (56).

En tanto Bisama configura un listado subjetivo de obras canónicas y marginales, al modo en que lo hizo el propio Alone, Zambra opta por textos en que ciertos silencios y ciertas formas de entender las historias parecen ponernos del lado de la intimidad. La suya sería una especie de historia íntima e incluso *sentimental* de la literatura (no solo chilena). Para producir ese efecto recurre muchas veces no a la lectura en sí misma, sino a lo que gira en torno a ella: el lugar que ocupan físicamente los libros en la enloquecida cartografía doméstica de un amigo, las marcas de un lector impaciente en las orillas de una novela de Mauricio Wacquez, dos o tres libros imprescindibles que como amuletos viajan empacados en una maleta, la belleza de los borradores, el protagonismo de la caligrafía en *El discurso vacío*, de Mario Levrero. Zambra busca en esos gestos y espacios algo como un estilo de la lectura, perfilando algo como

una tradición. Para ello utiliza la broma leve, el suave guiño literario. Incluso el título escogido —*No leer*— puede ser leído como “una broma” (11), broma literaria de las que él esparce a lo largo de todos sus textos, como si no quisiera tomarse demasiado en serio. Pero en él está también lo estrictamente “autobiográfico”. En sus ensayos, pareciera querer ir narrando la historia de una formación literaria, una formación lograda con medios precarios, contra todo obstáculo educacional (la normatividad absurda y estéril del colegio, a veces también de las cátedras literarias universitarias). En este sentido, en los ensayos de *No leer* no solo hay muchos pasajes que incorpora en la novela *Formas de volver a casa* sino que también cierto *ritornello*, algo que viene desde la novela *Bonsái* (2006), en que los protagonistas pretenden releer a Proust cuando recién lo están leyendo, y que habla de ciertas marcas socioeconómicas y generacionales observadas por alguien que creció en el ambiente de una clase media esforzada y austera, reprimida por la dictadura, marca que quizá sea comprensible solo en un país clasista como Chile. Es desde ahí que intenta comprender la política y también la familia y la educación recibida. Como cuando en un texto sobre *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit, Zambra desliza este comentario: pocos libros, dice, “retratan con tanta fuerza a la generación de nuestros padres. Pocos libros nos permiten, como *Lumpérica*, escarbar realmente en el sentido de la herencia” (44). En sus lecturas paraliterarias y literarias Zambra va cuestionando ese sentido, hablando de la dificultad que halló para encontrar la literatura: para abrazarla, para escribirla.

Escogí hablar de Alone, Bolaño, Bisama y Zambra porque todos ellos construyen relatos —autobiográficos— que inciden en la construcción de un relato más amplio, de carácter político y social. Puede repugnarnos por sus premisas la idea demasiado conciliadora de Alone, de que “la historia de la literatura chilena es la historia del conquistador conquistado”, o parecernos destemplada la rupturista y violenta lectura de Bolaño, en que esa misma historia aparece más bien como una pesadilla o un secreto. Pero en

ambos casos hay una lectura que, si bien es “libresca”, anda también por otros rumbos, conectándose con esa realidad a la que los textos están cosidos por cada costado. Nos guste o no, como ocurre con el propio Borges —que oculta la cara detrás de todos estos comentarios—, los autores de los que quise hablar aquí escriben la crítica con una mirada histórica, pero de trazos muy íntimos. Si se me permite: trazos de sangre. Su singularidad hoy radica en que desde esas vidas gravemente literaturizadas, logran construir miradas que trascienden lo individual, para conformar un relato político del Chile en el que viven, muy conservador en el caso de Alone y más cuestionador y crítico en el caso de los que llamaré, no sin cierto temor, sus “sucesores”. ¿Qué lugar puede tener esta forma de hacer crítica en el país de hoy? Recordemos que el concepto de crítica está enraizado en su relación con la crisis, con aquellos momentos y espacios en que despunta una diferencia. En Chile, si hay cambios que enunciar desde el punto de vista del campo de la escritura, ellos tienen que ver con la consolidación de un sistema profundamente desigual de distribución de la riqueza, apoyado por un sistema informativo en que los monopolios periodísticos colman el espacio de la prensa escrita con sus inevitables diques ideológicos. También se da la existencia de un espacio liberado en Internet, quizá todavía no tan masivo como para idealizar un flujo democrático. Este espacio público se diferencia en varios sentidos de aquel que Bernardo Subercaseaux observaba, hace ya más de treinta años, dominado por el autoritarismo, pero aun hoy inciden en él las marcas autoritarias de ese tiempo, a la vez que se consolida el mercado, con sus leyes de oferta y demanda, queriendo hacernos creer en la posibilidad de la heteroglosia y la pluralidad. El oficialismo sigue siendo, hasta cierto punto, una realidad incombustible y la gran (plural) transformación mediática es aún incierta. Cabe preguntarse hasta qué punto se corre el riesgo de estancarse en la homogenización de las experiencias y el lenguaje empleado para expresarlas, así como en la disolución de una conciencia crítica y espacios reales de resistencia cultural. Con este panorama, ¿podría

decirse que la autobiografía literaria, o lo que he venido designando como autobibliografía, es un posible modo de hacer crítica y generar resistencias? En mi lectura, que hace de esta práctica por una parte una manera muy “personal” (y política) de batallar, pero al mismo tiempo casi una forma de discursividad, con sus propias estrategias (el biografismo, la paraliteratura), esto parece posible, a pesar de todo.

UNA AUTOBIOGRAFÍA “DE TERROR”

Un hito crucial de la literatura hispanoamericana de los últimos veinte años ha sido, sin lugar a dudas, la arrebatadora aparición y presencia de Roberto Bolaño. Una obra que habría de modificar las lecturas de la llamada “transición” chilena, desbancando a buena parte de sus contemporáneos, e impactando fuertemente en el trabajo de las generaciones posteriores. Desde la aparición de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, no cesan de aparecer artículos y tesis dedicados a su trabajo descomunal, consolidado con *Los detectives salvajes* y coronado con la aparición póstuma de *2666*.

Sin embargo, para efectos de la reflexión en torno a la autobiografía y sus múltiples poses, aquí abordaré casi exclusivamente un relato poco frecuentado, “El hijo del coronel”, aparecido en *El secreto del mal* (2007), otro de sus libros póstumos o inconclusos. Esto, sin embargo, no los hace imperfectos o alejados del conjunto de la obra publicada en vida por su autor, como defiende su editor Ignacio Echevarría, quien ofrece un marco interpretativo para los relatos incluidos en el volumen: “La obra entera de Roberto Bolaño permanece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa, y no solo *El secreto del mal*, la que parece regida por una poética de la inconclusión” (8).

“El hijo del coronel” es un cuento que cierra abruptamente. Su progresivo alejamiento de la situación enunciativa del comienzo puede generar, efectivamente, la sensación de que falta algo, pero en una lectura más detenida, ofrece varias de las claves literarias que Bolaño solía esparcir no sin humor, casi riéndose a hurtadillas de sus lectores.

Alberto Giordano escribe que “Borges nos enseñó a leer la totalidad desde el detalle. *Desde y no en*” (9). Y agrega: “[...] el detalle que atrae la atención del lector y lo hace olvidar por un momento la totalidad de la obra vale por esta, no porque la represente, sino porque instaura un nuevo punto de vista para pensarla” (9). Este breve y eufórico cuento quizás revele nuevos sentidos, de interés político y literario, para reflexionar sobre el interés que tiene para Bolaño pensar la memoria colectiva desde los márgenes, a partir de un fingido y desorbitado relato “autobiográfico”. Como escribe Enrique Schmuckler, el autor pone de manifiesto, con estas estrategias, “una clara posición ideológica con respecto a la historia literaria y a la historia sin más” (114), en un operativo que se vincula con el “principio-atlas” de Georges Didi-Huberman y que Schmuckler analiza, por ejemplo, en *La literatura nazi...* y en *Amuleto*.

Un absurdo aparente

“El hijo del coronel” comienza así: “No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la madrugada, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra” (31). Lo singular del párrafo es que se está refiriendo a una muy mala película, “una serie B de pura sangre” (31), como explica el narrador a los inciertos destinatarios de su historia; una película que difícilmente puede ser la autobiografía o la biografía de persona alguna. La situación narrativa en sí misma resulta enigmática: ¿quién nos habla desde este cuento y, sobre todo, por qué nos habla como nos habla? ¿Es la voz de un loco, de un *freak*, de un *yonqui* español, la que nos asegura que esa película de zombis es ni más ni menos que su propia autobiografía? ¿Cómo se pueden conciliar el género de terror de serie B con la íntima memoria de una vida?

Estas preguntas pueden ser respondidas, en parte, observando el procedimiento de montaje usualmente efectuado por Bolaño;

este cuento póstumo recoge, sin duda que de manera bastante eficaz, la imaginería bizarra y la poética “arbórescente” (Corro 127) de su autor: alusiones a géneros cinematográficos masivos y devueltos por la alta cultura, complejas tramas inter e intratextuales —prácticamente “autofágicas”, dice Celina Manzoni—, y procedimientos de reescritura y écfrasis, como principios constructivos a través de los cuales su autor indaga en los márgenes y la intemperie, en tanto espacios definitorios de la experiencia latinoamericana.

En lo que respecta al origen de las citas bolañeanas, estas suelen superponer referencias “pop”, con otras muchas de orden filosófico y literario, opción que resalta particularmente en “El hijo del coronel”. Esta forma de “montaje” ha sido parangonada por la crítica argentina Graciela Speranza con las de los *atlas* de Aby Warburg y Georges Didi-Huberman: los atlas aparecen como modos de hilvanar la historia del arte, renunciando al encasillamiento de escuelas y autores para perseguir, más bien, “el flujo discontinuo de imágenes y textos, que en los intervalos revelan la *supervivencia* de otros textos y otras imágenes” (Speranza 11), provocando lo que ella llama “conocimiento por montaje” (15); ambas ideas, tanto la de supervivencia como la de una epistemología del montaje, resultan del todo adecuadas para referirse a lo que ocurre con las imágenes convocadas por este cuento, en que el surrealismo y sus principios persisten en una película norteamericana de serie B y en el propio relato del narrador, “montado” a partir de una serie de secuencias filmicas y de citas que abren el relato en diversas direcciones.

Por otra parte, también resulta sugerente el análisis que hace Pablo Corro sobre la utilización insistente de Bolaño de un “fuera de campo” en sus narraciones, la presencia de elementos que no aparecen en la escena narrativa pero que en su latencia son determinantes. Para Corro, estas estructuras “desactivan la búsqueda de encadenamientos y causalidades para las acciones, convierten los sucesos en cuadros, en vistas, y a la vez que enfatizan la elocuencia de lo presente afirman la existencia de un sitio más allá condicionante, de un fuera de campo” (Corro 127). Ese “fuera de campo”,

en “El hijo del coronel”, se vincula con dos obsesiones bolañeanas. Por una parte, el tema de la relación filial, presente también en otros importantes textos del autor, como “Últimos atardeceres en la tierra” o “Prefiguración de Lalo Cura” (*Putas asesinas* 2001, contenidos en *Cuentos*, 2010). Por otro lado, una subtrama que parece menos evidente en el relato, pero que me interesa subrayar especialmente, es aquella que refiere a los procesos de violencia vividos en América Latina a causa de las dictaduras militares, tema al que el autor alude más claramente en novelas como *Nocturno de Chile*, *Estrella distante* y *Amuleto*. Ambas cuestiones se traban de tal manera que el lector, al finalizar su recorrido por el cuento, puede llegar a desestimar el aparente absurdo del primer párrafo con el que abre la historia, aquel que refiere a la autobiografía. Es cierto que nada más exagerado que una película de serie B —producciones que se caracterizan por su bajo presupuesto y por abordar géneros como la ciencia ficción y el terror— para contar una autobiografía, género que se caracteriza por su pretensión referencial. Pero el caso es que Bolaño aproxima inesperadamente, mediante los procedimientos referidos, esa trama ficcional dislocada, de mal guión cinematográfico, a un sustrato histórico, referencial y político de gran densidad.

La sombra de lo político

La primera parte de este cuento apunta a la incredulidad de su(s) interlocutor(es), acumulando una serie de marcadores discursivos que aluden a la fidelidad del relato, pero sobre todo a la recepción por parte de sus destinatarios: “No os lo vais a creer”, “que os quede claro”, “os lo aseguro”, “juro que es verdad”, “para que me entiendaís”, “¿os váis haciendo una idea?”, “no os pongáis a reír”, son las expresiones con que el narrador, más que acreditar su historia, anticipa y subraya las hipérboles venideras, pero por otra parte, hace un irónico guiño a la cuestión referencial, que él mismo ha puesto en el tapete al plantear que la película es su “biografía” o “autobio-

grafía”. Después de estos rodeos preliminares, lo que resta del relato es una extensa écfrasis, que describe una película anónima. Bolaño cuenta lo suficiente como para identificar el filme: aunque con muchas omisiones, falsos énfasis y distorsiones de todo tipo, es posible identificar la película *Return of the Living Dead III*, estrenada en 1993 y dirigida por Brian Yuzna. Una película que no se vio en los cines chilenos, pero sí en España, con el título “Mortal Zombie”, la que seguramente fue exhibida en años posteriores por televisión.

En la película, dos adolescentes enamorados, Julie y el joven Reynolds, enfrentan en una misma noche a la autoridad del padre del chico, al ejército norteamericano, a una pandilla de delincuentes latinos y también a una legión de zombis que comen cerebros. Pero en este episodio de *Return of the Living Dead* —saga claramente inspirada por la *La noche de los muertos vivientes* (1968), de George Romero— se introduce un nuevo elemento a la imaginería zombi: la protagonista adolescente muere en un accidente de tránsito y es revivida por su joven enamorado; a poco andar, comienza a transformarse en zombi y descubre que la única forma de resistir su hambre de cerebros es provocarse dolor. Este elemento novedoso le da a la joven zombi una apariencia muy particular, con el cuerpo atravesado por dolorosos e improvisados *piercings* que la acercan a la imaginería del monstruo, que en este caso forma parte de un mundo de rechazados que evidencian sus resistencias a la normatividad social, instituyendo sus propios códigos de apariencia: las tribus urbanas juveniles.

Pero la mayor exageración o aparente exageración de “El hijo del coronel” no se vincula tanto con la trama de la película que describe, a fin de cuentas una más en el bizarro universo de la serie B, sino más bien con el discurso de su narrador, sobre todo en lo que respecta a sus opiniones políticas: “Os prometo que hacía tiempo que no veía una peli verdaderamente democrática, es decir verdaderamente revolucionaria” (32). Aclara que no lo dice porque la película en sí revolucionó nada —“más bien estaba, pobrecita, llena de tics” (32)—. Lo que interesa es que “cada fotograma respiraba y

exhalaba un aire de revolución, digamos un aire en el que se intuía la revolución, no la revolución completa [...] un trozo minúsculo, microscópico, de la revolución" (32), planteamiento que dice relación con ese "fuera de campo" del relato ya señalado: "Como si viérais [...] Parque Jurásico y no apareciera ningún dinosaurio por ninguna parte, vaya, como si en Parque Jurásico nadie mencionara ni una sola vez a un jodido reptil, pero la presencia de estos fuera omnipresente e insoportable" (32). Hay una cierta *presencia* incubada en las imágenes del filme, que penetra desde allí en el discurso del narrador. Pero en realidad, más que una presencia, se trata de la sombra de lo político, que se proyecta en la idea de "revolución" y también cuando el narrador compara esta estética con la de su predecesor, George Romero: "Pero el trasfondo político de Romero es Karl Marx, mientras el trasfondo político de la película de anoche era Arthur Rimbaud y Alfred Jarry" (32). Explica: "Romero es claro y trágico: habla de colectivos que se hunden en el pantano y habla de supervivientes. También tiene sentido del humor [...]. Bueno, pues la peli de anoche era distinta. No tenía mucho sentido del humor, aunque yo me reí como un loco, ni contaba una tragedia colectiva" (32-33). De lo anterior se puede deducir que el narrador establece un puente entre los zombis de Romero, estrenados en el revolucionario año 1968, y la lucha de clases. De otra parte, los zombis de Yuzna son noventeros e individualistas, zombis pos Guerra Fría que, sin embargo, son calificados de realmente "revolucionarios", herederos de las vanguardias estéticas, del simbolismo y el surrealismo, de las iluminaciones y la patafísica. Así, la tensión entre vanguardia política y vanguardia estética se instala de forma muy curiosa en el texto: ¿Qué puede haber de "revolucionario" en la estética de esta película? ¿Acaso una "iluminación profana"? Probablemente también mucho del romanticismo bolaño, que se obstina en hacer cierta la aseveración de Graciela Speranza: "La historia del arte nunca nace; vuelve a comenzar cada vez en el presente" (139). Bolaño reivindica desde este breve relato la potencia de una revolución que anhela el maridaje arte-vida, cuestión que él

menciona en diversos pasajes de sus libros y entrevistas, aludiendo a Rimbaud y su propósito de convertir la vida en obra de arte. Dejar todo y lanzarse a los caminos, como dice la consigna de Breton¹: eso es lo que hacen, precariamente, el joven Reynolds y su novia.

Por el momento, quiero agregar que las tragicomedias expuestas por Yuzna son, efectivamente, individuales y de carácter familiar. Por una parte está el amor adolescente, amenazado primero por la autoridad paterna y luego por la muerte, pero también vemos —y parece que al narrador bolañeano esto le interesa mucho más— la complicada relación filial, relación que da origen al título con que el narrador designa a la película y Bolaño al cuento: “El hijo del coronel”. De hecho, mientras la película termina con los dos adolescentes inmolándose en el fuego, Bolaño enfatiza el final del padre, quien hasta el último momento trata de salvar a su hijo. Ambos han cometido exactamente el mismo y frankensteiniano error: el padre ha dado una segunda vida a los muertos, vida que el ejército para el que trabaja pretende transformar en armamento militar. El hijo ha utilizado la ciencia de su padre viudo para revivir a Julie, su novia muerta, convirtiéndola de este modo en carne de cañón para el ejército.

La revolución proletaria

Nos hemos referido aquí a las asociaciones que desde dentro del texto se entablan con Marx, Romero, Rimbaud, Jarry y por qué no, también, *Parque Jurásico*. Pero en el breve preámbulo del cuento, en que la mayor parte del texto se destina aparentemente a la película de Yuzna, Bolaño convoca una cita más, quizás la más seductora. Dice el narrador: “Yo nunca he leído ni una sola obra del *Teatro proletario de cámara*, de Osvaldo Lamborghini, pero os puedo ase-

¹ La alusión a la frase de Breton la sugiere Graciela Speranza en su libro (148), a propósito del análisis de “Últimos atardeceres en la tierra” y la relación de la narrativa de Bolaño con el surrealismo.

gurar que al masoca de Lamborghini no le hubiera disgustado ver una noche a las tres o a las cuatro de la mañana *El hijo del coronel*’ (32). En el resto del cuento no se dice absolutamente nada más de este proyecto inconcluso del argentino, quien como Bolaño vivió en Barcelona donde falleció en 1985, dejando varias carpetas del texto al que he aludido.

César Aira plantea que el título *Teatro proletario de cámara* fue ideado para un proyecto teatral que no se habría concretado y que derivó en un verdadero divertimento del autor —hoy convertido en libro raro y costoso, en edición facsimilar—: reunir poemas y *collages* con imágenes provenientes de revistas baratas, novelitas pornográficas e informativos políticos. Bolaño nunca vio la edición de estos materiales heteróclitos reunidos por Lamborghini, ya que el libro fue publicado recién el 2008. Quizás por eso aluda a las “obras” del *Teatro*. ¿A qué tuvo acceso Bolaño, viviendo en Barcelona en el mismo período en que allí habitó Lamborghini? No corresponde aquí dilucidarlo. Sí, quizás, destacar la proximidad de ambos autores en dos aspectos de su trabajo. Primero, su afinidad estética y luego, una cuestión de otro orden, y que podríamos enunciar como “crueldad y política”.

Primero, las afinidades estéticas: resulta interesante que tanto Lamborghini como Bolaño recurran a un mismo procedimiento, que es el de citar géneros populares y repudiados e instalarlos de igual a igual con otros textos, provenientes de la más alta cultura, para provocar efectos inesperados, procedimientos que recuerdan desde luego al *objet trouvé* y el *ready made*. César Aira apunta hacia allá en el prólogo de *Teatro proletario de cámara*. Destaca dos procedimientos creativos empleados por Lamborghini: el subrayado de las imágenes recortadas de las revistas (el argentino delineaba con lápiz los contornos de las figuras); por otra parte, lo que Aira llama “relámpagos verbales”, hallazgos de la cultura popular que son trasladados al universo literario por Lamborghini. Pienso que ambos procedimientos aparecen también en la escritura de Bolaño, que por algo menciona al escritor argentino. El “subrayado” de las

imágenes del *Teatro proletario...* se podría equiparar en la escritura bolañea a la caricaturización y la dramatización exacerbada de la narrativa visual, las que hacen hablar a esas imágenes manipuladas, demarcadas a través de las digresiones de sus personajes, sobre otra cosa, algo que no está contenido en ellas, provocando de este modo lo que Corro ha llamado su “desmaterialización hacia afuera”, desmaterialización que este crítico define así: “Afuera es el sistema de los textos y lo que se desmaterializa es la casual o deliberada semejanza estilístico-argumental con géneros, autores y obras específicas” (124). Tanto Lamborghini como Bolaño construyen, pues, de esta suerte, sus respectivos “atlas portátiles” (Speranza): con materiales residuales de la cultura masiva, que a través de los procedimientos del subrayado y el hallazgo verbal logran crear un nuevo objeto, tal como en los procesos de lectura y reubicación del *objet trouvée*². Por otra parte, entre Bolaño y Lamborghini hay otras afinidades esenciales. Para Bolaño, Lamborghini encarna la tercera línea de la literatura posborges que analiza en “Derivas de la pesada”: el tercer punto de referencia que a diferencia de los otros dos (Soriano y Arlt), es secreto.

Si Arlt, que como escritor es el mejor de los tres, es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano. Una cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo. Ahora bien, si uno abre la cajita lo que encuentra en su interior es el infierno. Perdonen que sea tan melodramático. Con la obra de Lamborghini siempre me pasa lo mismo. No hay cómo describirla sin caer en tremedismos. La palabra残酷 se ajusta a ella

² Otro antecedente literario de este tipo de montaje de imágenes, se encuentra en el *Kriegsfibel*, alfabeto ilustrado de la guerra publicado por Bertolt Brecht en 1955, del que Georges Didi-Huberman escribe: “Pero, ¿por qué había sido necesario recortar esas imágenes y ponerlas en otro orden, es decir, desplazarlas a otro nivel de legibilidad, de inteligibilidad? Porque un documento encierra al menos dos verdades, la primera de las cuales siempre resulta insuficiente” (41).

como un guante. La palabra dureza también, pero sobre todo la palabra crueldad (Bolaño, *Derivas de la pesada* 99).

“El masoca de Lamborghini” (32), como dice el narrador, ejemplifica la aproximación a esa matriz oscura que tanto atrajo a Bolaño: el mal, el infierno. “A eso se reduce todo. Acercarse o alejarse del infierno”, dice Lalo Cura en el libro *Putas asesinas* (97). La película le habría gustado a Lamborghini no tanto por ser una pieza de la cultura chatarra —como las imágenes pornográficas que tanto fascinaron a ambos autores—, sino por la detección de esa crueldad presente en la película o en lo que el narrador ve de la película y que es lo que estoy intentando adivinar aquí, y que conjuga crueldad y política. Crueldad política que en el caso de Lamborghini encuentra continuidad desde los primeros títulos de su producción, “El niño proletario”, donde hallamos también esa palabra, “proletario”, que para 1985, como escribe Aira, podía resultar anacrónica.

Sabemos que la obra de Lamborghini es una feroz desacralización de los diversos espacios de la cultura argentina. Pero ¿por qué “proletario”, como bien observa Aira, si ya desde los 60 y 70 esa noción queda desplazada por la de “obreros”, resaltando el valor del trabajo, o “pueblo”, para hablar del movimiento masivo y popular que en distintos puntos de América Latina salió a las calles a exigir sociedades más justas? En Lamborghini, la oposición entre burgueses y proletarios se zanja brutalmente. El niño “proletario”, “Stroppani”, “estropiado” según su profesora y el narrador cruel que lo ajusticia, no tiene un nombre propio, en tanto los que lo masacran, sí. Es en este sentido que me interesa el uso de esa palabra, “proletario”, para hablar de la literatura bolañea. Bolaño trabajaba los códigos onomásticos con el oído y si atendemos al éntimo de la palabra proletario vemos que en ese origen resalta el que el proletario, a diferencia del noble romano, no tuviera un nombre que ostentar: su mayor valor era la prole que engendraba.

“El padre borracho y siempre al borde de la desocupación, le pega a su niño con una cadena de pegar, y cuando le habla es

solo para inculcarle ideas asesinas” (57), escribe Lamborghini para mostrar cómo no solo la sociedad burguesa sino el propio padre proletario goza torturando a su prole. El niño proletario de Lamborghini es, en cierto sentido, un homólogo del bolañeano Lalo Cura, quien nace, dice el cuento de Bolaño, “en el barrio de los Empalados”, hijo de un predicador que pronto desaparece y que le deja como apellido apenas un mote, “Cura”. Por otra parte, el nombre de Lalo, Olegario, parece otro guiño literario de Bolaño, esta vez a un cuento del período fundacional de nuestras letras, “El padre”, de Olegario Lazo, en el que un hijo, transformado en teniente de regimiento, es quien abandona a su padre campesino: una historia de clase, una historia de desclasados. Con esta alusión, Bolaño abre una vez más una serie posible, una multiplicación o potencia de la imagen propuesta. Y así como en la historia del ubicuo Lalo Cura (aparece en *Putas asesinas* y también en *Los detectives salvajes* y 2666), el tramo textual puede llevarnos a una escena fundacional de la narrativa realista chilena, en “El hijo del coronel”, la cuestión de la filiación es elevada a la categoría de símbolo religioso:

El rostro del coronel Reynolds se ha transfigurado. Se podría decir que sus gestos son como los de Abraham. Con cada uno de sus poros repite el nombre de su hijo y cuánto amor siente por él. Su carrera militar, sus trabajos científicos, el deber, el honor, la patria, todo se hace afícos ante la urgencia del amor [...]. En respuesta solo recibe la triste mirada de su hijo, que en ese momento acaso por primera vez sabe más que él. El padre, en un extremo del pasillo. El hijo, en el otro extremo. Y de pronto las puertas se cierran y quedan separados para siempre (48).

La anterior es una escena parangonable a la que ofrecen esas últimas vacaciones de padre e hijo narradas en “Últimos atardeceres en la tierra”, cuento que señala un apocalipsis inminente, el apocalipsis de la relación filial.

Volviendo sobre la cuestión del proletariado, e intentando saltar desde allí hacia su sentido más concretamente político, el proletario, el que solo tiene su prole, el que no tiene nombre, es una figura propia de las ficciones bolañeanas. En “El hijo del coronel”, cuyo periplo de una noche es un viaje por laberintos sínfín —así describe Bolaño el paso por la base militar donde se experimenta con los zombis, luego la ciudad en que se desarrolla la acción y también el sistema de cañerías subterráneas donde los protagonistas se internan huyendo del grupo de latinos que los persiguen—, los proletarios abundan. El joven Reynolds y su novia Julie, ambos desclasados a causa de la pasión necrofílica del joven Reynolds, topán con una galería de personajes marginados, proletarios en su anonimato. En este sentido, el cuento remite nuevamente a otros textos del mismo autor, a sus obsesiones con la llanura, con el desierto, con el desamparo latinoamericano:

El hijo parece un joven tonto, un joven alocado, un joven temerario y poco reflexivo, como fuimos nosotros, solo que él habla en inglés y vive su particular desierto en un barrio destrozado de una megaurbre norteamericana y nosotros hablamos en español (o algo parecido) y vivimos y nos ahogamos en las avenidas desoladas de las ciudades latinoamericanas (35).

Del zombi al prisionero: la frontera biopolítica

El narrador de voz ibérica no vacila en plantear ahora un “nosotros” referido a Latinoamérica, al que el lector de Bolaño está familiarizado y para el cual no necesita explicaciones. Los zombis, como todos los otros personajes descarrilados de esta historia, son equiparables a esa horda de jóvenes poetas descritos en *Amuleto*, esa horda a la intemperie. Juan Villoro se refiere a los “monstruos esperanzados” del autor, aquellas “criaturas que padecen una anomalía y buscan adaptarse al medio en forma excepcional” (9). Diría que más que

adaptarse, lo que desean es perseverar en ideales más altos, ideales monstruosos que no pueden ser comprendidos ni aceptados por el medio social que busca normar la subjetividad. Julie, por ejemplo, al infringirse dolor, resiste a sus propias inclinaciones (medio zombis, medio vampirescas) con el fin de rebelarse y esa rebelión es, al menos en el cuento de Bolaño, la “reinvención del amor”. Y es que Julie y el joven Reynolds han desatado lo que en el cuento se llama “la rebelión de los zombis”, liderada por “el hombre del río”, un negro que vive en la red del alcantarillado y al que el narrador reviste de atributos míticos cuando lo presenta, atributos que no tiene en la película de Yuzna: “Esta es mi casa, dice el negro. Luego les cuenta su vida. Los trabajos a los que ha estado abocado. La presencia constante de la policía. La vida jodida de un obrero norteamericano del siglo XX o del siglo XXI. Mis músculos ya no podían aguantar más, dice el negro” (41). En esa casa, un refugio en el laberinto subterráneo de la ciudad, hay libros: “Libros de autoayuda y libros que hablan de la revolución y libros técnicos, como, por ejemplo, cómo reparar un cortacésped” (41). Yuzna invierte en su película la tradicional dicotomía entre buenos y malos, entre los asustados ciudadanos y los asquerosos zombis, para transformar a estos últimos en la avanzada revolucionaria que acaba destruyendo el hangar militar: “A espaldas del hijo hay una especie de horno. No se sabe si el horno ya estaba allí o ha sido creado por el incendio de la rebelión de los zombis” (48).

Vuelvo sobre el fuera de campo de cara a esta inversión practicada por Yuzna, que insufla, quizás, en parte, el entusiasmo revolucionario y democrático del narrador. Es esta inversión la que permite leer en “El hijo del coronel”, en el inconsciente de sus imágenes, una realidad política concreta, la de la violencia ejercida por las dictaduras militares en los tristemente conocidos centros de detención y tortura que funcionaron en cientos de pueblos y ciudades latinoamericanos. Nada de esto es explícito en el relato de Bolaño, pero una suma de similitudes reverberan de modo que la imagen del Cono Sur, de Chile, de Argentina, de Uruguay, se superponen a las bizarras imágenes descritas por el narrador del cuento: “Cuando la pareja [los enamorados]

rados] abandona la red de pasillos subterráneos el paisaje, de alguna manera, nos resulta familiar. El alumbrado es deficiente, los vidrios de los edificios están rotos, casi no circulan coches" (35).

La ciudad donde transcurre la acción, una anónima ciudad norteamericana, parece una ciudad sitiada, una ciudad bajo estado de excepción. Una ciudad enrarecida, como comienza a percibir la el joven Reynolds, ese adolescente intempestivo que no logra comunicarse con su padre militar. El chico, en una escena que se encuentra en el límite de lo onírico, camina por los pasillos del laberinto que es la base:

Unos científicos militares, a quienes conoce desde que era un niño, lo saludan amistosamente. Sigue paseando. Descubre jaulas de cristal. En el interior están, cada uno en su jaula, los mexicanos. Sigue caminando. Encuentra la jaula de Julie. Julie lo mira y lo reconoce. El hijo del coronel pone una mano sobre el cristal y Julie la toca o finge que la toca. En una jaula más grande unos científicos preparan al negro. Puede convertirse en un guerrero espléndido, dicen. Le aplican descargas de electricidad en el cerebro [...]. Aúlla" (46).

La escena descrita, escena de lo *unheimliche*, de la extrañeza que producen los hallazgos sobre la violencia y la banalidad del mal, es la de un zoológico humano, también la de un centro de tortura en que las "conejerías" utilizadas en lugares como Villa Grimaldi, son aquí de vidrio, verdaderas vitrinas de los cuerpos desnudos de los zombis. Por otra parte, la presencia del ejército norteamericano solo puede refrendar este nuevo disparo de las imágenes. En esos personajes, algunos de ellos perversos, los otros falsamente ingenuos (como el padre del protagonista, que busca "servir a su país"), se traslanan las imágenes del intervencionismo norteamericano. Y a los zombis de Yuzna, se superponen tristemente los cuerpos de los prisioneros políticos, en el límite de lo humano, un límite que va más allá de la animalidad y que tiene que ver con el tránsito entre la vida y la muerte.

Para comprender este último punto, resulta útil la reflexión de Gabriel Giorgi sobre la materialidad del cadáver en la obra bolaféana. Si bien Giorgi se refiere particularmente a “La parte de los crímenes”, en la novela *2666*, su reflexión sobre la presencia permanente de los restos humanos en esa obra parece ser extensible también a esta écfrasis de “El hijo del coronel”, écfrasis que traiciona productivamente a su objeto, la película de zombis. Giorgi refiere cómo la biopolítica, en nuestra contemporaneidad, tiene como objeto particular, en muchas situaciones, la eliminación del cadáver: “Se trata de *destruir los lazos de ese cuerpo con la comunidad*: de hacer imposible la inscripción de ese cuerpo en la vida de la comunidad, en sus lenguajes, sus memorias, sus relatos” (199); se interrumpen las formas rituales que resguardan los recuerdos que los vivos tienen de *sus* muertos. Se trata, dice Giorgi, de decidir qué cuerpos, qué vidas son memorializados y cuales son “arrojados a un ciclo indiferenciado de la materia, sin inscripción jurídica, cultural o social” (200), una distinción que es, explica, fundamentalmente política y no biológica. El contexto del relato bolaféano, que aquí se ha procurado poner de relieve, es precisamente el de un régimen biopolítico —el latinoamericano— en que la desaparición de los cadáveres propiciada por las dictaduras del Cono Sur buscaban la disolución de una propuesta política colectiva y democrática. Una política de la vida y la muerte, dice Giorgi, que se volvió “un asunto urgente” en diversas prácticas estéticas contemporáneas (203) que abordan su representación o expresión. En tanto *2666* genera “una mirada forense en la que va a condensar a la vez una fenomenología de la violencia y un ordenamiento biopolítico de temporalidades y de topografías que se iluminan desde el cadáver” (Giorgi 214), “El hijo del coronel” invita a pensar la frontera entre vida y muerte desde la figura, actualmente ubicua, del zombi, recurriendo para ello a una película de bajo presupuesto y estética masiva, muy apartada del cine político, pero que sin embargo, a través de la mediación del relato literario, ayuda a pulsar una cuerda política. Los “cadáveres” son aquí muertos vivientes, en su mayoría jóvenes, marginales y *freakies* cuyo

retorno desde la muerte y también, esto es lo más importante, desde su inconsciencia, para reclamar sus derechos humanos, desestabiliza el poder militar. Se trata de cuerpos sexualizados (particularmente el de Julie, la novia resucitada), que propagan su contagio anónimo hasta la exasperación y la explosión del ordenamiento impuesto por la lógica militar, que es, finalmente, también, una lógica económica y social: aquella que busca aprovechar estos cadáveres desvinculados de sus comunidades de origen con fines armamentistas. Su “retorno” es, por otra parte, una suerte de ajuste de cuentas simbólico, por el que el “zombi”, el cuerpo detenido, vejado, expropiado, rehace momentáneamente una comunidad. Si bien el final de la película es apocalíptico, las palabras iniciales de su narrador, que reconoce “su biografía” en las angustias de esta película de serie B, permite entrever un correlato del destino político de la voz narrativa, como también, en su aparente sinsentido, un irreverente deseo político, que manipula los datos de una película superficialmente vinculada al problema de las políticas del cadáver, para trascenderlos y ponerlos en el plano de una discusión más honda y dramática.

En la película de Yuzna y en el cuento de Bolaño se produce, sin duda, una singular vuelta de tuerca: los prisioneros se liberan. El ex obrero negro, convertido en “un robocop zombi”, toma un fusil de asalto. Se desata el caos, la base se incendia, una revolución se libra, una revolución bolañeca, una revolución en que padre e hijo se desvinculan, se separan, porque se encuentran en lados opuestos del ejercicio del poder. Una forma de escribir la memoria de la posdictadura desde un lugar muy distinto al del exilio interior o el del exilio de los expatriados por el régimen, una “toma de posición” —como plantea Didi-Huberman precisamente a raíz del exilio brechtiano—, con la que Bolaño logra rememorar, desde afuera, a través del montaje, las fracturas de la imagen, los encadenamientos, la retórica que demarca las imágenes, los hechos dramáticos que marcaron a su generación en América Latina. Con ello nos advierte, por cierto, que las imágenes están saturadas de algo que no vemos, que no logramos ver.

ORIGEN DE LOS TEXTOS

Los artículos incluidos en este libro, fueron financiados por diversos proyectos de investigación: “Textos autobiográficos en el campo literario chileno (1891-1925): Construcciones identitarias y voces alternas”, financiado primero por la Vicerrectoría Académica de Investigación y Doctorado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a través de sus concursos VRAID Inicio y VRAID Límite (2007-2008) y luego por Fondecyt Iniciación 2008, Nº Proyecto 11080008; “Fronteras de infancia, género y nación en diez novelas autobiográficas chilenas”, Fondecyt Regular 2011 Nº 1120654; Vicerrectoría de Investigación Académica de la PUC (2012-2013); “Fábulas biográficas: las vidas imaginarias de la narrativa hispano-americana”, Fondecyt Regular 2014 Nº 115006. Sin embargo, la costura de las distintas partes del libro pasó por muchas etapas y contó con el apoyo, en sus diversos segmentos, de los siguientes fondos: “Infancias: *Representaciones de inocencia y experiencia en la narrativa chilena del siglo XX/XXI*”, Concurso de Creación y Cultura 2012, Vicerrectoría de Investigación Académica, Pontificia Universidad Católica de Chile 2012-2013; “En el país de nunca jamás: representaciones de infancia en la literatura chilena”, Fondo del Libro 2013; “Herencias y bastardías: narrativas autobiográficas chilenas (siglos XX-XXI). De las memorias a la autoficción”, proyecto Nº 4244 del Concurso de Creación y Cultura Artística UC, 2015.

La mayoría de los capítulos aquí publicados lo fueron antes en revistas y libros. Los he editado para darle más actualidad y continuidad al texto, además de corregir algunos errores. Agradezco enormemente a los editores de estos libros y revistas por autorizarme para publicar la versión revisada:

~ “¿Quién dice yo?” toma algunos párrafos del texto “El tempo lento de Piglia”, publicado en *Revista Santiago*: <http://revista-santiago.cl/el-tempo-lento-de-piglia/>.

~ “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno”, fue publicado en *Revista Chilena de Literatura* 78 (2011): 5-28.

~ “Vicarias, intrusas, rebeldes: construcciones de la autoría femenina en el tránsito entre siglos (XIX-XX)”, fue publicado como “Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en cinco autobiografías chilenas” en *Literatura y lingüística* 26 (2012): 15-28.

~ “Las muertas: acatamiento y ruptura del orden simbólico en *Recuerdos de mi vida*”, de Martina Barros, fue publicado en *Taller de Letras* 48 (2011): 11-19.

~ “María Flora Yáñez: Itinerario de un nombre” fue publicado en el libro *Caminos y desvíos. Lecturas críticas sobre género y crítica en América Latina*, editado por Alicia Salomone, Ángela Pérez y Lorena Amaro, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010, 85-105.

~ “Alone, la construcción de una soledad”, fue publicado como “Sobre Alone o la construcción de una soledad; del discurso crítico a la autobiografía” fue publicado en el libro *Auto(bio)grafías latinoamericanas*, editado por Claudia Amigo Pino y Lorena Amaro y publicado en São Paulo y Santiago de Chile bajo los sellos editores de Annablume y Cuarto Propio, 2012, 47-70.

~ ““Las vidas del poeta’: el valor biográfico en *Confieso que he vivido*” fue publicado como ““Las vidas del poeta’: Una reflexión crítica sobre la escritura referencial y el modelo de autorrepresentación literaria en *Confieso que he vivido*”. En: Jofré, Manuel (Editor). *Hombre del sur, poeta chileno, americano del mundo. Actas Congreso Internacional Pablo Neruda*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2007, 41-49.

~ Algunos párrafos de “Las caras de la infancia en Chile” fueron publicados con el título “Niños que hablan fuerte” en *Revista Nomadías* N° 15 (2012): 289-294 y en reseñas críticas aparecidas en *Letras en Línea* y *Revista Santiago*.

~ “Rojas y González Vera: pasadores del espacio y el tiempo” fue publicado como “Pasadores de fronteras: Manuel Rojas y José Santos González Vera”. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. Arizona State University. 44.2 (2015): 21-32.

~ “La reescritura de *La infancia en Los días ocultos*, de Luis Oyarzún”, fue publicado en *Aisthesis. Revista de investigaciones estéticas* N° 54 (2013): 303-318.

~ “Wacquez y sus precursores” fue publicado como “Wacquez y sus precursores. Infancia, género y nación”. *Revista Chilena de Literatura* N° 86 (2014): 31-50.

~ “Formas de salir de casa o cómo escapar del Ogro” fue publicado como “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. En: *Literatura y Lingüística* 29 (2014): 109-129. A su vez, este texto toma algunas ideas de la reseña “El dolor de la manada”, publicada en <http://www.revistaintemperie.cl/2011/06/07/animales-domesticos-alejandra-costamagna/>.

~ “Lecturas huachas” fue publicado como “Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual” en *Revista de Humanidades* N° 31 (2015): 71-102, artículo que a su vez toma ideas de “Las palabras”, reseña de *La edad del perro* publicada en <http://letras.mysite.com/lama300915.html>; del prólogo “Las armas o las letras”, que escribí para el libro *Cercada*, de Lina Meruane (Cuneta, 2014); de la reseña “La invención de Luis López-Aliaga: sobre La imaginación del padre”, publicada en <http://www.letrasenlinea.cl/?p=6959>, y de la reseña “La herencia de Rafael Gumucio”, publicada en <http://letras.mysite.com/lama151015.html>.

~ “La pose autobiográfica”, fue publicado como “La pose autobiográfica: D’Halmar, Huneeus, Meruane” en *Revista Dossier* 30 (2015): 37-41.

~ “La madre de la revolución” fue publicado como “Yáñez, Echeverría, Castillo: los vuelos de la memoria en la construcción de una genealogía de intelectuales chilenas”, en el libro *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina (Homenaje*

a Montserrat Ordóñez, 1941-2011), editado por Carolina Alzate y Darcie Doll, Bogotá-Santiago: Ediciones Uniandes y Universidad de Chile, 2014.

~ “Herencia y archivo en la narrativa autobiográfica de Cristián Huneeus” fue publicado por la revista *Criação e crítica* 11 (2013): 73-83. http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/59993/pdf_7.

~ “Autobiografía y crítica literaria en Chile: las formas del complot”, fue publicado en un número especial sobre la crítica literaria chilena, preparado por Ismael Gavilán, para revista *Cuadernos Hispanoamericanos* 760 (2013): 35-48.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo que recibió este libro por parte de los concursos del Fondo del Libro y la Lectura (Fondart) y de Creación y Cultura Artística de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha sido también muy importante el respaldo que me dieron la Facultad de Filosofía y el Instituto de Estética de esta universidad.

Mis agradecimientos van también, muy especialmente, a Francisca Lange, Ghislaine Arecheta, María José Delpiano, Esteban Castro, Alida Mayne-Nicholls, amigos queridos que me acompañaron en diversos equipos de investigación, y a los entusiastas y apreciados tesis, pasantes, estudiantes de seminario y posdoctorandos, con los que interactué durante los últimos tres proyectos que he dirigido y cuyas preguntas, cuestionamientos y discusiones han contribuido enormemente a la configuración de este libro.

Gracias a las amigas que, de distintas formas, me han ayudado a escribir y a confiar en este proyecto, que es un proyecto de vida: Claudia Amigo, Alejandra Costamagna, Marcela Aguilar, Antonieta Sánchez, Catalina Uribe, Carola Melys, Juana Inés Casas, Macarena Urzúa, Leonor Arfuch, Lucía Guerra, Blanca Treviño, Dunia Gras, Anna Caballé, Natalia Cisterna, Lucía Stecher, Alicia Salomone, Fernanda Bustamante, Claudia Zapata, Rubí Carreño, Constanza Vergara, Claudia Apablaza, Antonia Viu, Soledad Bianchi, Valeria de los Ríos, Elixabete Ansa, Margarita Alvarado, Romina Pantoja, Claudia Lira, Marcela Cabrera, Claudia Darrigrandi, Andrea Jeftanovic, Patricia Poblete y Andrea Palet.

Agradezco a Betina Keizman, Beatriz García-Huidobro y Alejandra Stevenson por su dedicado trabajo editorial. Muchas gracias también a Nelson Zúñiga, por su labor como ayudante de edición.

Gracias a mi mamá, Ximena, y mis hermanos, Bernardita y Óscar, y muy especialmente a mi papá, Óscar Amaro, a quien le

hubiese gustado ver este libro publicado. A mi hija, Carmen Barral, por los tiempos robados, y a Antonio Barral, quien me acompañó en el inicio de todos mis proyectos. Agradezco el apoyo y el amor de Cynthia Henríquez y su familia. Mi agradecimiento es también para Ana Valdés, por sus cuidados.

Le debo este libro a Diego Zúñiga, por todas las razones.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes literarias

- Aira, César. “Prólogo”. En: Lamborghini, Osvaldo. *Teatro proletario de cámara*. Barcelona: AR Publicacóns, 2008. Medio impreso.
- Barrie, James Matthew. *Peter Pan*. Madrid: Akal, 2013. [1911]. Medio impreso.
- Barros de Orrego, Martina. *Recuerdos de mi vida*. Santiago: Orbe, 1945. Medio impreso.
- Barros, Pía. “Golpe”. En: *Miedos transitorios*. Santiago: Ergo Sum, 1986. Medio impreso.
- Bisama, Álvaro. *Cien libros chilenos*. Santiago: Ediciones B, 2008. Medio impreso.
- _____. *Ruido*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012. Medio impreso.
- Blest Gana, Alberto. *El loco estero y Gladys Fairfield*. Santiago: Zig-Zag, 1909. Medio impreso.
- Bolaño, Roberto. “Derivas de la pesada”. *El secreto del mal*. Barcelona, Anagrama, 2007, 91-101. Medio impreso.
- _____. “El antepasado”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004, 160-161. Medio impreso.
- _____. “El hijo del coronel”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007, 31-48. Medio impreso.
- _____. “El libro que sobrevive”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004, 184-185. Medio impreso.
- _____. “El valor”. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004, 149-150. Medio impreso.
- _____. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996. Medio impreso.
- _____. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Medio impreso.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Medio impreso.
- _____. “Prefiguración de Lalo Cura”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010, 294-309. Medio impreso.
- _____. “Últimos atardeceres en la tierra”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010, 239-264. Medio impreso.

- Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". En: *Otras Inquisiciones. Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1999, 88-90. Medio impreso.
- _____. "Sobre el *Vathek* de William Beckford". En: *Otras Inquisiciones. Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1999, 107-110. Medio impreso.
- _____. *Un ensayo autobiográfico*. Prólogo y traducción de Aníbal González. Epílogo de María Kodama. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé, 1999. Medio impreso.
- Bortagaray, Inés. *Pronto, listos, ya*. Montevideo: Ediciones Artefato, 2006. Medio impreso.
- Brunet, Marta. *Humo hacia el sur*. Buenos Aires: Losada, 1967. Medio impreso.
- Caffarena Chiozza, Blas. *Memorias*. Santiago: (s/n), 1989. Medio impreso.
- Chuaqui, Benedicto. *Memorias de un inmigrante*. Santiago: Orbe, 1942. Medio impreso.
- Cifuentes, Abdón. *Memorias*. Santiago: Nascimento, 1936. Medio impreso.
- Coña, Pascual. *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: Pehuén, 2002. Medio impreso.
- Costamagna, Alejandra. *Animales domésticos*. Santiago de Chile: Mondadori, 2011. Medio impreso.
- Couve, Adolfo. *Alamiro*. En: *Obras completas*. Santiago: Tajamar, 2010, 15-51. Medio impreso.
- Del Río, Ana María. Óxido de Carmen. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1986. Medio impreso.
- D'Halmar, Augusto. *Recuerdos olvidados*. Santiago: Nascimento, 1975. Medio impreso.
- Díaz Arrieta, Hernán (Alone). *Diario íntimo* (1917-1947). Edición y notas de Fernando Bravo Valdivieso. Santiago: Zig-Zag, 2001. Medio impreso.
- _____. "Diario íntimo" (1918). *Revista de Artes y Letras* 2. Recuperado de: www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0045937.pdf. Fecha de ingreso: 9 de febrero de 2017. Medio web.
- _____. "Notas del autor". *La sombra inquieta*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997. 37-41. Medio impreso.

- _____. *Pretérito imperfecto. Memorias de un crítico literario*. Santiago: Nascimento, 1976. Medio impreso.
- _____. “Recuerdos de Omer Emeth”. *Estudios críticos de literatura chilena. Homenaje de la Biblioteca Nacional al autor en el Centenario de su nacimiento (1861-1961)*. Omer Emeth (Emilio Väisse). Santiago: Biblioteca Nacional/Nascimento, 1961. Medio impreso.
- Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978. Medio impreso.
- _____. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996. Medio impreso.
- _____. *El lugar sin límites. El obsceno pájaro de la noche*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1970. Medio impreso.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009. Medio impreso.
- Echeverría Bello, Inés (Iris). *Memorias de Iris*. Santiago: Aguilar, 2005. Medio impreso.
- Echeverría, Mónica y Carmen Castillo. *Santiago-París. El vuelo de la memoria*. Santiago: LOM, 2000. Medio impreso.
- Edwards Bello, Joaquín. *Memorias*. Santiago: Leo, 1983. Medio impreso.
- _____. *Recuerdos de un cuarto de siglo*. Santiago: Zig-Zag, 1966. Medio impreso.
- _____. *Tres meses en Río de Janeiro*. Santiago: Imprenta La Ilustración, 1911. Medio impreso.
- Eltit, Diamela. *Sumar*. Santiago: Emecé, 2018. Medio impreso.
- Enriquez, Mariana. “Chicos que faltan”. En: *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Emecé, 2009. Medio impreso.
- Errázuriz, Crescente. *Algo de lo que he visto*. Santiago: Nascimento, 1934. Medio impreso.
- Espinosa, Januario. *Cómo se hace una novela*. Santiago: Nascimento, 1941. Medio impreso.
- _____. *La carrera literaria*. Santiago: Nascimento, 1941. Medio impreso.
- Fernández, Nona. *Fuenzalida*. Santiago: Mondadori, 2012. Medio impreso.
- Figueroa Yáñez, Gonzalo. *Memorias de mis últimos 200 años: collage*. Santiago: Andrés Bello, 2006. Medio impreso.
- Frontaura, Rafael. *Trasnochadas*. Santiago: Zig-Zag, 1957. Medio impreso.

- García, Lautaro. *Imaginero de la Infancia*. Santiago: Ercilla, 1935. Medio impreso.
- García-Huidobro, Beatriz. *Hasta ya no ir*. Santiago: LOM, 2013. Medio impreso.
- Gertner, María Elena. “Niñita”. En: Lafourcade, Enrique. *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1954. Medio impreso.
- González Vera, José Santos. *Alhué*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1982. Medio impreso.
- _____. *Cuando era muchacho*, Nascimento, Santiago de Chile, 1951. Medio impreso.
- Gould, Tony. *Un amigo en Chile*. Santiago: Epicentro Aguilar, 2005. Medio impreso.
- Gumucio, Rafael. *La edad media*. Santiago: Hueders, 2017. Medio impreso.
- _____. *Memorias prematuras*. Santiago: Sudamericana, 1999. Medio impreso.
- _____. *Mi abuela. Marta Rivas González*. Santiago: Ediciones UDP, 2013. Medio impreso.
- Hernández, Elvira. “Restos”. En: *Actas urbe*. Santiago: Alquimia, 2013. Medio impreso.
- Hidalgo, Daniel. *Barrio miseria 221*. Santiago: Animita Cartonera, 2007. Medio impreso.
- _____. *Canciones punk para señoritas autodestructivas*. Santiago: Das Kapital, 2011. Medio impreso.
- Huneeus, Cristián. *Autobiografía por encargo*. Santiago: Aguilar, 1985. Medio impreso.
- _____. *El rincón de los niños*. Santiago: Sangría, 2008. Medio impreso.
- _____. *El verano del ganadero*. Santiago: Sangría, 2010. Medio impreso.
- _____. *Una escalera contra la pared*. Santiago: Sangría, 2011. Medio impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. *Teatro proletario de cámara*. Barcelona: AR Publicacions, 2008. Medio impreso.
- _____. “El niño proletario”. *Sebregondi retrocede*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973. Medio impreso.
- Lemebel, Pedro. *La esquina es mi corazón*. Santiago: Cuarto Propio, 1995. Medio impreso.

- López-Aliaga, Luis. *La imaginación del padre*. Santiago: Lolita Editores, 2014. Medio impreso.
- Meruane, Lina. *Cercada*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Medio impreso.
- _____. “Hojas de afeitar”. En: Trellez Paz, Diego. *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. Medio impreso.
- _____. *Sangre en el ojo*. Santiago: Random House Mondadori, 2012. Medio impreso.
- Miranda, Rodrigo. *La expropiación*. Santiago: Sangría, 2016. Medio impreso.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago: Pomaire, 1967. Medio impreso.
- _____. “Menos cóndor y más huemul”. En: *Recados contando a Chile*. Alfonso M. Escudero (comp.). Santiago: Ed. del Pacífico, 1957. Medio impreso.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1978. Medio impreso.
- _____. Canto General. *Barcelona: Seix Barral, 1994. Medio impreso*.
- Orrego, Amalia. “Augusto Orrego Luco: El hombre y la obra”. En: Orrego Luco, Augusto. *Recuerdos de la Escuela*. Buenos Aires: Francisco de Aguirre, 1976. Medio impreso.
- Oyarzún, Luis. *Diario íntimo*. Santiago: Universidad de Chile/ Departamento de Estudios Humanísticos, 1995. Medio impreso.
- _____. *La infancia*. Santiago de Chile, Ediciones Revista Nueva, 1940. Medio impreso.
- _____. *Los días ocultos*. Santiago: Pacífico, 1955. Medio impreso.
- _____. *Temas de la cultura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967. Medio impreso.
- Perec, Georges. *W o el recuerdo de la infancia*. Santiago: LOM, 2005. Medio impreso.
- Pérez Rosales, Vicente. *Recuerdos del pasado*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1886. Medio impreso.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Vol. I. Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015. Medio impreso.
- _____. *Los diarios de Emilio Renzi. Vol. II. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016. Medio impreso.
- Puelma, Ricardo. *Arenas del Mapocho*. Santiago: Cónedor, 1941. Medio impreso.

- Rojas, Delia (Delie Rouge). *Mis memorias de escritora*. Santiago: Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño, 1943. Medio impreso.
1. Rojas, Manuel. *Antología autobiográfica*. Santiago: LOM, 1995. Medio impreso.
 - . *Hijo de ladrón*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2010. Medio impreso.
 2. —. “Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo”. En *Lanchas en la Bahía*. Santiago: Empresa letras, 1932. Medio impreso.
 3. —. *Imágenes de infancia*. Santiago: Babel, 1955. Medio impreso.
 4. —. *Imágenes de infancia y adolescencia*. Santiago: Zig-Zag, 1983. Medio impreso.
 - . *Lanchas en la bahía*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1981. Medio impreso.
- Salas Subercaseaux, Rita (Violeta Quevedo). *Antenas del destino*. Santiago (s/n), 1951. Medio impreso.
- Sanhueza, Leonardo. *La edad del perro*. Santiago: Mondadori, 2014. Medio impreso.
- Schweblin, Samanta. “Bajo tierra”. En: *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé, 2009. Medio impreso.
- Sepúlveda Leyton, Carlos. *Hijuna*. Linares: Editorial Ciencias y Artes, 1934. Medio impreso.
- Silva Castro, Raúl. *R.S.C*. Santiago: Universitaria, 1935. Medio impreso.
- Subercaseaux, Benjamín. *Daniel, niño de lluvia*. Santiago: Ercilla, 1942. Medio impreso.
- . *Niño de lluvia*. Santiago: Zig-Zag, 1973. Medio impreso.
- . *Una nueva interpretación del hombre. (Teoría de la Desnaturalización Antropológica)*. Santiago: Andrés Bello, 1972. Medio impreso.
- Sutherland, Juan Pablo. *A corazón abierto. Geografía literaria de la homossexualidad en Chile*. Santiago: Sudamericana, 2001. Medio impreso.
- Teillier, Jorge. *Poemas del País de Nunca Jamás*. Santiago: Talleres de Aranibia Hermanos, 1963. Medio impreso.
- Valdés, Hernán. *Fantasmas literarios. Una convocatoria*. Santiago: Aguilar, 2005. Medio impreso.
- Vergara, Marta. *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago: Zig-Zag, 1963. Medio Impreso.

- Wacquez, Mauricio. *Epifanía de una sombra*. Santiago: Sudamericana, 2001. Medio impreso.
- Yáñez, María Flora. *Historia de mi vida. Fragmentos*. Santiago: Nascimento, 1982. Medio impreso.
- _____. *Visiones de infancia*. Santiago: Zig-Zag, 1947. Medio impreso.
- Zambrano, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011. Medio impreso.
- _____. *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2011. Medio impreso.
- Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. Santiago: La Calabaza del Diablo, 2009. Medio impreso.

Textos teórico-críticos

- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003. Medio impreso.
- Alegría, Fernando. “Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica”. Lara Pozuelo, Antonio. *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*. Lausanne: Hispania Helvética, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, 11-26. Medio impreso.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007. Medio impreso.
- Andermann, Jens. “Pulsión animal: zooliteratura y transculturación en W. H. Hudson”. En: Gómez, Leila y Sara Castro-Klarén. *Entre Borges y Conrad: Estética y territorio en William Henry Hudson*. Madrid: Iberoamericana, 2012, 107-125. Medio impreso.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2003. Medio impreso.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002. Medio impreso.
- Arriaga, Mercedes. *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos, 2001. Medio impreso.
- Balderston, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Medio impreso.

- Balderston, Daniel y José Quiroga. *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005. Medio impreso.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. “La muerte del autor”. En: *El surro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, 65-72. Medio impreso.
- _____. *Sade, Fourier, Loyola*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1997. Medio impreso.
- Benjamin, Walter. “La enseñanza de lo semejante”. En: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998. Medio impreso.
- _____. “El narrador”. En: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1998. Medio impreso.
- _____. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, 17-60. Medio impreso.
- _____. “El surrealismo (la última instantánea de la inteligencia europea)”. *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980, 41-63. Medio impreso,
- Blanchot, Maurice. “El diario íntimo y el relato”. En: *Revista de Occidente*, Nº 182-183 (1996): 47-54. Medio impreso.
- Bourdieu, Pierre. “La ilusión biográfica”. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 69 (2005): 87-97. Medio impreso.
- Bustelo, Eduardo. *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XXI, 2007. Medio impreso.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995. Medio impreso.
- Cánovas, Rodrigo. *Libn, Zurita, Ictus, Radrigán, Literatura Chilena y Experiencia Autoritaria*. Santiago: Salesianos, 1986. Medio impreso.
- _____. *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997. Medio impreso.
- Carreño, Rubí. *Avenida Independencia. Vía musical y crítica de una memoria disidente*. Santiago: Cuarto Propio, 2013. Medio impreso.
- _____. “El huaso y la lavandera: significaciones de la sexualidad y la violencia en la construcción de géneros en la narrativa chilena”. En

- Olavarría, José y E. Moletto: *Hombres: Identidad/es y Sexualidad/es*. Santiago: Flacso, 2002, 29-36. Medio impreso.
- _____. *Leche amarga. Violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago: Cuarto Propio, 2007. Medio impreso.
- _____. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Medio impreso.
- Castillo, Alejandra. *Julieta Kirkwood. Políticas del nombre propio*. Santiago: Palinodia, 2007. Medio impreso.
- _____. “Prólogo”. En: Barros, Martina. *La esclavitud de la mujer (Estudio crítico por Stuart Mill)*. Santiago: Palinodia, 2009. Medio impreso.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de El espacio biográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Medio impreso.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000. Medio impreso.
- De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos especiadores*. Madrid: Siruela, 2011. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1994. Medio impreso.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. En: *Suplementos Anthropos*, 29 (1991), 113-117. Medio impreso.
- Demanze, Laurent. “Récits de filiation”, prólogo al libro *Encres orphelines, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: Éditions José Corti, 2008. Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995. Medio impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: Machado Libros, 2008. Medio impreso.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Medio impreso.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011. Medio impreso.
- Díaz Cid, César. *Elogio a la memoria. Dos siglos de literatura autobiográfica en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva

- Henríquez, 2009, 11-39. Medio impreso.
- Eltit, Diamela. "Clases de cuerpos y cuerpos de clases". En: *Signos vitales. Escrito sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008, 15-30. Medio impreso.
- . "La memoria pantalla. Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria" (mayo-septiembre 2003). En: *Signos vitales. Escrito sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2008, 101-107. Medio impreso.
- Felski, Rita. *Literature After Feminism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003. Medio impreso.
- Fernández, James. *Apology to Apostrophe: Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*. Durham: Duke University Press, 1992. Medio impreso.
- Figari, Carlos. *Eróticas de la disidencia en América Latina: Brasil, siglos XVII al XX*. Buenos Aires, Cicctus, 2009. Medio impreso.
- Freud, Sigmund. "La novela familiar del neurótico". En: *Obras Completas IX (1906-1908). El delirio y el sueño en la Gradiva de Jensen y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992, 213-220. Medio impreso.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001. Medio impreso.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwomen in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000. Medio impreso.
- Gómez-Martínez, José Luis. "“Mestizaje” y ‘Frontera’ como categorías culturales iberoamericanas". En: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 5 núm. 1 (1994): 5-19. <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1224/1252>. Fecha de ingreso: 17 de noviembre de 2017. Medio web.
- González Echeverría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Medio impreso.
- Groupe Frontière, Christiane Arbaret-Schulz, Antoine Beyer, Jean-Luc Piermay, Bernard Reitel, Catherine Selimanovski, Christophe Sohn et Patricia Zander, "La frontière, un objet spatial en mutation", *EspacesTemps.net, Textuel*, 29.10.2004. <https://www.espacestemps.net/articles/la-frontiere-un-objet-spatial-en-mutation/>. Fecha de ingreso 17 de noviembre de 2017. Medio web.

- Gruzinski, Serge. "La colonisation des langages". En: Serge Gruzinski y Nathan Wachtel (Eds). *Le Nouveau Monde, mondes nouveaux; l'expérience américaine*. Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess), 1996. Medio impreso.
- Guash, Ana María. *Arte y archivo. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011. Medio impreso.
- _____. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009. Medio impreso.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Cuarto Propio, 2008. Medio impreso.
- _____. *La mujer fragmentada. Historia de un signo*. Santiago: Cuarto Propio, 1995. Medio impreso.
- _____. "Tramas del poder en las interrelaciones de género y espacio". En Salomone, Alicia, Lorena Amaro y Ángela Pérez (Eds.). *Caminos y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010, 37-52.
- Halperín Donghi, Tulio. "Intelectuales, sociedad y vida pública en Hispanoamérica a través de la literatura autobiográfica". *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987. Medio impreso.
- Heinich, Nathalie. *Être écrivain. Crédit et identité*. París: La Découverte, 2000. Medio impreso.
- Holroyd, Michael. Cómo se escribe una vida. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2011. Medio impreso.
- Jay, Martin. "El lamento por la crisis de la experiencia. Benjamin y Adorno". En: *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 365-417. Medio impreso.
- Jeftanovic, Andrea. "¿De quién son los niños?: un cuerpo en disputa entre el Estado, la familia, la ley y el mercado". En: Jeftanovic, Andrea, María José Navia, María Belén Pérez y Lucía Sayagués. *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio, 2011, 21-40. Medio impreso.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Suplemento Anthropos* 29. *La autobiografía y sus problemas teóricos* (1991): 47-61. Medio impreso.

- _____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1984. Medio impreso.
- Lyotard, Jean-François. *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Medio impreso.
- Manguneau, Dominique. “Escritor e imagen de autor”. En: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Nº 24 (2015): 17-30. Medio impreso.
- Marchán Fiz, Simón. *La estética en la cultura moderna : de la Ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Medio impreso.
- Massiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. Medio impreso.
- McNeill, Laurie. “Life Bytes: Six-Word Memoir and the Exigencies of Auto/tweetographies”. En: Poletti, Anna y Julie Rak. *Identity Technologies. Constructing the Self Online*. Madison, WI: Univeristy of Wisconsin, 2014, 144-164. Medio impreso.
- Millington, Mark. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. México: FCE, 2007. Medio impreso.
- Miraux, Jean Philippe. *Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Medio impreso.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Medio impreso.
- _____. *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012. Medio impreso.
- Morales, Leonidas. *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. Medio impreso.
- _____. “Memoria y géneros autobiográficos”. En: *Anales de Literatura Chilena*. Año 14, Número 19 (2013): 13-24. Medio impreso.
- Mücke, Ulrich y Marcel Velázquez. “Autoescritura e historia en el Perú republicano”. En: Mücke, Ulrich y Marcel Velázquez (Eds.). *Auto-biografía del Perú republicano. Ensayos sobre historia y narrativa del yo*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2015. Medio impreso.
- Olney, James. “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del

- bios: la ontología de la autobiografía". En: *Suplementos Anthropos*, 29 (1991): 33-46.
- Pauls, Alan. "Las banderas del célibe". En: *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. Medio impreso.
- Pérez Fontdevila, Aina; Meri Torras Francés y Elena Cróquer. "A manera de presentación. Ninguna voz es transparente. Autorías de mujeres para un corpus visibilizador". En: *Mundo Nuevo. Revista de Estudios Literarios*. Dossier "Autoría y Género", Año VII, Nº 16 (2015): 15-27. Medio impreso.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas, 1999. Medio impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006. Medio impreso.
- Pemat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2009. Medio impreso.
- Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica en Argentina*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966. Medio impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Medio impreso.
- Richard, Nelly. *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998. Medio impreso.
- Rojo, Grínor. "Martí y la identidad". En: *Las armas de las letras*. Santiago de Chile: LOM, 2008. Medio impreso.
- Rusotto, Márbara. "Memorialismo femenino en América Latina". *Revista Taller de Letras* 31 (2002): 75-83. Medio impreso.
- . *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Comp. y ed. Márbara Russotto. Caracas: Equinoccio, 2006. Medio impreso.
- Said, Edward. *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008. Medio impreso.
- Schoene-Harwood, Berthold. *Writing Men: Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. Medio impreso.
- Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness". En: Elaine Showalter (Ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women*,

- Literature, Theory*. New York: Pantheon, 1985, 243-270. Medio impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE, 2008. Medio impreso.
- Smith, Sidonie. “El sujeto femenino en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas”. Loureiro, Ángel (comp.). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Medio impreso.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012. Medio impreso.
- Starobinski, Jan. *Jean Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid: Taurus, 1992. Medio impreso.
- Subercaseaux, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998. Medio impreso.
- Viart, Dominique. “Le silence des pères au principe du ‘récit de filiation’”. En: *Études françaises*, Volume 45, Nº 3 (*Figures de l'héritier dans le roman contemporain*), (2009): 95-112. Medio impreso.
- Vilches, Vanessa. *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo*. Santiago: Cuarto Propio, 2003. Medio impreso.
- Villoro, Juan. “La batalla futura”. *Bolaño por sí mismo*. Selección y edición de Andrés Braithwaite. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, 9-20. Medio impreso.
- Waldman, Gilda. “La ‘cultura de la memoria’: problemas y reflexiones”. *Política y Cultura*, núm. 26, otoño, (2006): 11-34. <http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n26/n26a2.pdf>. Fecha de ingreso: 17 de noviembre de 2017. Medio web.
- Weintraub, Karl. “Autobiografía y conciencia histórica”. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 18-32. Medio impreso.
- . *La formación de la individualidad (autobiografía e historia)*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. Medio impreso.
- Weldt-Basson, Helen Carol. *Subversive Silences. Nonverbal Expression and Implicit Narrative Strategies in the Works of Latin American Women Writers*. Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009. Medio impreso.

Textos histórico-críticos

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la auto-ficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Álvarez, Ignacio. “La escritura en tiempo presente: Manuel Rojas corrige sus cuentos 1926-1970”. Fundación Manuel Rojas, (2012) <http://www.manuelrojas.cl/wp-content/uploads/Sobreobra/PublicacionesPDF/Ignacio-Alvarez-Manuel-Rojas-La-Escritura-En-Tiempo-Presente.pdf>. Fecha de ingreso: 12 de noviembre de 2017. Medio web.
- _____. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009. Medio impreso.
- _____. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. En: *Revista Chilena de Literatura* Nº 82 (2012): 7-32. Medio impreso.
- _____. “Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil”. En: *Taller de Letras* Nº 51 (2012): 11-31. Medio impreso.
- Amaro, Lorena. “María Flora Yáñez en su escritura autobiográfica: itinerario de un nombre”. *Caminos y desvíos: Lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*. Eds. Alicia Salomone, Lorena Amaro y Ángela Pérez. Santiago: Cuarto Propio, 2010, 85-105. Medio impreso.
- _____. “El dolor de la manada”. En: Revista *Intemperie* (2011). <http://www.revistaintemperie.cl/index.php/2011/06/07/animales-domésticos-alejandra-costamagna/>. Fecha de ingreso: 12 de noviembre de 2017. Medio web.
- _____. “Niños que hablan fuerte”. En: Revista *Nomadias* Nº 15 (2012): 289-294. Medio impreso.
- Amaro, Lorena, Ghislaine Arecheta, Esteban Castro y María José Delpiano. “Los saberes ocultos: la infancia en los textos autobiográficos chilenos”. En: *Acta sociológica* núm. 53, sep.-dic. 2010, “Narrativas Vivenciales. Subjetividad y Ciencias Sociales”, FCPyS-CES, UNAM, México, 123-146. Medio impreso.

Anónimo. “Lina Meruane: ‘La posición de víctima me parece de muy baja intensidad’. Entrevista a Lina Meruane, Revista Ñ, diario Clarín, 2 de abril de 2012. https://www.clarin.com/literatura/linameruane-entrevista_0_SJw4oShvmg.html. Fecha de ingreso: 17 de junio de 2018. Medio web.

Areco, Macarena, Marcial Huneeus, Jorge Manzi y Catalina Olea. *Cartografía de la novela chilena reciente, realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo, 2015. Medio impreso.

Ariès, Philippe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1987. Medio impreso.

Barros, Luis y Ximena Vergara. *El modo de ser aristocrático*. Santiago: Aconcagua, 1983. Medio impreso.

Briseño, Ramón. *Estadística bibliográfica de la literatura chilena: 1812-1876*. Santiago: Biblioteca Nacional, 1965-1969. Medio impreso.

Casas, Ana. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/ Frankfurt am Main: Vervuert / Iberoamericana, 2014. Medio impreso.

_____. “Punto ciego del yo: autoficción y padecimiento en Meruane, Nettel y Meabe”. En: Tornero, Angélica (Coord.). *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Síntesis, 2017, 41-58. Medio impreso.

_____. “El simulacro del yo. La autoficción en la narrativa actual”. En: Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012, 9-42. Medio impreso.

Castillo Martínez, Cristina. “Cuevas subterráneas”, “maletas abandonadas” y otros paralelismos entre el Quijote y algunas novelas pastoriles del siglo XVII. Biblioteca Cervantes Virtual, página web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuevas-subterraneas-maletas-abandonadas-y-otros-paralelismos-entre-el-quijote-y-algunas-novelas-pastoriles-del-siglo-xvii/html/dd7308ea-4f08-11e0-9dad-00163ebf5e63_3.html. Fecha de ingreso 24 de marzo de 2015. Medio web.

Catalán, Gonzalo. “Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920”. Brunner, José Joaquín y Gonzalo Catalán. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Flacso, 1985. Medio Impreso.

- Cavallo Ascanio y Carolina Díaz. *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago: Uqbar, 2007. Medio impreso.
- Concha, Jaime. "Proyección de *Crepusculario*". *Aproximaciones a Pablo Neruda. Simposio dirigido por Ángel Flores*. Barcelona: Libres de Si-nera, Colección Ocnos, 1974. Medio impreso.
- Contardo, Óscar. *Siútico. Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. Santiago: Vergara, 2008. Medio impreso.
- Corro, Pablo. "Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño". *Aisthesis. Revista de Investigaciones Estéticas* N° 38 (2005): 123-135. Medio impreso.
- Cruz, Pedro Nolasco. *Estudios sobre la literatura chilena*. Vols. II y III. Santiago: Nascimento, 1940. Medio impreso.
- Darrieusecq, Marie. "La autoficción, un género poco serio". Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012, 65-82. Medio impreso.
- Delpiano, María José. "La reconstrucción de la infancia en 'imágenes': reflexiones en torno al proyecto autobiográfico de Manuel Rojas". En: Amaro, Lorena y Claudia Amigo (Orgs.). *Auto(bio)grafías latinoamericanas*. Santiago/São Paulo: Cuarto Propio/Annablume Editores, 2012, 91-116. Medio impreso.
- De Mause, Lloyd. *Historia de la infancia*. Barcelona: Alianza Editorial, 1994. Medio impreso.
- Dendle, Brian. "La última novela de Mauricio Wacquez: *Epifanía de una sombra*". *Revista Chilena de Literatura* n°60 (2002): 87-99. Medio impreso.
- Díaz Arrieta, Hernán (Alone). *Historia personal de la literatura chilena. Desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda*. Santiago: Zig-Zag, 1954. Medio impreso.
- _____. *Memorialistas chilenos: crónicas literarias*. Santiago: Zig-Zag, 1960. Medio impreso.
- _____. *Historia de la Biografía*. Santiago: Babel, 1959. Medio impreso.
- Doll, Darcie. "Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile". *Revista Chilena de Literatura* 71 (2007): 83-100. Recuperado de: www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952007000200005&script=sci_arttext. Fecha de ingreso: 12 de enero de 2015. Medio web.

- Domínguez Michael, Christopher. "Pinochet estudia marxismo". *Letras libres*. 31/05/2001. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/nocturno-chile-roberto-bolano> Fecha de ingreso: 2 de julio de 2018. Medio web.
- Droguett, Carlos. "Comentarios marginales a ciertas visiones de infancia". *Historia de mi vida*. María Flora Yáñez. Santiago: Nascimento, 1980. Medio impreso.
- Echevarría, Ignacio. "Nota preliminar". En: Bolaño, Roberto. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama. 2007, 7-11. Medio impreso.
- Erpelle, Juan Armando. *El arte de recordar*. Santiago: Mosquito Editores, 1994. Medio impreso.
- Espinosa, Patricia. "Una ciega en Nueva York". LUN, 15 de junio de 2012. Recuperado de: <http://letras.mysite.com/lme150612.html>. Fecha de ingreso: 17 de noviembre de 2017. Medio web.
- Foote, Susan. *Pascual Coña, historias de sobrevivientes. La voz en la letra y la letra en la voz*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 2012. Medio impreso.
- Galgani, Jaime Alberto. "La Colonia Tolstoyana: síntesis de las tendencias artísticas de inicios del siglo XX". *Acta Literaria* 32 (2005): 55-69. Medio impreso.
- García Castro, Ramón. "El cuerpo masculino visto por ojos latinoamericanos: *Santa materia* (1954) de Benjamín Subercaseaux y 'Vida ejemplar del esclavo y el señor' (1983) de Manuel Ramos Otero". En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, N° 174, enero-marzo 1996; 149-161. Medio impreso.
- Giordano, Alberto. *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011. Medio impreso.
- _____. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. Medio impreso.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014. Medio impreso.
- Grau, Olga. "La infancia en una escritura". En: Walter O. Kohan. *Teoría y práctica en filosofía con niños y jóvenes. Experimentar el pensar, pensar la experiencia*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2006, 183-193. Medio impreso.
- Grez, Segio. "González Vera: de muchacho anarquista a hombre de iz-

- quierda". En: *Anales de literatura chilena*. Año 14, Número 19 (2013): 183-210. Medio impreso.
- Guerrero, Claudio. *Que será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Valparaíso: Inubicalistas, 2017. Medio impreso.
- Gumucio, Rafael. "González Vera, utopista y humorista". En: *La situación*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, 63-83. Medio impreso.
- _____. "Literatura Chilena: Empleada puertas adentro". En: Revista *Dossier*, http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id_dos=24. Fecha de ingreso: 14 de noviembre de 2017. Medio web.
- Hagel, Jaime. "Apuntes sobre el cuento". En: *Simpson 7*, vol. 1. (1992). Medio impreso.
- Hozven, Roberto. *Escritura de alta tensión. Desafío de Luis Oyarzún*. Santiago de Chile: Catalonia, 2010. Medio impreso.
- _____. "Los mitos de Chile de Sonia Montecino: relectura de *Al hué* de González Vera". En: *Revista Chilena de Literatura*, 2005 (66): 119-127. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-22952005000100008&script=sci_arttext. Fecha de ingreso: 1 de noviembre de 2017. Medio web.
- Lange, Francisca. "Notas sobre un diario mural doméstico. Epílogo". *Una escalera contra la pared*. Santiago de Chile: Sangría, 2011. Medio impreso.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila, 1977. Medio impreso.
- Luongo, Gilda. "La figura del exceso. Recepción crítica de Brunet y Mistral". *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. Eds. María Teresa Dalmasso y Adriana Boria. Córdoba: Ediciones del Programa de Discurso Social y el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, 2006. 75-85. Medio impreso.
- _____. "Lenguaje crítico, sujeto crítico y diferencia sexual. Primera mitad del siglo XX en América Latina". *Discursos/prácticas. Revista de literaturas latinoamericanas* 57 (I, 2008): 57-78. www.discursos-practicas.ucv.cl/pdf/numerodos/gilda_luongo.pdf. Fecha de ingreso: 9 de febrero de 2017. Medio web.

- Madrigal, Luis Íñigo. "Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de Campo*, de José Donoso". Revista *Hispamérica* Nº 25-26 (1980): 5-32. Medio impreso.
- Maino, Valeria. *Testimonios del yo*. Santiago de Chile: Origo Editores, 2014. Medio impreso.
- Manzoni, Celina. "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Medio impreso.
- Marras, Sergio. "Reinventando una nueva escritura". *Autobiografía por encargo*. Cristián Huneeus. Santiago: Aguilar, 1985. Medio impreso.
- Martín Morán, José Manuel. "La maleta de Cervantes". En: *Anales Cervantinos* XXXV (1999): 275-293. Medio impreso.
- Mayne-Nicholls, Alida. "María Flora Yáñez y sus dos sujetos autobiográficos". Seminario de Licenciatura en Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Medio impreso.
- Merino Reyes, Luis. "Alone en escorzo". *Revista Atenea* 449 (1984): 219-225. Medio impreso.
- Millas, Jorge. "Luis Oyarzún o la pasión de ver". En: *Defensa de la Tierra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1973, ix-xxv. Medio impreso.
- Montenegro, Ernesto. "Perfil de un filósofo humorista", en: González Vera, José Santos. *Cuando era muchacho*. Santiago: Nascimento, 1973, 7-14. Medio impreso.
- Morales, Leonidas. *Cartas de petición. Chile: 1973-1989*. Santiago: Plata/Ariel, 2000. Medio impreso.
- _____. "El *Diario de Luis Oyarzún*". Prólogo a la edición crítica del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún. Santiago, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1995. Medio impreso.
- _____. "Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas". En: Nόmez, Naín y Emmanuel Tornés. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 2005, 135-150. Medio impreso.
- Muñoz, Josefina. "Reflexiones acerca de algunas huellas del poder en la narrativa de la generación del '80". En Berenguer, Carmen et alii. *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto Propio, 1994, 159-166. Medio impreso.

- Narváez, Jorge (Ed.). *La invención de la memoria*. Santiago: Pehuén, 1988. Medio impreso.
- Negróni, María. “Una fábula inconclusa”. En: *Ciudad gótica. Ensayos sobre arte y poesía. Nueva York 1985-1994*, Buenos Aires: Ediciones bajo la luna, 1994, 83-87.
- Neves, Eugenia. *Pablo Neruda: la invención poética de la Historia*. Santiago: RIL Editores, 2000. Medio impreso.
- Noemi, Daniel. “Con *Sangre en el ojo*: para una escritura de resistencia”. En: *Amerika. Mémoire, Identités, Territoires*. № 7 (2012). Recuperado de <http://journals.openedition.org/amerika/3389>. Fecha de ingreso: 17 de noviembre de 2017. Medio impreso.
- . Noemi, Daniel. *En tiempo fugitivo. Narrativas latinoamericanas contemporáneas*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2016. Medio impreso.
- Olea, Raquel. “Para (re)producir a la madre. Políticas públicas y producción cultural de mujeres en el neo-liberalismo chileno”. Santiago: Corporación La Morada, 1998. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa98/Olea.pdf>. Fecha de ingreso: 12 de noviembre de 2016. Medio web.
- Orozco Vera, María Jesús. “La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet, María Flora Yáñez, María Luisa Bombal y María Carolina Geel”. *Analés de literatura hispanoamericana* 23 (1994): 295-314. Medio impreso.
- Ortega, Eliana. “María Flora Yáñez”. *Escritoras chilenas, Vol. III*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: Cuarto Propio, 1999. 121-138. Medio impreso.
- Peña, Cristóbal. *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet*. Santiago: Debate, 2013. Medio impreso.
- Pérez Villalón, Fernando. “Variaciones sobre el viaje (dos viajeros ejemplos: Mistral y Oyarzún)”. En: *Revista Chilena de Literatura* № 64 (2004): 47-72. Medio impreso.
- Piglia, Ricardo. “Novela y utopía”. Entrevista con Carlos Dámaso Martínez, en *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Random House, 2014, 82-95.
- Poblete, Hernán. “Luis Oyarzún Peña (1920-1972)”. En: Oyarzún, Luis.

- Taken for a ride. Escritura de paso.* Compilación y prólogo de Thomas Harris, Daniela Schütte y Pedro Pablo Zegers. Santiago: RIL Editores, Archivo del Escritor, 2005. Medio impreso.
- Prado, Marcela. *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX.* Valparaíso: Editorial Puntángeles, Universidad de Playa Ancha, 2005. Medio impreso.
- Promis José. *La novela chilena del último siglo.* Santiago: La Noria, 1993. Medio impreso.
- Punte, María José. *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina.* Buenos Aires: Corregidor, 2018. Medio impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El viajero inmóvil.* Buenos Aires: Losada, 1966. Medio impreso.
- Rojas, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano (1810-2010).* Santiago: Junji, 2010. <https://www.aacademica.org/jorge.rojas.flores/9.pdf>. Fecha de ingreso: 12 de noviembre de 2017. Medio web.
- Rojo, Grínor. “La contrabildungsroman de Manuel Rojas”. En: *Revisita Chilena de Literatura*, Sección Miscelánea, noviembre de 2009. <http://www.manuelrojas.cl/wp-content/uploads/Grinor-Rojo-Manuel-Rojas-La-Contra-Bildungsroman-De.pdf>. Fecha de ingreso: 17 de noviembre de 2017. Medio web.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production.* New York: Palgrave Macmillan, 2012. Medio impreso.
- Rossel, Milton. “Alone, una vocación literaria”. *Revista Atenea* 384 (1959): 3-6. Medio impreso.
- Sagredo, Rafael. “Nacer para morir o vivir para padecer”. *Historia de la vida privada en Chile. Tomo II: El Chile moderno de 1849 a 1925.* Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri. Santiago: Taurus-Aguilar, 2006. Medio impreso.
- Salazar, Gabriel y Julio Rojas. *Historia contemporánea de Chile. Niñez y Juventud.* Santiago: LOM, 2002. Medio impreso.
- Salazar, Gabriel. *Ser niño huacho en la historia de Chile (siglo XIX).* Santiago: LOM, 2007. Medio impreso.
- Sánchez, Cecilia. *Escenas del cuerpo escindido. Ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte.* Santiago de Chile: Universidad ARCIS / Cuarto Propio, 2005. Medio impreso.

- _____. “Filosofía, literatura e intimidad en la escritura de Luis Oyarzún”. En: *Hispamérica* 110 (2008): 15-32. Medio impreso.
- Sánchez Latorre, Luis. “El lenguaje del desprecio”. *Memorabilia. Impresiones y recuerdos*. Santiago: LOM, 2000. 113-114. Medio impreso.
- _____. “El diablo de Alhué”. En: *Las Últimas Noticias*, 23/09/1988. http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0051146. Fecha de ingreso: 17 de noviembre de 2017. Medio web.
- Schmuckler, Enrique. “Abrir la historia: Roberto Bolaño, el “Principio-Atlas” y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria”. En: *Mitologías hoy*. Vol. 7 (2013): 113-123. <http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v7-schmukler/82>. Fecha de ingreso: 2 de julio de 2018. Medio web.
- Schopf, Federico. “*Confieso que he vivido*, de Neruda: identidad y más-caras”. *La invención de la memoria*. Ed. Jorge Narváez. Santiago: Pehuén, 1988. Medio impreso.
- Silva, Luis Ignacio. *La novela en Chile*. Santiago: Imprenta Barcelona, 1910. Medio impreso.
- Silva Castro, Raúl. *Fuentes bibliográficas para el estudio de la literatura chilena*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1933. Medio impreso.
- _____. *Historia crítica de la novela chilena (1843-1956)*. Madrid: Cultura Hispánica, 1960. Medio impreso.
- _____. “La memoria personal”. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Universitaria, 1961. 472-489. Medio impreso.
- Suárez, Eulogio. *Neruda total*. Santiago: Systhema, 1991. Medio impreso.
- Subercaseaux, Bernardo. “Estudio preliminar”. *Alma femenina y mujer moderna*. Echeverría, Inés (Iris). Santiago: Cuarto Propio, 2001. Medio impreso.
- _____. “Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982”. *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Documentas / Ceneca / Cesoc, 1991. Medio impreso.
- Szmulewicz, Efraín. *Diccionario de la literatura chilena*. Santiago: Selecciones Lautaro, 1977. Medio impreso.
- Traverso, Ana. 2010. “Los diarios que se quemaron”. *Dossier* 10. [www.revistadossier.cl/los-diarios-que-se-quemaron/](http://revistadossier.cl/los-diarios-que-se-quemaron/). Fecha de ingreso:

- 10 de enero de 2011. Medio web.
- _____. “Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario”. En: *Anales de literatura chilena*. Año 13, junio de 2012, Número 17, 61-80. Medio impreso.
- VV.AA. *Boletín del Instituto de Literatura Chilena*. Santiago: Universidad de Chile, Instituto de Literatura Chilena, 1961-1968. Medio impreso.
- Valdés, Adriana. Prólogo. *Autobiografía por encargo*. Cristián Huneeus. Santiago: Aguilar, 1985. Medio impreso.
- Valdés Valdés, Ismael. *La infancia desvalida*. Santiago: Imprenta. Lit. i Encuadernación Barcelona, 1915. Medio impreso.
- Vargas, Marcelo. “La narrativa post-golpe ante la crítica. Caracterización del cuento en la generación del ‘87”. *Literatura y Lingüística* n° 7 (1994): 107-125. Medio impreso.
- Vial, Gonzalo. Prólogo. *Diario íntimo (1917-1947)*. Hernán Díaz Arrieta (Alone). Edición y notas de Fernando Bravo Valdivieso. Santiago: Zig-Zag, 2001. Medio impreso.
- Vicuña, Manuel. *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*. Santiago: Sudamericana, 2001. Medio impreso.
- Viu, Antonia. “*La vida simplemente*, de Óscar Castro: leer en el conventillo”. En: *Anales de Literatura Chilena*, N° 22 (2014): 63-80. Medio impreso.
- Zanetti, Susana. “Carmen Arriagada, una lectora romántica”. *La dordada garra de la lectura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002, 61-106. Medio impreso.
- Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: La Nación, 1991. Medio impreso.

Filmografía

- Aguiló, Macarena. *El edificio de los chilenos*, documental (2011).
- Berger, Germán. *Mi vida con Carlos*, documental (2009).
- Fernández Almendras, Alejandro. *Huacho*, largometraje (2009).
- González, María Paz. *Hija*, documental (2012).
- Kaulen, Patricio. *Largo viaje*, largometraje (1967).
- Ramírez, Álvaro. *Desnutrición infantil*, documental (1969).

- Sienna, Pedro. *El húsar de la muerte*, largometraje (1925).
Sotomayor, Dominga. *De jueves a domingo*, largometraje (2012).
Yuzna, Brian. *Return of the Living Dead III* (1993).

Libro financiado por el Concurso de Creación y Cultura Artística
de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2012 y 2014)
y por el Fondo del Libro (Fomento de la Creación 2013
Profesional – Ensayo), N°5578, del Consejo Nacional
de la Cultura y las Artes