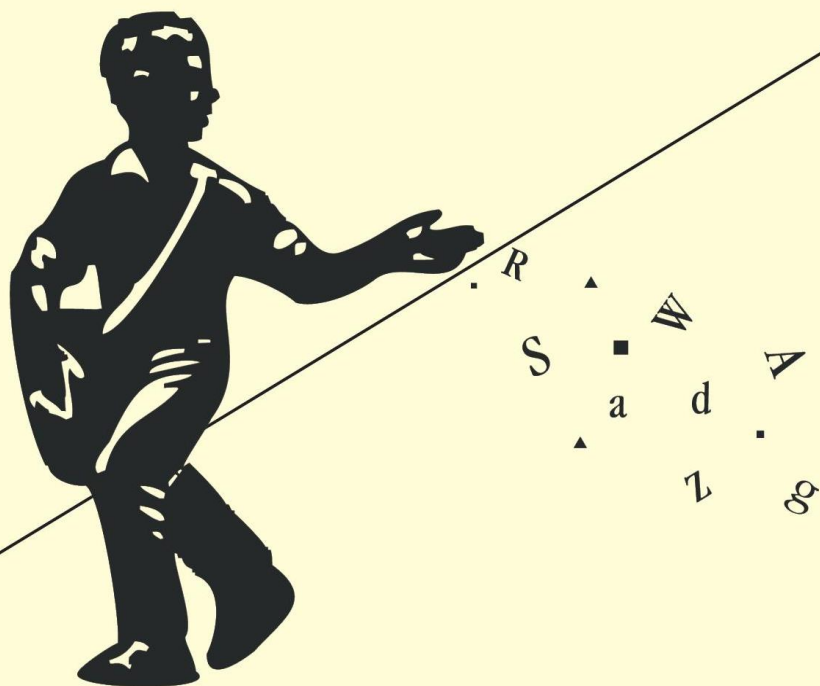


# Discurso crítico e invención literaria

Huellas y trazos de la cultura entre dos siglos



Ricardo Ferrada Alarcón

ARIADNA



EDICIONES



Ricardo Ferrada Alarcón

DISCURSO CRÍTICO E INVENCIÓN LITERARIA

HUELLAS Y TRAZOS DE LA CULTURA ENTRE DOS SIGLOS

Ricardo Ferrada Alarcón  
Discurso crítico e invención literaria  
Huellas y trazos de la cultura entre dos siglos

ISBN: 978-956-8416-62-1  
Prop. Intelectual N°289858  
Portada: Francisco Osorio  
Imagen portada: gentileza Editorial  
EDUFBA, Brasil  
Gestión editorial: Ariadna Ediciones  
[www.ariadnaediciones.cl](http://www.ariadnaediciones.cl)  
Agosto 2018  
Primera edición  
Santiago / Chile

Impreso en Gráfica LOM  
que sólo actúa como impresora

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



## Índice

Introducción.....	7
CRÍTICA Y PROCESO LITERARIO.....	9
Crítica, proyectos teóricos y conceptos fundantes en Latinoamérica.....	11
El modernismo como proceso literario.....	25
La vanguardia literaria: una instancia formativa del discurso crítico latinoamericano.....	37
Octavio Paz o la ideología del texto.....	49
POÉTICAS.....	65
Aimé Césaire: acción poética y negritud.....	67
Momentos de la vanguardia mexicana.....	81
Poesía, (des)borde e intervención de lo real en de Rokha y Neruda.....	93
Enrique Lihn o la estética de la provocación.....	115
Lo maravilloso y la ficcionalización del sujeto en Tomás Harris.....	133
NARRATIVAS CULTURALES.....	151
Texto e identidad en <i>Los pasos perdidos</i> .....	153
Los espacios de ficción y realidad en <i>Una casa vacía</i> de Carlos Cerda.....	165
El montaje y la estrategia de la metanarración en <i>Cercada</i> de Lina Meruane.....	179
La recursividad de la historia en <i>Mapocho</i> , de Nona Fernández.....	197



## Introducción

Para Ana Pizarro,  
en el aprendizaje como permanencia

Los artículos que dan forma al libro *Discurso crítico e invención literaria. Huellas y trazos de la cultura entre dos siglos*, han sido publicados anteriormente en revistas especializadas. En su origen, algunos constituyeron trabajos académicos, que luego fueron expuestos en congresos internacionales; otros provienen de líneas conceptuales desarrolladas en mi Tesis doctoral. Por último, se agrega un conjunto de estudios elaborados en el contexto de un proyecto independiente de investigación, específicamente, el desarrollo de la novela chilena en el siglo XXI. El sentido de este libro se fundamenta en la idea de formar un corpus de estudios críticos, cuya orientación es la entrega de distintas aproximaciones a la producción de escritores latinoamericanos y chilenos.

Para tal efecto, se discuten hitos fundacionales de la crítica en Latinoamérica del siglo XX, junto a la valoración y actualidad de esos proyectos, que dieron origen a diversos “conceptos fundantes”. En el caso de los trabajos sobre poesía y narrativa, el análisis de obras y autores se despliega en épocas y procesos variados, cuya reflexión, por ese mismo hecho, se sitúa en distintas estéticas y problemas, de ahí que el desafío de entregar nuevas lecturas demandó plantearse y resolver cuestiones teóricas y metodológicas. De hecho, si bien los artículos los publico esta vez en un corpus de obra único, el texto cobra unidad en su conjunto dadas las estrategias de trabajo y las perspectivas de análisis, en cuyo centro se ha puesto el objeto de estudio, considerando su valor estético y temático, en diálogo con nuestra tradición cultural.

Entendemos que, en cierto modo, las vías de discusión pueden mostrar matices en el tono o bien diferencias en la amplitud del análisis, asunto que más allá de estilos de escritura, pone el desafío de observar las líneas de sentido que se construyen, las fronteras discursivas que se cruzan o ensamblan en nuevas redes. En gran medida, eso expresa las formas de invención de nuestra literatura, en cualquier caso, entendemos que es el lector quien, desde su experiencia o intereses, elaborará sus propias líneas interpretativas, además de entregarle el valor a esta publicación.

Ricardo Ferrada Alarcón





# **CRÍTICA Y PROCESO LITERARIO**



# **Crítica, proyectos teóricos y conceptos fundantes en Latinoamérica**

## **Presentación (\*)**

El tema central de este trabajo refiere al problema de la crítica en su sentido general, aunque restringida al ámbito de las letras, es decir, el ejercicio de situarse ante un texto como un desafío de análisis e interpretación, generando otro nuevo que da cuenta de un sentido de lectura. Disciplinariamente entonces, aunque se adscribe a los estudios literarios, hoy diríamos que se enmarca en la tradición de los estudios de discurso, un enfoque teórico que, anticipamos, permite resolver determinadas líneas conceptuales sobre el texto crítico.

Dado el modo de operar sobre nuestro objeto de estudio y el espacio en que se aplica, esto es, Latinoamérica, determina que el desarrollo se proyecte hacia otros campos del saber, en particular aquellos vinculados a materias propias de interpretación cultural; esto lleva a plantear la premisa de que el cruce de fronteras discursivas constituye una marca de origen de la teoría y la práctica de la escritura crítica en nuestra región.

En ese contexto, los ejes de desarrollo que nos planteamos tienen como propósito abordar, en términos teóricos, el vínculo de ensayo y crítica, con los aspectos conceptuales que conducen hacia su dimensión discursiva y textual; en un segundo momento, se propone referir a una panorámica de proyectos teóricos y críticos latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX, cuyo efecto devino en “conceptos fundantes” que permiten construir distintas narrativas de nuestra cultura.

## **Ensayo y crítica**

Una primera aproximación general lleva a precisar que el campo de los estudios de discurso es amplio en posibilidades y manifestaciones. De hecho, tan solo observar la intersección e interacción de las modalidades discursivas presenta ya un gran problema. Por ejemplo, un texto en el cual se comunica y describe un hecho de situaciones reales (una noticia, un reportaje), acoge las facilidades de la prosa que permite desarrollarla mediante secuencias narrativas, aspecto que dada la estructura que asume, predispone una forma de recepción. O si se

---

(\*) Este artículo corresponde, con algunas variantes, a una ponencia presentada, originalmente, en la Primera jornada sobre Historia de las ideas, realizada en el Instituto de Estudios Humanísticos de la Universidad de Talca, en diciembre de 2009. Fue publicado el año 2010 en Revista L y L N° 22.

piensa, contrastivamente, en las categorizaciones genéricas e históricas del discurso ficticio-literario de la narración con el ámbito no ficticio de esa noticia, nos presenta otra dirección de análisis, en la cual se confrontan no solo enfoques, sino tradiciones teóricas y conceptuales. Lo central en este ámbito, apunta a que hay manifestaciones discursivas cuyo interés es medular en el ámbito académico y en la producción intelectual. En específico, una de ellas es el ensayo que, a diferencia de la monografía, la reseña o el tratado, por ejemplo, representa la modalidad más clara de conceptualizar y proponer en el ámbito de la reflexión, la discusión y la polémica de ideas. Este último aspecto determina una forma de diálogo con su época y las direcciones que toman los problemas al ser tocados por la historia.

Precisamente, un componente de base inevitable en la teoría sobre el ensayo es la relación explícita que establece Georg Lukács con la crítica; más aún, en algún momento de su conocida Carta a Leo Popper “Sobre la esencia y la forma del ensayo”, que sirve de introducción a su libro *El alma y las formas* (1910), emplea indistintamente ambos conceptos. Desde otro ángulo, pone de manifiesto un factor que es común en la reflexión metateórica, esto es, la condición de segunda escritura que tiene la crítica, considerando que su desarrollo depende de un objeto externo a ella, el cual opera como un factor regulador del discurso; en otros términos, el texto primero es el centro que valida la pertinencia de las abstracciones o juicios que se emitan.

Es radicalmente importante en tal sentido la eventual toma de posición del crítico, aspecto al cual Lukács sí refiere explícitamente. Dicho en sus términos, “En los escritos del crítico la forma es la realidad, es la voz con la cual dirige sus preguntas a la vida: esta es la realidad, el motivo más profundo de que los materiales típicos naturales del crítico sean la literatura y el arte” <sup>(1)</sup>

Si la autonomía respecto de su objeto pone en primer plano la personalidad del propio crítico y el estatuto intelectual de su discurso, este tendrá como soporte la reflexión que potencia y particulariza los rasgos copresentes en la obra. No sin razón, entonces, mediante la manifestación de ideas, en las obras de orden crítico se incorpora conocimiento, es decir, hace evidente algo que no se percibía en la inmediatez de la lectura o de las observaciones iniciales; esto redundará en que, según la concepción lukacsiana, sea un tipo de escritura cuyo ejercicio “crea a la vez lo que juzga y lo juzgado” <sup>(2)</sup>, es decir, inventa (crea) una obra y a sí misma en el proceso de escritura.

La crítica tiene el desafío entonces de acercarse a su objeto para conocerlo, sobrepasando los elementos de ideología que le son próximos. En el decir de Terry Eagleton, “para Lukács el conocimiento es un conocimiento del todo y la ideología es lo sensualmente empírico

---

<sup>(1)</sup> Lukács, Georg: *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1995, pág. 25.

<sup>(2)</sup> Lukács, Georg: opus cit. pág. 38.

que nos impide llegar a este conocimiento, al estar demasiado cerca del globo ocular para ser mediatizado provechosamente”<sup>(3)</sup>.

Theodor Adorno, continuador en parte de las ideas de Lukács, en su trabajo “El ensayo como forma” (1958), sostiene que el ensayo es la crítica por excelencia. Ahora bien, esa proposición taxativa recoge en su interior un atributo surgido de una práctica ya consolidada, además de manifestar una actividad intelectual de orden reflexivo muy específico en la cual no hay equívocos, pues sostiene además que “en cuanto crítica inmanente de las obras espirituales, en cuanto confrontación de lo que son con su concepto, [el ensayo es] crítica de la ideología”<sup>(4)</sup>. Este es un punto que pone en tensión las posiciones de Lukács y Adorno.

Hay una reflexión central en Adorno, que introduce un rasgo diferenciador respecto de Lukács, relacionada precisamente con la densidad temática, validez epistemológica y el consecuente estatuto genérico del ensayo. Esto último es radical, por cuanto si en la concepción lukacsiana el ensayo debe mostrar “la verdad del texto”, aquello que es su conexión con la vida a la cual alude, Adorno establece que en la determinante unidad del objeto subyace en paralelo una teoría y una experiencia, que también es funcional a esa unidad, sin desestimar esa ideología de la cual debiera dar cuenta también.

Por lo anterior, el ensayo como forma o escritura y la crítica como actividad intelectual, parten de la experiencia única para construir una certeza en torno al objeto. Su interés no es perder las manifestaciones concretas que surgen de la actividad social y cultural; por el contrario, su punto de partida son objetos que pertenecen (o pueden pertenecer) al ámbito de lo emergente, y que manifiestan una huella de lo testimonialmente verdadero, condición de un proceso que se inscribe discursivamente y una práctica social que se registra como memoria e identidad.

A partir del análisis que ambos realizan, se llega a una idea que es sustantiva y determinante, en tanto el desarrollo lleva a un atributo fundamental de la crítica, esto es, su ejercicio constituye un modo de producción intelectual (conocimiento), que excede su objeto de referencia inicial; esta es una premisa que resulta indiscutible para teóricos de distintas tradiciones. Por otra parte, es claro que la independencia de la crítica como texto se expresará con mayor vigor una vez que los estudios de discurso consolidaron su estatuto epistemológico y disciplinar, en especial hacia la segunda mitad del siglo XX, adicionalmente, según el mismo Todorov señala en *Crítica de la crítica* (1984), cuando deja de tener como objeto exclusivo la literatura y el arte.

---

<sup>(3)</sup> Eagleton, Terry: *La función de la crítica*. Buenos Aires: Paidós, 1999, pág. 138.

<sup>(4)</sup> Adorno, Theodor: “El ensayo como forma”. *Escritos de literatura*. Madrid: Akal, 2003, págs. 28-29. Vol. 11 *Obras completas*.

## El texto crítico: una aproximación discursiva

Hasta aquí hemos realizado una breve revisión del concepto de crítica, enfocando esa tarea en observar aquello que es “dominante”, en miras a determinar su generalidad conceptual y operativa. Al respecto, es válido decir que se la ha visto en la línea de una tradición en la que se la concibe como una actividad intelectual, hasta llegar a la idea de entenderla como un metalenguaje, materializada por necesidad interna a su vez en los llamados textos o estudios críticos.

Esa materialización hace fundamental referirse a su especificidad como variante discursiva. Esto se explica dado que en los (actuales) estudios de discurso, las tipologías constituyen una parte central de sus líneas de trabajo, donde el texto crítico se corresponde o adscribe a una clase específica. El aspecto central en ese ámbito consiste en que esta referencia teórica permite esclarecer y enfrentar variados problemas, de los cuales nos ocuparemos puntualmente a dos de ellos en las páginas que siguen.

Así entonces, primero nos referiremos al lugar en el que (eventualmente) se sitúa la crítica como forma de discurso, en seguida, la función que posee el sujeto que lo enuncia, en la medida que este se instala en el centro de lo que discute y constituye ese alguien “real” que produce el texto. Es lo que comenzamos a revisar, dejando transitoriamente los alcances sobre sus rasgos temáticos u objetos a los cuales refiere.

Una consideración previa nos lleva a decir que, en términos generales, el sentido del término discurso descansa en lo que Teun van Dijk denomina “evento comunicativo”<sup>(5)</sup>, con lo cual pone de manifiesto un fenómeno en el cual se implican múltiples variables. La primera, y que no ofrece mayor cuestionamiento por lo evidente que es, apunta a que se debe distinguir y delimitar entre la expresión oral y escrita del discurso, en tanto manifestaciones de ese evento. La base de nuestro trabajo se encuentra en el nivel escrito del discurso.

La discusión se produce en torno a las posibles expresiones textuales del discurso y, más allá, a sus tipologías, que se supone dan cuenta de cualidades recurrentes que se agrupan para constituirse como categoría conceptual. Van Dijk distingue en su teorización básicamente dos formas textuales (o superestructuras, según su terminología), la narración y la argumentación, entendiendo que una superestructura es un tipo de forma del texto, cuyo objeto, el tema, es decir, la macroestructura semántica, es el contenido del texto<sup>(6)</sup>. No obstante esa clara división, hay una discrepancia sobre la última forma de discurso, pues otros autores consideran que en realidad se debe hablar de la exposición, antes que de la argumentación, o bien instalan otras categorizaciones, según

---

<sup>(5)</sup> Van Dijk, Teun: *Ideología*. Barcelona: Gedisa, 2000, pág. 246.

<sup>(6)</sup> Van Dijk, Teun: *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1997. Cap. 2.

muestran las mismas prácticas discursivas, lo cual amplía el ámbito de estudio (7).

Por principio metodológico y de experiencia empírica, los tipos de texto se agrupan por características similares en su forma y en la semántica que construye (cuento, novela, noticia, artículo, comentario, ponencia, monografía, disertación científica, tesis de grado, etc.); lo importante radica en que su interior, funcionalmente, permite la constitución de formas u órdenes del discurso, los cuales hacen posible diferenciarlas entre sí. De esto se deduce que un texto puede contener más de un discurso, en consecuencia, los textos se construyen a partir de un mismo esquema estructural, tienen un contenido característico y una función típica predominante (8).

Las diversas posiciones teóricas muestran coincidencia o uniformidad en que la narración constituye el orden discursivo básico; el fundamento de esta afirmación sostiene que este permite establecer sucesiones temporales y de espacio de los contenidos, lo cual ocurre cotidianamente en diversas situaciones, por encima de otros órdenes y “lógicas”, tales como la exposición y la argumentación.

Una distinción gravitante y de muy diversas implicaciones, surge al considerar el discurso argumentativo. Así, cabe decir que se le adscribe a un modo textual utilizado para expresar opiniones, puntos de vista, demostraciones teóricas sobre un ámbito del saber, de modo que siempre tiene un destinatario implicado, aunque sea de modo ideal o implícito. Si nos remitimos ahora al discurso expositivo, este se vincula al traspaso o entrega de información, es decir, es asociable a una función de orden epistemológico, en donde también se espera haya un receptor involucrado. Este contexto teórico nos hace inferir y sostener que en el discurso argumentativo opera, normalmente, una interacción entre lo axiológico y lo epistemológico, dependiendo de los rasgos temáticos a los que remita, en consecuencia, está ligado a la forma expositiva.

Si tomamos como referencia ahora el modo en que se organiza la información, es claro que en los textos se establecen relaciones que se sostienen en el principio de coherencia; en el caso de la narración, sin duda debe haber un orden interno fijado en la sucesión temporal de

---

(7) Puede verse al respecto: Álvarez Muro, Alexandra: “Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana”, en Estudios de lingüística española. Universidad de los Andes, Venezuela, Vol. 15, 2001; Jan Renkema: *Introducción a los estudios de discurso*. Barcelona: Gedisa, 1999. Renkema hace una revisión de las clasificaciones, donde destacamos la de Egon Werlich, quien establece cinco formas básicas ideales de discurso, basándose en el modo en que opera el pensamiento: descriptiva, narrativa, explicativa, argumentativa, instructiva. Por cierto, esto se aleja de la clasificación genérica de la tradición aristotélica, que refiere al ámbito literario en sentido estricto.

(8) Este es un problema ampliamente estudiado, desde tradiciones teóricas distintas, con el rol anticipador de Mijail Bajtin. Véase *Estética de la creación verbal*. México: FCE, 1997. Capítulo “El problema de los géneros discursivos; Umberto Eco: *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1981. Como problema, es referencial la “Tesis 2” del libro *Diez tesis sobre la crítica*, del investigador Grinor Rojo. Santiago de Chile: Lom, 2001.

acontecimientos y el contexto en el cual se producen; al focalizar nuestro interés en la argumentación o la exposición de ideas, la coherencia del orden opera más bien sobre el vínculo y contacto que tienen sus componentes conceptuales, las articulaciones lógicas que se construyen en el desarrollo de las ideas, asimismo, en torno su adecuación a rangos de pertinencia y ajuste con los saberes, la historia cultural y los cambios que esta experimenta, donde cabe la posibilidad de discutir y cuestionar lo ya establecido o consolidado.

Según el problema teórico que nos hemos planteado en esta sección, vemos entonces que la crítica es un tipo de texto en el cual convergen la argumentación y la exposición, cuyo soporte está dado por su valor referencial y de verosimilitud respecto de categorías y objetos específicos de análisis. Así, desde una perspectiva temática, las secuencias argumentales y de exposición se constituyen, por necesidad interna, en ideas y oposiciones que estructuran u ordenan el pensamiento y su expresión en el texto, secuencias argumentales y de contenidos que se pueden contrastar con fuentes y otras discusiones con la cuales dialoga, generando un efecto de orden cognitivo.

Entendemos con eso que, en el campo de la crítica, la argumentación se constituye no por la simple calidad retórica o su capacidad de ajuste a una premisa de la cual se intenta persuadir. Por el contrario, decimos que en realidad su problema consiste en que se la valida por su capacidad para acercarse a una verosimilitud referencial. De ahí su sentido aproximativo, que explica la alta predisposición de la forma ensayística para su textualización, dado que este se ha prestado, históricamente, para la reflexión crítica. Dicho de modo más directo, vemos en la crítica un fenómeno de discurso cuyo desarrollo se sostiene en un objeto externo (la obra, otro texto, fenómenos no textuales) y la efectividad de una estrategia implementada para actualizar su sentido; una estrategia que se construye como argumentación y reflexión, la cual direcciona abstracciones y conceptos que se proponen al lector (receptor) como conocimiento, que en un plano mayor, discute a su vez con el contexto inmediato de aquello que se critica.

En relación con lo anterior, acotamos que Teun van Dijk en su trabajo *Análisis crítico del discurso* (1994), establece una línea de investigación que se proyecta claramente en su libro *Ideología* (2000). En el fondo, lo que plantea es que adentrarse en el estudio de un discurso, supone no tanto explorar descriptivamente, sino más bien en dilucidar - aquí parafraseamos a Barthes-, los efectos del discurso, y comprender los problemas que subyacen en él. Expresamente, problemas sociales y políticos, cuyo marco contextual sin duda es una cultura determinada. En sus palabras, el análisis crítico del discurso se ocupa en definitiva más de problemas que de teorías particulares.

Al tomar como objeto de estudio el texto crítico, se verá entonces que hay un orden, una lógica de discusión dispuesta por un sujeto que se manifiesta en un discurso; al respecto, no hay duda de que



las ideas, sus órdenes y el modo en que se discute suponen un alguien real que las enuncia.

Por ello el crítico asume una función de hombre público, cuya evidencia es que en su discurso converge el sujeto empírico-real y el que habla al interior del texto. En la compleja red de discusiones críticas, ese autor adopta una perspectiva y un diálogo con su tradición cultural, haciendo converger entonces el valor ético de lo que construye y dice, con la figura (imaginaria a veces) de su propia personalidad crítica, que debe asumir la responsabilidad de lo que expresa. Es un “testigo de cargo”, si usamos las palabras de José Carlos Mariátegui.

## Situación del ensayo y la crítica en Latinoamérica

La forma de explicarse la dinámica histórica y cultural latinoamericana, desde el campo del ensayo y la crítica, constituye un marco discursivo cuya temática remite a la conformación de direcciones y procesos en que se sobreponen variadas fronteras. De hecho, el surgimiento de nuestra propia (moderna) tradición polémica y crítica, hacen que las formas discursivas, en especial las del siglo XIX, se transformen en los hitos fundacionales de nuestra sociedad y nuestra cultura, en la medida que refieren a una problematización política, social y literaria.

No es inhabitual en la historia de la cultura latinoamericana, el discurso que nace desde una premisa o interés básico, esto es, la distancia crítica que permite la teorización sobre los discursos y los sujetos reales que los producen y reciben; en su extremo, contra-discursos o réplicas en las que subyacen categorías ideológicas y literarias, que intentan la búsqueda de los rasgos genuinos que eventualmente permitirían definir nuestra identidad. Se puede pensar en la polémica Sarmiento-Bello, los escritos de Simón Rodríguez, o el lúcido aporte de Francisco Bilbao y José Victorino Lastarria en Chile.

Para Latinoamérica del siglo XX, ese nexo de ensayo y crítica es particularmente central, en la medida que se asocia tanto a la presencia de distintas generaciones de críticos (círculos ilustrados), como a la capacidad que ellos han mostrado para establecer el arco entre realidad histórica y las expresiones culturales que la reflejan con sus diversas temáticas y formas.

Así como la segunda mitad del siglo XIX se identifica con el proceso de autonomía política, literaria y cultural latinoamericana, observamos que el siglo XX, especialmente desde la década de 1940, asiste a otro proceso que denominaremos autonomía crítica. Al respecto, es de primer orden el trabajo de Pedro Henríquez Ureña, que propone la sistematización historiográfica del discurso literario y cultural en sus obras *Historia de la cultura en la América hispánica* (1947) y *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1949), con lo cual da forma a sus anteriores reflexiones, especialmente sus *Seis ensayos en busca de nuestra*

*expresión* (1928), que coincide en fecha con los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui. Desde una perspectiva distinta, Alfonso Reyes elaboró su propuesta de una crítica latinoamericana y los principios teóricos de una crítica general en *La experiencia literaria* (1942) y *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria. Tentativas y orientaciones* (1944). En *La experiencia literaria* Reyes habla lúcidamente de la *escritura de inquilino* <sup>(9)</sup>, para referirse a la crítica. Lo central en esa nueva dinámica se manifiesta a lo menos en dos ámbitos: la clara conciencia de una tradición histórico-cultural del continente o de la región, más la propuesta inicial de un discurso teórico como elemento operativo de análisis e investigación.

Desde esas dos dimensiones, nuestro ensayo crítico abre una brecha en la historia del pensar latinoamericano, brecha desde y con el lenguaje, que se ubica entre la reflexión y su vaciamiento en formas sociales y artísticas. Frente a esos estudios en que se atiende a los procesos de cambio del sistema literario y cultural, la autonomía discursiva aparece como un deseo y una necesidad, en consecuencia, el discurso crítico, desde un específico campo disciplinario y metodológico, muestra los elementos generativos de un conocimiento de su objeto articulado con un contexto histórico que, dicho en los términos del teórico Hans Robert Jauss <sup>(10)</sup> impone determinadas condiciones de producción y recepción.

La ampliación del arco crítico y la consistencia de un eje de desarrollo, esto es, la cultura, tiene en Antonio Cándido un soporte fundamental y que excede el espacio idiomático. Al igual que Henríquez Ureña y Reyes, es determinante en las transformaciones del discurso crítico y cultural desde la década del 40; la particularidad de Cándido consiste en la presencia universalizadora de América Latina en su producción, desde la imagen del mismo Brasil, de modo que establece filiaciones mayores en sus planteamientos.

La obra radical en sus propuestas será “La formación de la literatura brasileña” (1958), en que desarrolla y hace explícito el rasgo inevitable de las “actitudes críticas”, que alude al nivel de “compromiso” e involucramiento de la personalidad del crítico en su trabajo, que supondría un sesgo de subjetividad en el análisis, sin embargo, al asociarse con un punto de vista para comprender, ese riesgo deja de ser válido, hecho que también se hace presente en Mariátegui. No obstante, la radicalidad de ese aspecto, su acierto conceptual refiere a su propuesta de considerar la “literatura como sistema”, es decir, “obras vinculadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas

---

<sup>(9)</sup> Digo esto pensando en J. Jillis Miller y su noción del crítico como huésped, que desarrolla en un artículo el año 1977.

<sup>(10)</sup> Son conceptos que Jauss expresa en *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*. Allí expone sus tesis sobre la teoría de la recepción artística. Ver: *Teoría de la recepción*. Santiago, U. de Chile, 1993. Fac. de Filosofía y Humanidades. Cuadernos de Literatura N° 1.

dominantes de una fase. Estos denominadores son, además de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización <sup>(11)</sup>.

## **El *iluminismo* de los años sesenta del siglo XX**

En Latinoamérica, entre los años 60-80, la emergencia y la noción de un campo crítico propio aparece como una necesidad más consciente, cuyos efectos permiten el cuestionamiento tanto de las formas discursivas, como sus campos extratextuales vistos en tanto problemas que superan lo imaginario, dado el contexto sociopolítico; esas discusiones se constituyen como proyectos de establecer una tradición crítica distinta, basada en nuevas definiciones de su objeto de estudio.

Esa idea matriz adquiere madurez en Roberto Fernández Retamar, quien en 1975 publicó *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, donde plantea esa posibilidad, con un examen de lo que hasta entonces distintos teóricos latinoamericanos habían producido, haciendo una delimitación de sus formas conceptuales y tradiciones.

Una idea esencial que surge de ese trabajo es que todo lo que se ha escrito, señala fundamentalmente a la literatura en general, no a los elementos constitutivos que permitirían estudiar una literatura en particular, que quiere decir la escrita en Hispanoamérica, con sus categorías propias, formas de periodización, rasgos que la singularizan e identifican respecto de la literatura europea. Con esto, Fernández Retamar complejiza aún más el problema, pues supone la existencia de un corpus teórico y a su vez un objeto genuino, es decir, un discurso literario con identidad propia y escritores que la producen. En más de un sentido, su libro *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1971), antecedió sus puntos de vista en que aborda problemas de cultura y política, actualizando posteriormente su contenido en *Todo Calibán* (2004). Desde un ámbito análogo de discusión al de Fernández Retamar, Damián Bayón editó en 1975 *El artista latinoamericano y su identidad*, texto que recoge los temas de trabajo desarrollados en un simposio que buscó responder a ese problema.

La obra mayor respecto de estas direcciones teóricas y prácticas de escritura crítica se encuentra en Ángel Rama, en obras como *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), *La ciudad letrada* (1983), y *La crítica de la cultura en América Latina* (1985). En esa misma línea, pueden asociarse las conferencias de José Lezama Lima publicadas en

---

(11) Cándido, Antonio: "Formación de la literatura brasileña", en *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho, 1991, pág. 235.

1957 con el título de *La expresión americana* y las ideas de Severo Sarduy en torno al neobarroco americano, cuyo sustrato encuentra afinidad a su vez con las reflexiones de Alejo Carpentier.

Una constante que se observa en la teorización y la práctica del discurso crítico es la necesidad de lograr una definición de ese primer discurso que es su referencia, es decir, *qué es la literatura latinoamericana*, lo cual conduciría a la generación de una crítica consistente con su objeto. De ahí que adquiera validez pensar en temas como la relación entre autonomía crítica e identidad, innovación de recursos expresivos en el ámbito artístico y las necesarias transformaciones en los procedimientos de análisis, registro de formas populares de la cultura mediante códigos estéticos y el desafío de analizar y discutir desde la ruptura del canon. Octavio Paz dirá en *Corriente alterna* (1967) que la crítica es fundadora de la literatura. También agrega que es inútil preguntarse qué es nuestra literatura, antes bien es urgente averiguar cómo es.

Otro antecedente que marca un hito en esos procesos de reflexión es el debate. Son gravitantes en este punto los encuentros internacionales de escritores y críticos, cartas públicas, polémicas. En todos los casos, se hacen evidentes problemas intergeneracionales, tradiciones conceptuales y la manifestación de principios que señalan, de modo consciente, el proceso de cambios en las prácticas discursivas en literatura y crítica, generado tanto por rupturas estéticas, como por el cuestionamiento del oficio tensionado por la idea de compromiso.

La actualización del proyecto teórico y crítico sin duda tiene distintos eventos; en rigor, lo que actualmente se ve es que la formación de un aparato teórico general propio no ha llegado a concretarse plenamente <sup>(12)</sup>. Al respecto, Antonio Cornejo Polar indica que eso terminó en crisis al entrar en conflicto con la urgencia de su especificidad histórico-social, cuyo intento explicativo tuvo como referente la teoría de la dependencia (“ese callejón no tenía salida”, expresó). Sumado a lo anterior, lo más complejo fue el supuesto de una identidad latinoamericana globalizada. Siguiendo de cerca sus palabras, ocurrió que en realidad se llegó a imponer una imagen variada y multiforme de la literatura latinoamericana <sup>(13)</sup>, es decir, al procurar la definición del campo epistemológico de esa teoría, obliga a considerar la multiplicidad de manifestaciones de su objeto, asunto que después de todo demanda

---

<sup>(12)</sup> En relación con este tema, son reveladores los artículos “Situación actual de una nueva conciencia crítico-literaria” y “Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas” de Nelson Osorio y Raúl Bueno, publicados en *RCLL* N° 29, Lima, 1° semestre de 1989, págs. 285-307. Hay desarrollo de estos planteamientos en *Lectura crítica de las letras americanas* de Saúl Sosnowski. Caracas: Ayacucho, 1996. Vol. 1.

<sup>(13)</sup> Cornejo Polar, Antonio: “Para una teoría de la literatura latinoamericana: a veinte años de un debate decisivo”; se trata de una ponencia del autor en el congreso *Estado actual de los estudios literarios latinoamericanistas* realizado en la Universidad de Granada, del 27 al 31 de enero de 1992, recogida en *RCLL*, año XXV, N° 50, Lima, segundo semestre de 1999, pág. 10.

reconocer además que hubo un nivel de reduccionismo que ocultó percibir un atributo objetivo de lo que se intentaba estudiar.

## **Hacia los conceptos fundantes**

Hemos señalado en páginas previas, que la narración constituye el orden discursivo básico.

En este punto hay tipologías con diferencias radicales. La narrativa ficticia, que es propia del espacio literario, muestra un proceso de simbolizaciones que construye imaginarios y relata hechos que se sostienen en la ficcionalidad, por lo mismo, las enunciaciones asumen una referencia ficticia, es “como si” (Martínez Bonatti, 2001), luego, se genera un nivel de verosimilitud; Barthes habla de un “efecto de realidad” (1967), es decir, hay una realidad construida que converge con el mundo imaginado. Un rasgo distintivo central consiste en que el texto es controlado mediante estrategias narrativas que procuran sostener la ficcionalidad. Para este campo, la narratología es la disciplina que se aboca a su estudio.

Su reverso y también complemento se configura en otra narrativa, esto es, la narrativa de ideas, entendida como un proceso discursivo que construye un relato sobre la realidad y que se textualiza en el discurso ensayístico-expositivo. Puede observarse así que es posible pensar en una relación dialógica entre discurso y el transcurso histórico, cuya propuesta va acompañada de una mirada crítica al mundo referido.

Un efecto generado por esa materialidad discursiva consiste en que su recepción crítica, transmitida hacia el medio social, es asimilada como narrativas culturales, entendiéndose con ello que en la narración - una forma del discurso-, se encuentra el modo de referir y comunicar a otros algo sobre el mundo objetivo, la posibilidad de situar y mostrar registros de la experiencia, dándoles un sentido particular; por otra parte, los sujetos que enuncian hacen operar un transcurso de representaciones, episodios que se articulan en torno a ejes de tensión y constituyen modos de ver la realidad, donde el despliegue de experiencias releva el valor de la vivencia personal, activándose entonces un “pacto de lectura”, en el cual se codifican los contenidos de la historia traspasada por el imaginario cultural.

En este ámbito, opera un relato de hechos que se sostienen en juicios sobre un objeto, de modo que se establece una distancia crítica sobre su objeto y el texto asume una función gnoseológica; a diferencia de la narrativa ficticia, las enunciaciones asumen la voz autoral, apelando a un receptor/lector que decodifica información.

El asunto en cuestión aquí refiere a la validez de lo que se dice, su estatuto gnoseológico, en tanto hay componentes conceptuales de fondo y, simultáneamente, opera una congruencia entre lo enunciado y el sujeto real que produce el texto. Es él quien establece, discursivamente, líneas explicativas, estrategias de análisis, operacionalización de categorías

conceptuales, perspectivas críticas, que conducen y transmiten el conocimiento sobre un objeto o problema. El texto desborda el espacio de lenguaje y refiere contextualmente a la historia de la cual proviene, a su tradición, a las preguntas mismas que intenta responder.

En gran medida, esto explica la afirmación de Noé Jitrik (1987) quien expresa que los discursos generados en una sociedad definen el carácter que esta adopta en un momento determinado, por cuanto contienen visiones de la realidad y se incorporan a la opinión pública, en la medida que se activan sus efectos y el mismo sujeto crítico se instala como un personaje público que debe asumirse como autor real de lo que ha dicho.

De lo anterior, es clave considerar que los objetos (pre)definen o potencian una forma metodológica y los instrumentos de análisis que les pueden desmontar y deconstruir, en pos de la búsqueda de aquello que precisamente construye y articula su sentido; por lo anterior, es posible decir que la misma sociedad proporciona las herramientas que procuran la comprensión de su “figura”. Establecer el “contenido de una forma” de discurso (la expresión es de Hayden White), y los elementos que articula, precisar los factores comunes desde la diferencia interna y extradiscursiva, impone un modo de transformar en experiencia intelectual lo que se presenta inicialmente abstracto y difuso en el marco de la realidad.

En tal sentido, el proyecto crítico inicial sufre transformaciones y desplazamientos de su eje, tensionado por la modificación de la propia realidad y la evidencia del carácter heterogéneo de nuestra cultura, que dificulta desde otro nivel la búsqueda de direcciones únicas.

En cualquier caso, desde tal evidencia se generaron categorizaciones, además de conceptos operativos y/o fundantes, en los términos empleados por Noé Jitrik <sup>(14)</sup> que resuelven o fijan posiciones teóricas en torno a problemas latinoamericanos. Así, desde ese fondo son explicables nociones como la relación (o transposición en cierto sentido) de imagen e historia planteada por José Lezama Lima, el neobarroco de Severo Sarduy, transculturación, zonas (y sistemas) culturales, ciudad letrada, culturas interiores, de Ángel Rama; ironía, tradición, analogía, en Octavio Paz; heterogeneidad y culturas andinas de Cornejo Polar, que dialoga con la hibridez de García Canclini; subalternidad de Moraña; posoccidentalismo y poscolonialidad en Fernández Retamar, discutido por Mignolo quien propone el decolonialismo como proceso para América en el siglo XXI.

Puede observarse entonces que las categorías mencionadas fijan rutas, tradiciones, narrativas culturales sobre Latinoamérica, que dan cuenta no sólo de procesos estético-literarios, sino que también de líneas de discusión que explican nuestro espacio cultural e histórico y las ideas que se germinan en su desarrollo.

---

(14): Jitrik, Noé: *Temas de teoría*. México: Premia editora, 1987, pág. 21.

## Conclusiones

La presentación que hemos hecho procuró mostrar, en un momento de inicio, las consideraciones teóricas que definen la crítica desde espacios disciplinares distintos, que estimamos aportan a dilucidar su práctica y sus efectos. En tal sentido, resulta inevitable pensar en la función cultural e intelectual que cumple, considerando que los textos críticos exceden la mera entrega de opiniones.

Sin duda, es medular el modo en que la crítica latinoamericana ha dialogado con su espacio contextual y los objetos de su ámbito de análisis; en otras palabras, el cruce de fronteras discursivas, que le ha permitido interconectar e interpretar los rasgos que definen el espesor identitario de la región, la experiencia de una diversidad que demanda la necesaria puesta en ejercicio de conceptos clave que la manifiesten o precisen en sus límites.

Los conceptos fundantes adquieren entonces una función teórica que permite explicar espacios discursivos y culturales, signo inequívoco de una actividad intelectual que procura representar la dinámica de nuestra historia y entender(nos) más allá de las palabras.

Así pues, si la idea de los conceptos fundantes suponen un anclaje con la realidad, las narrativas culturales que se hagan sobre ella constituyen un proyecto en desarrollo; de hecho, la experiencia histórica del siglo XXI pone a los estudiosos ante nuevos desafíos, dados los campos temáticos y la emergencia de expresiones complejas, cuya materialización entrega nuevos objetos de lenguaje, contradiscursos a la hegemonía de los medios, el sentido cultural de la imagen, las subalternidades de la (intra)periferia. En definitiva, hablamos de nuevas orientaciones del imaginario, donde su eventual significación nos pone frente a los síntomas de un sustrato más profundo que se debe interpretar con nuevas categorías.

## Bibliografía

### Teoría del ensayo

Adorno, Theodor: “El ensayo como forma”, en *Escritos de literatura*. Madrid: Akal, 2003. Vol. 11 *Obras completas*.

Cerda, Martín: *La palabra quebrada*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1982.

Lukács, Georg: *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

Oviedo, José Miguel: *Breve historia del ensayo hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1991.

### Crítica y estudios literarios

Cándido, Antonio: “Formación de la literatura brasileña”, en *Crítica radical*. Caracas: Ayacucho, 1991.

Casullo, Nicolás: *Modernidad y cultura crítica*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Cornejo Polar, Antonio: "Para una teoría de la literatura latinoamericana: a veinte años de un debate decisivo". Lima, RCLL, año XXV, N° 50, 1999.

Fernández Retamar, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Cuadernos Casa N° 16, 1975.

Henríquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 1949.

Jitrik, Noé: *Temas de teoría*. México: Premia editora, 1987.

Lezama Lima, José: *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.

Mariátegui, José Carlos: *Siete ensayos sobre la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1970.

Martínez, Agustín: "Modernización crítica en América Latina", en Pizarro, Ana: *América Latina: Palabra, literatura e cultura*. Sao Paulo: Memorial, 1995. Vol. 3.

Paz, Octavio: "Sobre la crítica", en *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1990.

Portuondo, José Antonio: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. La Habana: Cuadernos Casa N° 15, 1975.

Rama, Ángel: *La ciudad letrada*. Santiago: Ediciones Tajamar, 2004.

### **Obras teóricas**

Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Benjamin, Walter: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

Jauss, Hans Robert: "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en *Teoría de la recepción*. Santiago: U. de Chile, 1993. Fac. de Filosofía y Humanidades. Cuadernos de Literatura N° 1.

Reyes, Alfonso: *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1952.

Todorov, Tzvetan: *Crítica de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Van Dick, Teun: *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 1993.



# El modernismo como proceso literario

La torre de marfil tentó mi anhelo:  
quise encerrarme dentro de mí mismo,  
y tuve hambre de espacio y sed de cielo  
desde las sombras de mi propio abismo.  
Rubén Darío

## Presentación (\*)

Entre las consideraciones iniciales que podamos manifestar sobre el modernismo, resulta insoslayable aludir que la bibliografía disponible sobre el tema y las múltiples vías de su estudio y análisis, habitualmente convergen en un aspecto esencial: su condición de pluralidad en formas expresivas y el simultaneísmo con que emerge en el espacio geográfico hispanoamericano.

No obstante la certeza anterior con su implícita invariabilidad, nuestro interés apunta a relevar una variante en ese ámbito, esto es, su condición de un movimiento sometido a sus propias tensiones internas, a lo que se agregan los alcances impensados de su desarrollo. En tal sentido, creemos que la historia que lo explica y la dinámica que asumieron sus estrategias formales, se articulan con la mirada de quienes impulsaron su proyecto, que si bien fue determinado por las condiciones de producción, estas se manifestarán extrañamente desde un fondo contradiscursivo a la época. Estimamos que esto aporta en su examen y recepción para asimilarla a una sensibilidad estética.

La instancia que significa estudiar hoy el modernismo literario, constituye, desde tal perspectiva, entrar en un campo de estudios que, en lo global, se despliega en una doble modalidad, por cuanto demanda una línea de trabajo que configura un diálogo entre la historia literaria y la historia cultural; en la práctica, esto coincide con la idea de situarse más allá de la forma clausular de concebir un hecho literario, sustentada en la autosuficiencia de la obra.

La idea de proceso en el contexto de la temática enunciada, entonces, se inscribe en el interés de examinar la forma canonizada de un movimiento, que en su dimensión de dualidad (es decir, literaria y cultural), ofrece distintas lecturas en su recepción. Creemos que su cuestionamiento de inicio significó interpretar las obras primeras como un discurso alterado, un discurso ajeno a América; en este punto, al observar la universalidad que impulsaba el proyecto, esta opera, paradójicamente, en un momento en el cual se gestaba la conciencia de identidad nacional y continental (la segunda mitad del siglo XIX), y donde la expresión literaria formó parte del mismo fenómeno, esto es,

---

(\*) Publicado el año 2009 en Revista L y L. N° 20.

una literatura nacional y la *expresión americana* de una manera en que los escritores construyen su imaginario.

Desde otro nivel, el momento de proceso inaugurador experimentado por el modernismo, su puesta en vigencia, en la terminología generacional, su posterior desarrollo y el fin de ese mismo proceso, pensamos, se resiste a un estudio uniformador. En relación con lo anterior, por ejemplo, si bien es cierto que existe una estética modernista, cuya materialidad son textos, obras, sus múltiples variaciones expresivas no alcanzan a conformar el absoluto que sus propios autores buscaban. Este es un punto clave, pues dadas las diversas orientaciones formales, vemos en algunos escritores la presencia de componentes de lenguaje literario que anuncian la vanguardia, en consecuencia, fue un proyecto que excedió su propia temporalidad. Esto, creemos, sin duda afecta la experiencia de recepción, particularmente el panorama de la poesía hispanoamericana hacia comienzos del siglo XX.

La intención de este artículo, entonces, consiste en observar una zona de problemas, esto es, el modo en que se asumió el proyecto modernista; adicionalmente, otra línea de sentido nos lleva a revisar la concepción del texto literario, en orden a establecer la pertinencia de nuestro planteamiento: en su proceso, el modernismo prefigura formas expresivas asociadas a la vanguardia poética.

Ciertamente, este es un trabajo que aborda un fenómeno amplio y complejo, de modo que antes bien propone una discusión sobre un aspecto que merece abrirse y observar las particularidades del caso. Es por ello que el acercamiento a obras y autores que hacemos aquí, se enmarca en el contexto de demostrar o ejemplificar, conforme a nuestra premisa de lectura.

## **La conciencia modernista**

En el decir de Octavio Paz, “el modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón -también de los nervios- el empirismo y el cientificismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo...”<sup>(1)</sup>. Esta certera afirmación, nos enfrenta a un modo de interpretar un periodo y cómo es que se constituyen los medios expresivos que lo manifiestan, asimismo, casi de forma inevitable, una perspectiva para comprender un fenómeno que modificó toda nuestra cultura a fines del siglo XIX y con proyecciones insospechadas respecto de su origen.

Tal manera de comprender (o autocomprenderse), decimos, pone en juego una conciencia crítica y una sensibilidad, donde la posición distanciada nos sitúa no sólo ante el marco temporal de un fenómeno estético, sino que, además, a una imagen de sociedad. Sobre

---

<sup>(1)</sup> Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pág. 128.

este punto es importante señalar que existe una visión interior de ese momento, manifestada por los creadores que impulsaron el periodo, visión que ya da cuenta de un proceso diferenciador y liberador en sentido amplio, en cuanto implicó soltar y desplazarse de horizonte cultural; en la práctica, asumir como referencia no la inmediata raíz española, sino el nuevo modelo francés.

En un contexto donde se vivía la consolidación de la nacionalidad en muchos países de nuestro continente, la visión interior del modernismo, es decir, la voz de sus propios gestores, asumió una postura y un discurso intencionalmente otro y distinto; por lo mismo, constituyó un modo de alteridad que impactó socialmente, generando de esa manera la idea de un pensamiento y una sensibilidad, asentados en una estética discontinua y a veces caótica, falta de un eje uniformador, asumida de modo consciente si seguimos a Darío, “porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción” (2).

Desde su contrapartida, la visión exterior tensiona aún más la fuerza de esa conciencia crítica y estética, si se piensa que en ese juicio de “acrática” opera una imagen conjetural o especulativa y un desafío para (re)construir ese discurso estético que remite al pensamiento anarquista europeo. Así, mediante situaciones y fenómenos cuya suma nos resulta ajena, definimos la propia identidad literaria: nos vemos, si no literalmente, a lo menos resonando en la amplitud de la (im)pertenencia a una tradición intelectual, que resitúa nuestra autoimagen de cultura. Este hecho casi de metalenguaje fue sospechado en distintos niveles por los modernistas.

Lo que queremos decir, en el fondo es que, si el fenómeno llamado modernismo se constituyó como ruptura y como aprobación de formas literarias y estéticas que fueron vistas como extranjerizantes, esa misma crítica u observación nace desde propuestas de pensamiento cuyo origen, también, proviene desde lo externo o, si se quiere, operan como modelos que diseñan una orientación social y un modelo de sociedad que se discute: el pasado orden hispánico. La consecuencia fue que ese modernismo posibilitó una apertura a la discusión y, tal vez más importante, abrió a nuestros escritores espacios y zonas inexploradas en nuestro idioma y a nuestra geografía, a la vez que universalizó la imagen de nuestro propio continente.

La conciencia modernista tendrá, entonces, la suficiente plasticidad para recoger medios expresivos de diversos matices: versificación, cromatismo verbal, ritmos, temáticas, símbolos e imágenes míticas provenientes de la cultura oriental, también del mundo afroamericano. Al reverso de las formas, hubo un fondo de temas y tensiones poéticas que cada autor fue capaz de crear, desde su espacio lírico y geográfico, textos que constituyeron una visión de la realidad y,

---

(2) Darío, Rubén: *Prosas profanas*. Buenos Aires: Edicom, 1978, pág. 9.

adicionalmente, una perspectiva sobre el hombre, a partir de su diferenciación respecto de la sociedad, donde el artista resultó el mayormente afectado, (recuérdese el cuento “El rey burgués”), por cuanto fue el más diferente en su búsqueda del “amor a lo absoluto de la belleza”, según las palabras que Darío expresa en el Prefacio a sus *Cantos de vida y esperanza* (1905).

El efecto último de esa construcción de lenguaje, en definitiva, establecerá no sólo la emergencia de un nuevo sujeto o una personalidad intelectual y literaria, diferenciada de su medio, sino que además un elemento reactivo que posibilitaría la definición (o su intento) de una personalidad social: la progresiva constitución de una identidad y de una imagen de cultura propia, asumida desde el descubrimiento y el contraste de la metrópolis europea, con el interior del continente americano, que, más que paisaje, ahora es una condición social y política.

Esa misma situación anterior, sería uno de los puntos que se sometió al debate entre modernistas y antimodernistas, pero en todo caso, dio materia suficiente para que se crearan y fueran diseñándose las bases del rol de un artista en el contexto hispanoamericano, con experiencias iniciales tan diversas como las vividas por el mismo Darío, José Martí, José Enrique Rodó, Leopoldo Lugones o Gabriela Mistral.

## Sincronía de formas plurales

Seguir los trazos que el modernismo impuso en el espacio literario, implica recoger (y sorprenderse) que su expresión misma es dinámica. Poseyó una suerte de ubicuidad, pues incluso superando las dificultades de distancias y de desarrollo cultural en el ámbito hispanoamericano, de modo simultáneo casi, se comenzaron a dar a conocer escritores con el espíritu nuevo, estableciéndose una suerte de red por una geografía dispersa. Hablamos de Buenos Aires, La Habana, Santiago de Chile, México, Bogotá, Montevideo, Lima, para citar en términos generales, sin olvidar que el impulsor más visible partió desde Nicaragua natal y que irradió por Centroamérica en viajes sucesivos.

Lo anterior es interesante de examinar, si pensamos que la confirmación de las nacionalidades no era un hecho tan lejano en el tiempo, por lo cual de algún modo opera un rango de fraternidad, al no haberse explicitado tan fuertemente el proceso de diferenciación entre un país y otro. En otro sentido, el alcance que pudo haber tenido la definitiva decadencia en España, cuya manifestación última fue su crisis interna y la perdida guerra con Estados Unidos (1898). En último término, el “horizonte cultural” que en la visión de Ángel Rama había conducido a la “autonomía literaria del continente”<sup>(3)</sup>, en gran medida favoreció que, al producirse una modificación respecto del modelo

---

<sup>(3)</sup> Ver de Ángel Rama su trabajo “Autonomía literaria americana”, en *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho, 1985.

literario español o su escasa referencia (Francia ahora es capital, es moderna), el sentido de la unificación se hiciera continental; es decir, no obstante las nacionalidades, se produjo un encuentro, pero no a través de una vía social, sino estética, literaria o cultural en último término.

Cuando hablamos de sincronía de formas plurales, constatamos entonces, en primera instancia, las distintas posibilidades geográficas del modernismo, ocurridas uniformemente a partir de la década de 80-90 del siglo XIX. No obstante, en esa sincronía también emergen tonalidades literarias y poéticas, intenciones y compromisos explícitos sobre el oficio literario y la función del escritor, donde cada uno de ellos elige y experimenta los medios expresivos que le son más apropiados, por lo tanto, esa sincronía es dinámica, no se constituye sobre la base de un paradigma único. En este sentido es que el modernismo participa de una ubicación como movimiento literario, al llenar un periodo con una visión de mundo, una sensibilidad y un lenguaje que le es propio y que se diferencia de otro anterior, el romanticismo, por ejemplo.

En términos generales, de las formas expresivas creadas o asimiladas por los modernistas, es indudable la huella de la poesía francesa, por actitud, sensibilidad, el trazo de lo imaginario-poético. Pensamos en Baudelaire, Verlaine, Hugo, Rimbaud. Pero también está Poe y Whitman, la poesía clásica y la mitología, que sustentan gran parte de la creación literaria de los poetas y narradores, incluso en el ensayo como manifestación literaria (Martí y Rodó), la poesía y el arte oriental como modelo (japonés, por ejemplo), introducido por Julián del Casal.

Según lo señalado, el modernismo fue creando una literatura tipificada por la sensualidad, la melodía y el cromatismo idiomático, formas métricas diversas y la experiencia del verso libre o blanco, la recuperación de palabras o los neologismos, la recodificación de mitos universales e incluso americanos, “Se explotaron zonas del sentimiento que hasta entonces habían sido tabú y llevaron a un primer término el diálogo entre sensualidad y sentimiento religioso que constituye una antinomia de la existencia humana...”<sup>(4)</sup>, es decir, produjeron una suerte de desafío a lo convencional en términos literarios y, en muchos casos, en el ámbito de la moral personal, con juegos ambiguos o abiertamente rupturistas.

Todo este caos literario se logra uniformar mediante la observación de la imagen reductora del yo poético, que es el centro del discurso. En extremo, la síntesis de la sensibilidad modernista, generada desde ciertas condiciones históricas y culturales, opera mediante ese eje discursivo que se (auto)legitima como algo único y donde la misma expresión literaria es singular. La obra es derecho y revés de una identidad y una liberación emotiva, es lo distinto, y esto ocurre porque existe un Yo (el artista) que diseña objetos artísticos en una sintaxis

---

<sup>(4)</sup> Franco, Jean: *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971, pág. 45.

personal, que intenta la forma y el equilibrio perfecto entre el sonido y el sentido.

Más que sensibilidad, modelos literarios, motivos o temas, sincretismo y equilibrio formal, (des)sacralización y, a la vez, encuentro con lo mítico, el modernismo fue configurando una perspectiva, una mirada sobre la realidad que parte de la subjetividad sobre lo real, de ahí que ese Yo literario que mencionamos contenga esa realidad literaria, a la par que, al resolverse en el texto, también haya experimentado el mismo proceso de simbolización referido a la contingencia de lo real:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!  
¡Pararrayos celestes  
que resistís las duras tempestades,  
como crestas escuetas,  
como picos agrestes,  
rompeolas de las eternidades! <sup>(5)</sup>

La identidad *poeta-yo poético-torres de Dios*, sitúa en un espacio de privilegio del autor real e imaginario del discurso poético, y allí reconocemos la raíz romántica y simbólica en el diseño de tal imagen y analogía. De todos modos, ese anhelo de integración de formas y de lenguajes sintetizándose en una figura central y protagónica, apunta a distinguir un temple de ánimo que recorre la mayoría de la literatura modernista, incluida la obra tan diversa y variada de un Martí y un Rodó, incluso Darío, quienes reflexionaron sobre arte, sociedad, cultura y propuestas que interpretan críticamente la cultura en América.

## La (in)definición del modernismo

Desde su origen periférico -luego, distante de la metrópolis cultural europea-, con un pasado donde se habían constituido las bases del discurso cultural y literario, el modernismo emerge en las décadas finales del siglo XIX, en un contexto donde su presencia es un signo más de un momento de crisis y de polémicas; ahora, el antiguo escritor político, debe asumir que hay sujeto que también discute, porque es su espacio de acción, esto es, el intelectual y el artista, los hombres que por antonomasia se dedican a hacer y a influir culturalmente, una figura nueva derivada de los cambios de fines de siglo.

Un aspecto que debemos mencionar se refiere a una variable en apariencia secundaria, pero que se proyectará más allá de una materia a discutir: la reflexión acerca del lenguaje. De hecho, para los autores de nuestro tema, el asunto no se redujo al simple hecho de valorizar o no el idioma castellano, por ejemplo, su estatuto oficial o su pureza, sino que

---

<sup>(5)</sup> Darío, Rubén: *Cantos de vida y esperanza*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1967, pág. 38.

en particular esto se vio pensando en función de la capacidad estética o expresiva de las palabras.

Con ese punto de vista, la búsqueda modernista -y su desafío a la larga- fue conformar otros medios o modos de decir, dada la rigidez a que se había llegado, especialmente en la reiteración de lugares comunes en el uso idiomático y también literario. Rubén Darío atacó en tal sentido el peso de la tradición, afincada en América, por influencia, es claro, de España.

El relieve que adquirió la discusión sobre el idioma, en la perspectiva de un proceso cultural, en gran medida perdió intensidad, se desdibujó en medio de conflictos de orden económico y, cuestión más seria, de convivencia y aceptación de los otros, cuya resolución en algunos casos fue simplemente el conflicto internaciones o la inestabilidad política.

Dada esa condición de origen, los escritores modernistas, esto es, aquellos que se definen en lo actual como necesidad y actitud, construyen una estética que, de un modo u otro, intenta resumir y sintetizar lo moderno mediante la experiencia literaria y vital, donde la textualidad fue la vida en la ciudad, también el cuerpo, la vida interior y las palabras que se plantean como desafío para expresar su pleno sentido. Así, hay una tensión entre lo que es el texto literario como construcción de lenguaje y de mundo, versus la estructura social fragmentada, que intenta de todos modos una especie de unidad espiritual.

En función de lo anterior, el mencionado absoluto de Darío será un elemento constitutivo de una perspectiva para problematizar(se), en la medida que fue una propuesta pública que identificó su poética, esto es, la búsqueda de recursos técnicos que expresen en rigor lo que intencionalmente se desea decir y que, en la práctica, también fue asimilada por otros escritores del momento.

La observación crítica que surge de lo anterior resulta del examen que pudiera hacerse sobre la idea de movimiento literario que, en rigor, perfila desde cierto ángulo la lectura de una obra o un conjunto de ellas, cuestión que no fue evitable por los escritores que se adscribieron a la propuesta de Darío. En concreto, la definición interior de “el movimiento de libertad que me tocó iniciar en América” dice Darío en 1905, excede lo literario; en ese ámbito, su eventual ordenamiento como línea programática fue negada por él mismo, y en gran medida no es del todo irrelevante que haya pensado así, considerando la búsqueda de coherencia con su propia actitud intelectual, que le llevó a resistir a una solicitud de “voces insinuantes”: la escritura de un manifiesto, según leemos en las páginas introductorias a *Prosas profanas*. Visto así, el desarrollo de ideas que sintetice las propuestas del modernismo en un documento fundacional, a modo de los manifiestos poéticos del siglo XX, puede ser elaborado desde una estrategia argumentativa de negación.

A pesar de todo, existió el sentido de la pertenencia, de una comunidad de escritores comprometidos con su oficio (fueron hombres de letras) y su entorno social; Rodó, por ejemplo, al afirmar que era un modernista, declara: “yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y positivismo filosófico las conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos a disolverse en concepciones más altas”<sup>(6)</sup>.

La puesta en ejercicio de un diseño literario como algo consciente, su apertura hacia la sociedad con la visión de lo nuevo, el nuevo espíritu de Darío, parte entonces de un ideario, que al insertarse en el idioma y en nuestra realidad, produce un efecto de contraste, en el que la obra escapa a la sobredeterminación naturalista, en la medida que es una liberación de la forma, un ejercicio poético superior que pone una mirada interior a las sensaciones. En otro sentido, esa textualidad es el horror del mundo, la separación o el aislamiento del sujeto real y de enunciación, un modo de (auto)fragmentarse de la sociedad.

Lo que queda de naturalismo o positivismo, en la perspectiva actual, será ese impulso de actualidad, la disidencia frente al acomodo estatuido, con las condiciones de su supuesto progreso. No obstante, en el ámbito de la recepción, lo que se produjo, además de una forma literaria, fue nuestra inserción a un modelo de sociedad con el cual se confrontaba; en la expresión cultural, la textualidad se transformó en fragmentos de mundo, el texto se abrió desde su absoluto de lenguaje y belleza a una moda literaria, finalmente, ese mismo texto como fragmento de un todo se transformó, también, en un signo de lo dispar en que se manifiesta la llamada Modernidad.

En *Corriente alterna* (1967) y *Los hijos del limo* (1974), Octavio Paz dirá que nuestra entrada al mundo moderno -aunque tardía-, se inicia con el modernismo, mundo cuya visión centrada de la cultura y fragmentación/simultaneidad del tiempo lineal, desplegado en un espacio literario que se conjuga, son marcas que se aproximan y nos hacen contemporáneos de París, la capital poética y artística del siglo XIX. América, en la intención de Darío y sus seguidores, se hace cosmopolita, es decir, pertenece a un espacio, luego, a un tiempo, donde la lejanía ha sido rota, síntesis de ruptura con lo propio y acercamiento a una realidad diversa y plural como lo fue el movimiento mismo.

La (in)definición del modernismo, según vemos, manifiesta distintas modalidades o puntos de vista en su examen, pero, en cualquier caso, resitúa el alcance que este tuvo, con una proyección que supera el umbral demarcatorio de las generaciones, en tanto que, desde una perspectiva cultural y de proceso literario, permite también redefinir la

---

<sup>(6)</sup> Rodó, José Enrique: *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899, pág. 77. Edición digital en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).



articulación que va desde el modelo modernista a la vanguardia, no sólo con sus alcances temáticos, sino por su reflexión sobre el lenguaje estético y la obra como signo.

## **La obra como objeto artístico: prefiguraciones de la vanguardia**

Si consideramos la producción literaria de los autores modernistas, es posible advertir que, en muchos casos, las páginas prologales o los textos propiamente dichos, manifiestan un discurso teórico e incluso crítico, referido al oficio literario o al proceso constitutivo de una poética personal. La forma reflexiva y de desarrollo de ideas se traspasa e invade los géneros, lo que posibilita la identificación de los procesos individuales, asimismo el grado de coherencia entre la teoría y la práctica, la desestimación de aquella imagen en que el modernismo sólo sería expresividad y lirismo grandilocuente.

La especificidad del artista y de su obra, asumida como un oficio o una práctica consciente, creemos que es un logro importante y en ese campo, en verdad, el modernismo dejó su herencia. Los escritores de ese movimiento tuvieron la claridad suficiente para discutir y hacerse disidentes de su tradición más inmediata, pero también fueron capaces de responder con la invención de propuestas que, aunque tomadas desde otros contextos, al sobreponerlas en idioma castellano, se obtuvo una literatura que sería capaz de enfrentar nuevos proyectos socioculturales, es decir, el diseño de una tradición.

Sobre la base de estas propuestas, es que durante el modernismo la literatura se multiplicó en formas expresivas, pero el hecho singular de la escritura y el texto transformaron las palabras y su sentido en signo de lo artístico; la palabra-arte equivaldría a una señal de belleza. El problema que debieron resolver fue el encuentro del vocablo, la imagen, la metáfora, el adjetivo, en síntesis, cómo lograr el verso, la estrofa, el poema, el ensayo y la crítica. No es extraño, por lo tanto, que en ese momento se haya manifestado una especie de verbalismo desmesurado, una sobrecarga de recursos literarios, la fusión de códigos de la pintura y la música traspasados a la palabra escrita, el sentido del ritmo y de los objetos que responden al criterio estético de la ornamentación de los espacios. Aparecen los símbolos. Con esto, se deduce que en verdad la supuesta inspiración de raíz romántica (las Musas) equivale más bien a una impostura, un juego o una invención fantástica, pues la poética modernista está lejos de la espontaneidad expresiva. En ese proceso de experimentación con lo formal, agregamos, se produjeron verdaderos hallazgos literarios, consciente o inconscientemente, de modo que “después de esa experiencia [del modernismo] el castellano pudo soportar pruebas más rudas y aventuras más peligrosas. Entendido como lo que realmente fue -un movimiento cuyo fundamento y meta

primordial era el movimiento mismo- aún no termina...”<sup>(7)</sup>. La concepción de la obra como objeto artístico, en la perspectiva que seguimos, establece en muchos sentidos la idea de un producto, una especie de operatoria formal para generar una curiosidad literaria, lo cual acerca a sus autores a procedimientos de diseño propios de la vanguardia, en tanto se experimenta con el lenguaje, aunque sin llegar todavía a la mutación de la sintaxis.

En el “Himno de las torres” de Leopoldo Lugones, perteneciente a *Las montañas de oro* (1897), encontramos:

Canto: las altas torres, gloria del siglo y decoro del suelo.  
Las torres que ven las distancias: las torres que cantan la  
gloria de las buenas artes del hierro y de la piedra. Las  
torres gigantes que tienen cien lenguas intactas<sup>(8)</sup>

Leído hoy, es un texto que (a)parece como contemporáneo, adscrito a la estética de seriaciones generadas por el futurismo y el creacionismo a comienzos de siglo, con su carga de miradas múltiples sobre un mismo objeto. *Lunario sentimental* (1909) es superior en creatividad y allí plantea su poética vanguardista. Con igual fuerza y notoria afinidad, en *El rosario de Eros* (1924) de Delmira Agustini, publicado en sus *Obras completas*, leemos:

Hay cabezas doradas al sol, como maduras...  
Hay cabezas tocadas de sobra y de misterio,  
cabezas coronadas de una espina invisible,  
cabezas que sonrosa la rosa del ensueño,  
cabezas que se doblan a cojines de abismo,  
cabezas que quisieran descansar en el cielo,  
algunas que no alcanzan a oler a primavera,  
y muchas que trascienden a flores de invierno...<sup>(9)</sup>

En este caso, según vemos, la disposición estrófica, las imágenes y el lenguaje evocan componentes oníricos, además del caos temático cuyo creciente desarrollo mantiene un centro a partir de la reiteración anafórica. En esa disposición, es destacable además cómo el verso logra autonomía, rompiendo de ese modo la tendencia modernista a desarrollar el poema desde la retórica del tema, que en este caso se reconstruye en asociaciones libres y enumeraciones o series. Avanzado el texto, se dice:

Hay manos que nacieron con guantes de caricia,  
manos que están colmadas de de la flor del deseo,

---

<sup>(7)</sup> Paz, Octavio: “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1971, pág.

<sup>(8)</sup> Lugones, Leopoldo: *Las montañas de oro*. Buenos Aires: Eds. El Aleph, 1999, pág. 62.

<sup>(9)</sup> Agustini, Delmira: *El rosario de eros*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 2008, pág. 89.

manos en que se siente un puñal nunca visto,  
manos en que se ve un intangible cetro;  
pálidas o morenas, voluptuosas o fuertes,  
en todas, todas ellas pueden engarzar un sueño ...

¡Ah, entre todas las manos yo he buscado tus manos!  
Tu boca entre las bocas, tu cuerpo entre los cuerpos,  
de todas las cabezas yo quiero tu cabeza,  
de todos esos ojos, tus ojos solos quiero.  
Tú eres el más triste, por ser el más querido,  
tú has llegado el primero por venir de más lejos ...<sup>(10)</sup>

Según puede verse, el desarrollo adoptado por Agustini, expresa ahora, contrastivamente, un fondo temático que evoca los motivos del amor pasional y único del romanticismo, con las técnicas y rasgos estéticos de avanzada; la elección del amado entre otros posibles, el tono exaltado, junto a versos que manifiestan imágenes fracturadas de la realidad, cuyo ensamble parte del lugar en que se sitúa el yo poético: el tono íntimo y confesional.

Se puede afirmar entonces que, en el caso de los poetas usados a modo de ejemplo (sin olvidar otros posibles como Julio Herrera y José Juan Tablada entre otros), ha operado un procedimiento propio de la poesía contemporánea, esto es, el vaciamiento del yo, para instalar en su lugar los objetos y el lenguaje que los nomina; se ha experimentado con la forma y el espacio poético a partir de denominaciones y determinaciones gramaticales que posibilitan la gracia de inventar imágenes nuevas, una realidad sustentada en el lenguaje mismo, sin exterioridad, lo cual llegará el máximo, pero en la situación de las vanguardias posteriores. Es el momento en que ha estallado la realidad y el lenguaje con la primera guerra en Europa; en Hispanoamérica, surgirán las vanguardias, múltiples y paradójales, en las décadas iniciales del siglo XX, donde se hará uso de la apropiación cultural iniciándose una nueva época en nuestra historia literaria.

## Conclusiones

Las variaciones temáticas y de análisis global sobre el modernismo, ponen en evidencia las tensiones a que estuvo sometido, entendiendo con esto que, en verdad, esas complicaciones fueron experimentadas y vividas por quienes impulsaron los complejos cambios literarios y culturales de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

En el modernismo se entrecruzan variables que entran en conflicto con lo estatuido, con lo cual, inevitablemente, aparece una teoría sobre el arte y la sociedad de modo simultáneo, cuya práctica pone en cuestión la efectividad de los discursos. Así, la idea de proceso con

---

<sup>(10)</sup> Agustini, *Delmira*: opus cit., págs. 90-91.

que abordamos el trabajo, da cuenta con ese sentido de la distintas direcciones y perspectivas con que se recepcionó el movimiento, a la vez pone en dinámica el valor canonizado de su importancia y que, al contrastarlo desde hoy, legitima el significado de esa tradición literaria.

Finalmente, es posible descubrir la originalidad de las propuestas, es decir, su verdadero origen; planteado así, se asume en un plano distinto la comprensión no sólo de una obra múltiple, sino que también el motivo por el cual nuestra modernidad es un desafío, para asumir lo diverso y legitimarlo desde su contexto.

En tal sentido, nuestro interés se orientó a poner en discusión, en el ámbito literario y cultural, una especie de resemantización o reubicación del lugar común actual: el modernismo y nuestra modernidad cultural a comienzos del siglo XX.

## Bibliografía

### Corpus de textos poéticos

- Agustini, Delmira: *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 2008.  
Darío, Rubén: *Prosas profanas*. Buenos Aires: Edicom, 1978.  
*Cantos de vida y esperanza*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1967.  
*Azul*. Santiago de Chile: Zig Zag, 1953.  
Lugones, Leopoldo: *Las montañas de oro*. Buenos Aires: Eds. El Aleph, 1999.

### Estudios literarios

- Franco, Jean: *La cultura moderna en América latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.  
Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.  
Gutiérrez Girardot, Rafael: *El modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE, 1987.  
Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1954.  
Henríquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: FCE, 1949.  
Jiménez, José Olivio: *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1992.  
Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.  
“El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1971.  
*Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1970.  
Pizarro, Ana: *De ostras y caníbales*. Santiago de Chile: Editorial U. de Santiago, 1994.  
Rama, Angel (1985): “Autonomía literaria americana”, en *Crítica de la cultura latinoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1985.  
Rodó, José Enrique: *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes, 1899. Edición digital en [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)  
Rodríguez, Mario: *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica*. Santiago: Universitaria, 1967.

# La vanguardia literaria: una instancia formativa del discurso crítico latinoamericano

*la velocidad transforma el punto en línea*  
Paul Virilio

## Presentación (\*)

En este trabajo, nos proponemos examinar una instancia de la crítica latinoamericana, que refiere a un hito contextual y configurador de su desarrollo como discurso. Particularmente nos referimos al primer tercio del siglo XX, que se corresponde con la emergencia de las vanguardias, en que son reconocibles tanto sus agrupaciones y formas particulares, como su actividad transdecodificadora, que se instala en polémica con las prácticas culturales y sus propios medios expresivos.

Lo que se examina, entonces, es el aporte de intelectuales y creadores a la formación de un discurso reflexivo y que abre sus ámbitos de influencia, a su vez, en el carácter que adoptaron las estéticas de vanguardia en relación con una conciencia crítica y diferenciadora, es decir, la posibilidad de consolidar el espacio cultural latinoamericano y la experiencia humana que subyace en ese proceso.

Esto nos pone ante la evidencia del crítico como un sujeto empírico, que lo hace identificable con un abordaje controversial a los problemas latinoamericanos, manifiesto en que discute las prácticas discursivas, entendiéndolas como estéticas de ruptura y de transposición cultural, en coherencia con los procesos históricos, vistos en el panorama de las propuestas y transformaciones de la sociedad en su conjunto.

## El ejercicio (del) crítico

La personalización de una práctica discursiva como la crítica y los efectos extratextuales que esta genera, permite situar quiebres del sentido común o de la lectura; por otra parte, al localizarse en determinados espacios, dispone o instala una perspectiva, variantes, cuestionamientos en progreso que complejizan el conocimiento de su objeto, esto es, el discurso previo que la justifica y sostiene. Esa actividad supone la realización de lecturas que hacen converger y conectarse sistemas múltiples de significación, en donde las fronteras disciplinares se intersectan y diluyen, constituyendo nuevos campos de sentido.

En ese ámbito, la experiencia histórica latinoamericana del primer tercio del siglo XX, muestra una serie de circunstancias que permiten entender y asumir que hay marcas diferenciales de una época.

---

(\*) Publicado el año 2007, L y L N° 18.

El fundamento que permite esta aseveración tiene como referencia la producción literaria, su historia y el examen historiográfico-crítico<sup>(1)</sup>, en dos aspectos particularmente centrales: primero, los cuestionamientos de cómo se debe asumir la inmediatez de las prácticas escriturales y su capacidad para activar nuevos códigos discursivos que “desfamiliarizan” la lectura, merced al influjo de las vanguardias. En segundo lugar, aquello que concierne a su efecto empírico en las discusiones u opciones interpretativas en esa temporalidad, donde se reinstala la mirada sobre nuestra cultura, con el desafío de comprender su valor identitario.

Consecuentemente, eso permite interrogarse en torno al carácter que adoptaron las estéticas de vanguardia en relación con una conciencia diferenciadora y su expresión discursiva; asimismo, cabe razonar sobre el significado que tuvo el aporte de intelectuales y creadores en la formación de un discurso que reflexiona sobre su propio proceso de desarrollo, en (desde) un espacio cultural específico, considerando las instancias que marcan la emergencia de los referentes objetivos que tiene y en los cuales pone su interés.

Desde ese punto de vista, y en virtud de que el discurso crítico es una práctica que se expresa en contextos temporales, idiomáticos y culturales precisos, nuestra reflexión nos lleva a considerar la fisonomía del crítico como autor y la crítica como una actividad en la que hay marcas históricas y (también) personales de escritura, lo cual nos pone ante la evidencia de un sujeto empírico identificable por su abordaje controversial a los problemas latinoamericanos.

## Vanguardia y crítica

En las décadas iniciales del siglo XX, los aportes reflexivos y críticos sobre prácticas discursivas provienen, especialmente, de los diversos programas de las vanguardias, a lo que no estuvo ajena la apreciación de los intelectuales. Lo que resaltamos en tal sentido refiere tanto al tratamiento de cuestiones estéticas sobre arte, poesía, plástica y temas centrales de líneas programáticas, como a los niveles de fuerte cuestionamiento de la tradición pasada con diversos matices y conexiones, provistos de una intención que implicaba saltar de lo estético a lo político, en la medida que la mirada totalizadora o universalista de

---

(1) Sin ánimo de exhaustividad, citamos la recopilación de trabajos que hizo Saúl Sosnowski en los volúmenes de *Lectura crítica de la literatura americana*. Caracas: Ayacucho, 1996, con un estudio prologal, Vol. 1; del mismo autor, “Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas”, en Cuadernos Americanos, No. 6, segunda época, México: UNAM, 1987; de Ana Pizarro, *América Latina: Palabra, literatura e cultura*. Sao Paulo: Memorial, 1995, particularmente el Vol. 3; también *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1985; César Fernández Moreno, quien coordinó la edición de *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1971. Para el asunto que revisamos, son obras en que aparecen artículos de numerosos críticos e investigadores, de modo que se presentan visiones múltiples y complementarias, acerca de las orientaciones que siguen los estudios (meta)críticos.

sus manifiestos, a tono con el modelo europeo, intenta cubrir el espacio artístico y social.

La materialidad de todo eso se expresó en una praxis que llevó a la edición de obras específicas, revistas de orden artístico o en lo que podemos llamar, hoy, acciones de crítica cultural, según lo hicieron sus modelos europeos y de quienes son en parte deudores: *Amauta*, *Savia*, *válvula* (sic), *Actual*, *Mural Prisma*, *Proa*, *Klaxon*, *Revista de Antropofagia*, *Revista de Avance*, para nombrar las de mayor relevancia, en virtud de quienes participaron en ellas: José Carlos Mariátegui, Pablo Palacio, Arturo Uslar Pietri, Manuel Maples Arce, Borges, Mario de Andrade, Juan Marinello y Alejo Carpentier respectivamente. Cualquiera sea el caso particular que se analice, para los investigadores es clara la trascendencia que tuvieron los distintos grupos o individualidades:

La segunda década del siglo XX es un periodo clave e imprescindible para comprender el desarrollo de las letras hispanoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato [...].<sup>(2)</sup>

Hacemos la salvedad de que aun cuando se trata de una afirmación centrada en las expresiones artísticas, se proyecta también hacia el campo de las ideas, particularmente en los diversos manifiestos, que exceden una mera línea programática de escritura o de lenguaje estético en tanto discuten un orden social y cultural, de modo que, en el fondo, se trata de proyectos totalizadores, de tono exhortativo y confrontacional, provistos de una intención que implica resolver o superar las condiciones impuestas por las convenciones de época o simplemente el desgaste de lo novedoso “por lo novedoso”, que termina siendo un lugar común.

En ese contexto, recordamos el carácter polémico del libro de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), publicado en Madrid por Rafael Caro Raggio. Aludimos a esto por cuanto considera entre los movimientos europeos de vanguardia el creacionismo de Vicente Huidobro, asociándolo primero al ultraísmo español, luego a la “modalidad creacionista” de la literatura. Lo central en esta materia consiste en su duda respecto de la “paternidad” de la propuesta huidobriana, pensando en que el poeta chileno mantuvo un tono polémico con el mismo de Torre y especialmente con Pierre Reverdy, que se supone habría impulsado la estética creacionista.

No obstante lo señalado, en la historia de ese problema, antes que el ideólogo o propietario, es problematizable la experiencia del poeta, en tanto estableció no sólo un nuevo modo expresivo, por lo tanto, “una manera distinta de ver”, usando la expresión de Marta Traba,

---

<sup>(2)</sup> Verani, Hugo: *Las vanguardias literarias hispanoamericanas*. México: FCE, 1986, pág. 10.

sino que puso en contacto dos geografías, un dentro y un afuera, que implican hacerse cargo de dos tradiciones, la hispanoamericana (variante chilena), y la europea, en un línea de franca ruptura. En eso, Huidobro no sería por cierto el único. Pensamos, por ejemplo, en figuras centrales como José Juan Tablada, Oliverio Girondo, José María Eguren, José Antonio Ramos Sucre, César Moro, quienes poseen un corpus de obra en que se muestra el nexo de un ordenamiento nuevo en la estructura poética, vehiculada en idioma español-americano, asimismo, tienen una aproximación refractaria hacia la cultura de formación y los cambios sociales que operan en ella.

Si para acotar los límites del periodo inicial los críticos muestran cierta vacilación, el problema mayor emerge al intentar la síntesis en una especie de conglomerado vanguardista, similar a lo que opera al momento de un examen caracterizador del modernismo. La estabilidad del conjunto de sus expresiones artísticas y literarias se sostiene en los polos de una dialéctica: cosmopolita o nacionalista, colectivo o individual, racional o irracional. Cualquiera sea el modo en que se resuelva, opera desde fuera la articulación con las utopías sociales americanas -la Revolución mexicana, por ejemplo-, en un momento en que se constituyen los movimientos reivindicativos, impulsados por el afán de los cambios en las condiciones de vida y la superación de las crisis de los años 30 y la situación de posguerra, que afectó de modo global las distintas sociedades.

Así, euforismo (Puerto Rico), postumismo (República Dominicana), “minorismo” (Cuba), ultraísmo (Argentina), estridentismo (México), creacionismo (Chile), constituyen además de proyectos estéticos particulares, tendientes a cambiar los procedimientos expresivos y de capturar su recepción provocadora, un modo de canalizar una disidencia respecto de la sociedad y los valores que la sustentan, particularmente en los círculos ilustrados y de poder: “No podemos seguir siendo súbditos de una aristocracia intelectual que no nos pertenece [...]. Debemos tan sólo ser aristócratas de nuestra democracia”<sup>(3)</sup>, dice el Manifiesto Postumista en 1921. Desde el Manifiesto Euforista (1922) leemos: “¡Rompamos los moldes viejos, la tradición! Olvidemos el pasado; no tengamos ojos sino para el presente luminoso y para el futuro más luminoso aún. ¡Hagamos una nueva historia, una nueva tradición, un nuevo Pasado!”<sup>(4)</sup>. Después de contextualizar la situación sociocultural cubana que llevó a la emergencia del Grupo Minorista (1927), declaran que su labor como “trabajadores intelectuales”, está destinada a “la revisión de los valores falsos y gastados”, el arte vernáculo y el nuevo, “la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras”, “la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui”;

---

<sup>(3)</sup> Verani, Hugo: opus cit., pág. 111.

<sup>(4)</sup> Verani, Hugo: opus cit., pág. 115.



por último, declaran intencionar “*la cordialidad y la unión latino-americana*”<sup>(5)</sup>.

Acotar principios estéticos y vincularlos a la “acción cultural” constituye una variable reiterada, en que el tono de lo enunciado devela un sujeto de carácter iconoclasta y visionario; en el Manifiesto Ultraísta (1921) se establece la diferencia entre dos estéticas -espejos y prismas-, para declarar la adhesión a la que favorece un arte de visiones personales, y para hacerlo demandan “arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos. [...] Nuestro credo *audaz y consciente es no tener credo*. [...] *La creación por la creación*, puede ser nuestro lema”<sup>(6)</sup>.

## Estética y proyectos en acción

Vale en este caso poner como antecedente lo ocurrido con Huidobro y Vallejo, quienes discuten, desde sus estéticas particulares, las propuestas vanguardistas bretonianas y a sus seguidores (los “nuevos acólitos” dirá Paz, en un apartado de *Corriente alterna*, el año 1967). Por ejemplo, en “Manifiesto de manifiestos” del primero (1925), este objeta el principio del automatismo síquico en la escritura, aclarando que apenas “el escritor se sienta ante la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir”<sup>(7)</sup>, respaldando su juicio en elementos aportados por la psicología; en su planteamiento, la poesía surge de una “superconciencia” o de “delirio poético”. Por su parte, Vallejo, en “Poesía nueva” (1926), duda de que la incorporación del léxico surgido por el desarrollo tecnológico a la poesía (cinema, motor, avión, etc.), responda claramente a una “sensibilidad nueva”, aclarando que por sobre la combinación o de los materiales artísticos, “la poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana”<sup>(8)</sup>; la oposición se endurece en su texto “Autopsia del surrealismo” (publicado en *Nosotros* y luego en *Amauta* en marzo y mayo de 1930), en la medida que muestra una perspectiva más ideológica, considerando que la crisis del “imperialismo económico” se corresponde también con la multiplicación de escuelas literarias, donde la de “mayor cartel” es el surrealismo, cuyo espíritu crítico, si en algún momento descubre un método revolucionario distinto al propio (el marxismo), no pasó de ser una impostura, de modo que sus integrantes son “unos intelectuales anarquistas incurables”<sup>(9)</sup>.

Otro caso es la posición del estridentista Manual Maples Arce, quien niega el creacionismo, el dadaísmo, el futurismo, el cubismo (algo similar a lo dicho por los postumistas), llamando a hacer una síntesis de

---

<sup>(5)</sup> *ibid*, pág. 127. La cursiva es nuestra.

<sup>(6)</sup> *ibidem*, pág. 251.

<sup>(7)</sup> Huidobro, Vicente: “Manifiesto de manifiestos”, en Verani, pág. 229.

<sup>(8)</sup> Vallejo, César: “Poesía nueva”, en Verani, pág. 190.

<sup>(9)</sup> Vallejo, César: “Autopsia al surrealismo”, en Verani, pág. 196.

todos ellos; “cosmopoliticémonos” declara en *Actual* N° 1 (1921), haciendo una exaltación de los adelantos tecnológicos; asimismo expresa que los recursos técnicos del arte tienen una función espiritual. No se trató de un labor aislada la suya, pues además de ser acompañada por la polémica, hubo réplicas importantes en la revista *Contemporáneos*, en los artículos críticos de Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano (la decadencia de la poesía está en lo viejo); por sobre ellos, el crítico Jorge Cuesta (participante del grupo y de la revista de *Contemporáneos*, una generación distinta incluso a la que nos ocupa), con trabajos que publicó incluso en diarios, para referirse a los dudosos cuestionamientos en contra de la vanguardia mexicana, dado su innegable aporte a los lenguajes estéticos <sup>(10)</sup>.

Con esta muestra de expresiones, el “mapa” de los programas y estéticas de la vanguardia asume una franja ideológica y de énfasis en distintos rangos. Atendiendo a ese factor se ha señalado:

Consideradas desde una mirada puramente sincrónica, es decir, vistas como un sistema cultural definible en el espacio y en el tiempo, nuestras vanguardias literarias no sugieren otra forma que la de un mosaico de paradojas. Es difícil al historiador actual intentar una exposición sintética de esos movimientos, pues la búsqueda de líneas comunes, a cada paso, choca con posiciones y juicios contrastados <sup>(11)</sup>.

Para la misma época que revisamos, aunque desde un campo discursivo distinto, la perspicacia crítica de José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación la realidad peruana* (1928), anticipó las discusiones en torno a cuestiones regionales y la periodización literaria (colonial, cosmopolita, nacional), libro que coincide por lo demás en fecha con *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, de Pedro Henríquez Ureña.

El capítulo que denomina “El proceso de la literatura” contiene precisamente su “testimonio de parte”:

---

<sup>(10)</sup> Sin que sean los únicos que hayan trabajado el tema de la vanguardia y las primeras décadas del siglo XX, tomamos como referencia el libro de Nelson Osorio *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988; de Jorge Schwartz *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991. Agregamos a Stefan Baciu con su *Antología de la poesía surrealista Latinoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1981, donde considera a sus “precursores” Eguren, Huidobro, Ramos Sucre, Girondo, Tablada. Una aproximación teórica y analítica es la que aparece en la compilación de Ana Pizarro *Modernidad, postmodernismo y vanguardia*. Santiago: Mineduc-Fundación Vicente Huidobro, 1993, con trabajos de Raymundo Mier, Hugo Achúgar, Jacques Leenhart, Antonio Fernández Ferrer, entre otros. Por último, mencionamos a Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Berg con la serie de volúmenes *Vanguardia latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2007.

<sup>(11)</sup> Bosi, Alfredo: “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”, en Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 14.

Me propongo, sólo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, caso exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación [...] Todo crítico, todo testigo, cumple consciente o inconscientemente, una misión. Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es constructor, y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente [...]

(12)

La estrategia “testimonial” de sus planteamientos le llevan a explicitar su renuncia a la imparcialidad crítica, poniendo en duda el eventual logro de su opuesto; sin embargo, con similar claridad establece el fondo de su criterio, esto es, anteponer la validez estética de las expresiones literarias, que se unen en sus juicios a sus concepciones morales, políticas y religiosas.

Sin restarle la relevancia a lo anterior, destacamos el hecho de que pone su atención en el valor de la poesía de César Vallejo, poeta emblemático en la conjunción de lo americano y la sintaxis vanguardista, aspecto que valora en su nota crítica diciendo que el poeta trae tanto un “mensaje nuevo”, como asimismo “una técnica y un lenguaje nuevos”.

En esa conjunción, pone el acento en el sentimiento indígena de *Los heraldos negros*, dado en su tono de “nostalgia”, que representa para él una protesta sentimental o “una protesta metafísica” (sic): “El gran poeta de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce* -ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria- se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia” (13).

En este asunto, llama la atención el que, paradójicamente, si bien Mariátegui vio en el surrealismo no un “simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual” en el que no ve una moda artística, antes bien una “protesta del espíritu”, cuyos postulados están de parte de la “revolución social”, en contrario, hemos establecido que Vallejo explicita su desconfianza a ese proyecto estético en su decidir “Autopsia del superrealismo”, en que declara la muerte oficial del movimiento, aclarando que en verdad como escuela literaria “no representaba ningún aporte constructivo”, entre otras razones dada la pérdida de su “prestancia social”, siendo como escuela una impostura.

La validez de la premisa anterior cobra una fuerza relativa si tomamos como objeto la vanguardia, articulada en el movimiento de la negritud, un campo claramente diferenciador que asume la estética y sus efectos culturales y políticos, por la inserción de un componente étnico, lo cual excede la imagen simple del llamado arte negro. (Algo similar

---

(12) Mariátegui, José Carlos: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1970, pág. 229.

(13) Mariátegui, José Carlos: opus cit. pág. 316.

puede decirse del modernismo brasileño, que sin duda representa un sistema estético variado y eventualmente de mayor complejidad, si pensamos en la conformación afroamericana, europea e incluso oriental).

Desde el punto de vista de los principios orientadores de la vanguardia, resultaba definidora la actitud antiintelectual o antirracional. Este principio fue lo que atrajo primero a los cubistas europeos hacia el arte africano, que daría origen a una línea artística y de discusión que comenzó bajo la denominación de negrismo, para evolucionar a ese movimiento más amplio de la negritud, que convocaría a un amplio grupo de escritores e intelectuales de origen afroamericano y otros de origen africano, quienes se encontraron en Europa, propiciando de ese modo un contacto que se materializaría en actividades y proyectos comunes <sup>(14)</sup>. En el contexto hispánico, ese contacto se había iniciado vía Cuba en 1927, con la Revista *Avance* y el Grupo Minorista (1923-1927), en el cual participaba Alejo Carpentier.

No obstante, el elemento clave que activó esa línea artística provino de estudiantes de origen afro, quienes convergieron en Francia en la década de 1930. Entre ellos se encontraban Aimé Césaire (Martinica), León Damas (Guyana), Leopold Sedar Senghor (Senegal), quienes dieron forma a la revista *Legítima defensa* (1932) y luego *L'étudiant noir*; la negritud tuvo como elementos fundacionales ese encuentro, que permitió incorporar temáticas asociadas al mundo afroamericano, de modo que constituyó un movimiento que excede el problema racial, al arraigarse como respuesta artística de la herencia cultural africana, lo cual respalda esta alusión a ellos, dado su evidente nexo con la formación de un discurso autónomo.

En ese entendido, “la negritud, en su mejor acepción, fue la operación cultural por la que los intelectuales de África y la de las dos Américas tomaron conciencia de la validez y de la originalidad de las culturas negroafricanas, del valor estético de la raza negra y de la capacidad respectiva de su pueblo para ejercer su derecho a la iniciativa histórica que la colonización había suprimido completamente” <sup>(15)</sup>. Así, en principio, tuvo un sentido como forma de liberación social y política,

---

<sup>(14)</sup> El contacto entre la vanguardia y el arte negro asumirá los rasgos de una *línea temática*, incluso una moda; sin embargo, para los afroamericanos, Brasil incluido, se transformó en el descubrimiento de una *parcela de identidad*, por lo cual en la década del 30 ese reconocerse se constituye en un movimiento doblemente liberador. César Vallejo, después de haber visto en París una compañía de danzas africanas, escribió en 1925 “La conquista de París por los negros”, señalando: “Nunca había presenciado semejante música, tales instrumentos monstruosos, cuales refriegas anatómicas del baile salvaje, en que los siete frenos católicos de nuestra civilización no bastan a amordazar la angustia misteriosa del animal que se pone de espaldas con el hombre. Danza de la selva, ante cuya crudez (sic) casi meramente zoológica no hay crítica posible” (César Vallejo, en *Mundial*, Lima, citado por Jean Franco, 1971, p. 116). Vicente Huidobro dirá en “Vientos contrarios” (1926) que ama el arte negro porque “no es un arte de esclavos”.

<sup>(15)</sup> Depestre, René: *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Cuadernos Casa N° 29, 1985, pág. 39.

en cuanto esto significaba alcanzar plena autonomía por parte de los países de origen africano; en otra perspectiva, implicaba liberarse de los modelos europeos en la creación de obras artísticas, dicho de otro modo, recoger las propias tradiciones, para manifestar el poder evocador de la imaginación y una *resistencia cultural* a las relaciones de dominio, expresadas, incluso, en las formas literarias.

Es un proceso en el que René Depestre, su verdadero portavoz e ideólogo, observa una manifestación de cimarronaje intelectual; es decir, un movimiento de resistencia cultural, en una analogía que evoca las rebeliones de esclavos que, en su lucha por liberarse y mantener sus tradiciones, llegaron a constituir formaciones comunitarias autónomas adentradas en la selva, donde reelaboran sus raíces en una compleja red transculturadora.

En relación con el efecto real del contenido ideológico de las vanguardias, estas se consolidan fundamentalmente en torno al problema de la función del arte, en un ámbito afín, el valor de las representaciones que hacen a los imaginarios colectivos, a los cuales se intenta restarle la simple inmediatez, la provocación y la esperanza de las utopías políticas.

La propuesta vanguardista de unir arte y vida la podemos vincular precisamente en la negritud, en el marco de la exposición de Wilfredo Lam en Port au Prince, con una serie de conferencias que diera André Breton en que proclamó la liberación de los pueblos. El efecto de esa proclama fue una revuelta que terminó en una crisis política que llevó a derrocar a Elie Lescot (1946). Breton debió abandonar Port-au-Prince y se trasladó a la Martinica, en febrero de 1946, con la impresión viva de que su estadía, en verdad, cumplió con creces lo que se esperaba con su palabra. <sup>(16)</sup> En los años 60, la conciencia diferenciada del continente respecto de un centro y de la necesidad de una “autonomía crítica” tendrá un antecedente claro en ese movimiento, particularmente para el ámbito caribeño.

Sin obviar la eventual función catalizadora de las prácticas estéticas y discursivas, en esos años iniciales no lejanos después de todo a los centenarios de la independencia, hay un vuelco crítico a la consideración de las culturas regionales que componen la sociedad latinoamericana, con una densidad que configura estratificaciones de diversa significación, funcional a los países de origen.

El asunto relevante en este aspecto es el nivel de aquello que Bernardo Subersacaseaux denomina “apropiación cultural” de los nuevos lenguajes (2007), dadas las implicancias que trae no sólo a la vida artística e intelectual, sino que también a la recepción de sus productos y sus

---

<sup>(16)</sup> Para un examen historiográfico más detallado, remito al artículo “Aimé Césaire: acción poética y negritud”, en este mismo volumen. También el capítulo respectivo de Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991. Otra fuente importante es *Línea de color: ensayos afroamericanos* de Ildefonso Pereda. Santiago: Ercilla, 1938. Agregamos *Conversaciones (1913-1952)* de André Breton. México: FCE, 1987. Se registra el testimonio de Breton acerca de su visita a Latinoamérica y el Caribe.

efectos pragmáticos, que por la época están concentrados en los centros urbanos, espacio que representa una forma de la modernidad, que en su variante más radical significaría precisamente la negación del pasado y la imagen emblemática de progreso y cambio sustantivo de la sociedad.

En ese panorama, la convergencia del influjo transformador de la sociedad desde los centros urbanos, impulsada por la intención modernizadora, establece un medio cultural de mayor capacidad receptiva; en otro sentido, el escándalo de las vanguardias y la discusión en torno a propuestas divergentes con el poder político, alcanza intensidad en la circulación de ideas disponibles en los medios ilustrados. Esto nos evoca el análisis de Ángel Rama respecto de las condiciones que llevan a la crítica:

Un pensamiento crítico se genera forzosamente dentro de las circunstancias a las que se opone, las que son sus componentes subrepticios y poderosos y al que impregnan por el mismo régimen opositivo que emplea. Las propuestas más antitéticas, lo son de los principios que sustentan el estado de cosas contra el cual se formula. Aun las utopías que es capaz de concebir, funcionan como polos positivos marcados por aquellos negativos preexistentes <sup>(17)</sup>.

Según nuestro análisis, el asunto central en este hecho es la presencia del “estado de cosas” y el modo en que estas quedan registradas en tanto propuestas.

Si un principio de la vanguardia alude consistentemente a la libertad estética, esto trae consigo el desarrollo de la conciencia autónoma que, llevada al extremo, replicará en el cuestionamiento de las formas del poder y la valoración de la libertad política, factor que subyace en los diversos programas o manifiestos. No es menos cierto, además, que las vanguardias poseen un componente crítico que tiene como objeto, paradójicamente, el mismo espacio en el cual se legitiman (arte, literatura), una “autorreferencialidad” (Leenhardt) que llevada al extremo tensiona tanto sus propios lenguajes como los referentes sociales cuya construcción discute.

La resolución (revolución) estética significa entonces particularizar una cultura para revertirla, (re)coger los diversos ámbitos en que ocurre y los lenguajes que le dan sentido, transportándolos a una nueva sintaxis:

[...] sin dejar de tomar en cuenta la influencia que ejercen y la importancia que tienen los ismos europeos en muchos aspectos de la elaboración programática del vanguardismo en nuestro medio, no es objetivo ni tiene fundamento científico el *reducir* lo que deba

---

<sup>(17)</sup> Rama, Ángel: *La ciudad letrada*. Santiago: Eds. Tajamar, 2004, pág. 154.

considerarse vanguardismo en América Latina sólo a las manifestaciones estrictamente asimilables a las escuelas de Europa [...], las expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen raíces estético-ideológicas en un proceso de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina <sup>(18)</sup>.

De las afirmaciones precedentes, nos atrae la certeza de que el pensamiento crítico, latinoamericano se entiende, antes que una abstracción es un producto. Para nosotros, resulta claro que su materialización pasa por las prácticas culturales, la literatura entre otras, que por una difusión cada vez de mayor masividad, logra permear e influir en la vida social, con el germen primero de los artistas y la influencia de los intelectuales con los medios de que podían disponer, esto es, ediciones de revistas y las páginas de diarios en que les fue posible expresarse.

## Bibliografía

### Estudios literarios

Bretón, André: *Conversaciones. 1913-1952*. México, FCE: 1987. Edición de René Bertelé.

de Torre, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio, 1925.

Depestre, René: *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Cuadernos Casa N° 29, 1985.

Ferrada, Ricardo: "Aimé Césaire: acción poética y negritud". Santiago, Revista L y L N° 13, 2001.

Franco, Jean: *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.

Leenhardt, Jacques: "El vanguardismo y sus contradicciones", en *Modernidad, postmodernidad y vanguardia*. Santiago: Mineduc-Fundación Vicente Huidobro, 1993. Ana Pizarro coord.

Mariátegui, José Carlos: "El proceso de la literatura", en *Siete ensayos de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1970.

Osorio, Nelson: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988. Prólogo.

Rama, Ángel: *La ciudad letrada*. Santiago: Ediciones Tajarar, 2004.

Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991.

Verani, Hugo: *Las vanguardias literarias hispanoamericanas*. México: FCE, 1986.

---

(18) Osorio, Nelson: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Ayacucho, 1988. Prólogo, pág. XXVIII.

## Bibliografía general

Calinescu, Matei: "Vanguardia", en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza, 1987.

Huysens, Andreas: "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1983. Josep Picó comp.

Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Schwartz, Jorge: "Ideología de las tendencias vanguardistas: Antropofagia y Pau-Brasil", en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM, 2001.

Subirats, Jorge: *El reino de la belleza*. México: FCE, 2003.

Yurkievich, Saúl: "Los avatares de la vanguardia", en *Revista Iberoamericana*, III. Pittsburg, 1982. Vol. XVIII, N° 118-119.



# Octavio Paz o la ideología del texto

*Una gran verdad exige ser criticada y no ser adorada*  
Federico Nietzsche

## Presentación (\*)

Sin duda la noción de crítica no es ajena a las variaciones de sentido que impone la historia, no obstante, en su concepción general de una modalidad del pensar, mantiene su papel de contribuir a descomponer una estructura de ideas o de un orden establecido, para proponer la explicación de una nueva certeza desde la racionalidad y una distancia que juzga. En principio, esto es posible observarlo en una variedad de expresiones de orden filosófico, histórico-cultural, político.

Una de las condiciones primarias que define la formación de la crítica vista como un campo disciplinar, radica en su particular forma (auto)generativa, en tanto produce conocimiento mientras se hace y llega en última instancia a formularse como texto. En su actualización, el desafío que asume desde el análisis para explicitar los atributos de su objeto de estudio, completa su sentido en tanto se establece como un discurso que explora y se articula por una progresión temática coherente, en que es esperable la congruencia del sujeto que enuncia en el texto con el sujeto real.

Ese último rasgo manifiesta sin duda su particular atributo, que instala en su centro un principio de realismo y verosimilitud respecto de una voz autorizada que enuncia y discute; en otro sentido, el convencimiento de que es posible un contacto (real) con un lector, de suerte que hay un acercamiento figurado en la intermediación del discurso con su destinatario, en cuanto se intenta influirlo u orientarlo en la certeza del conocimiento que se comunica.

En el campo literario, la crítica no es un elemento operativo autónomo, en verdad, su actualización es funcional a un primer discurso (la obra, el objeto primario en el cual se explora e investiga), del mismo modo, se constituye y es reconocible en la medida que deviene en un producto, es decir, otro texto.

En este ámbito particular, es oportuno agregar a lo anterior que su forma específica de producir conocimiento devino, principalmente, de la teorización acerca del discurso como objeto de estudio (metadiscurso), lo cual originó un campo disciplinar específico, que le ha permitido

---

(\*) Publicado originalmente el año 2004, en L y L N° 15. Posteriormente, el año 2013 tuvo modificaciones para ser expuesto en el XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en Buenos Aires, versión que se entrega aquí.

proceder con métodos y componentes teórico-conceptuales provenientes de los estudios retóricos y sobre el lenguaje <sup>(1)</sup>.

En virtud de su desarrollo, esa misma variable potenció que una forma discursiva se liberara y se constituyera como expresión autosuficiente, excediendo el campo literario. (Este último aspecto tiene consecuencias epistemológicas de innegables proyecciones, dada la aplicación de categorías y formas de análisis de orden lingüístico o semiológico en las ciencias humanas, o incluso las aplicaciones de teoría comunicacional en nuevos modelos organizativos o de influencia social a través de los medios masivos). Por una razón similar, aunque mantiene conexiones con el ensayo, esta última expresiva constituye un soporte sobre el cual se instala la discusión, pero lo central sigue siendo su primer discurso de referencia.

Según este contexto previo, el discurso crítico es y debe ser una disciplina articuladora para cumplir con su propia exigencia, que busca definir las condiciones de contenido y las variaciones de sentido de su objeto crítico <sup>(2)</sup>. En razón de esos rasgos, tales condiciones la sitúan siempre ante un evento anterior y primario, que es lo externo o el objeto discutido, inserto en una exterioridad social y cultural, esto es, el espacio en el cual se producen o aparecen otras formas textuales: historia, literatura, política, ideologías, arte.

El proceso de “liberación de la crítica” no es sino la formación de un discurso en el cual la racionalidad se superpone a un texto previo. Consecuentemente, subyace en ella una teoría, un modelo de aproximación, una moral incluso, que indaga e investiga para producir un tipo de conocimiento en torno a las eventuales “regularidades” del objeto. O su puesta en común respecto del campo al cual pertenece, especialmente los efectos teóricos no explicitados de la obra en estudio. Al respecto, Hebert Martínez (1999), sostiene que el texto crítico es, ante todo, “el sentido de una lectura que se escribe”. Por analogía, entonces, si el crítico tiene como centro estudiar los aspectos que constituyen el sentido de un texto, al situamos en el estudio de su producción, lo que se impone es poner en relieve los efectos propositivos de su propio trabajo, dilucidar las recurrencias temáticas y de problemas sobre los cuales reflexiona, considerando que ese autor (real) se valida frente a una comunidad de lectores y, además, dialoga con sus pares.

---

<sup>(1)</sup> Es interesante constatar el sentido o el giro del concepto de crítica. Lukács, por ejemplo, en “El alma y las formas”, pone como introducción su carta a Leo Popper *Sobre la esencia y la forma del ensayo* (1910), donde habla de ensayo y crítica para referirse al mismo fenómeno. Walter Benjamin en *El concepto de crítica en el romanticismo alemán* entrega la característica que asumo para este trabajo.

<sup>(2)</sup> Véase de Roland Barthes *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1972. También sus artículos “Las dos críticas” y “¿Qué es la crítica?” de *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983. Son referenciales además en este tema: *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre* de Richard Macksey y Eugenio Donato. Barcelona: Seix Barral, 1972; Zvetan Todorov: *Crítica de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

En virtud de que el discurso crítico es una manifestación que se expresa en contextos temporales e idiomáticos precisos, nuestra reflexión nos lleva a considerar la fisonomía del crítico como autor y la crítica como una práctica en la que también hay marcas personales de escritura. Así pues, nuestro objetivo es realizar un examen problematizador de lo acontecido con el discurso crítico latinoamericano, desde una perspectiva historiográfica. Nos preocupa, particularmente, la instancia de quiebre y de ruptura generada en el periodo de los 60 a 80 del siglo pasado, momento en el cual se generaría un proyecto colectivo, impulsado no obstante por iniciativas y propuestas personales.

En un nivel de análisis específico, esas iniciativas corresponden a escritores y críticos, entre los cuales destacamos la presencia de Octavio Paz. En términos amplios, las obras fundamentales de su discurso crítico tienen como contexto ese espacio temporal, en consecuencia, constituye una referencia singularmente significativa en un periodo importante de la cultura latinoamericana, por cuanto sus obras exceden el simple ejercicio de la palabra, dada la congruencia de quien enuncia con su propio discurso, es decir, la voz del propio Paz; en otro sentido, esa misma voz la integra y yuxtapone a zonas de problemas, generando textos en los que se entrecruzan límites discursivos.

Ese es un aspecto que es posible comprobar en tanto es el hombre público, el intelectual que “enjuicia” y propone, lo que en definitiva impone evidentes marcas pragmáticas de sus textos críticos, una escritura “situada” que alude a lugares y personajes, a una temporalidad y a una comunidad de lectores a quienes se quiere influir como también se espera una respuesta. Entonces, en la escritura paciana hay condiciones discursivas que estimo pertinentes de analizar, en función de mostrar, primariamente, que sus textos críticos tienen un marco propositivo que excede su simple enunciación, lo cual establece un estatuto particular de escritura, instalando variaciones importantes en la tradición crítica latinoamericana, respecto de los alcances que esta tiene.

## **Acerca de transiciones y rupturas en la producción crítica latinoamericana**

Según hemos afirmado en “Crítica, proyectos teóricos y conceptos fundantes en Latinoamérica”, la crítica latinoamericana constituye un campo discursivo en que se sobreponen fronteras, donde es relevante el proceso que se inicia a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la etapa fundacional de las naciones. Un hito central en el campo teórico y la praxis crítica fueron los aportes de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes <sup>(3)</sup>. De este último, es fundamental para el tema que desarrollamos, y para ampliar la comprensión de sus puntos de vista, su

---

<sup>(3)</sup> Una información más detallada la encontramos en el artículo ya mencionado.

artículo “Notas para la inteligencia americana” (Revista Sur de Buenos Aires, 1936), donde se interroga acerca de América Latina, desde una orientación que intenta eludir ciertas categorías o lo que él estima concepciones equívocas sobre lo americano. De ahí que hable de esa *inteligencia* que, según sus palabras, le permite “definir, aunque sea provisionalmente, el matiz de América”, por ejemplo, la integración y el mestizaje de lo propio con los elementos culturales provenientes de Europa, la capacidad adaptativa o de improvisación para resolver las sucesivas crisis de sociales, la diversidad étnica y cultural con un tiempo histórico igualmente discontinuado y distinto del europeo. En tal sentido, entiende que la inteligencia americana tiene una función que cumplir: la de ir estableciendo síntesis, aunque sean necesariamente provisionales; la de ir aplicando prontamente los resultados, verificando el valor de la teoría en la carne viva de la acción.

Un momento polémico e indiscutible en el desarrollo de la cultura latinoamericana se expresó a partir de los años 60, en cuya visión de época converge la necesidad de constituir un discurso crítico; no obstante, se trató de una instancia de mayor complejidad, en la medida que se advierte una importante circulación de nuevas formas literarias, asociadas a lo que se consolidó en la idea del boom latinoamericano. En la práctica, hay un nuevo objeto de estudio para lo cual se requiere nuevos métodos y categorías de análisis, diferenciadas de la tradición europea.

Esa fue una propuesta que Roberto Fernández Retamar desarrolló en su conocido trabajo “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”, que presentó inicialmente en 1972 (Coloquio de Royaumont) y que publicara en Cuadernos Casa de las Américas el año 1975 con el título *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, donde pone en discusión esa posibilidad, con un examen de los aportes teóricos a nivel latinoamericano que se conocían hasta entonces.

Los rasgos de precisión y objetividad que subyacen en el marco de la disciplina son una marca que delimita, en principio, esa nueva crítica. Hay una intención puesta en cuestionar la obra, el objeto crítico, la forma funcional de su capacidad simbólica y su inserción en el ámbito de lo real, en el fondo, el salto de lo estético para la consideración dudosa de la historia como origen (determinismo) y finalidad (utopismo o finalismo social).

Desde el punto de vista de la historiografía crítica, lo anterior fue un proyecto colectivo en cuyo trasfondo subyace la idea de autodeterminación intelectual y la generación de conocimiento de un espacio regional, que hizo válido pensar en temas como la relación entre autonomía crítica e identidad, el nexo entre innovación de recursos expresivos en el ámbito artístico (registro de formas populares de lenguaje y de la cultura mediante códigos estéticos, superposición de planos temporales, ambigüedad del punto de vista narrativo o de la

enunciación, por ejemplo), y las necesarias transformaciones en los procedimientos de análisis e investigación, es decir, el desafío de analizar y discutir desde la ruptura del canon. La crítica se asume en definitiva como una disciplina con métodos y propósitos específicos, hecho que marca su condición académica y diferencias notorias respecto del discurso crítico de orden periodístico o el comentario en las tradicionales páginas “culturales” de los medios.

## La pasión crítica en Octavio Paz

El discurso crítico de Octavio Paz se instala justamente en el contexto de los años 60-80 del siglo XX, esto es, en el intento tanto de fundar como de producir conocimiento desde el campo de la crítica, considerando determinadas formas literarias y culturales.

No obstante la distancia con el marco temporal señalado, hay un antecedente, aunque muy embrionario y sin duda precoz, acerca de la posición de Paz en torno del arte, en la cual subyace parte de su pensamiento crítico. Se trata de un breve trabajo titulado “Ética del artista”, que publicó en *Barandal* (Vol. N° 5, diciembre de 1931), la primera revista en la cual tuvo participación, no solo como escritor, sino como impulsor e integrante del equipo responsable de la edición.

Allí, planteaba centralmente su reflexión sobre la actividad del nuevo artista latinoamericano, el dilema de asumirse desde la concepción de un arte puro o de un arte de tesis. La conclusión de su línea argumentativa no resulta tan inesperada en el joven Paz: “Es indudable que para la futura realización de una cultura en América hemos de optar por la segunda forma” (p. 4). Frente a esto, surge un comentario preliminar que remite, precisamente, al sustrato ético y político del discurso de Paz, el cual lo condujo, por la ruta del arte y de su propia auto negación y disidencia, a constituirse en el hombre público que discutía las transformaciones sociales y culturales, articuladas en su visión de la historia y el rol de los intelectuales.

Situándonos ahora en el marco de referencia, el registro más elaborado de su posición ante el problema que estudiamos se encuentra en el apartado “Sobre la crítica” de su texto *Corriente alterna* (1967). Allí, al exponer su perspectiva sobre la carencia de un “cuerpo de doctrina o doctrinas, un mundo de ideas” que condensen el pensamiento crítico en Latinoamérica, fija simultáneamente el marco de una teorización que aparecerá en textos posteriores, los que representan, en definitiva, la actualización de las reflexiones de un poeta que elabora un corpus de obra no ficticio en que es central el ejercicio crítico.

Así, al expresar su pensamiento acerca de las condiciones de ese proyecto fundador, advierte que lo que hace la “crítica no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponer, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una [...]; la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una

perspectiva, un orden, a partir de las obras ...”<sup>(4)</sup>, aunque, agregará en otro trabajo, “por sí sola, no puede producir una literatura, un arte y ni siquiera una política [...]. Sabemos asimismo que sólo ella puede crear el espacio –físico, social, moral donde se despliegan el arte, la literatura y la política”<sup>(5)</sup>.

Esa aproximación teórica que él formula, implica un oficio y una práctica que al momento de hacerla (obsérvese que *Corriente alterna* es de 1967), asume un claro nexa a lo menos con dos ámbitos de reflexión y de polémicas intelectuales, que ocuparon una parte importante de la segunda mitad del siglo XX.

En una línea muy general, pensamos primeramente en la propuesta y discusión de fundar una crítica latinoamericana (que Paz estima no existe), cuyo rol y estrategia metodológica queda insinuada; luego, desde una perspectiva más acotada, se observa, en términos conceptuales, el registro explícito de lo que será una constante en su teorización y práctica posterior, esto es, considerar la obra como el hecho centralizador sobre el cual se impone una racionalidad o una inteligencia ordenadora, en un espacio previo al que pertenece por su condición de lenguaje: ese espacio es tiempo (historia) y un territorio imaginario compartido: la literatura.

De ahí entonces que, por el peso de su propia producción, él mismo adquirió la condición de fundador de una dirección crítica en la que su formalización se yuxtapone o articula con otras expresiones discursivas, que exceden categorizaciones estéticas o estructurales. Esto implica que, partiendo de la obra, en el ejercicio de su estrategia de análisis, sus significaciones las inserta en uno de los tantos modos semantizadores de la realidad. En consecuencia, el peso de la valoración crítica que él instaura, aunque en principio no lo sea, la constituye por su condición representativa o de simbolizar temáticamente una interioridad social y una subjetividad frente a ella.

Es posible complementar lo anterior señalando que si el oficio crítico es para él una instancia que le permite tensionar, con distintas miradas de análisis, la trama que conforma la significación de un texto, no será extraño a ello la radicalización de una crisis del sujeto; esta se manifestará no en tanto superada por la experiencia colectiva masificadora que lo oculta o anula, sino como su distancia, malestar e incluso horror, respecto de su origen o inmediatez histórico que lo violenta: la realidad.

Se puede decir entonces que, si bien Octavio Paz tiene textos explícitamente constituidos desde una valoración sobre un autor y su obra, esa perspectiva posee puntos de apoyo más amplios. Es así por cuanto su discurso se levanta o remite a un proceso literario, su fundación y su historia, en la cual se manifiesta el objeto que estudia. En

---

<sup>(4)</sup> Paz, Octavio: *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1990, pág. 14.

<sup>(5)</sup> Paz, Octavio: *In/Mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979, pág. 50.

otros términos, lo que formaliza en su discurso es articular una actitud de conjetura sobre el contexto en el cual se sitúa culturalmente ese proceso, instala una tensión crítica cuya estrategia le permite actualizar marcas textuales y contextuales, para de ese modo proponer el campo significativo de su objeto y por cierto el sentido de su propia discusión.

En ese perfil, es innegable asumir que nuestro autor es un poeta y un poderoso crítico; lo que permanece casi oculto es que su producción contiene artículos que provienen de su práctica en diarios, revistas, clases o conferencias académicas en universidades, discursos públicos; asimismo, generó estudios sistemáticos, algunos referidos a escritores, otros a diversas expresiones artísticas (poesía, cultura popular, cine, pintura), que reúne en libros únicos desde 1957, como en *Las peras del olmo*. No queremos omitir en esta instancia sus trabajos de más extensión, como el estudio que hizo del antropólogo Claude Lévy Strauss o el dedicado al artista plástico Marcel Duchamp, sin olvidar sus textos de teoría literaria y poética, iniciados con *El arvo y la lira* (1956), que forma una genuina trilogía con *Los hijos del limo* (1974) y *La otra voz* (1990).

En interés del presente trabajo, señalamos como gravitante su "otra" línea en el trabajo crítico de Paz, esto es, sus artículos de orden político y cultural, donde el segundo discurso lo constituye el cuerpo social y sus "redes de significación" (cultura en términos de Clifford Geertz), es decir, la posibilidad de observar la inmediatez y su densidad histórica, en el riesgo de asumir(se) públicamente en los relatos de utopía, cuyo sustrato ético valida en su (permanente) condición de artista.

Es entonces donde él fija (o vacila) las posiciones de un intelectual que trasgrede la "doxa" y se instala ideológicamente, considerando los fenómenos en su transcurso, no obstante, con hipótesis de análisis y argumentación que, al situarse en términos abstractos, parecen negar la historia que él mismo discute, según ha observado Jorge Aguilar Mora en su estudio *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz* (1986).

Un aspecto inquietante en este último punto, resulta de observar que en su discurso crítico hay variables o categorías que permanecen como elementos de interpretación, que traslada desde el ámbito estético-literario al campo del análisis político e histórico. Por cierto, es posible que un autor evidencie niveles de coherencia interna en su producción intelectual, permitiéndose desarrollos paralelos y ampliaciones que profundizan sus propuestas temáticas; o aperturas hacia nuevos espacios de reflexión que enriquecen pluralmente sus textos.

Lo que nos llama la atención es, ante todo, cómo mantiene un eje discursivo centrado en su idea de la crítica, vista por él mismo como una propiedad intelectual demarcadora de un momento específico, la modernidad. Lo polémico de esta idea es que, en su concepto, es un periodo que no sería aplicable a Latinoamérica, por "carecer de un

pensamiento crítico”<sup>(6)</sup>. No obstante, la dimensiona en sus posibilidades de generar una discontinuidad con las tendencias históricas en general y el discurso literario en particular (la “tradición de la ruptura” dice Paz). De ahí que sus análisis sobre la situación de Latinoamérica, imponen aludir a la formación de los discursos de un continente en que convergen autoconciencia, diferencia, crisis e integración social y cultural.

Esa es materia en la cual Paz ahondará, por ejemplo, en *Los hijos del limo* (1974) y en sus textos sobre historia, política y cultura, presentes ya desde su paradigmático *El laberinto de la soledad* (1950) en adelante. Lo central en este punto es que el tema latinoamericano y México en especial, Octavio Paz lo pone en diálogo con una nueva imagen de modernidad, en la que piensa (con razón), que irrumpe la técnica como un agente globalizador que transforma la mirada sobre la historia, el tiempo y la configuración política de las sociedades, a lo que no está ajeno el intelectual, el artista y las representaciones estéticas. Y es en su revisión acerca de la vanguardia latinoamericana en *Los hijos del limo* que se viene a cumplir, en gran parte, lo que Paz llama su *pasión crítica*, que remite a la configuración temática o las zonas de problemas recurrentes de su discurso en textos: historia, crisis del sujeto histórico, política, filosofía, utopías sociales y estéticas, como la vanguardia literaria, por ejemplo, cuyos planteamientos y proposiciones tienen un considerable peso en la compleja red que constituyen sus planteamientos teóricos y de análisis acerca de las transformaciones de la cultura del siglo XX, entre ellas, la visión de fragmentos en que se manifiesta la cultura moderna y contemporánea, que se marca en los nuevos modos de registrar la sucesión temporal de la conciencia.

Por lo anterior, su *pasión* por cuestionar lo ya constituido en la tradición literaria y cultural, es concomitante en él con la problematización en las direcciones sociales y sus imaginarios, así como de los signos culturales y quienes los producen, mediante conceptos operativos de análisis de filiación retórica, filosófica, histórica y literaria: analogía, ironía tradición, revolución, revuelta.

Considerando lo que hemos desarrollado hasta ahora, se puede afirmar entonces que la tensión entre un primer discurso y el segundo que busca la explicitación del sentido de un texto, -esto es, el producido por Paz- produce un tipo de conocimiento que trasciende el plano del lenguaje. En ese conocimiento, creemos que nuestro autor prefigura categorizaciones ligadas a la noción de crítica cultural, en tanto los objetos y, más que todo, su propia perspectiva de enunciación, se sitúan controversialmente con el contexto histórico y un marco de valores impuesto (“ideología” en términos de Stuart Hall), que niega en la praxis el orden que pretende instaurar socialmente.

---

(6) Esta es una idea recurrente en Octavio Paz; véase su *Discurso de ingreso* a El Colegio Nacional, aunque hay un desarrollo más extenso en *Los hijos del limo* y *El ogro filantrópico*.



Tales rasgos y atributos nos llevan a decir que el discurso crítico y la crítica cultural en Paz se manifiestan como procesos simultáneos y paralelos. Si se analizan sus textos críticos, el desplazamiento de un campo a otro significa una transformación en la cual la congruencia de discurso y autor se articula con su visión que discute el espacio de lo imaginario y su contexto cultural; en tal sentido, su libro *El ogro filantrópico*, por ejemplo, es una aproximación directa a la situación histórica desde una visión de crisis, en la cual su análisis termina favoreciendo la función de los artistas. En el fondo, como crítico muestra la relación de un campo simbólico con los problemas (no resueltos) de la sociedad latinoamericana, dicho de otro modo, las tensiones de un espacio imaginario cuya virtualidad textual remite a procesos en que se discute el sentido de las relaciones sociales y los sujetos que las realizan, que deviene finalmente en un producto histórico y la práctica de una escritura.

Así es como se entiende la *disidencia* de Paz, cuya implicación discursiva se resuelve pragmáticamente en la figura pública que interpreta los mecanismos del poder, la tecnocracia y la violencia (por ejemplo, “Olimpiadas y Tlatelolco”, “Campos de concentración en Unión Soviética”, “Los centuriones de Santiago”). También su respuesta refractaria a las tendencias que ocultan o niegan la posibilidad de la utopía social, supeditada a la urgencia del mercado y las decisiones institucionales o de los estados que manejan la economía (“El punto final”, “La revuelta”, “Burocracias celestes y terrestres”).

### **(Des)integraciones textuales de Octavio Paz**

Al analizar los ensayos críticos de Octavio Paz, Guillermo Mariaca observa un hecho que apenas insinuamos en párrafos anteriores, esto es, una constante a la cual le entrega el signo de una “circularidad discursiva”, cuya recurrencia permitiría incluso ubicarlo en la lógica del canon crítico idealista. En un plano distinto, esto hace suponer al mismo Mariaca que en el discurso paciano se constituye la hegemonía del lenguaje sobre la historia.

No obstante lo anterior, tendemos a creer más bien que el discurso crítico del mexicano explicita una historización del texto (por ende, de su lectura), hecho que advertimos tanto por su tendencia a insertarlo en su propia tradición discursiva, como en la historia cultural latinoamericana. Por otra parte, tampoco se trataría sólo de una circularidad de autorreferencias, antes bien de una permanente amplificación y ramificación conceptual desde una matriz estructuradora, evocación directa de la concepción rizomática de un corpus de obras en

los términos de Giles Deleuze y Félix Guattari\*, con direcciones cambiantes, tendencias internas, estratificaciones, multiplicaciones, desbordes, líneas de fuga.

Desde una primera aproximación generalizadora, en la producción crítica de Paz esa ramificación se sostiene en el cambio y la presencia del lenguaje, por cuanto entiende que este permite codificar la realidad y su transcurso, referirla, nombrarla, discutirla, simbolizarla, de modo que su teoría crítica se articula con una poética (recuérdese, por ejemplo, *Los hijos del limo*). Así, en sus textos hay un cruce de ejes complementarios: lenguaje y realidad, poética y crítica, los cuales se superponen dialógicamente (en los términos de Bajtin), dada su capacidad para integrar o articular su objeto crítico con el sentido que tiene en la historia y la “presión” que esta ejerce en su eventual cambio. Luego, en Paz hay una (e)lección: la crítica no es sólo el discurso de la inteligencia (racionalidad), sino que también de los objetos culturales que la completan, en el entendido que operan en la discrepancia y el disenso respecto de lo convencional o establecido.

Al respecto, los diversos campos de relaciones temáticas que se observan en sus textos críticos, tienen congruencia con la intersección de formas discursivas que actualiza en ellos. Dicho de otro modo, esos diálogos preexistentes, que por sí solos representan tópicos y semiotizaciones específicas (historia, religión, política, cine, arte, poética, literatura, lingüística, antropología), por algún motivo inducen a Paz a que los cuestione, o le hagan dudar de su suficiencia como explicación de la realidad. Esto es entonces lo que en definitiva él llega a modalizar como crítica, un lenguaje de síntesis, de argumentación diferenciadora y de propuestas, que se desplaza de su objeto primordial (texto) para incorporarlo a otros ámbitos de sentido.

En su proceso de escritura se genera entonces una acción “semiotrópica” con un punto de inicio:

desde un sentido establecido (oposición entre movimiento e inmovilidad) hacia un sentido por hacerse (atenuación del contraste), lo que crea una *codificación* alternativa todavía plausible para la estructura de conciencia que la evalúa e interpreta. Al aceptar esta nueva codificación [...] la estructura de conciencia se cambiará a sí misma adecuándose a la nueva formulación “retórica” de esa realidad (7).

No sin razón, entonces, un tema de fundamento es la idea de movilidad y cambio asociada a la temporalidad, lo cual explica a la larga las variaciones y transformaciones de su escritura.

---

\* Ver Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-Textos, 1997. Corresponde al capítulo introductorio de *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

(7) Hozven, Roberto: *Octavio Paz. Viajero del presente*. México: Colegio Nacional, 1994, pág.37

Desde un punto de vista textual, esos niveles de entrecruzamientos y yuxtaposiciones se manifiestan en diálogos cruzados, que permiten la integración de un conjunto de obras articuladas, tentativamente, en áreas o campos interdisciplinarios. Así, es posible pensar en textos de orden teórico, otros de reflexión y análisis cultural y político, finalmente un conjunto de libros que se adscriben al análisis estético-literario. La pregunta es: ¿qué lleva a afirmar la presencia de esos “diálogos cruzados” y el rasgo matricial que las une? La respuesta no es simple; sin embargo, ya se anticipó por lo menos la preocupación por el tiempo y la historia, agregamos las transformaciones de la cultura desde posiciones éticas y estéticas, la relación entre arte, sociedad y política, el vínculo de modernidad y razón, por último, la función de la crítica y del escritor.

En esas dos últimas nociones converge el componente que soporta el desarrollo del discurso de Paz, en tanto impulsa la intención de su escritura, y la coherencia entre su discurso y las proposiciones que saltan hacia el ámbito experiencial de los lectores.

Para comprobar los alcances de esas afirmaciones, referimos, a modo de ejemplo, a dos textos: *El ogro filantrópico* (1979) y *Sombras de obras* (1983), es decir, un texto de escritos políticos contemporáneos, seguido de un segundo que se estructura en función de artículos que aluden a historia literaria, comentarios sobre libros, arte, poesía y ciencia. En términos temáticos, sin duda que pueden ser vistos positivamente, no obstante se da en ellos la propiedad de la superposición discursiva, con vínculos y puntos que se ramifican; en interés de estas páginas, el punto de “fuga” es la noción de crítica.

En tanto actividad intelectual muy amplia en la que un sujeto deconstruye e interpreta, a juicio de Paz, “el pensamiento crítico realiza una doble función: es método para conocer la realidad, una exploración, y un guía del cambio a seguir...”<sup>(8)</sup>, aspectos que fijan, casi inequívocamente, una dimensión productora y cognitiva de la crítica, con evidentes consecuencias empíricas o prácticas en tanto señala direcciones sociales.

En otro plano y con un posicionamiento surgido desde la estética, hay una ampliación de esa función productiva, en la medida que “el arte ha sido y es crítico [...] la crítica es inseparable de la creación. Me corrijo: la crítica es creación”<sup>(9)</sup>. En este caso, se genera un nexo entre arte y pensamiento crítico, que se proyecta en una propuesta en que se diluye el límite de lo discursivo y lo extra-discursivo, la superposición del sujeto real y el de la escritura, que permite perfilar a su vez el fundamento desde el cual se constituye la crítica y sus rasgos como forma discursiva. En este caso, Paz llega a decir que “la crítica es [...] una forma libre del compromiso. El escritor debe ser un francotirador, debe

---

<sup>(8)</sup> Paz, Octavio: *In/Mediaciones*. Edición citada, pág. 73.

<sup>(9)</sup> Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pág. 144.

soportar la soledad, saberse un ser marginal. Que los escritores seamos marginales es una condenación más que una bendición. Ser marginales puede dar validez a nuestra escritura ...”<sup>(10)</sup>.

Las citas anteriores permiten que sostengamos la afirmación acerca de la cercanía y la yuxtaposición del sujeto real en la producción crítica. En último término, estos elementos contienen la suficiente fuerza que inducen a visualizar el símil de Paz y lo que podemos llamar su “ideología del texto”, dados los procedimientos y propiedades de su discurso crítico, su intencionalidad y los factores temáticos que recoge del ámbito extra-discursivo, ideología que, en términos de Stuart Hall no son sino “las estructuras mentales -los lenguajes, los conceptos, las categorías, imágenes del pensamiento y los sistemas de representación- que diferentes clases y grupos sociales despliegan para encontrarle sentido a la forma en que la sociedad funciona, explicarla y hacerla inteligible”<sup>(11)</sup>.

Dado el supuesto de que sus trabajos actualizan su propio fondo teórico, relacionando y confrontando los textos u objetos en el sistema al cual pertenecen, entendemos finalmente que *su libro teórico* es un conjunto de relaciones que es necesario (de)construir, considerando su corpus de obras. Dicho en otras palabras, si bien se asume que Paz explicita desde *Corriente alterna* un modo teórico y un diagnóstico inicial de la situación que experimenta la crítica latinoamericana a mediados de los años 60 del siglo XX, su corpus doctrinal se encuentra textualmente traslocalizado en un libro que no existe. Por lo anterior, las variables y categorías que hacen a la convergencia de su sistema crítico, pueden emerger en la medida que se articula e integra su producción, considerando sus diversas formulaciones temáticas y discursivas.

Las coordenadas de esas integraciones textuales operan entonces en la idea de una ruptura con la producción crítica y los efectos propositivos de una crítica cultural. Desde el punto de vista del análisis, tales integraciones se corresponden, en un primer nivel, con los textos de Paz considerados como unidad de estudio, articulados por los campos temáticos que abordan. En un segundo momento, esto implica establecer “eslabones” o conexiones internas, planteadas como asociaciones de coherencia, en una multiplicidad discursiva que se temporaliza discontinuamente en su desarrollo, en la medida que las categorizaciones y análisis de Paz se adscriben a espacios disciplinares diversos y en distintos momentos de su producción.

Se pueden anticipar, por ejemplo, una integración como *El laberinto de la soledad*, *Posdata* y *Vuelta al laberinto de la soledad*, la cual muestra una coherencia interior distinta si articulamos *Las peras del olmo*, *Puertas al campo*, *El signo y el garabato* e *In/mediaciones*; o bien *Cuadrivio*,

---

<sup>(10)</sup> (Paz, Octavio: *El ogro filantrópico*. Barcelona: Seix Barral, 1979, pág. 34.

<sup>(11)</sup> Hall, Stuart: “The problema of ideology: marxism without guarantees”, citado por van Dijk, Teun: *Ideología*. Barcelona: Gedisa, 2000, pág. 22.

*Sombras de obras y Hombres en su siglo* frente a *El ogro filantrópico*, *Tiempo nublado* y *Pequeña crónica de grandes días*.

## Conclusiones

Peter Bürger ha señalado que “La ciencia crítica se distingue de las disciplinas tradicionales, puesto que refleja la trascendencia social de su tarea”; luego agrega: “Una ciencia crítica debe ser entendida como parte -siempre intermediaria- de la praxis social. No es “desinteresada”, sino que está gobernada por intereses” (12). Pues bien, sin que esto constituya una fórmula de prueba, Octavio Paz entiende que la crítica es una actividad intelectual que se textualiza, en la que un sujeto deconstruye e interpreta.

Entonces, si en algún momento Octavio Paz niega la posibilidad de un discurso -la crítica latinoamericana-, paradójicamente su propia reflexión metacrítica y su producción la desmiente. De hecho, agregamos, en los estudios especializados se le considera una referencia fundamental. La negación de Octavio Paz en realidad no llega a ser una utopía radical o de inevitable silencio, antes bien determina su permanente cuestionamiento sobre la ilusión de la racionalidad histórica.

En más de un sentido, se puede pensar que, en la ambigüedad de su posición, subyace la idea del fracaso de un tipo de crítica, aquella que supone gestar una nueva época y la aparición de una racionalidad distinta en la historia. También, agregamos, aquella otra que se instala en la sobrevaloración de la palabra y de sus efectos pragmáticos, una materialidad que surge de la transitividad del texto y de sus componentes ideológicos.

Considerando esos elementos, es que este trabajo ha apuntado más que todo a identificar eventuales regularidades -o campos de problemas- que él enuncia en su producción crítica, los que se integran insoslayablemente -a pesar de la desconfianza que él les tenía- a los grupos ilustrados de discusión y la academia. Pero además a la opinión pública, a un imaginario impersonal que se percibe y registra en conductas, tematizaciones, lenguaje, actitudes e identificaciones valorativas.

La transformación evidente del objeto central de la crítica, pone en tensión otras variables que se sobreponen a ella y que ya hemos señalado, especialmente en el plano del diseño o de su construcción, por cuanto incorpora o entrecruza formas dialógicas y culturales diversas que se manifiestan extra textualmente. (La “inteligencia americana” de Alfonso Reyes es un antecedente útil al menos en dos aspectos: la comprensión de que el tiempo en nuestra cultura tiene ritmos distintos, asimismo su visión de que esa inteligencia opera por síntesis y por diversidad).

---

(12) Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2010, pág. 9.

En este ámbito, Noé Jitrik (1983), señala que la consideración de lo extra-textual (la modificación de la forma de los textos como de la teoría), suscita la entrada de lo ideológico y la historia en la producción crítica, con lo cual es posible sostener una ampliación en los estudios críticos. Desde un plano igualmente epistemológico, esto nos recuerda el planteamiento de Max Horkheimer, quien al reflexionar acerca del poder que alcanzan los sistemas teóricos, formula la tesis acerca de que la modificación de las estructuras científicas depende de la situación social <sup>(13)</sup>.

El párrafo anterior permite sólo enunciar (con las limitaciones del caso), lo ocurrido en el campo de los estudios críticos latinoamericanos en los años 60-80 del siglo XX. Una nueva crítica latinoamericana, al proponerse como proyecto, inevitablemente implica también una ruptura epistemológica en los términos de Gastón Bachelard <sup>(14)</sup>. Esto se entiende como un rasgo inevitable y coherente con un sustrato propio del discurso crítico, el cual consiste en la posibilidad que se tiene para que mediante su producción se genere conocimiento, según se definió en el apartado inicial. Queda claro, además, que la iniciativa de una crítica latinoamericana sistematizada como un corpus teórico contiene en su formulación dos puntos de apoyo: el rasgo diferencial de su especificidad en primer término (latinoamericana, versus extranjera, norteamericana o europea), luego los objetos críticos (producción literaria), que conllevan la tensión de ser expresiones ficcionales, en cuyo interior se muestra un proceso de simbolización identificado con el contexto latinoamericano.

En esa línea argumental, la crítica literaria y la crítica cultural se manifiestan como procesos paralelos. Si se analiza la producción crítica, el *desplazamiento* de un campo a otro significa una transformación en la cual la congruencia de discurso y autor se articula con su visión que discute el espacio de lo imaginario y su contexto cultural; en el fondo, el crítico muestra la relación de un campo simbólico con los problemas no resueltos de la sociedad latinoamericana.

En paráfrasis con Fredric Jameson (*El giro cultural*), en realidad hay una transformación de la utopía política en una especie de política cultural, que asimila y manifiesta un cambio de formas expresivas, además de la concepción del espacio en el cual se despliegan y los lenguajes estéticos.

De ahí entendemos que la crítica cultural, vista como espacio discursivo mayor, es crítica de latinoamericanos sobre su propio espacio

---

<sup>(13)</sup> Horkheimer, Max: *Teoría tradicional y teoría crítica*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Ver pág. 30.

<sup>(14)</sup> Para este tema, además de las fuentes originales, remitimos al capítulo de Gary Gutting sobre Bachelard y George Canguilhem, en su notable trabajo “Michel Foucault: arqueología de la razón científica”.

Versión electrónica en <http://herejia.com.tripod.com/>, traducción de Fabio Marulanda.

vivencial, una articulación de discursos y categorías que sistematizan las regularidades del desarrollo cultural y sus formas de simbolización.

En términos historiográficos, observamos entonces que no hay movimientos o expresiones contraculturales que no se integren al mismo proceso que pretenden subvertir o vulnerar, romper o revolucionar; la contracultura forma parte de las complejas articulaciones que asumen los proyectos utópicos que nacen en la sociedad y que, por su misma naturaleza, son tocados incesantemente por la historia.

La utopía de las negaciones concierne a la puesta en ejercicio de una característica ingenuamente olvidada de la racionalidad: la ilusión del apretado conjunto de percepciones sobre lo real, en donde la historia es una forma metonímica de un proyecto colectivo que no termina.

## Bibliografía

### Obras críticas de Octavio Paz (primeras ediciones)

- Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.  
*Puertas al campo*. México: Unam, 1966.  
*Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.  
*Lévy Strauss o el nuevo festín de Esopo*. Barcelona: Seix Barral, 1967.  
*Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.  
*El ogro filantrópico*. Barcelona: Seix Barral, 1979.  
*In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979.  
*Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

### Referencias generales

- Barthes, Roland: *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1972.  
Benjamin, Walter: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Eds. Península, 1995.  
Burger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2010.  
Cornejo Polar, Antonio: "Para una teoría de la literatura latinoamericana: a veinte años de un debate decisivo". Lima, RCLL N° 50, 1990.  
Fernández Retamar, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Cuadernos Casa N° 16, 1975.  
Hozven, Roberto: *Octavio Paz. Viajero del presente*. México: El Colegio Nacional, 1994.  
Jitrik, Noé: *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*. México: Premia, 1987.  
Macksey, Richard, Donato, Eugenio: *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*. Barcelona: Seix Barral, 1972.  
Mariaca, Guillermo: *El poder de la palabra. Ensayos sobre la modernidad crítica hispanoamericana*. La Habana: Cuadernos Casa N° 34, 1993.  
Martínez, Hebert: "La crítica literaria como conversación". Colorado, Revista Confluencia N° 15, 1995.  
Todorov, Zvetan: *Crítica de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1990.  
Van Dijk, Teun (2000). *Ideología*. Barcelona, Gedisa, 2000.

### Referencias sobre Octavio Paz (selección)

- Aguilar Mora, Jorge: *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*. México: Era, 1986.
- González Torres, Armando: *Las guerras culturales de Octavio Paz*. Puebla: Eds. Colibrí, 2002.
- Rodríguez Ledesma, Xavier: *El pensamiento político de Octavio Paz*. México: Plaza y Valdés, 1996.
- Santí, Enrico Mario: *El acto de las palabras*. México: FCE, 1997.
- Verani, Hugo. *Octavio Paz, pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Vizcaíno, Fernando: *Biografía política de Octavio Paz*. Málaga: Ed. Algazara, 1993.



## POÉTICAS



# Aimé Césaire: acción poética y negritud

## Presentación (\*)

Durante los últimos años del siglo XX, no es infrecuente que, en el contexto de los estudios literarios, nos encontremos con una variadísima gama de aproximaciones teóricas aplicadas en el estudio de las obras, lo cual, a esta altura en la tradición crítica, implica considerar la validación de las estrategias de análisis y el grado de certeza de su producto, es decir, el corpus crítico, antes de asumir posiciones definitivas en torno a sus propuestas interpretativas.

Un resultado evidente de esa consideración es la posibilidad de desarrollar un examen más abierto del texto, entendido como parte de un proceso comunicativo; con tal concepción, aparece viable asumir un campo de referencias constituyéndose a partir de formaciones discursivas que remiten a una apropiación estética de la realidad, es decir, en su condición de representar o simbolizar, de aludir directa o elusivamente a una interioridad cultural y social.

Acorde a ese planteamiento, se entiende la emergencia de numerosos trabajos que quieren dar cuenta, no sólo de obras individuales, sino de los ámbitos mayores en que se inscribieron, para comprender o amplificar sus significaciones que se manifiestan multívocamente. En concreto, tales ámbitos implican una tradición literaria y cultural, por último, una historia de la cultura, cuya dinámica va articulando una sensibilidad y una visión de la realidad que, por cierto, también es tocada por la historia. No es redundante agregar, entonces, que el sentido de la obra y su propuesta estética se enriquece por nuevas aproximaciones a su contexto, generando un nuevo conocimiento, un espacio inexplorado.

El grado de problematización del fenómeno literario, en ese marco general, cobra un relieve distinto, por cuanto es evidente el reconocimiento de que la obra, constituida como un imaginario, se inscribe en un contexto desde el cual emerge y recoge o estimula los códigos perceptuales, los confirma y, las más de las veces, los trasgrede.

Así entonces, surge la necesidad de verificar si las dimensiones colectivas de un fenómeno literario se articulan a la historia literaria o a una evolución literaria, y en qué medida actuaría como correlato la historia social. O al revés. Esto nos remite a los planteamientos teóricos de Hans Robert Jauss, quien sostiene que “hay una diferencia entre la descripción de la obra de arte dentro de la historia, es decir, dentro de la historia de la literatura que se define como una sucesión de sistemas, y

---

(\*) Publicado el año 2001, en L y L N° 13.

dentro de la Historia, es decir, teniendo presentes sus condiciones de producción, su función social y sus resultados históricos”<sup>(1)</sup>.

Las publicaciones, eventualmente, pueden tener diversas lecturas, lo cual nos sitúa en un plano distinto de investigación (se habla de una historia de la lectura, por ejemplo), pues la obra es posible adscribirla al sistema literario, en un esquema de sucesión, ruptura, influencias, mutaciones, etc. O en su filiación histórica, abriendo la posibilidad de un examen en términos de su eficacia comunicativa como formadora de una sensibilidad, cuando menos<sup>(2)</sup>, o su adhesión a esquemas y propuestas de pensamiento y acción en la sociedad. Esas proposiciones unilaterales han tenido puntos de solución o uso en el análisis crítico:

permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria por la variedad histórica de sus interpretaciones. Exige, por otra parte, introducir la obra individual en su secuencia literaria para reconocer su papel histórico, en el concepto de experiencias literarias”<sup>(3)</sup>.

En otras palabras, se asume la autonomía de la obra, para insertarla luego al sistema literario, a la historia y -agregamos- a una de sus variantes, la historia cultural.

Desde ese horizonte, este trabajo se centrará en su línea gruesa, en torno a la poesía de Aimé Césaire, poeta de la Isla Martinica, cuyos libros son portadores no solo de un lenguaje propio o de una propuesta estética, definida por un contexto idiomático y una militancia literaria, sino que, también, muestra coherentemente una posición vital y una poética de la acción. Vemos en Césaire, no obstante los años que han transcurrido desde que produjera su obra central, un espacio donde la virtualidad de la liberación opera como un proceso definitorio de la identidad, hecho que, en gran medida, mantiene absoluta vigencia por los antecedentes, que a simple nivel bibliográfico, se conocen en este último plazo.

Nuestro desarrollo irá en esa dirección entonces, esto es, veremos cómo a una forma de lenguaje, corresponde un modo de constituir un espacio y un mundo, donde una forma vanguardista se convierte en una categoría social y política; en último término, nos interesa ese momento que muestra la posibilidad de estetizar la acción en la sociedad y, en el caso de Césaire, cómo las categorías de clase o de raza

---

(1) Jauss, Hans Robert: “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en *Teoría de la recepción*. Santiago: U. de Chile, Fac. de Filosofía y Humanidades, 1993, pág. 36. Cuadernos de Literatura N°1.

(2) Aun cuando sea una idea introductoria, remito a la línea de investigación seguida por Roger Chartier, quien ha establecido la correlación entre el libro, lectura, historia intelectual e historia de las mentalidades. Véase, por ejemplo, *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1999.

(3) Jauss, Hans Robert: opus cit. págs. 62-63.

pueden convertirse en un fenómeno más amplio, para constituir un proceso cultural, literario en este caso.

El espacio poético de Césaire es perfectamente autosignativo, no obstante la interioridad del discurso mismo sugiere las condiciones desde las cuales emergió; por esa misma situación, la recepción que se haga de él, constituye una pregunta y una respuesta posible a un contexto dinamizado y modificado por la historia.

## Vanguardia, negrismo y negritud

Amo el Arte Negro porque no es  
un arte de esclavos.

V. Huidobro: *Vientos contrarios*, 3ª parte, 1926.

La afirmación hecha por Huidobro corresponde, en términos actuales, a un espíritu muy propio de los años 20 en Europa, años posteriores a la Primera guerra, en que ya se habían iniciado los movimientos de vanguardia, tanto en el ámbito literario como de la plástica, donde el punto más visible, según se señala en las historias del arte, se encontraba en el cubismo.

Sin afán enumerador, sino simplemente contextual, el cubismo proyectó su efecto en otros ismos -dadaísmo, surrealismo-, pero uno de sus elementos habría de despertar especial atención, esto es, la importancia que le otorgaban a las concepciones artísticas no europeas, en concreto el arte negro o africano. Esa atención obedeció a que este representaba, en más de algún sentido, el encuentro con lo primigenio, cercano a un primitivismo despojado de racionalidad y control; era el encanto de lo espontáneo y de la sensibilidad desbordada y desbordante, de lo visual y lo rítmico, de imágenes libres, de materias puras en el diseño de la obra, el trabajo del color y de las líneas rompiendo lo real-figurativo.

Lo notable es, en todo caso que, por esos mismos años, muchos artistas y escritores latinoamericanos se encontraban en Europa, de modo que presenciaron el surgimiento de ese negrismo, que para los europeos se entendió como una forma de librarse de los propios modelos, que se habían desgastado o, por último, se les cuestionaba por decadentes, luego de haber sufrido las consecuencias de la guerra. Al respecto, César Vallejo escribió en “La conquista de París por los negros” (1925), después de haber visto en París una compañía de danzas africanas:

Nunca había presenciado semejante música, tales instrumentos monstruosos, cuales refriegas anatómicas del baile salvaje, en que los siete frenos católicos de nuestra civilización no bastan a amordazar la angustia misteriosa del animal que se pone de

espaldas con el hombre. Danza de la selva, ante cuya crudez (sic) casi meramente zoológica no hay crítica posible <sup>(4)</sup>.

El contacto entre la vanguardia y el arte negro asumirá los rasgos de una línea temática, incluso una moda, línea temática que, para los europeos, significará el desarrollo de una estética nueva; por el contrario, para nuestros escritores y artistas, en el fondo, se transforma en el descubrimiento de una parcela de identidad, por lo cual en la década del 30 ese reconocerse se constituye en un movimiento doblemente significativo.

Así, en principio, tuvo un sentido como forma de liberación social y política, en cuanto esto significaba alcanzar plena autonomía por parte de los países de origen africano; en otra perspectiva, implicaba desprenderse de los modelos europeos en la creación de obras artísticas, dicho de otro modo, recoger las propias tradiciones, para manifestar el poder evocador de la imaginación y una resistencia a las relaciones de dominio, expresadas, incluso, en las formas literarias.

Interesante resulta constatar respecto de este tema, la fisonomía y la actitud resuelta de la palabra, en la obra de algunos autores que vivieron el proceso que significó la valoración de lo negro:

Es bueno...  
y ahora que Europa se desnuda  
para tostar su carne al sol  
y busca en Harlem y en La Habana  
jazz y son  
lucirse negro mientras aplaude el bulvar  
y frente a la envidia de los blancos  
hablar en negro de verdad <sup>(5)</sup>

Poema en clave si se quiere, pero eso de “hablar en negro de verdad” se difundió vía vanguardia cubana, por ejemplo, a todo el Caribe, a través de publicaciones y revistas que tuvieron carácter casi programático, como *Revista de Avance* (1927), o la acción del Grupo minorista (1923-1927), que contaba con la presencia, entre otros, de Alejo Carpentier, representante, a su vez, del movimiento afrocubano en París. En tal ciudad presentó, en la década del 20, su obra *Passion noire*, pero, en definitiva, centrará su obra en el desarrollo del cuento y de la novela de raíz afroamericana, en tanto que el Guillén, se constituye en el poeta más notable de la poesía negrista.

Cabe señalar, en todo caso, siguiendo a Jorge Schwartz, que “el negrismo no se configura como un movimiento estético organizado, regido por manifiestos o propuestas teóricas, análogo a los ismos de la

---

<sup>(4)</sup> Vallejo, César: “La conquista de París por los negros”, citado por Franco, Jean: *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971, pág. 116.

<sup>(5)</sup> Guillén, Nicolás: “Pequeña oda a un negro boxeador cubano”, en *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, pág. 56.

década (futurismo, expresionismo, dadaísmo, cubismo, etc.)”<sup>(6)</sup>, sino que significó más bien una forma de búsqueda de la identidad de los pueblos neoafricanos y, para la vanguardia europea un discurso estético, en cuyo trasfondo no se encuentra una tendencia liberadora, salvo la ruptura artística.

En tal sentido es que la temática del negrismo tiene un signo distinto, según sea vista por un escritor o creador de París que por un neoafricano, según suele decirse, incluso si se piensa en el impacto de una obra como la *Antología negra* (1921) de Blaise Cendrars. En ese libro, se encuentran leyendas, mitos, cuentos anecdóticos, humorísticos y maravillosos, poesía y canciones, totemismo y aspectos sobre el fetichismo, que el autor se supone recogió de la tradición oral:

un almácigo bastante complejo de las manifestaciones de la literatura popular de la gente de color. Descubre, pues, no sólo la gama de la sabiduría y el ingenio del negro africano, sino también la expresión del alma del pueblo, a través de la mejor lente para estructurarla: su folklore <sup>(7)</sup>.

En otras palabras, desde esa visión, hay casi exotismo puro, donde no se considera, en términos muy amplios, la problemática del neocolonaje o los conflictos raciales.

Curioso resulta ver, en todo caso, cómo los artistas europeos intentan liberarse de sus antiguas formas, incorporando ese arte negro; los escritores de nuestro continente, en tanto, y también dejando las formas tradicionales pero importadas e impuestas, retoman lo propio sencillamente y producen un efecto estético y, asimismo, un importante movimiento sociocultural y político.

En todo caso, es innegable que escritores como Nicolás Guillén, Luis Palés Matos o Adalberto Ortiz, o antes Fernando Ortiz y Juan Marinello, fueron creando en nuestro continente las condiciones para que, en la década del 30, surgiera una articulación más explícita y, consecuentemente, más cohesionada y con mayores posibilidades de desarrollo de ese ideario virtual, producido desde la literatura de orientación negrista.

Es importante recordar, según hemos señalado, que el fenómeno está ligado, en su línea directriz, a que en Francia había estudiantes de origen negro, por ejemplo Aimé Césaire (Martinica), León Damas (Guyana), Leopold Sedar Senghor (Senegal) entre otros, quienes publicaban ya en 1932 la revista *Legítima defensa* y luego *L'etu-diant noir*, base de lo que se llamó la negritud, que sobrepasa las preocupaciones de los antillanos que criticaban su sociedad, para incorporar las temáticas de

---

<sup>(6)</sup> Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas (Textos programáticos y críticos)*. Madrid: Cátedra, 1991, pág. 661.

<sup>(7)</sup> Cendrars, Blaise: *Antología negra*. Buenos Aires: Ediciones siglo XX, 1944, pág. 12 (Prólogo).

la herencia cultural africana. Lo anterior significa, entonces, que hay una actitud más amplia para entender que la negritud es compartida y, en otro plano, que esto contiene una problemática que no es de carácter puramente racial, sino que significa asumir una postura en la que existe un elemento ideológico que resolver.

Digamos, para completar lo anterior, que en 1928 Jean Price Mars publicó su libro *Así habló el Tío*, que mostraba los orígenes y las tradiciones del pueblo de Haití, con su componente francés y africano, esto es, el mestizaje cultural vivo, pero a su vez el reconocimiento de un pasado y un presente cuya proyección no era sino el atraso cultural y social. Así, René Depestre expresa:

la negritud, en su mejor acepción, fue la operación cultural por la que los intelectuales de África y la de las dos Américas tomaron conciencia de la validez y de la originalidad de las culturas negroafricanas, del valor estético de la raza negra y de la capacidad respectiva de su pueblo para ejercer su derecho a la iniciativa histórica que la colonización había suprimido completamente <sup>(8)</sup>.

Esa negritud, agregamos, en arte, literatura, historia, fue lo que la revista de Césaire manifestaba en su título: *Legítima defensa* o legítima rebelión, desafío, según el mismo Césaire, por vergüenza de parte de algunos para usar la palabra negro, que empleaban una serie de términos para referirse a sí mismos incluso, así es que la invención del concepto no es simplemente un hallazgo lingüístico.

Ciertamente, la negritud tuvo un proceso interesante, que se generó desde una toma de conciencia de los mismos antillanos y africanos, sin embargo, su aparición no fue espontánea. En tal sentido, Césaire expresó su reflexión considerando la experiencia de esa instancia fundamental:

a partir del momento en que descubrí el mundo negro de Estados Unidos, que descubrí África, terminé por explorar el conjunto del mundo negro, y fue así que llegué a la historia de Haití. Yo adoraba la Martinica, pero es una tierra alienada, mientras que Haití representaba para mí las Antillas heroicas y también las Antillas africanas... Haití es el país donde el hombre negro se puso de pie, por primera vez, para afirmar su voluntad de formar un nuevo mundo, un mundo libre <sup>(9)</sup>.

La marca de esos años iniciales es la que, posteriormente, volcará en su producción literaria y su participación política.

---

<sup>(8)</sup> Depestre, René: *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Cuadernos Casa, 1987, pág. 39.

<sup>(9)</sup> En Depestre, René: opus cit. pág. 58.



## Renacimiento negro

Lloramos entre los rascacielos  
Como nuestros antepasados  
Lloraban entre las palmeras de África  
Porque estamos solos,  
es de noche,  
Y tenemos miedo.

Langston Hughes: *Tener miedo*

Simultáneamente, pero sin constituir relación alguna, en los años de la negritud, apareció con vigor en Estados Unidos entre artistas, poetas y músicos un elemento nuevo, esto es, la irrupción del llamado renacimiento negro, según el término creado por Langston Hughes.

Al hablar de relación, nos referimos a actividades conjuntas entre poetas afrodescendientes antillanos y norteamericanos, aun cuando por ambiente sí pudo darse, a través del jazz, pues en 1914 el músico Louis Mitchell visitó Europa y traspasa el gusto por esa forma musical. Sabemos que después de la Primera guerra mundial, el jazz se extendió por todo el continente europeo, enriqueciendo la llamada música docta o sinfónica. La relación directa entre escritores se daría después en todo caso, por ejemplo, el mismo Hughes y Césaire tuvieron mutuo conocimiento, pero en principio sólo por referencias literarias.

Durante los años 20-30, la literatura afroamericana se convirtió, entonces, en un estilo, con el agregado de que son los años de la gran depresión económica que afecta por igual a negros y blancos, de manera que el tono y la intensidad de la poesía, adquiere una dimensión lírica muy fuerte, con un realismo de las imágenes, pero que no son llevadas a una función de registro frío.

El llamado estilo de Harlem fue capaz de sintetizar la tradición del *spiritual* y el temple triste y melancólico del blue, partiendo de situaciones comunes: el tocador de banjo, el que lava los platos, la vida de los sirvientes, un bar donde canta una niña negra, campesinos que se lamentan en las plantaciones de algodón.

Sobre lo anterior, es interesante acotar que se produce una transformación notable, por cuanto los blues, acorde a Lee Brown-Davis (*The negro caravan*), “son cantados por una persona sola. Expresan los sentimientos y los pensamientos que esta persona ha vivido, y lo hacen tan a fondo y de una manera tan característica, que los auditores llegan a compartir ese sentimiento y hacerlo suyo”<sup>(10)</sup>.

De ese modo, entonces, con el estilo Harlem un hecho personal se convierte en algo colectivo, manifestándose un sentimiento comunitario al sintetizarse dos tradiciones puras, lo cual se transmite a la

---

<sup>(10)</sup> Brown-Davis, Lee, citado por Janheinz, Jahn: *Las culturas neoafricanas*. México: FCE, 1963, pág. 312.

creación literaria, como es el teatro y la música, por cierto. En literatura, mencionamos ya a Langston Hughes, a quien debe agregarse a Countee Cullen, Claude McKay, Richard Wright, Sterling Brown, entre otros.

## La poética de Aimé Césaire

Desde tal horizonte cultural, Aimé Césaire surge como un poeta con una inicial mirada puesta en lo propio; el poeta va integrando y desarrollando un proceso colectivo, en el cual confluyen sus propuestas de liberación y de identidad sustentadas en su mestizaje.

Negrismo, negritud y vanguardia serán las constantes que actuarán como trasfondo en su obra, que en su conjunto se definirá por su lenguaje y la pregunta que intenta responder, en un espacio cultural acotado y definido por su historia.

Su poética, en tal sentido, mostrará un grado de complejidad que no podemos desconocer, lo que en ningún caso planteamos de un modo crítico. Por el contrario, como poeta de habla francesa, supo recoger la tradición literaria de características más trasgresoras y que, en el fondo, es el antecedente reconocido de la vanguardia surrealista; pensamos en Lautréamont, Mallarmé y, por cierto, Rimbaud, poetas que anticipan con su notable obra un principio básico: cambiar la vida y el arte, pensamiento que Césaire ligaría a la filosofía de raíz marxista.

Se percibe en él, obviamente, su reconocimiento de pertenecer también al continente africano, con sus problemas de territorio colonizado, situación similar a la de los países antillanos. Finalmente, al renacimiento negro, que literalmente le lleva a expresar: “si no me ha influido de una manera literal, ha creado la atmósfera que me ha permitido tomar conciencia de la solidaridad de los pueblos negros” (11). En términos biográfico-literarios, eso lo sintetizará en su *Cuaderno de un regreso al país natal* (1939), que escribió luego de volver desde Francia a Martinica, donde comienza a participar en política y la acción poética como militancia, con efectos directos en su producción literaria.

## Negritud y surrealismo

El contacto entre los escritores antillanos y el surrealismo tuvo un inicio curioso y, en principio, fortuito. Una aproximación se relaciona con la presencia de Robert Desnos en Cuba el año 1928, hecho relatado por Alejo Carpentier, pues él mismo se vio como protagonista al suplantar la identidad de Robert Desnos, con el fin de salir fuera de la isla, debido a la situación política de ese momento.

El hecho es que zarpó hacia París y logra llegar allí, gracias a la amistad recíproca, entonces se vio “de lleno, a las cuarenta y ocho horas, en pleno movimiento surrealista... Inmediatamente me pidieron que

---

(11) Césaire, Aimé: en Deprestre, opus cit. pág. 56.

colaborara en sus revistas y empecé... Breton me había pedido una colaboración para la Revolución surrealista que empecé a hacer, y en realidad, no acabé de hacer..." (12). Después vendría su repliegue al descubrir, en Francia, que no tenía nada nuevo que agregar al movimiento, y que existe América. El resto es más o menos conocido: hacia 1948 publicó en Venezuela su ensayo donde formula la idea de lo real-maravilloso, un componente central de nuestra cultura y que fuera un principio inspirador del surrealismo; el texto sería luego prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949) En todo caso, quedó hecho el puente y la antigua vanguardia y grupos de avanzada confirmarían sus orientaciones.

Un segundo momento se da en la relación negritud-surrealismo, cuando André Breton visitó Santo Domingo y Haití en 1941, junto a Andre Masson y Wilfredo Lam. A fines de 1945 hubo otra visita, que coincide con una segunda exposición de Lam y una serie de conferencias preparadas por Aimé Césaire en Port-au-Prince.

René Depestre, que había fundado un diario casi estudiantil, *La Rouche*, consignó la noticia, más una proclama, en el tono que lo hizo Breton al hablar en un teatro, es decir, un llamado a la conciencia y la liberación de los pueblos, de lo que resultó, insólitamente, una huelga general y, luego, el derrocamiento político de Elie Lescot, el dictador de turno, a comienzos de 1946. Breton abandonó Port-au-Prince y se marchó a la Martinica, en febrero de ese año, con la impresión viva de que su estadía, en verdad, cumplió con creces lo que se esperaba con su palabra, más aún al conocer todo el movimiento en torno a la poesía. Y si en 1939 Aimé Césaire pasó casi inadvertido con su libro *Cuaderno de un regreso al país natal*, todo lo anterior suscitó la atención sobre él, hasta el punto de que se reeditó en 1947, con un prólogo del mismo Breton; de esa manera, logra un éxito importante, siendo reconocido como escritor surrealista, en un momento en que este se abre al exterior de Francia después de terminada la guerra.

La relación que establecimos, entonces, cobra su sentido, determinando a lo menos una línea de análisis, esto es, el grado de eficacia de una obra en su recepción, en términos, además, de su coherencia, al problematizar la realidad y por la búsqueda de una forma expresiva, que le otorga interioridad y significado.

Césaire reconoce en el surrealismo parte de sus propias búsquedas, encontrándose con los mismos autores que canonizaron y señalaba en su momento: "el surrealismo me proporcionó lo que yo buscaba confusamente. Lo he recibido con alegría porque he encontrado en él más una confirmación que una revelación. Era un instrumento que dinamitaba el francés... El surrealismo me interesaba en la medida en que

---

(12) Carpentier, Alejo: "Un camino de medio siglo". en *Tientos y diferencias*. Barcelona: Plaza & Janés. 1987, pág. 94.

representaba un factor de liberación”<sup>(13)</sup>, y esa es, precisamente, una de sus propuestas básicas, la liberación del hombre, donde la poesía puede objetivar, mediante el lenguaje, ese impulso liberador. Su poesía, en este contexto, resultará una expresión del poder convocatorio de las palabras, donde las imágenes cobran consistencia sin pasar por el simple verbalismo, sino que se plenifican en virtud de las sensaciones que las provocan. Además, agregamos, no obedece a una intención de jugar con la libre asociación o el automatismo síquico, es más bien un esfuerzo por manifestar lo ancestral, lo propio enajenado en este caso.

Las palabras de Césaire, según decimos, alcanzarán la cercanía de la experiencia, pues entre lo dicho y lo representado se abre una brecha que se completa como imagen de una realidad, o de un efecto de realidad si se quiere, en el que se apoya la acción poética: el retorno, para desenajenarse:

...Partir... llegaré liso y joven a ese a ese país mío  
y le diré a ese país con cuyo barro fue amasada mi carne:  
Erré largamente y he aquí  
que regreso al horror desertado de tus llagas.  
[...]  
Y viniendo me diré a mí mismo:  
Y sobre todo cuerpo mío y también alma,  
no os crucéis de brazos en la actitud estéril de espectador,  
pues la vida no es un espectáculo, porque un mar de dolores  
no es un proscenio, porque un hombre que grita no es un  
oso que baila...<sup>(14)</sup>

## El país natal como espacio poético en Césaire

La palabra de Césaire bella como  
el oxígeno naciente

André Breton

En la obra de Césaire, descubrimos cómo este quiere potenciar al máximo su palabra, partiendo de sus propias tradiciones; de esa manera, se genera en su proceso creativo un estrechísimo vínculo entre el fenómeno de identidad cultural y literatura, que el poeta se plantea conscientemente como problema, y cuya formulación parte con su negritud, en tal sentido, entonces, circunscribe poco a poco un espacio poético que verbaliza en la imaginación y se llena de naturaleza al invocarlo:

Tibio amanecer de calores y de miedos atávicos  
por la borda mis riquezas peregrinas  
por la borda mis falsedades auténticas.

---

<sup>(13)</sup> Césaire en Depestre, opus cit. pág. 53.

<sup>(14)</sup> Césaire, Aimé: *Cuaderno de un regreso al país natal*. México: Ediciones Era, 1969, pág. 49.

Pero ¿qué extraño orgullo me ilumina de pronto?  
que venga el colibrí  
que venga el gavilán  
que vengan los restos del horizonte  
que venga el cinocéfalos  
que venga el loto portador del mundo... <sup>(15)</sup>

Pero ese mundo y ese espacio poético, además de una innovación, se configura en una experiencia abierta, en una visión que sobrepasa lo geográfico, que sugestivamente asciende para mostrarse más bien en una actitud ritualística; allí la palabra es profecía y anuncio, de planos que se tocan, donde lo terrestre y lo cósmico se entienden como vivencias de lo único:

...las hierbas se balancearán para el ganado dulce  
barco de  
la esperanza.  
el largo ademán de alcohol de la ola  
las estrellas del sello de su sortija nunca vista  
cortarán los tubos del órgano de vidrio del atardecer  
luego esparcirán sobre la extremidad rica de mi fatiga  
zinias  
coriantros  
y tú astro de tus luminosos cimientos saca lemúrido del  
esperma insondable del hombre  
la forma no ósea  
que el tembloroso vientre de la mujer lleva como un  
minerall... <sup>(16)</sup>

Se trata, según leemos, de un anuncio, donde la voz interior del texto se sitúa más allá, incluso de su propia subjetividad, al poseer el poder y la intensidad de la palabra, hecha una vivencia colectiva y genérica; en el texto, se manifiesta una función significativa de la poesía africana, donde “la palabra conjura lo que nombra. Si lo nombrado y conjurado que la palabra ha producido no se encontrara en la realidad real, sino en la supra-realidad, ha sido nombrado, conjurado y producido precisamente para que se convirtiera en realidad real...” <sup>(17)</sup>.

El valor que comienza a adquirir ese país natal sólo es transmisible a través de la palabra poética, como asimismo la definición de un contenido programático que Césaire desarrollará, posteriormente, en numerosos ensayos (*Discurso sobre el colonialismo* será uno de ellos, del año 1951). En todo caso, se percibe que la problematización que plantea va más allá de lo racial, aun cuando parte desde su negritud, que no es

---

<sup>(15)</sup> Césaire, Aimé: *Cuaderno ...* opus cit. pág. 93.

<sup>(16)</sup> Césaire, Aimé: *Cuaderno ...* opus cit. pág. 95.

<sup>(17)</sup> Janheinz, Jahn: *Las culturas neoafricanas*. México: FCE, 1963, pág. 203.

una piedra, sino que surge de la carne roja del suelo, siendo entonces parte de una herencia que quiere retomar y la pide, simbólicamente:

...dadme la fe salvaje del brujo  
dad a mis manos la fuerza de modelar  
dad a mi alma el temple de la espada...

...  
¡Hacedme rebelde a toda vanidad, ...!

...  
...sabéis que no es por odio contra las otras razas  
que me obligo a ser cavador de esta única raza  
que lo que yo quiero  
para el hambre universal  
para la sed universal  
es apremiarla libre finalmente  
para que produzca de su intimidad cerrada  
la succulencia de los frutos...<sup>(18)</sup>

## Conclusiones

Al clausurar el alcance de la negritud, Césaire nos ubica en un punto de su poesía y del espacio creado con ella que, entendemos, se resuelve fuera del poema, en una especie de estética de la provocación, cuya forma expresiva se abre, virtualmente, como una liberación, liberación de una interioridad y de una identidad en un espacio real: Martinica.

En tal sentido es que hablábamos de que la virtualidad de la liberación opera como dadora de identidad, que va en una dirección dinamizada por la historia, donde, desde un punto de vista literario, pensamos que la poesía ha dado sustento a esa historia, sin que esta, evidentemente, haya sido resuelta.

Complementario a lo expresado antes, decimos que su obra tampoco se cierra con su *Cuaderno*. Es sólo que, operativamente, nos ha permitido entender un fragmento de mundo; ahí están, por ejemplo, *Las armas milagrosas* (1946), *Herrajes* (1960), *La tragedia del rey Cristophe* (1963), su presencia en antologías y estudios literarios.

Si hay algo que comprobar en literatura, especialmente en poesía, es que el poder de las imágenes y de las palabras puede definir una acción: Pensando en el movimiento surrealista, hemos visto cómo algo, aparentemente, tan fuera de la historia, se convierte en un instrumento operatorio de ella, a pesar de todo.

La propuesta inicial de toda obra hace a una tradición, a una cultura con la que se identifica; en este caso, se trata de una poesía que ha dejado una huella importante y que, emergiendo como vanguardia, se

---

<sup>(18)</sup> Césaire, Aimé: *Cuaderno* ... opus cit. pág. 103.

abre a direcciones múltiples en un espacio cultural signado por una etnia y una geografía.

No obstante, a pesar de la amplitud de esa noción, de todos modos se sintetiza, en cuanto tiene un sentido estético al ser lenguaje y signo. Ese sentido implica una provocación al lector. En cuanto expresión de interioridad (y no hay nada más interior que hablar de la realidad), se inscribe, también, en el mundo de lo social, en la medida que hay allí -en la obra-, una mirada sobre él y una experiencia, real, de estar en su centro.

Alejados, en principio, de ese mundo real vivido por el poeta, sin necesidad de obviar lo anecdótico que puede ser la historia, vemos que la problematización de lo real opera en distintos discursos. En este caso, la posibilidad representativa de las palabras, de instalarse como si lo otro estuviera aquí en su presencia, es tan cierto y verdadero, que termina con esa distancia que hay entre la palabra y su referenciación, entonces “el azúcar de la palabra Brasil al fondo de la ciénaga” no nos parece desfamiliar, y sentimos el Caribe y sus islas.

## Bibliografía

### Textos poéticos

Césaire, Aimé: *Cuaderno de un regreso al país natal*. México: Ediciones Era, 1969.

*Las armas milagrosas*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1974.

*Y los perros callaban*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto, 1974.

Guillén, Nicolás: *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984

### Estudios y referencias literarias

Bansart, Andrés: *Poesía negro-africana (Antología)*. Santiago: Eds. Nueva Universidad, 1971.

Breton, André: *Conversaciones (1913-1952)*. México: FCE, 1987.

Carpentier, Alejo: “Un camino de medio siglo”. En *Tientos y diferencias*. Conferencia de 1975. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.

Cendrars, Blaise: *Antología negra*. Buenos Aires: Ediciones Siglo veinte, 1944.

Huidobro, Vicente: “Vientos contrarios: El arte negro”, en *Obras completas*. Santiago: Editorial Zig-Zag, 1963. Págs. 733-735.

Pellegrini, Aldo: *Antología de la poesía surrealista francesa*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 1981.

Thebia Melsan, Annick: “Un arma milagrosa contra un mundo amordazado”. Entrevista a Aimé Césaire. Correo de la Unesco, 1997.

### Estudios y referencias teóricas

Benítez Pezzolano, Hebert: “La crítica literaria como conversación”, Universidad de Colorado, *Revista Confluencia*, 1999. Vol. N° 15.

- Depestre, René: *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Cuadernos Casa de las Américas, 1987. N° 29.
- Janheinz, Jahn: *Las culturas neoafricanas*. México: FCE, 1963, pág. 203
- Jauss, Hans Robert: “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en *Teoría de la recepción*. Santiago: Fac. de Filosofía y Humanidades, U. de Chile, 1993.
- Pereda Valdés, Ildefonso: *Línea de color (Ensayos afroamericanos)*. Santiago: Ercilla, 1938.
- Schwarz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas (Textos programáticos y críticos)*. Madrid: Cátedra, 1991. Capítulo Negrismo y negritud.
- Valdés-Cruz, Rosa: *La poesía negroide en América*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1970.
- Vallejo, César: “La conquista de París por los negros”. Mundial, Lima, 1925, en Jean Franco *La cultura moderna en América latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- Verani, Hugo: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: FCE, 1990.



## Momentos de la vanguardia mexicana

### Presentación (\*)

La tradición crítica, durante un tiempo considerable, ha venido desarrollando numerosos trabajos acerca de la idea de vanguardia, donde los enfoques aplicados mayoritariamente dan cuenta de su constitución histórica, cultural y estética.

Lejos de todo reduccionismo, observamos que la noción que arranca de esos estudios tiende a configurar en proceso -luego, en el tiempo-, las modulaciones o modalidades si se quiere, de un fenómeno artístico que en principio ofrece resistencias a su inserción en determinadas variables de la actividad literaria. Con esto, apuntamos a que dada la mirada crítica del sistema literario por parte de los vanguardistas, estos tienden a situarse más allá de consideraciones institucionales o académicas; en consecuencia, por los efectos y huellas de obras específicas, manifiestos y polémicas literarias y políticas, lo que hacen los estudiosos en el fondo es una elaboración (a veces muy personal), del sistema expresivo o de la estética entendida como vanguardia.

A pesar de lo frecuentado que pudiera parecer, referirse al tema de la vanguardia posibilita conjugar o resituar un período asignado por los cambios y rupturas, en algunos casos verdaderas brechas culturales, cuyo sentido hace dudar de la inocencia o gratuidad de la obra literaria. En todo caso, cabe decir que la ordenación o sistematización de formas señaladas en el contexto al cual nos abocamos, permite pensar en lo que derivó finalmente el proceso de rupturas: la idea de que no es posible eludir una especie de retórica en la composición de la obra literaria.

Los temas y propuestas de la vanguardia orbitan en el ámbito de los posibles, esto es, la Utopía, razón que amerita considerar en lo literario un modo de restituir a la realidad algo que le es propio: la posibilidad de construirla y simbolizar(la). Así entonces, descubrimos una de las variables que fueron su impulso: situar los desbordes de lo real y sus tensiones en otro posible, a partir del lenguaje.

El interés central de este trabajo, inscrito en las problemáticas iniciales, es fundamentalmente tratar la emergencia de un grupo, los estridentistas, como condición inicial de un momento en el que se inauguran nuevas formas expresivas y un proceso complejo, en que Latinoamérica contribuye a las líneas que vertebraron lo que Paz llama la “tradición de la ruptura”.

Por lo anterior, a la hora de tratar obras específicas con mayor cuidado, nuestro examen lo pondremos en el último momento de las propuestas vanguardistas, a través del poeta Octavio Paz, en su filiación

---

(\*) Publicado el año 2005, L y L N° 16.

más notoriamente surrealista; en ese contexto es donde los campos virtuales de lectura se corresponden con el diseño de una estrategia teórica y literaria, su propia “ironía”, en la que subyace su interés por el lenguaje y la conjugación simultánea de arte y vida.

La consideración puntual del estridentismo mexicano, en verdad permite constatar un fenómeno irrefutable, en el sentido de que se produjo una tensión interna al plantearse dentro de un contexto de autoafirmación, tanto de la expresión literaria (y artística en definitiva), como de lo considerado nacional, que lucha por alcanzar su proceso identitario y que, curiosamente, se explaya en una especie de comunión con otros movimientos y grupos simultáneos, o cuando menos que siguen una dirección similar, muy a pesar de la geografía.

De allí proviene, a nuestro entender, no sólo la circunstancia de que se experimentaran formas expresivas, o bien el contacto entre distintos colectivos producto de la modernización en las comunicaciones, por ejemplo, sino que también se produjera la vivencia de un proceso inédito y complejo, esto es, la transversalidad de un fenómeno estético: frente a un hecho totalizador, los signos artísticos se entrecruzan, son las señales de un momento de crisis y que llevan en sí mismas las marcas de una mirada crítica sobre el espacio desde el cual emergen.

El trasfondo de estas páginas, dadas las consideraciones previas, intenta además entonces, dar cuenta, aunque sea en términos generales, de algunas de esas variables, cuya justificación no es sino percibir que las explicaciones lineales en ocasiones agotan la riqueza de las multívocas direcciones de la historia.

## **Tablada, un precursor de la vanguardia hispanoamericana**

En las páginas de “El modernismo como proceso literario”, señalábamos una idea que adquiere pleno sentido en el posterior desarrollo de la vanguardia, esto es, la concepción del texto poético como un objeto artístico, que llevaría a la experimentación con la palabra y el trato innovador en la sintaxis que da forma al poema. En México, un espacio propio ocupa en ese ámbito Ramón López Velarde, cuya escritura puso en tensión la experiencia subjetivadora ante la realidad, no obstante, quien propuso en verdad una estética de ruptura fue José Juan Tablada, en quien opera un procedimiento propio de la poesía contemporánea, esto es, el vaciamiento del yo poético, para instalar en su lugar los objetos y el lenguaje que los nombra, experimenta con la forma y el espacio poético a partir de denominaciones y determinaciones gramaticales que posibilitan la gracia de inventar imágenes nuevas, una realidad sustentada en el lenguaje mismo, sin aparente exterioridad, lo cual será un punto máximo, solo que en la situación de las vanguardias posteriores. En ese momento ha estallado la realidad y el lenguaje.

Para el tema que nos ocupa, mencionar a Tablada constituye establecer un momento literario en el que se rompe con la dirección modernista de modo consciente y explícito. Conocer la obra de este mexicano, al igual que la de López Velarde, implica asumir en ambos casos encontrarse con la negación de un lenguaje y una estética; desde una perspectiva complementaria, significa descubrir el tránsito (conflictivo) de dos poetas y críticos además que, al alejarse de un centro, pasaron casi inadvertidos en su momento, salvo en su condición de creadores extraños (Tablada) o en su línea más convencional (López Velarde).

Si se examina la poesía de este último, ponemos por caso, es inevitable que nos parezca cercana, por lo menos en uno de sus rasgos: la valoración de lo urbano, como lenguaje y actitud; es lo que llamamos vida cotidiana, con sus señales de búsqueda de la expresión adecuada, y donde lo poético y no poético se entrecruzan, a lo que se agrega cierta voz interior en el texto, al modo del monólogo.

Más interesante para el tema de la vanguardia es José Juan Tablada, por trayectoria poética y aportes innovadores más radicales. De hecho, aparece como un precursor <sup>(1)</sup>, donde se destacan claramente dos aspectos de su poesía: el modo en que logra dar mayor libertad a la imagen poética y, consecuentemente, el abandono de mecanismos argumentales en el desarrollo del poema, el sentido de anécdota o de circunstancia lírica como centro del texto poético.

Lo anterior pudo hacerlo a través de dos innovaciones formales que, en definitiva, sobredeterminan la tensión lírica y el espacio poético representado. Pensamos en su trabajo con el haikai japonés, que traspasa a lengua castellana, por conocimiento directo de esa cultura; en 1919 publicó en Caracas, por ejemplo, *Un día*, que llamó “poemas sintéticos” o disociaciones líricas. Por otra parte, en 1920 entrega su obra *Li Po*, que él denominó “madrigales ideográficos”, donde aparecen sus conocidos “El puñal” y “Talon Rouge”.

Respecto del ideograma, cabe señalar su resonancia con los caligramas de Apollinaire, que Tablada conoció según él mismo relata, en Nueva York, cuando preparaba su edición de *Li Po*. Es en dicha ciudad que falleció, después de viajar y mantener una amplia actividad literaria y cultural en variados países, en 1945.

Mención aparte de su obra, lo que sorprende en Tablada es no sólo su permanente viajar (París, donde estuvo con Lugones y Darío; Bogotá, La Habana, Japón, China, India, por ejemplo), pues cuando la vanguardia latinoamericana no era sino un hecho germinal, su iniciativa innovadora y de cambio se proyectó hacia un amplio campo de creación

---

<sup>(1)</sup> Aquí nos remitimos a Stefan Baciu y su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1981. Octavio Paz trata a López Velarde en *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965, también en *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

y de discusión, de crítica y de divulgación teórica: arte japonés, futurismo y cubismo, música moderna, relatividad, psicoanálisis, pintura mexicana y poesía.

En un ámbito más personal, su sentido estético se manifestó igualmente en su cotidianidad y su estilo de vida, en una extraña coherencia, inusual en la década del 20 y años posteriores. En ese sentido, logró experimentar la fusión de arte y vida, constante y rasgo esencial de la vanguardia. Dicho en sus términos, puso la *poesía en movimiento*, en un espacio llamado página, y otro, experiencia diaria. O como dice Octavio Paz, “situado entre el modernismo y la vanguardia, se explora a sí mismo y explora el lenguaje. Es un ejemplo más que un camino” (2).

## **La revolución literaria: el movimiento estridentista**

Probablemente, como en ningún otro país hispanoamericano, la aparición de la vanguardia literaria tuvo en rigor el sentido más cercano a su propósito y finalidad, como ocurre en México. En la perspectiva actual, ese país emerge tanto como origen y tránsito en simultáneo, en virtud del proceso que se comenzó a suceder en la primera década del siglo XX, en el cual confluyeron categorías del ámbito político y artístico y cuya trayectoria aún mantiene sus señales.

En las discusiones sobre la fisonomía cultural de la región, los teóricos aluden al eterno dilema de este continente, esto es, la definición contrapuesta de cosmopolitismo y nacionalismo, como generadora de la actividad política y cultural. Sin embargo, para el tema que desarrollamos, surge una variable, pues en México, desde nuestro punto de vista, el espacio que sitúa a la vanguardia tuvo como polos axiales una revolución empírica (1910), luego, el principio de cambio frente a la tradición o permanencia del paisaje sociocultural. Y en ese contexto, sin duda que el modo en que se actualizan las proposiciones estéticas y literarias adquieren matices peculiares.

De la mano de los escritores modernistas, como Darío y Nervo, se conoció en Hispanoamérica sobre el futurismo, como una mirada crítica, por cierto, sin que se manifestara interés en producir obras desde esa poética. Este momento inicial (1909) luego cambiaría. A la pregunta acerca de los posibles orígenes de la vanguardia en México, no cabe sino responder que su gestión, al igual que en otros países, se debió al contacto de artistas y escritores que viajaron a Europa y luego regresaron, habiendo incorporado medios expresivos innovadores, pero a su vez nuevos modos de ver lo habitual y con una sensibilidad más abierta al riesgo.

La formación de una tendencia vanguardista, según se sabe, implica un proceso complejo, en el que se problematiza y cuestiona, hay

---

(2) Paz, Octavio: *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966, pág. 13.

un desafío en el que las categorías se relativizan (pensamos en especial en la función estética y práctica del lenguaje). En tal sentido, el aporte proviene de múltiples fuentes. Para México, el caso de Diego Rivera es ejemplar, a pesar de que su inserción en el campo artístico sea la plástica.

Según consigna Octavio Paz y Jorge Schwartz <sup>(3)</sup>, Rivera participó del grupo cubista en París, donde realizó una exposición en 1913 (Galería B. Weil), siendo reseñada una nota por Guillaume Apollinaire en el *Paris-Journal*, el 7 de mayo. Después de permanecer casi 10 años en Francia, regresó a su país (1921) comenzando una etapa de divulgación de su obra y, asimismo, la de compromiso hacia la Revolución. Con el tiempo, sería un activista más del arte y la literatura, relacionándose en su momento con los estridentistas. Curiosamente, desde 1913 hasta su muerte (1919), vivió en México el hermano de Apollinaire (Albert), detalle que explica su dibujo de *Lettre-Océan* en una postal mexicana. Agregamos otro antecedente acerca de la formación de la vanguardia en Hispanoamérica: Carpentier visitó México en 1925, tomando contacto con el grupo de Rivera, lo cual impactó profundamente en el cubano y, como sabemos, con el tiempo también pasó por una etapa vanguardista. Si mencionamos a Rivera, lo hacemos para destacar que, simultáneamente a su participación en lo que fue el arte muralista, nace el movimiento estridentista, que no obstante la dirección de la sociedad mexicana y de la revolución, se constituyó en un modo totalmente radical de romper con el canon artístico de los años 20, dominado por las convenciones estéticas de raíz modernista en su etapa ya agónica.

El líder y portavoz del grupo, Manuel Maples Arce, da inicio a la vida del movimiento, con la publicación de *Actual* N° 1, en 1921, donde la rebeldía de los integrantes muestra clara filiación con la estética futurista y dadaísta. Por lo anterior, no resultan extrañas las palabras de rechazo al academicismo, la religión, la noción de patria y sus héroes. El programa estético no omite los mueras de rigor, para superar y herir el falso arte nacional. En el punto VII de *Actual* se lee: “Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada ...” <sup>(4)</sup>, entonces, se declara la absoluta negación de todo aporte, hasta llegar al mismo futurismo. Y como fue usual, el tono exaltado de *Actual* señala que “toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un determinado momento”, con la fe y el “apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir [...] y la literatura de los avisos económicos”, en una cita fragmentada de la edición ya mencionada.

Como grupo, la actividad y las ediciones de obra cesaron tempranamente, en 1927, pero antes en el Café de Nadie, realizaron la

---

<sup>(3)</sup> Paz, Octavio: *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1986, págs. 313-314. Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1991, en el artículo de Carpentier *Diego Rivera*, fechado en 1927.

<sup>(4)</sup> en Verani, Hugo: *Las vanguardias hispanoamericanas*. México: FCE, 1990, pág. 90.

primera exposición estridentista, donde estuvo Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, y la poesía de Maples Arce, Germán List Arzubide, Luis Felipe Mena y Ordaz Rocha, nombres que marcaron una dirección y su propia trayectoria personal.

Como poética y proyecto, les interesaba “organizar la forma correcta, pura sencilla y armoniosa, pero que correspondiera a la poesía y no fuera anécdota, ni plástica, no descripción [...]”, con una afirmación clara: “nosotros sacamos a las palabras del diccionario y las pusimos en mitad de la calle para que corrieran ampliamente”<sup>(5)</sup>. Con esas marcas textuales, aunque no literarias, el estridentismo se sitúa claramente en un espacio donde lo urbano y la dinámica de las nacientes ciudades modernas se funden, liberando en la interioridad del lenguaje estético, propuestas en las que se sugiere un desborde del texto hacia la realidad, asimismo una mirada crítica sobre el rol del arte joven, como ellos se catalogaron.

No obstante la aparente brevedad del grupo, en sus años de actividad artística y literaria, fueron creando condiciones de proceso, de modo que su forma de innovar se valida de modo distinto, no sólo por su nexo con la continuidad en otras formas artísticas; en el fondo, también ocurre porque de alguna manera dio carácter y envergadura, espesor en último término, a la creación poética, cuya cercanía con manifestaciones de la plástica configura una estética de acción, rol que le cupo desarrollar al, quizás, último gran movimiento del siglo XX: el surrealismo.

## Vanguardia y surrealismo

...el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo,  
como la lepra en la Edad Media o los alumbrados en el siglo XVI  
O. Paz

El intento de comprender, al menos en sus líneas centrales, el desarrollo de la actividad literaria y artística en su fisonomía de cambio y ruptura, según vemos, excede la clausura de la obra en su especificidad. Desde la vanguardia, hasta la manifestación consciente y activa, el artista somete y tensiona su actividad en un contexto de totalización. Es decir, intenta abarcar todas las experiencias humanas, para desplegarlas en su obra, constituida, así, en un símbolo o en un signo, cuyo proceso semiológico en realidad, invierte esa tensión inicial, al abrirse y fragmentarse en lo múltiple, potenciando las multívocas direcciones de lectura e interpretación. La atracción por los cambios, en el ámbito cultural y literario, en el caso de México, contó con un evento propicio, como lo fue su Revolución y, luego, la huella profunda del estridentismo,

---

<sup>(5)</sup> Lizst Arzubide, Germán: *El movimiento estridentista*. México: Cuadernos de lectura popular, 1967, págs. 29-30.

simultáneo a la presencia de los muralistas, quienes descubren la realidad de su entorno y recogen los modos figurales del arte popular. No obstante, emblemáticamente, el año 1938, con la visita de André Breton, y luego la estadía de Benjamín Peret y Leonora Carrington, el surrealismo entró a México, “el lugar surrealista por excelencia”, en el decir del mismo Breton.

Cabe señalar, en todo caso, que las afinidades entre los artistas mexicanos y el surrealismo, el acento del movimiento en adentrarse hacia lo mítico y lo maravilloso, que Breton percibió de modo directo (pensamos en la experiencia de Artaud y los indios tarahumaras con su iniciación en el peyote), no alcanzaron a tener la fuerza de proyecto conjunto, un programa estético. En verdad, ocurrió que lo que fue una propuesta de liberación de formas, se asumió en el plano individual y no grupal. Así, es identificable el trabajo de Tamayo, Frida Khalo, el mismo Rivera que traspasa el cubismo y el surrealismo; luego, la creación de Remedios Varo y Leonora Carrington, que se radican en el país producto de la guerra, lo mismo Peret, que será el contacto presencial más vivo para Octavio Paz en su tránsito por la vanguardia.

Si pensamos en este último, el surrealismo activo comenzó en su viaje a Madrid (1937-1938), donde conoció, entre otros, a Alejo Carpentier y César Vallejo, también a Pablo Neruda y Vicente Huidobro, además de escritores europeos, activistas de la literatura de vanguardia. Su regreso a México, previo paso por París, encuentro con Desnos y Carpentier nuevamente, estaría marcado ahora por el ambiente y el lenguaje de una nueva estética, que le hace comprender el dilema de Latinoamérica y su propio país: enfrentar el proceso modernizador (inevitable), atendiendo a las tensiones y conflictos internos o nacionales.

De allí su inserción y reflexión poética y crítica, la fe en que el proyecto impulsado por Breton alcanzaría a ser cierto. En 1945, cuando Breton y Peret lo invitan a París, piensa, secretamente, que asistirá, incluso, a la gran revolución europea, dadas las características del discurso o la teoría social, manifestada en los Manifiestos y proclamas surrealistas. La etapa que vivió en contacto con la vanguardia, más que marcarle su expresión textual (las técnicas escriturales), le permite concebir un pensamiento poético que se entrecruza con la forma del poema, el tiempo, el ritmo, la disposición espacial de la página; en otro sentido, enriquece la percepción de su análisis, al reflexionar en nuestra literatura.

Así, por ejemplo, para él, “la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje: fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida”<sup>(6)</sup>; en ese mismo ámbito, entiende que la ruptura con el momento previo es una tradición que proviene desde el romanticismo. Al respecto, nos interesa señalar que vemos aquí el germen de un concepto sobre el arte y la literatura: su dimensión

---

<sup>(6)</sup> Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pág. 148.

crítica, asumida como una mirada sobre su contexto y una distancia, una brecha abierta por un imaginario, para trazar un mundo posible: la liberación del hombre. En definitiva, lo ocurrido con Octavio Paz, se inserta en su reconocimiento de los aportes de Breton, pero no en su militancia literaria; reconoce su filiación, pero en su propio proceso, significó ampliar su conciencia crítica y de oficio literario, desde la geografía hispanoamericana, o un pensamiento poético que, incluso, proyectará a su labor como ensayista y teórico.

## Octavio Paz o *El fuego de cada día*

la palabra  
sin nombre sin habla  
O. Paz: *Blanco*

Si se quisiera plantear un rasgo temático en O. Paz, sin duda que, centralmente, emerge su insistencia en tratar el material básico de todo poeta, esto es, la palabra, y no es gratuito en esta perspectiva trazar un arco imaginario en su creación poética, en virtud de ese elemento: *Libertad bajo palabra* (1935-1957) y *El fuego de cada día* (1989) -dicho de otro modo, el poema- que, en cuanto libros, recogen gran parte de su producción, armada por él mismo en una especie de antología general.

El proceso intermedio de ambas obras, en gran medida corresponde a las variaciones que esa misma palabra experimenta en su transcurso, transcurso que es símil y metáfora de transformación al hacerse historia y ejercicio de creación, luego, poesía y signo, el poema.

Como ejercicio, se observa en Paz el trabajo con formas tradicionales, pensamos en el soneto, que él escribe en sus primeras obras, poemas de cuidadosa factura y de imágenes sugestivas, sostenida en la percepción directa de las cosas:

El resonante tigre de las aguas,  
las uñas resonantes de cien tigres,  
las cien manos del agua, los cien tigres  
con una sola mano contra nada

“Mar por la tarde” <sup>7)</sup>

Es claro que haya variaciones en el sistema poético de un autor, en tal sentido, si retomamos el planteamiento inicial, su palabra poética se dinamiza según determinados círculos de influencia, desde los más conservadores o tradicionales más bien, hasta su etapa de experimentación, que coincide con su participación o descubrimiento de formas vanguardistas.

---

<sup>7)</sup> Paz, Octavio: *El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral, 1990, pág. 26.



Al respecto, de modo muy sumario, recordamos que, a partir de la década del 40 del siglo XX, Paz se ubica como escritor asociado al surrealismo; sin embargo, no recoge mecánicamente sus propuestas, más bien traslada a su poesía lo señalado en páginas previas, o sea, el tema de la palabra (signo e imagen), como generadora de una realidad cuya forma interior lo pone en contacto con su historia tocada por el mito.

Desde ese panorama, pensamos en “Himno entre ruinas” y, más particularmente, en “Piedra de sol” -en *La estación violenta* (1948-1957)-, cuya composición y versificación remite al calendario azteca, pero a su vez a su personal vivencia interior, marcada por la soledad y el encuentro con una vida cotidiana marcada por la violencia.

Sin embargo, se reconoce que desde *Salamandra* (1958-1961), la voz interior de sus textos se potencia y el texto cobra, desde el punto de vista gráfico, mayor libertad y desarrollo, el poema es “sonaja de simientes” (*Solo a dos voces*).

En 1966 publicó su libro *Blanco*, en cuyo diseño se pone en juego tanto la tipografía, su composición como poema y sus posibles lecturas. Se trata de un texto extenso, leíble según las formas habituales o no: por estrofas continuas, separando columnas (izquierda y derecha), uniéndolas, como poemas distintos, sólo los textos centrales, luego las columnas, etc. Es un poema curioso, sin embargo, no es mero juego:

El silencio reposa en el habla  
El espíritu  
es una invención del cuerpo  
El cuerpo  
es una invención del mundo  
El mundo  
es una invención del espíritu ...

*Blanco* <sup>(8)</sup>

Con esa obra, Paz complementa o quiere salir de su materialidad, una dialéctica situada en la experiencia de vivir y la posible trascendencia, que lo lleva a manifestar, estéticamente, a través del texto, la imagen figural del desencanto y la desilusión. Entre la palabra y el sujeto que enuncia está el vacío, previo y posterior a la realidad múltiple, el texto en tal caso es el nexo de lo plural. A su vez, el poema sugiere o quiere sugerir ese vacío.

Impresiona ese poema, en definitiva, porque a pesar de todo, se aspira a una especie de síntesis de lo real, mediante el recurso de sobreponer las lecturas textuales, para llegar al “resplandor de lo vacío”.

Llaman la atención, luego de este libro, sus obras *Vuelta* (1969-1975), *Pasado en claro* (1974) y *Árbol adentro* (1976-1987), que son de absoluta madurez literaria; sin embargo, remiten a los textos anteriores,

---

<sup>(8)</sup> Paz, Octavio: opus cit. pág. 223.

por tensión poética y la mirada sobre objetos que se (re)descubren con su dilema de siempre: “estoy en un cuarto abandonado del lenguaje”.

En lo anterior, vemos a lo menos dos lecturas: la imposibilidad de dar con el vocablo adecuado para el poema, asimismo el desafío técnico de traspasar(le) la intensidad o la imagen adecuada en esa palabra.

Y en ese contexto, anotamos finalmente, Octavio Paz es fiel a su pasado literario, en la medida que, para el surrealismo, preocuparse por el problema de las palabras no era gratuito; por el contrario, implicaba más bien reconocer en ellas su poder de transferir o sugerir lo inefable, su función reveladora en último término, de una realidad distinta, pues

sobre la hoja de papel  
el poema se hace  
como el día  
sobre la palma del espacio.

“El fuego de cada día”<sup>(9)</sup>

## Conclusiones

Como dijéramos al inicio de este trabajo, nuestro interés, más que de hacer un examen detallado sobre el tema central, ha sido recomponer un proceso, atendiendo a determinadas variables temáticas.

Las formas tensionales o discontinuas en que se manifiestan las vanguardias, a pesar de sí mismas, se instalan sobre una base, en la cual operan ciertas mutaciones de formas y de lenguajes. No obstante, en cualquier caso, ese mismo lenguaje se constituye en un modo de discusión y, especialmente, de mirada sobre lo real, de manera que la producción artística resulta ser un elemento referencial de los ámbitos desde los cuales emerge, es decir la sociedad.

Los estridentistas mexicanos, como es usual en los movimientos estéticos de ruptura, llegan a su madurez y desaparecimiento, tras una actividad en que lo literario promueve los cambios; su coincidencia con la revolución, dispersa en cierto modo a sus iniciadores, que verán posteriormente, un nuevo momento y una nueva oportunidad de desarrollar propuestas revolucionarias con el surrealismo.

En el caso de la poesía de Octavio Paz, ciertamente pusimos el acento en algo definido, como es la palabra poética, por cuanto en su obra es una especie de sistema operador de la realidad. Dicho de otro modo, una suerte de reactivo, cuyos efectos residuales sugieren, perturban o persuaden al lector, por su riqueza de imágenes y porque surgen nuevas preguntas sobre el sentido de la escritura y el mundo desde el cual emerge.

---

<sup>(9)</sup> Paz, Octavio: *ibid*, pág. 231.

A fuerza de repetirnos, vemos así en la poesía una posibilidad de darle interioridad a lo real, como asimismo su inevitable rasgo de figurar en pensamiento, algo que no podría ser expresado de ninguna otra forma.

## **Bibliografía**

### **Corpus poético**

Baciu, Stefan: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1981.

Paz, Octavio: *El fuego de cada día*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

*Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966.

### **Referencias y Estudios críticos**

Baciu, Stefan: *Surrealismo latinoamericano*. Valparaíso: Eds. Universitarias, 1979.

Franco, Jean: *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz, 1971.

List Arzubide, Germán: *El movimiento estridentista*. México: Cuadernos de lectura popular N° 107, 1967.

Paz, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

*Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

*Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

Phillips, Rachel: *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. México: FCE, 1988.

Pizarro, Ana: *América Latina: Palabra, literatura e cultura*. Sao Paulo: Memorial de América Latina, 1995. Volumen 3: Vanguarda e modernidade.

Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, 1981.

Verani, Hugo: *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: FCE, 1990.

Yurkievich, Saúl: *Suma crítica*. México: FCE, 1997.



## Poesía, (des)borde e intervención de lo real, en de Rokha y Neruda

### Presentación<sup>(\*)</sup>

Hablar de dos figuras como de Rokha y Neruda, en cierto modo forma parte de asumir una historia literaria y cultural que todavía se escribe, en la que reconocemos ciertamente la fisonomía y el carácter de cada uno en particular, aun cuando también el inevitable entrecruce que tuvieron con la configuración de un momento social importante, dadas sus tensiones epocales. Ese instante llevó a que la literatura fuera un soporte en el que el imaginario social y poético se confundieran, para dar validez, en gran medida, a sus propias utopías: hacer de la poesía una militancia y un agente de cambios masivos.

En la escena poética chilena, tematizar sobre sus figuras ya consolidadas, equivale a un gesto en el que pareciera que toda aproximación crítica debe terminar en el lugar común o, en otro sentido, da la sensación de que referirse a lo (in)acabado como proceso literario, participa de la misma ambigüedad reiterativa que pretende clausurar lecturas y, contradictoriamente, ese mismo discurso que las actualiza.

Así vemos, por ejemplo, cómo la imagen de poeta central que se le atribuye a Neruda, coincide con el discurso crítico vigente, en tanto que a de Rokha se le asigna un rol de marginal, situación que se vio afirmada por la coherencia al límite que este vivió al no mostrarse complaciente con nadie en el ambiente literario y político. Sin embargo, más que un margen, es posible ver en de Rokha el desarrollo de una poética alternativa, en la que confluía la tradición nacional y popular con la poesía emergente de su tiempo, coincidiendo así, genuinamente, la serie literaria con la histórica (Jauss), en cuanto es posible observar un grado de congruencia entre su forma discursiva y su estética, con las discusiones sociales del momento desembocantes en la polémica literaria. La imagen contrastiva que tiene de Rokha en el panorama literario chileno, corresponde más bien a un problema no resuelto por la historiografía crítica, pues entre los poetas su reconocimiento explícito (tardío en algunos casos si se quiere), lo ha hecho entrar como un gran aporte al desarrollo de la poesía chilena y de habla hispánica, tanto como Neruda, no sólo por antecedentes nuevos (que los hay), sino porque la lectura de su obra ha sido modificada por la historia social y cultural.

Así entonces, rápidas señales en el último tiempo, reubican, sitúan en su lugar o hacen emerger la presencia de esas figuras, bajo la fisonomía de un descubrimiento: asumir que existe una tradición poética iniciada por ellos, donde el silencio y la ausencia definitiva de algunos

---

(\*) Publicado el año 1998, en L y L N° 11.

(Lihn, Alcalde, Teillier, Rojas), hermana todas las aparentes rupturas iniciales, y que el tema de las generaciones permite más bien sostener un discurso, antes que dar una imagen causal de historicidad literaria.

El interés de este trabajo pretende insertarse en una línea de desarrollo que se encuadra en un fenómeno literario particular, donde de Rokha y Neruda son figuras clave. Nos referimos al ejercicio de una poética y una escritura programática que intenta producir un nexo entre lo real y la poesía, donde el lector -suponemos-, es un auditor implicado; dado ese proceso, la efectividad del texto es puesta a prueba en dos sentidos: por el modo en que se potencia su condición estética, para crear un espacio poético que virtualiza la realidad; en otra dimensión, el hecho de persuadir al lector-auditor, que se encuentra ante la posibilidad de intervenir en la historia (extraliterariamente), por la estructura temática y apelativa de los poemas.

Al respecto, en virtud del desarrollo que tuvo la obra de ambos poetas, esta se insertaría en un modo de semantización de la realidad, filtrada a través de procedimientos poéticos particulares, para crear un efecto poético de realidad<sup>(1)</sup>, con el cual problematizan y manifiestan sus particulares modos de ver su entorno social y cultural. El texto, por tanto, se constituye a partir de un exterior y una interioridad literaria, cuya relación quiere ser (o es) intencionalmente intervenida, mediante un eje central: un hablante (imaginario) que se desplaza es un espacio poético, un *epos* histórico (de Rokha) y mítico (Neruda), que desbordan sus posibilidades de abarcarlos y que se resisten a la intervención de la escritura.

La significación orgánica de los textos, por cuestión metodológica, la situaremos en el lapso de los años 25 a 60, para abarcar una zona de inicio y madurez. Así se conjugarán entonces los problemas planteados, entendiendo que en ningún caso se pretende clausularlos, sino que más bien son una aproximación a desarrollos más amplios, lo cual implica reconocer que el poema puede provocar un tipo de conocimiento sobre la realidad, distinto al que pueda ofrecernos otra disciplina, sin que sea necesariamente secundario; según dijera Lihn en su momento,

es preciso, sin duda, oponer, en el orden de una construcción no antagónica, la figura del explorador del hombre mismo, que traiga a la superficie continuamente nuevos elementos, identidades o relaciones de lo real -recreación o creación de valores-, suerte en el mejor de los casos, de catalizadores respecto del conocimiento antropológico <sup>(2)</sup>.

---

(1) Usamos el concepto con la debida restricción, en la medida que Roland Barthes lo desarrolla para explicar algunos fenómenos propios de la narrativa. Ver "El efecto de realidad", en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1989.

(2) Lihn, Enrique: "Definición de un poeta". Santiago, Anales de la Universidad de Chile, 1966, pág. 63.

En ese contexto, la mirada del escritor y la recepción que tenga el lector de su obra, completarán el carácter reactivo que posee su producción.

## 1. El epos poético en de Rokha

No habrá pellín comparable, hasta la eternidad  
no habrá pellín comparable al Macho Anciano que nos dio el fundamento  
del instrumento, sin cuyo furor  
lúcido no andan los volcanes ...

Gonzalo Rojas: "Pablo de Rokha"

Un elemento primordial que de modo tácito o explícito exhibe la poesía, se relaciona con el modo en que cada poeta sitúa su oficio como acto creativo, en donde manifiesta su particular actitud frente a la palabra y el mundo que intenta (re)producir a través de ellas. En otros términos, bajo la premisa de que las palabras no terminan en sí mismas, en virtud de su capacidad significativa y representativa que hace presente un mundo evocado, ese autor experimenta con la provocación de un efecto estético y que, al globalizar el conjunto de su obra, se transforma además en una poética.

No es extraño, entonces que, en el ámbito de la poesía chilena, particularmente en las décadas iniciales del siglo XX, Pablo de Rokha (entre otros), haya también elaborado, con toda lucidez, una propuesta personal sobre su propia escritura, las variables que considera fundamentales para tematizar en su poesía y recepcionarla y, como consecuencia, la eventual función que otorga al poeta en la sociedad, es decir, su rol ideológico de compromiso con el hombre y sus conflictos. En el fondo, hablamos de la formación de un discurso crítico, con sus implicancias culturales, y que de Rokha comenzaría a mostrar, con un desarrollo literario y agresivo, en su obra *Sátira* que publicó en 1918.

Sorprende en él la congruencia que se establece entre su discurso reflexivo y teórico con su poesía y, por lo demás, con su propia conducta o modo de vida. Ya en 1929, en su libro *Ecuación*, escribe un "Canto de la fórmula estética", que muestra en un desarrollo fragmentado, casi de forma aforística, su acercamiento a una propuesta de trabajo, esto es, una vía para llegar a producir un poema, lo cual participa de una dimensión amplia al constituirse como canto, es decir, un modo enunciativo que presupone la alabanza y su despliegue en el carácter heroico de los hombres en su historia, cuyo origen encontramos en la tradición clásica.

No obstante, será en su ensayo "Estimativa y método" (1935), donde se evidencia con mayor nitidez y con un proceso de maduración más pleno, el fundamento de su particular punto de vista sobre el fenómeno estético y el arte en general. Allí remite a una especie de examen histórico sobre filosofía del arte, desembocando en apreciaciones de lo que sería su pensamiento posterior, al mismo tiempo

que una modalidad literaria, un lenguaje y una poética. La opinión de Pablo de Rokha, con su lenguaje característico, expresa:

El arte moderno, es pues, la reintegración al orden clásico. Está significado por el desplazamiento de los elementos híbridos de la retórica y la anécdota [...] y por una especie de humorismo descompuesto en tragedia, que formula las cosas eternas sin énfasis”. Luego continúa diciendo: “Ahora, el arte popular es la condensación inmediata del sentimiento colectivo: poder-tabú, voluntad de expresión, mito, costumbre, sino, espanto, poderío religioso pre-racial, expandiéndose en valores accidentales. Punto de partida del arte ARTÍSTICO [...]”<sup>(3)</sup>.

Según vemos en la cita, el pensamiento que manifiesta de Rokha se articula con tremenda fidelidad a su obra, la cual desde sus inicios exhibía esa condensación, que él descomprime en poemas de extenso desarrollo, que van recogiendo su experiencia de contacto directo con lo popular chileno, en virtud de su pasado biográfico. Pensamos, por ejemplo, en *Satanás* (1927), o *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), que entrecruza lo personal con la creación de un personaje mítico-poético, y por la misma razón, le permite establecer no sólo el despliegue de una versificación nueva y un ritmo de lectura, sino que también un conjunto de imágenes que sintetizan una especie de espiritualidad salvaje y una metáfora del hombre, trascendiendo en su particular cotidianeidad. Para él, según se deduce, lo popular no es una curiosidad artística, sino el fundamento de su idea sobre lo humano y su réplica en el arte.

Lo interesante en el caso que mencionamos, radica en que el personaje Raimundo Contreras no es sino un campesino chileno, de modo que, extrañamente, hay una mostración de la realidad nacional en sus rasgos más profundos, cuyo centro es un hombre cotidiano, pero arquetípico, un hombre que experimenta la precariedad de sentirse vivo y que, por lo mismo, aspira a una existencia más plena con pequeños gestos habituales, para llenarlos de infinito y superar de ese modo su transitoriedad; así, el sujeto lírico, traspuesto en una visión externa de la realidad y el espacio poético que configura ese universo chileno, llega a decir:

Raimundo se formula de dónde emana la tristeza y entiende y adquiere su carcajada ...  
... arremangándoles las polleras a las lechugas besándole las tetas a la tarde mordándole los pechos a la muerte ...

“El descubrimiento de la alegría”<sup>(4)</sup>

---

<sup>(3)</sup> de Rokha, Pablo: “Estimativa y método”, en *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago: Zigzag, 1935, págs. 73-74.

<sup>(4)</sup> de Rokha, Pablo: *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago: Klog editor, 1929, pág. 50. La versificación sigue el original.



Con esa antítesis de vida y muerte, erotismo y desfallecimiento, de Rokha nos anuncia y señala la consistencia profunda que llenaría toda su poesía, donde la realidad visual se diluye en múltiples percepciones y registros que sobrepasan un principio ordenador, dándole entrada a su antítesis, es decir, un mundo poetizado en el que al otorgarle cabida al recuerdo o a la simultaneidad de lo actual, se va configurando una estética del caos y del (des)borde: aparece una realidad que se sale de sí misma y es ella misma un motivo para la poesía.

Un momento importante en ese proceso que mencionamos, es la conciencia que toma sobre su propia formación como poeta y la situación de la poesía moderna, sus distintas etapas y los autores que la han marcado con su lenguaje. Menciona, por ejemplo, a los poetas simbolistas, para llegar a Baudelaire, Corbiere, pero especialmente a Rimbaud y Lautreamont, referentes poéticos que marcan la amplitud de su proyecto:

la imprescindibilidad colosal de superar lo lírico por lo épico me agita la subconsciencia, sin saberlo racionalmente. Ingreso a una época de escritor continental que deviene universal <sup>(5)</sup>.

Y desde esa condición necesaria, donde la superación de lo lírico por lo épico es un impulso que no omite la poesía, es que genera luego un discurso más elaborado, cuya coincidencia y resonancia con su obra literaria es de absoluta coherencia, como asimismo con su compromiso social y político en último término. No obstante, esta afirmación, su militancia primera fue siempre la poesía y su visión radical, el centro de todo, la fuerza para asumir una interpretación del hombre y su historia a través de sus signos:

porque el gran poeta social crea la forma de su época y da el estilo del pulso del tiempo con la materia social de su época; arte y religión partieron y parten del grande mundo de fuego de abajo y del subterráneo de la arracionalidad estética [...]. el arte es el lenguaje social de los tiempos y de los pueblos <sup>(6)</sup>.

La edición de *Arenga sobre el arte* (1949), concluye en cierto modo un proceso no exento de polémica, si se piensa que diez años antes (1939) de Rokha publicó en *Multitud* N° 1 su “Teoría de la diatriba”, para referirse al “humor, el sarcasmo, la sátira, el panfleto y lo pornográfico”, en literatura, según el subtítulo del artículo.

Para nuestro interés, en la *Arenga*, finalmente, conceptualiza su teoría estética y literaria, ligada de modo inevitable para él a la filosofía marxista y al llamado “realismo popular constructivo”. Es una teoría que, partiendo de lo clásico y los ciclos de la historia, se localiza en lo actual,

---

<sup>(5)</sup> de Rokha, Pablo: *El amigo piedra*. Santiago: Pehuén editores, 1990, págs.. 109-110.

<sup>(6)</sup> de Rokha, Pablo: *El amigo piedra*. Opus cit. pág. 218.

lo continental americano; es el origen de su “épica social americana” (7). Y en este punto es que vemos en su planteamiento un aporte teórico y crítico medular, muy actual incluso, que señalamos de modo amplio: su intuición para percibir que un canon literario (clásico), está tensionado por la historia y la lectura que se realice de las obras, la inactualidad de toda crítica y de la obra, que sólo se justifica por su dinámica interna, para representar artísticamente (a veces de modo anticipativo), el curso de la historia o su significado en la vida cultural de un pueblo.

El epos poético de Pablo de Rokha, de acuerdo a nuestro desarrollo, se definirá, entonces, por una síntesis (y contraste) de exterioridad sublimada propia de toda épica -un espacio literario fundido en un espacio histórico y una tradición-, traspasada por la interioridad de su mirada, con los elementos que le da el uso literario del lenguaje, para así provocar un efecto estético: la ilusión de realidad y que la escritura no es inocente. En otro sentido, podemos pensar en una especie de brecha surgida de la articulación entre realidad y el hecho poético (el poema), que posibilita la creación de un imaginario o un modo de ver la historia, donde su significado, en último término, se constituye mediante la forma simbólica que desborda y cruza toda gran poesía.

## De Rokha o la poesía como arte y heroísmo

Irradio un orden tremendo y frutal, el gran potencial animal,  
de aquel que es la naturaleza desencadenada,  
la piedra inmensa de la ley, lo cósmico y lo categórico ...

“El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes” (8)

No sus poemas, sino la obra completa de Pablo de Rokha, puede verse como un gran gesto, donde pone en el centro la congruencia de su personal discurso. Así se entiende, ponemos por caso, el modo en que se instala al interior del espacio poético, ese sujeto lírico que se desdobra y discute, o que interviene con sus múltiples visiones, en un intento de capturar todo el decurso que implica hablar de la historia, convertirla en poesía, cantarla (poesía como canto). La solidez que alcanza la creación de su escritura programática, manifiesta una tensión continua, por cuanto se constituye a través de un mundo (real) en el que se quiere intervenir, por lo cual asume una distancia crítica o una forma apelativa, para implicar al lector; en otros casos, la ficcionalidad del sujeto lírico se pone en duda, al coincidir fuertemente con lo que (extraliterariamente) expresó el autor de los textos: el sujeto lírico se convierte en un personaje transhistórico o es el mismo Pablo de Rokha:

---

(7) Sobre la noción de épica, puede consultarse el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Ángel Marchesse y Joaquín Forradellas. Barcelona: Ed. Ariel, 1991.

(8) de Rokha, Pablo: *Morfología del espanto*. Santiago: Multitud, 1942. Versificación original (texto en PDF).

Recuerdo haber peleado, como legionario romano, a horca-  
jadas sobre las pálidas águilas, a las órdenes de Julio  
César,  
fui el gran capitán corsario John Brand, y degollé ya muchos  
años muerto, como marino vikingo, a una docena de  
guerreros de Gran Bretaña [...]  
[...] tomábamos guarapo con pescado, en los me-  
sones, con un manco muy macabro, mal llamado Miguel  
de Cervantes Saavedra

Pero luego dice:

Caballero del Mataquito, es decir, roto de la pata rajada, chile-  
no de guar güero de cóndor,  
capataz de gañanes, carrilano, peón del Norte, carretero, aman-  
sador de potros de fuego [...]  
tomo mi trago de ortigas, en mi callana, o en mi calabaza, gran-  
demente laborada, en mi canco de barro,  
y mi corazón curicano, relincha, pateando de entusiasmo.

“El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes” <sup>(9)</sup>

Lo interesante en ese sentido es que, de todos modos, el lenguaje funciona con una clara intención literaria, yuxtaponiendo los distintos registros de habla e integrando, a su vez, las situaciones y los personajes a quienes pertenecen esas voces<sup>(10)</sup>. En otro plano, recogerá de la historia y de la tradición cultural, las imágenes paradigmáticas de hombres y mujeres cotidianos que sintetizan su ideal (heroico) de vida:

[...] entonces Raimundo abraza la  
vida la monta...y le revienta los de tinta peras de  
gritos agrícolas  
entran las guitarras y un gran chacolí rancagüino  
llora la cueca llorada del roto choro la llora pero la  
llora realegremente remolienda de la empanada y la  
aceituna y el carajo de Raimundo Contreras gritando  
y cantando como un arrollado picante ...

“El descubrimiento de la alegría” <sup>(11)</sup>

El huaso de Licantén, Lucho Contardo, Sancho Rojas, el rucio  
Caroca, la Chepita, Chucho Pérez, Juan de Dios Salamanca, los

---

<sup>(9)</sup> de Rokha, Pablo: *Morfología del espanto*. Edición citada.

<sup>(10)</sup> Sobre la idea de voz, puede leerse la hermosa descripción de Harold Bloom: “voz no significa ni yo ni lenguaje, sino más bien chispa o pneuma en oposición a yo, un acto en que es uno con la palabra (davhar) en vez de la palabra que refiere meramente a otra (logos). Un poema es chispa y acto...”. *Los vasos rotos*. México: FCE, 1986, pág. 16.

<sup>(11)</sup> de Rokha, Pablo: *Escritura de Raimundo Contreras*. Opus cit. p. 48.

borrachos anónimos y mujeres de vida gozosa y alegre, sus propios antepasados o su esposa Winet, comparten un espacio poético donde la sobre abundancia o la exageración hacen que el lenguaje se potencie y active. En el nombrar comidas y bebidas, costumbres cuyas raíces culturales atraviesan una realidad mitificada y que se abandona, de Rokha manifiesta un intento de consolidar y unir todas sus experiencias, dando cabida al recuerdo para contrastar y proyectar su pensamiento:

Ya no se trilla a yeguas ni se traduce a Heráclito, y Demócrito es desconocido del gran artista, nadie lee a Teognis de Megara, ni se topea en la ramada coral, amamantado con la guañaca rural de la República

“Canto del macho anciano”<sup>(12)</sup>

La poesía, según lo anterior, es un encuentro con lo propio, con la propia tribu, experimentada como evocación, pérdida y desafío. Usual será en de Rokha esa sensación de contrastes, donde en primera instancia se acentúa la exterioridad del poema, (comidas, bebidas, problemas sociales o discusiones literarias), los momentos de la historia (local en muchos casos), para luego o simultáneamente mostrar un hablante que interviene en el texto reflexivamente, constituyéndolo en una imagen de su propia vivencia, es decir, la certidumbre de poseer una fuerza que lo impulsa y que necesita expresar con toda su soberbia; sin embargo también es cierto que su auditor y lector se corresponde con su mismo desamparo, transformándose esto último en una forma de lucha y el poema una manifestación de fe ideológica:

El camarada proletario, comunista, desde las entrañas me  
comprende, y yo lo miro, rugiendo de contento,  
porque las señas tremendas y universales, que escribo aquí, en las  
losas de las tumbas abandonadas, con clavos furiosos  
de difunto y de rabias de cuchillo,  
son el reto del pueblo, espantosamente muerto, a sus asesinos.

“El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes”<sup>(13)</sup>

La claridad que tiene el sujeto lírico, su enorme convicción en ese desafío que surge de tensionar la realidad con sus palabras, determinan la formación de un discurso poético con las señales de una retórica populista, una actitud mesiánica, en la que confluyen las visiones de una sociedad comunitaria y sus desplazamientos en la historia que la genera, junto a los héroes y hombres que mueven esa misma historia:

---

<sup>(12)</sup> de Rokha: *Acero de invierno*. Santiago: Multitud, 2011, pág. 48. 2ª edición.

<sup>(13)</sup> de Rokha, Pablo: *Morfología del espanto*. Edición citada.

Predicando los caminos, iba, a la orilla de la geografía estupenda, entre sus pueblos; encendidas las lámparas del evangelio, su luz absoluta, como un pie de diamante grande, quemaba la aldea, y la ciudad humana, sin incendio, sanando y curando las desgarraduras; y un anonimato de muchedumbre, le iba llorando por adentro.

“Sublimación del drama humano”<sup>(14)</sup>

Y al igual que los elegidos, en el discurso rokhiano se muestra, finalmente, la experiencia de su límite en la desesperanza y la proximidad de la muerte: son las marcas de un ideario que en su transcurso profundizó el diseño de una Utopía, en la que intentó sintetizar una poética de la acción y sus efectos en la esperada convivencia de un mundo más justo y armónico. Se asume, entonces, la distancia que media entre lo poético y la acción poética, para decidir un nuevo acto donde no se ha desterrado la belleza:

La soledad heroica nos confronta con la ametralladora y el ajeno del inadaptado y nos enfrenta a la bohemia del piojo sublime del romanticismo, entonces, o ejecutamos como ejecutamos, la faena de la creación oscura y definitiva en el anonimato universal arriñonándonos o caemos de rodillas en el éxito por el éxito, aclamados y coronados por pícaros y escandalosos [...] [...] porque el hombre ama la belleza y la mujer retratándolas y retratándose como proceso y como complejo, en ese vórtice que sublima lo cotidiano en lo infinito.

“Canto del macho anciano”<sup>(15)</sup>

## 2. Intuición y mito en el epos poético de Neruda

Hay dos maneras de refutar a Neruda: una es no leyéndolo, la otra forma es leyéndolo de mala fe. Yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado.  
Nicanor Parra

Con bastante conciencia y lucidez, pero con una inconsistencia en su propia afirmación, Neruda se negó de teorizar sobre poesía, con lo cual debemos entender, a lo menos en principio, que se sustrajo a la tendencia entre los escritores iniciales del siglo XX, de estructurar un discurso elaborado sobre el oficio poético y sus relaciones con el arte en general. Sin embargo, si nos remitimos a las opiniones que él diera en torno al fenómeno poético, observamos en esa resistencia a la teorización literaria, que aun así hay una base o una visión -muy de origen romántico por lo demás-, de lo que él pensaba o valoraba sobre

---

<sup>(14)</sup> de Rokha, Pablo: *Jesucristo* (1933). En *Epopéya del fuego. Antología*. Santiago: Usach, 2005, pág. 135.

<sup>(15)</sup> de Rokha: *Acero de invierno*. Opus cit. pág. 53.

su quehacer como escritor. Lo que afirmamos, ciertamente, no le resta solidez a sus palabras, sino que exterioriza el particular rasgo de lo que sería su desarrollo como poeta, en sus distintas etapas: su creencia en la fuerza intuitiva de la poesía, a la que suma después una militancia puesta en el ejercicio de la palabra, temas que abordaría al interior de su obra, como también en diversas entrevistas y en sus Memorias.

Remitiéndonos a *Crepusculario*, su primer libro (1923), es posible problematizar un par de situaciones, que la teoría literaria contemporánea ha desarrollado en distintas variantes: el origen de la poesía, el grado de conciencia que se tiene del proceso creativo y, en un sentido más amplio, el modo en que se inserta en una tradición poética. En su poema “Final”, por ejemplo, el sujeto lírico manifiesta, al interior del texto, los elementos básicos de lo que señalamos:

Fueron creadas por mí estas palabras  
con sangre mía, con dolores míos  
fueron creadas!  
Yo lo comprendo, amigos, yo lo comprendo todo.  
Se mezclaron voces ajenas a las mías,  
yo lo comprendo amigos! ...  
[...]  
Vinieron las palabras, y mi corazón,  
incontenible como un amanecer,  
se rompió en las palabras y se apegó a su vuelo [...]

“Final”<sup>(16)</sup>

De la lectura que hacemos del fragmento, surge claramente la propiedad con que el hablante establece el origen de su discurso, un centro donde la referencialidad es él mismo, de modo que ese eje permite constituir el espacio poético y su trasfondo emotivo.

No obstante, también se puede leer esa suerte de disculpa, en la que se asume la tensión entre el discurso de lo propio y la “tradición de enunciaciones”<sup>(17)</sup>, dándose así un modo reflexivo, desde el cual emerge la autoasignación del hablante a un contexto y un sentido dentro de la historia literaria, o visto de otro modo, la escasa distancia que hay entre la intertextualidad y la simple usurpación de los medios expresivos: las voces, en la terminología de Bloom.

Este primer momento que vemos de una mirada referencial sobre la poesía, al interior del texto, otorga a las palabras de Pablo Neruda un rasgo de metacódigo, que en definitiva pone al lector ante la presentación de una estrategia retórico-literaria, con el fin de comunicar algunos elementos del proceso creativo.

---

<sup>(16)</sup> Neruda, Pablo: *Crepusculario*. Santiago: Nascimento, 1971, pág. 107.

<sup>(17)</sup> El término es de H. Bloom. Edición citada, pág. 16.

Con una perspectiva igualmente de proceso, descubrimos una instancia similar, aunque mucho más cerrada en un comienzo, durante la etapa llamada de las Residencias<sup>(18)</sup>, donde la profundización crítica es más intensa, además de corresponder a un momento en el cual la poesía nerudiana se consolida en un espectro geográfico bastante más amplio al vivir en España, experimentando los traumas sociales que modificarían su conducta y su poesía.

De acuerdo a nuestra línea de trabajo, el interés que provoca una obra como *Residencia en la tierra*, concentra dos situaciones, que articulan en definitiva un modo de recepcionarla, debido a sus características temáticas y, consecuentemente, el modo en que es tocada por la historia. Veamos qué sucede aquí.

En términos de libro y edición, Neruda dividió dos momentos para sus Residencias: 1925-1935 (Primera y Segunda), 1935-1945 (Tercera), por lo tanto, se debe asumir una primera división, marcada por una cronología que inscribe la obra en plazos y ritmos histórico-biográficos. Lo interesante es que, al interior de la primera *Residencia*, aparece un poema, “Arte poética”, que sintetiza las señales textuales de una extrañeza ante la realidad, una forma metonímica de manifestar la concreción de un mundo real, cuya materialidad apenas sirve para percibir(se) confuso:

*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,  
dotado de corazón singular y sueños funestos,  
precipitadamente pálido, marchito en la frente  
y con luto de viudo furioso por cada día de vida [...]  
[...]  
[...] la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,  
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,  
el ruido de un día que arde con sacrificio  
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,  
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos  
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*

“Arte poética”<sup>(19)</sup>

Y lo cierto es que, el espacio interior de la realidad poética, constituye una dimensión analógica de lo que el sujeto lírico construye con sus palabras, según lo que percibe de la realidad o lo que esta le sugiere. Esa poética, entonces, suponemos coincidirá con una intención

---

<sup>(18)</sup> Neruda, Pablo: *Selección*. Santiago: Nascimento, 1943. Con recopilación y notas de Arturo Aldunate, se consigna que *Residencia en la tierra* fue impresa por primera vez en 1934, en una edición numerada de cien ejemplares. La segunda y tercera edición se hizo en Madrid y Santiago por Cruz y Raya y Ercilla. La segunda parte de *Residencia* fue editada en Madrid.

<sup>(19)</sup> Neruda, Pablo: *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 1971, págs. 39-40 (las cursivas son del original).

literaria y la materialización de un llamado a lo profético, donde el lenguaje mantiene un centro: un yo reflexivo moviéndose entre las cosas, para traspasarlas a un orden que aún desconoce.

La corporeidad subjetiva de lo real, comienza a tomar consistencia con los “Tres cantos materiales” (*Segunda Residencia*, 1931-1935). Pero el vuelco hacia lo que es una poética reflexiva en Neruda, aparece inserta en la sección “España en el corazón” (*Tercera Residencia*), con su poema “Explico algunas cosas”, que remite a la guerra civil española y su impacto en un sujeto real, que finalmente hace coincidir poesía e historia, lenguaje e ideología activa. Es decir, hablamos de una obra en la cual ha operado una suerte de mutación interna, cuyas marcas textuales se traducen en un hablante (imaginario) que se descubre no sólo viviendo en la historia, sino que, sufriendo también sus transformaciones, de manera que intenta tematizar la realidad con un nuevo lenguaje:

Preguntaréis por qué su poesía  
no nos habla del sueño, de las hojas,  
de los grandes volcanes de su país natal?  
Venid a ver la sangre por las calles [...]

“Explico algunas cosas”<sup>(20)</sup>

La teorización literaria que hasta ahora se infiere de la poesía nerudiana, en 1935 tuvo un desarrollo distinto, por cuanto en octubre de ese año inició la publicación de una serie de cuadernos de poesía que llamó “Caballo verde”. En esa revista, Neruda (Director) escribió los Prólogos, que en la práctica se relacionan con su nueva orientación poética, su pensamiento sobre la palabra y una propuesta, definida por el vínculo de poesía y realidad.

Es comprensible entonces, por lo planteado anteriormente, que se pueda establecer un nexo entre la sección “España en el corazón” y “Caballo verde”, pues se observa una congruencia entre una concepción estética y su práctica escritural, con lo cual nos enfrentamos a un rasgo fundamental de Neruda, esto es, el inicio (consciente) de una escritura programática, la intervención del texto para influir en la historia, el (des)borde de la realidad sometida a un proceso de semantización poética.

Los prólogos a “Caballo Verde”, en resumen, quieren ser expresión de un intento colectivo por situarse en el sentido de la historia; en función de lo anterior, cuando leemos, hoy, “Sobre una poesía sin pureza”<sup>(21)</sup> es destacable la intención que movió su escritura, pero

---

<sup>(20)</sup> Neruda, Pablo: *Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 1974, pág.47.

<sup>(21)</sup> “Sobre una poesía sin pureza”, Prólogo a Caballo verde, en *Pablo Neruda. Selección*. Aparecen allí las cuatro notas introductorias a la revista, escritas por Neruda, con las



también lo es por el efecto buscado, es decir, romper con un modo de hacer poesía, que sin duda comenzó a ser distinto en el ámbito del habla hispánica:

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. [...] el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso <sup>(22)</sup>.

Finalmente, la percepción de la crisis del año 1936 en España hace que Neruda escriba “Conducta y poesía”, donde remite al problema del significado que adquieren los conflictos al ser tocados por el tiempo y el efecto reactivo de la poesía:

[...] y en la casa de la poesía no permanece nada sino lo que fue escrito con sangre para ser escuchado por la sangre <sup>(23)</sup>.

La consistencia de ese fenómeno simultáneo, entre una poética personal y una estrategia literaria para hacerla efectiva en el texto, el vínculo de un acto eminentemente estético con una conducta, motivaron a Neruda para crear la sección “España en el corazón” y, más tarde, “Canto a Stalingrado”, insertas en la *Tercera Residencia*. De ese periodo provendrá su compromiso político y su adhesión al llamado realismo socialista, con el que abre su poesía a una dimensión continental, marcada por las grandes constantes de la historia americana, además de la crisis mundial de esos años.

Esa dimensión de la que hablamos, sin duda nos remite a una inmensa obra como *Canto general* (1950), que le permitió declararse un realista americano, en poesía y política, según sus propias palabras, con toda la intensidad que significó el discutido compromiso ideológico del escritor y, quizá antes, cierto imperativo moral, como ha sido característico durante gran parte del desarrollo de nuestra cultura. Con la perspectiva del tiempo, señala en sus *Memorias*:

Tal vez los deberes del poeta fueron siempre los mismos en la historia. El honor de la poesía fue salir a la calle, fue tomar parte en éste y en el

---

explicaciones sobre una quinta, perdida hasta la fecha, debido al inicio de la guerra civil española.

<sup>(22)</sup> Neruda, Pablo: *Selección*. Santiago: Nascimento, 1943, pág. 296

<sup>(23)</sup> Neruda, Pablo: opus cit. pág. 300.

otro combate. No se asustó el poeta cuando le dijeron insurgente. La poesía es una insurrección<sup>(24)</sup>.

El aporte teórico de Neruda, con los elementos que hemos señalado, se sintetizan en el diseño de ese *Canto general*, que adquiere las características de un gran libro épico, cuyo espacio fundador es la geografía y la historia americana, sin embargo, es una épica en la que se establece un hablante, un Yo que no sólo se mueve en un gran espacio, sino que traspasa sus propios orígenes a su voz, para asentarse en el encuentro con una realidad y un tiempo mítico. En ese mismo contexto, así como se toma contacto con esa realidad mítica, se construye una nueva, en la medida que los objetos y las situaciones se ponen en un nivel o un nuevo ciclo de la historia, para tensionar los conflictos de la época actual:

A través del confuso esplendor,  
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano  
y deja que en mí palpite, como un ave mil años  
prisionera,  
el viejo corazón del olvidado!  
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es más ancha que  
el mar, porque el hombre es más ancho que el mar y que  
sus islas,  
y hay que caer en él como en un pozo para salir del  
fondo  
con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas.

“Alturas de Macchu Picchu”, XI <sup>(25)</sup>

Y los conflictos de la época actual parecen remitir, igualmente, a un comienzo impreciso, pero donde hay nombres, caras, hombres que construyen sociedades o bien las usurpan, aventureros de buena y mala fe, héroes de luchas políticas y dictadores, hombres sencillos y anónimos.

Un último momento que se observa en la poética nerudiana, corresponde a lo que llamó su etapa sencilla, en la cual se despliega su interés por lo real cotidiano y los espacios mínimos, con lo cual también reduce la amplitud de su lenguaje para construir las imágenes mediante la desarticulación del verso:

En las *Odas elementales* me propuse un basamento originario, nacedor. Quise redescubrir muchas cosas ya cantadas, dichas, y redichas. Mi punto de partida deliberado debía ser el del niño que emprende, chupándose el lápiz, una composición obligatoria sobre el sol, el pizarrón, el reloj o la familia humana. Ningún tema debía quedar fuera de mi órbita<sup>(26)</sup>

---

<sup>(24)</sup> Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Planeta, 1988, pág. 402.

<sup>(25)</sup> Neruda, Pablo: *Canto general I*. Buenos Aires: Losada, 1955, pág. 34.

<sup>(26)</sup> Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido. Memorias*. Edición citada, pág. 403.

Desde esa simplicidad, que de todos modos es ideológica y programática, Neruda traspasa a su poesía, en un proceso mimético, determinados objetos que, al formar parte de un nuevo espacio, sufren una intensificación de sus posibilidades significativas ante la mirada del sujeto lírico, transformándose en símbolos tocados en su esencialidad por la palabra: flores, aves, aire, lluvia, vegetales, un libro; pero también se habla a la tristeza, la envidia, a la poesía y a los poetas populares, a los hombres sencillos, a quienes apela:

...yo sé hacia dónde vamos,  
y es ésta la palabra:  
no sufras  
porque ganaremos,  
ganaremos nosotros,  
ganaremos,  
aunque tú no lo creas,  
ganaremos.

“Oda al hombre sencillo”<sup>(27)</sup>

## Neruda o la poesía como revelación y permanencia

...porque contigo  
mientras me fui gastando  
tú continuaste  
desarrollando tu frescura firme,  
tu ímpetu cristalino,  
como si el tiempo  
que poco a poco me convierte en tierra  
fuera a dejar corriendo eternamente  
las aguas de mi canto.

“Oda a la poesía”

Un poeta que se sostiene en su labor durante un tiempo largo, sin duda que, en principio, debe experimentar diversas transiciones, perceptibles en el registro de su escritura. Con esta premisa, sería posible concluir que su obra nunca es igual, que siempre está en el diseño de algo diverso a lo anterior. No obstante, puede suceder también que, aun siendo efectiva la producción de una obra diferenciada (etapas, ciclos de obras unidas por medios expresivos semejantes, temas, etc.), se mantenga una identidad o un rasgo caracterizador, que define un estilo, una poética personal, o lo que se llama un pensamiento poético.

En el caso de Pablo Neruda, se sabe que cada obra que publicó cerraba o abría ciclos poéticos. Por lo anterior, su discurso literario se fue haciendo distinto y, por lo mismo, esa poética se transformó cada vez en

---

<sup>(27)</sup> Neruda, Pablo: *Oda elementales*. Buenos Aires: Losada, 1975, pág. 93.

un modo referencial a su escritura programática y su compromiso ideológico, integrándola directamente a su poesía, pues no la desarrolló sistemáticamente, salvo las ocasiones que ya hemos mencionado.

El trasfondo que vemos en sus poemas no es sino un proceso en el cual se enfatiza una búsqueda, el despliegue de una subjetividad que se ubica al interior de lo real, en un intento de descubrir tras su materialidad, una suerte de sentido a su aparente repetición de ciclos y formas; el asimilar esa experiencia en percepciones inconexas, muestran en el poema a un sujeto lírico angustiado, con el convencimiento de estar aprisionado en ese mundo caótico:

quiero alzarme en las últimas cadenas que me aten,  
sobre este espanto erguido, en esta ola de vértigo,  
y echo mis piedras trémulas hacia ese país negro,  
solo, en la cima de los montes,  
solo, como el primer muerto [...]  
Quiero abrir en los muros una puerta. Eso quiero.

“HAGO GIRAR MIS BRAZOS COMO DOS ASPAS LOCAS ...”<sup>28</sup>

Esa “puerta”, según dice el texto, de algún modo dispone a que el hablante siga adentrándose en una búsqueda tras respuestas secretas, porque ha llegado a personalizar la aparente desarticulación de lo material; al interior del texto, confluyen simultáneamente entonces, una profundización en las fracturas emocionales de ese hablante, como también la creación de un discurso poético en el cual cada palabra es sometida a sus máximas posibilidades expresivas, para formar imágenes, relaciones absurdas, sensaciones de pesadillas fatales. Se muestra un cuestionamiento, la sospecha de que la poesía tiene un sentido, cuyo valor se traduce en una nueva pregunta: “para qué sirven los versos si no es para el rocío?”, dirá el hablante, imaginando un diálogo con García Lorca, en *Residencia en la tierra*.

En esa misma obra, quedará marcado el comienzo de una nueva etapa en Neruda, quien asume de modo consciente una crisis transpersonal que lo involucra con la historia, por lo cual el texto adquiere una dimensión testimonial de un quiebre colectivo como fue la guerra civil española y luego la segunda guerra. Así, en una nota introductoria a “Las furias y las penas” (sección II, *Tercera Residencia*), fechada en marzo de 1939 dice: “El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor”<sup>(29)</sup>.

Con ese libro, la poesía nerudiana manifestará una apertura hacia los problemas emergentes, especialmente en la sección que mencionamos. Desde una perspectiva de la escritura y del texto, en ese

---

<sup>28</sup> Neruda, Pablo: *El bondero entusiasta*, en *Selección*. Santiago: Nascimento, 1943, pág. 252.

<sup>(29)</sup> Neruda, Pablo: *Residencia en la tierra*. Edición citada, pág. 25.

libro aparecen formas que, con el tiempo, alcanzarían plena vigencia en obras mayores, esto es, la incursión en imágenes emblemáticas de la historia, que resumen y ejemplifican experiencias comunitarias o colectivas, pero también la actitud de alabanza frente ciertos temas o situaciones, que van siendo mitificadas en el poema o por las transformaciones culturales que modifican sus lecturas.

Hay un gran paso que se produce entonces, traducida en textos cuyo espacio poético se constituye desde un referente real; el poema es una lectura de la historia que genera una visión sobre ella, es decir, encontramos una forma simbólico-literaria que no sólo (re)lee un acontecer, sino que, además, posibilita la mostración de su posible sentido o bien su recuperación, algo que ocurrirá con gran parte del *Canto general* (1950). Es el momento en que Neruda ha vivido su exilio y logra encontrar su centro en América, lo cual asume con una tremenda madurez como poeta. En sus *Memorias*, destaca esa especial característica de su pensamiento: “En buena parte de mi obra he querido probar que el poeta puede escribir sobre lo que se le indique, sobre aquello que sea necesario para una colectividad humana<sup>(30)</sup>. Esa actitud primará en la constitución de ese espacio mítico-real que es América; decimos mítico-real, por cuanto se observa un sujeto lírico que remite a un comienzo, a un transcurso y una naturaleza casi inamovible, que responde a su idealización, como también la vida de los hombres que la habitaban. En algún momento comenzó la historia, así pues, el personaje lírico se propone contarla, para recuperar el significado que tuvieron “las iniciales de la tierra”, pues se perdieron “las claves” para entenderla.

La forma narrativa que adquiere el discurso poético propone lecturas acerca de un espacio geográfico invadido, un transcurso cuyo eje temporal despliega en su acontecer el impulso que lleva a esa intervención, un imaginario donde la realidad y el deseo son fuerzas que ayudan a someter violentamente a ese “hombre hecho de piedras y de atmósfera”. Así es como en ese Canto, el yo lírico va siendo traspasado de sus propios orígenes, en un verdadero viaje de ascensos y descensos por los pueblos de América. En “Alturas de Macchu Picchu”, encontrará huellas de “la poderosa muerte” que aniquiló una cultura, pero también esa “pequeña muerte” en la que identifica la vida de simples artesanos anónimos, que permanecen en las piedras andinas. El descenso más notable es parte de un proceso simbólico, pues en aquellas Alturas, el hablante experimenta no sólo el contacto con la muerte, sino que una verdadera comunicación con sus ancestros americanos, a los cuales invoca y nombra, para hacerlos renacer de la muerte y solicitarles una ofrenda para expandir su voz; él será el médium, el instrumento para una nueva historia:

---

<sup>(30)</sup> Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido. Memorias*. Edición citada, pág. 368.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.  
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.  
Apegadme los cuerpos como imanes.  
Acudid a mis venas y a mi boca.  
Hablad por mis palabras y mi sangre.

“Alturas de Macchu Picchu”, XII<sup>(31)</sup>

Lo que sigue al interior del libro, es un retomar la Historia, con sus héroes y antihéroes, la construcción de ciudades y fuertes, la aventura de conquistadores alucinados por el oro y el hambre, el comercio, la mezcla de razas y palabras, las posteriores figuras libertadoras y los traidores.

Si bien es cierto hubo un descenso a una profundidad metafórica (“lo más genital de lo terrestre”), se puede decir que, geográficamente, hay un desplazamiento del hablante, hasta llegar a situarse en la geografía y la historia chilena, cuya última estación contextualiza en los años 40, de modo que el discurso poético ya ha asumido los rasgos ideológicos que Neruda, programáticamente, ha querido darle a su producción.

Un último desarrollo que quisiéramos abordar está referido a la etapa de las *Odas elementales*, cuya valoración por parte de Neruda ya hemos señalado. Desde nuestra perspectiva, esa escritura que quiere participar de lo cotidiano y los espacios mínimos, propone en su efecto estético una mirada sobre lo real, que procura despojar de elementos superfluos a los objetos, reflejado esto en la misma esencialidad del lenguaje empleado y la versificación:

Pan,  
con harina,  
agua  
y fuego  
te levantas.  
Espeso y leve,  
recostado y redondo,  
repites  
el vientre  
de la madre,  
equinoccial  
germinación terrestre.

“Oda al pan”<sup>(32)</sup>

Así pues, de algún modo, opera en los libros de las *Odas*, una forma de mitificación poética de lo real, por cuanto emergen rasgos simbólicos y casi intemporales de los objetos, o de las situaciones y estados emotivos que se describen. Un hecho interesante también, es que

---

<sup>(31)</sup> Neruda, Pablo: *Canto general I*. Edición citada, pág. 86.

<sup>(32)</sup> Neruda Pablo: *Odas elementales*. Edición citada, pág. 151.

se manifiesta un cruce con cierto afán de relevamiento de cosas insospechadamente poéticas:

Cebolla,  
luminosa redoma,  
pétalo a pétalo  
se formó tu hermosura,  
escamas de cristal te acrecentaron  
y en el secreto de la tierra oscura  
se redondeó tu vientre de rocío.

“Oda a la cebolla”<sup>(33)</sup>

Sin embargo, ese intento de alcanzar la sencillez esencial, para llegar a un lector masivo, produce el encuentro de la mitificación en la historia y un discurso sobre ella, dado por la intención ideológica o programática de Neruda, esto es, una estrategia de intervención e integración hacia un campo significativo extraliterario que alude al lector. De ahí que aquella esencialidad se puede poner en duda o, más bien, nos sitúa ante la eventualidad de todo mito, es decir, su incorporación a los códigos culturales que plenifican su posible sentido, modificado luego al entrar en contacto con tiempos (y espacios) diversos a cuando se generó:

Américas purísimas,  
tierras que los océanos  
guardaron  
intactas y purpúreas,  
siglos de colmenares silenciosos,  
pirámides, vasijas,  
ríos de ensangrentadas mariposas,  
volcanes amarillos  
y razas de silencio,  
formadores de cántaros,  
labradoras de piedra.

“Oda a las Américas”<sup>(34)</sup>

Según lo anterior, de allí proviene, justificadamente, la idea de revelación en la poesía nerudiana, en la medida que permite ver o descubrir, la transfiguración de los objetos y la historia, que es, en definitiva, el soporte, el continuo en que se despliega la permanencia; en otro sentido, agregamos, la posibilidad de crear un imaginario o de una forma simbólica para proponer su interpretación.

---

<sup>(33)</sup> Neruda Pablo: opus cit. pág. 41.

<sup>(34)</sup> Neruda, Pablo: *Oda elementales*. Edición citada, pág. 23.

### 3. Cierre: la poética como forma de acción

Las formas escriturales que de Rokha y Neruda experimentan en su poesía, sin duda que trascienden el acto de escribirlas. Con ellos se acentúa, en gran medida, la pérdida de una noción inocente de la palabra, para hacerla entrar en el ámbito de la discusión y la polémica.

En el caso de Pablo de Rokha, es notorio su entronque con una poesía de concepción popular, que sin interés desacralizador, conlleva un germen antipoético, donde tienen amplia cabida todos los vocablos y situaciones posibles, con el particular registro de lo chileno. En esa concepción, no es ajena una ideología de propuestas masivas, por lo tanto, al interior de los textos, se percibe una reflexión sobre la realidad y, en definitiva, un intento de provocar cierto verosímil en torno a ella, como a su vez un nexo con el lector.

Sobre Neruda, es posible observar que mantiene una visión más bien sublimada o idealizada de lo poético, donde la solemnidad es una constante. En tal sentido, su poesía se relaciona más bien con las direcciones de origen moderno, en las que opera una transmutación de lo real, a través de procedimientos estético-literarios que son propiedad del poeta. Incluso en obras de orientación ideológica, la creación nerudiana tiende a esa actitud.

Lo importante en todo caso es que, de todos modos, ambos sostienen un interés permanente en su madurez poética, por introducir temáticas que problematicen la realidad. Un rasgo diferenciador en relación con este punto, es que de Rokha mantuvo más bien sus características como poeta, en lenguaje, conciencia y actitud hacia la sociedad, a través de toda su obra; por el contrario, Neruda, tiene ciclos de obras (lo cual no es una falta ciertamente), que mantienen un profundo vínculo con su situación biográfica y, posteriormente, con su pensamiento y posición ideológica.

Es particularmente destacable en el desarrollo de ambos poetas, el grado de conciencia y de compromiso con su oficio. No obstante, es muy visible la capacidad de teorización que tuvo de Rokha, con lo cual se le puede muy bien ubicar como un gran aporte por el diseño de una teoría estética, de profundidad conceptual y muy coherente con su producción. La consistencia de lenguaje a que nos referíamos en párrafos anteriores, guarda estrecha relación con este aspecto, que de Rokha iniciara ya en 1918.

Neruda, según señalamos, se negó a teorizar con rigor técnico o estético. Su posición es más bien de asumir un rol como artista, antes que como teórico. El aporte que hizo, en ese sentido, se circunscribe a los famosos Prólogos a “Caballo verde”, revista de poesía que dirigió en España durante algunos meses, hasta que comenzó la guerra civil.

De acuerdo con nuestro propósito inicial, se puede concluir entonces, que la producción de ambos poetas corresponde a lenguajes distintos, en términos formales, actitudes diferentes hacia la sociedad y la



cultura. En esos elementos de superficie, no obstante, actúan determinaciones comunes que forman parte de la teorización crítica. Pensamos, por ejemplo, en el sentido que adquiere al interior de sus textos, la imaginariadad del sujeto lírico, cuya coincidencia con el sujeto real conduce a crear la ilusión de realidad, un verosímil poético sostenido en la forma metonímica que producen sus imágenes.

Ese yo lírico, al intervenir programáticamente en los textos, se desplaza en niveles o espacios de ficción poética, para hacer coincidir con su discurso, la sucesión histórica y su posible; así entendemos el deseo de constituir, poéticamente, actos figurales de acción en la realidad social, mediatizados en la ironía de la lectura silenciosa.

Se puede decir, por lo tanto, que el texto bordea las direcciones de lo real, dado que son su referencia. Y en sentido contrario, el texto desborda, en su proceso de significación, nuevas imágenes y visiones de su referencia original. Es el temblor de lo poético en la conciencia de nosotros, simples lectores.

## Bibliografía

### Corpus de Pablo de Rokha

*Los gemidos*. Santiago: Editorial Córdor, 1922.

*Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago: Klog editor/Orbe, 1929.

*Antología, 1916-1953*. Santiago: Multitud, 1954.

*El amigo piedra*. Santiago: Pehuén editores, 1990.

*Acero de invierno*. Santiago: Multitud, 2011. 2ª edición.

### Antologías

*Epopeya del fuego*. Santiago: Ed. Usach, 1995. Selección, prólogo y notas de Naín Nómez.

*Antología de Pablo de Rokha*: Concepción, Atenea N° 421-422, 1968. Juan de Luigi ed.

*Antología de poesía chilena nueva*. Santiago: Zigzag, 1935. Volodia Teitelboim, Eduardo Anguita, editores.

### Fuentes sobre Pablo de Rokha

Coddou, Marcelo: “Reactualización de Pablo de Rokha”, en *Veinte estudios sobre literatura chilena*. Santiago: Monografías del Maitén, 1989.

Díaz Casanueva, Humberto: “El padre violento”. Atenea N° 421-422, 1968.

Ferrero, Mario: “Pablo de Rokha”. Concepción, Atenea 421-422, 1968.

de Luigi, Juan: “Claves para una poética”. Concepción, Atenea 421-422, 1968.

Santana, Francisco: *Evolución de la poesía chilena*. Santiago: Ed. Nascimento, 1976.

Sépúlveda Llanos, Fidel: “Pablo de Rokha, una forma poética”. Santiago, Aisthesis N° 5, 1970.

## Corpus de Pablo Neruda

- Crepusculario*. Santiago: Ed. Nascimento, 1971.  
*Residencia en la tierra*. Buenos Aires: Losada, 1971.  
*Canto general*. Buenos Aires: Losada, 1955.  
*Odas elementales*. Buenos Aires: Losada, 1958.  
*Confieso que he vivido. Memorias*. Barcelona: Planeta, 1988.

## Antologías

- Selección de poemas*. Santiago: Nascimento, 1943. Recopilación y notas de Arturo Aldunate.  
*Antología*. Santiago: Nascimento, 1957. Selección de Pablo Neruda.  
*Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1985. Selección y prólogo de Rafael Alberti.  
*Antología fundamental*. Santiago: Pehuén, 1988. Selección de Jorge Barros.

## Fuentes sobre Pablo Neruda

- Anales de la U. de Chile: *Estudios sobre Pablo Neruda*. Santiago: Ed. Universitaria, 1971.  
Aguirre, Margarita: *Genio y figura de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.  
Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Barcelona: Edhasa, 1979.  
Jofré, Manuel Alcides: *Pablo Neruda: Residencia en la tierra*. Santiago: Giro! Books/Arcis, 1987.  
Loyola, Hernán. *Ser y morir en Pablo Neruda*. Santiago: Ed. Santiago, 1967.  
Rodríguez, Emir: *El viajero inmóvil*. Buenos Aires: Losada, 1966.  
Villegas, Juan: “Héroes y antihéroes en el *Canto general*”, en *Interpretación de textos poéticos chilenos*. Santiago: Nascimento, 1977.  
Yurkievich, Saúl: “Pablo Neruda”, en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral editores, 1973.

## Fuentes generales

- Alegría, Fernando: “La épica de la literatura latinoamericana”. Concepción, Revista Atenea N° 213, 1943.  
Bloom, Harold: *Los vasos rotos*. México: FCE, 1986.  
Lihn, Enrique: “Definición de un poeta”. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1966.  
Marchesse, Angelo; Forradellas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991.  
Neruda, Pablo; Parra, Nicanor: *Discursos*. Santiago: Nascimento, 1962.  
Nómez, Naín: *Neruda, de Rokba, la escritura total*. Santiago: Eds. Cordillera, 1992.  
Zerán, Faride: *La guerrilla literaria*. Santiago: Ediciones Bat, 1992.

# Enrique Lihn o la estética de la provocación

No es su verdad, sino su aire de  
verdad lo que constituye el valor  
de ciertas obras de arte

Michael Riffaterre

## Presentación (\*)

Si asumimos la afirmación de que la palabra es un signo y ese signo está en vez de algo, nos parece claro, también, que veamos en la poesía ese mismo acto de representación de una otra cosa, de hacer presencia una ausencia a través de las palabras, y por tanto de significaciones, que vamos articulando con imágenes y un particular registro emotivo; esto nos hace ser sensibles a la fisonomía de una realidad que se poetiza o se vuelve poesía, una realidad que se multiplica en las resonancias o evocaciones que nos otorga lo poético y el fondo que lo inunda.

Desde esta premisa básica es que iniciamos la lectura de Enrique Lihn y su obra *A partir de Manhattan* en particular <sup>(1)</sup>, entendiendo que ese texto se constituye como tal por su condición de signo o de símbolo, de re-presentación, de captura en la expresión finalmente, donde "la palabra es un símbolo que emite símbolos" <sup>(2)</sup>, es decir, en esa capacidad signica del texto, suponemos su referencialidad e igualmente una interioridad reductiva, en cuanto aceptamos que se instala como algo, ese mundo concreto que se traspasa y al cual accedemos elusivamente en el lenguaje. Así, va emergiendo un entrecruzamiento de texturas, de códigos descifradores, literarios y culturales, para re-leer el mundo referido. Ese sistema de tensiones textuales y contextuales será el que proyecte un espacio poético, desde cuya (in)determinación constatamos una experiencia estética que, asimismo, valida el libro en cuanto obra literaria y como un metasigno. No olvidemos que el mismo Lihn señaló, en muchas ocasiones, su punto de vista o sus reflexiones en torno a una creación permeable a la situación, pues -su juicio-, "la poesía es como se sabe una protesta contra la realidad, presupone el extrañamiento y el distanciamiento. Y esa protesta puede ser un acto perfectamente realista" <sup>(3)</sup>.

---

(\*) Publicado el año 1996 en Estudios Filológicos, N° 31.

(1) Lihn, Enrique: *A partir de Manhattan*. Valparaíso: Eds. Ganymedes, 1979.

(2) Paz, Octavio: *El arco y la lira*. México: FCE, 1986, pág. 34.

(3) Lih, Enrique: Entrevista de Marlene Gotlieb, en Revista Hispamérica, 1983, N° 36. Págs. 35-44.

Los problemas fundamentales que abordaremos en el desarrollo de este trabajo serán, planteadas estas ideas generales, el modo en que se muestra lo que Lihn llamó "efecto de realidad" <sup>(4)</sup>, en su afán de otorgarle a su obra el valor de una "experiencia poética como solución imaginaria al problema de la realidad", donde "subyace la infraexperiencia del fracaso, la otra cara del triunfo que es, de por sí, el arte de la palabra" <sup>(5)</sup>, experiencia poética que, significativamente, es una provocación al lector y que, asimismo, constituye un lenguaje o un recurso estético, que alude o crea un espacio poético. Al respecto, el mismo autor señalaba en el libro *Conversaciones con Pedro Lastra*: "Yo le temo a la gratuidad de una poesía que no se funda en un modelo *real*. Esta última palabra es la que incomoda: Realidad del referente, realidad del sentido que no tiene referente, realidad como criterio de configuración: un sistema coherente es índice de realidad" <sup>(6)</sup>.

El rasgo complementario de los efectos de realidad, en nuestra perspectiva de análisis, es que la interioridad y exterioridad del espacio poético -y la brecha que media entre ambas-, tienen un campo de aplicación y un soporte basado en la experiencia del viaje; lo anterior, entonces, nos dará la significación orgánica del texto, y un modo de conocimiento particularísimo del mundo, articulado en la experiencia estética:

a la figura del explorador del cosmos que conjuga la voluntad del dominio sobre la naturaleza con su desinteresado afán de conocimiento -matrimonio del arte y de la ciencia- es preciso, sin duda, oponer, en el orden de una construcción no antagónica, la figura del explorador del hombre mismo, que traiga a la superficie continuamente nuevos elementos, identidades o relaciones de lo real -recreación o creación de valores-, suerte en el mejor de los casos, de catalizadores respecto del conocimiento antropológico <sup>(7)</sup>.

Así entonces, esa interioridad y exterioridad del espacio poético que mencionábamos, se relativiza en la mirada, una mirada que se desplaza, que muestra y provoca un sentido y una significación a la experiencia estética; eso nos lleva a examinar *A partir de Manhattan* en la "búsqueda de indicios textuales" <sup>(8)</sup>, que nos permitan descubrir los recursos de Lihn, para diseñar sus efectos de realidad y esa estética del desplazamiento, mientras se traslada por los espacios real-imaginarios de su obra.

---

<sup>(4)</sup> En este punto, Lihn muestra una evidente huella barthiana. La noción de "efecto de realidad" sabemos que proviene de un trabajo escrito por Barthes con ese mismo título en 1968 y que aparece en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

<sup>(5)</sup> Lihn, Enrique: *Álbum de toda especie de poemas*. Barcelona: Lumen, 1989, pág. 14.

<sup>(6)</sup> Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago. Atelier ediciones, 1990, pág. 39.

<sup>(7)</sup> Lihn, Enrique: "Definición de un poeta". Santiago, Anales de la U. de Chile 137, pág. 63.

<sup>(8)</sup> Todorov, Zvetan: *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila, 1992, pág. 30.

## A partir de Manhattan, ese real imaginario

Lo que no está en el medio de la calle es falso, derivado, es decir, literatura.

Henry Miller: *Primavera negra*

En el contexto de la poesía de E. Lihn, podemos señalar que escribió libros en donde es posible establecer, claramente, un rasgo filiatorio, en cuanto esto significa observar en ellos una particular localización dada por sus distintos viajes, circunstancia que, en más de alguna forma, sobredetermina una continuidad temática y de desarrollo en su poesía, pues no se trata sólo de desplazamientos topológicos, sino que también de una manera particular de sentirlos y habitarlos.

Respecto a este punto, podemos decir que *A partir de Manhattan* forma un sistema con esas obras, definidas por una especie de estética del desplazamiento o del viajero, de modo que vemos en ellas una adecuación y/o una extrañeza frente a lugares específicos -una señal inequívoca de la poesía moderna-, desde la cual emerge como constante el proceso de indeterminación o de in-definición de una identidad arraigada vital y existencialmente.

Pensamos, inicialmente, en *Poesía de paso* (1966), Premio Casa de las Américas, Cuba. Luego, en *Escrito en Cuba* que se editó en México el año 1969. Como curiosidad, es interesante acotar que *Poesía de paso* corresponde a un conjunto de poemas escritos en Europa (1964-1965), durante un viaje de Lihn como becario de la Unesco para estudiar Museología. En ese libro, "se habla de muy distintas cosas, pero el discurso connotativo que atraviesa silenciosamente la serie sugiere el extrañamiento a la vez que la familiaridad de un poeta hispanoamericano con lo desconocido entrañable europeo" <sup>(9)</sup>. *Escrito en Cuba* se sitúa en el marco del "Encuentro con Rubén Darío" realizado en La Habana en 1967, con textos del año anterior y otros nuevos.

A propósito de su viaje a Perú, escribirá *Estación de los desamparados*, editado en 1973, con dificultades varias para su publicación completa (el año 1973 se editará un fragmento en la Revista "Taller de Letras" de la Universidad Católica y hay una edición mexicana del año 1982). *París, situación irregular* es del año 1977 y está integrado por poemas intencionalmente fragmentarios o productos de un ejercicio poético, en cuya metódica se experimentó la anotación y el borrador yuxtapuesto, resultando de ello la aparente inconexión del libro, donde la desmesura y la reflexión crítica son un modo de poner en escena un discurso, pero también los desplazamientos del poeta en la llamada ciudad luz. *Pena de extrañamiento* (1986) recoge textos que se espacian entre Santiago y el extranjero (Nueva York, Los Ángeles, Barcelona, por ejemplo), cuyos procedimientos poéticos manifiestan, fuertemente, una ligazón con una

---

<sup>(9)</sup> Lastra, Pedro: opus cit. pág. 54.

obra previa como es *A partir de Manhattan* (1979), donde, en todo caso, ese "extrañamiento" codifica casi ambiguamente las marcas del exilio real y la acción *del desplazamiento* no es sólo estético.

Los poemas que integran nuestra obra en estudio, mayoritariamente fueron escritos "entre los meses de febrero y diciembre de 1978, en los lugares aludidos, haciendo uso de una beca otorgada el año anterior por la Fundación John Simon Guggenheim" <sup>(10)</sup> y que, al editarse el año 1979, formaron parte de la celebración que se hizo a Enrique Lihn por sus cincuenta años, "Año de la mutualidad del yo", según consta en la cubierta posterior, en un supuesto timbre postal de fines de noviembre, donde muchos de sus amigos invitados se hallaban ausentes, símbolo de la dispersión en esos momentos en la literatura chilena. Sin embargo, la *geografía* del libro no es su única articulación como obra, ni tampoco se reduce a su estadía en Manhattan como único lugar de experiencia para escribir. Al respecto, señalamos que, en verdad, *A partir de Manhattan*, es un libro temáticamente discontinuo y fragmentado, debido a la estrategia textual aplicada en principio, pero cuya correspondencia con una poética emergente desde el romanticismo -la fragmentación y el desorden- le da una fisonomía particular al libro y que no es sino la amplitud y amplificación de la mirada sobre la realidad, donde el texto es precisamente eso: un fragmento de mundo que busca ser la totalidad. Luego, no es extraño que Lihn vaya articulando poemas con ciudades diferentes (Nueva York, Barcelona, Madrid, Texas, San Francisco, Long Island, etc.), o bien en barrios específicos (el Bronx). También hay textos dedicados a la pintura, la fotografía, literatura de habla inglesa o dichos a los "Poetas jóvenes" o "Para Andrea"; un texto ("La casa del ello") situado en Cartagena, de Chile, el "horroroso Chile", es un verdadero canto a lo podrido.

En concomitancia con esa realidad discontinua, aparece la multiplicidad del yo poético o, si se quiere, su ubicuidad, y que, como veremos más adelante, se transforma en la modulación interior de lo real-imaginario, apareciendo imprevistamente en un espacio poético cuya organicidad se da o se establece desde ese mismo "yo" y constitutivo de una suerte de "vaciadero", palabra ambigua que es acción y pasividad, distancia y cercanía de imágenes y olores de descomposición. En todo caso, *Manhattan* no es "mera acumulación de escritos, sino una disposición realizada según el orden de las resonancias de unos textos con otros: el lector virtual deberá situarse en una encrucijada por la que van y viene los distintos hablantes empleados por Enrique Lihn" <sup>(11)</sup>

Esta nota tan certera refuerza nuestro punto de vista inicial, por cuanto el libro no es, de manera ingenua, la transcripción literal, sino literaria de la memoria. Por lo tanto, supera la expectativa de lo

---

<sup>(10)</sup> Lihn, Enrique: nota de agradecimiento en su libro, edición que citamos en todos los casos.

<sup>(11)</sup> Lastra, Pedro: opus cit. pág. 144.

simplemente biográfico: es más bien el traspaso a la escritura de un mundo y un tiempo que aparecen como fusionados e irrecuperables, donde el ritmo de la conciencia asiste a sus múltiples formas de deterioro, multialusiva creación de Lihn en que los signos culturales son remitidos a su origen. Pensamos no sólo en los signos urbanos, sino que también en sus poemas dedicados a la pintura o al arte literario, en las figuras canonizadas de Poe y Eliot.

## El imaginario horrible de Lihn

Según hemos constatado en páginas anteriores, la propuesta de Enrique Lihn como poeta encierra no sólo una elaboración de lenguaje, sino que, también, un posicionamiento y una estrategia literaria consciente, una conciencia de oficio y de coherencia entre su discurso reflexivo y su discurso poético. En este sentido, su *arte de la palabra* se potencia de tal manera que es, ella misma, una poética, y un espacio poético que presupone el mundo como escenario, un horizonte situado según sus propias afirmaciones, o el "imaginario horrible" (12), donde reconocemos los interiores y exteriores de un espacio real-imaginario, en cuyo centro está la ciudad y donde las gravitaciones son fragmentos de miradas. Tal es *A partir de Manhattan*.

El punto inicial es que, según él mismo señala, "se puede dudar de mi genialidad, pero no así de mi autenticidad" en una cita que seccionamos, y termina: "escribí o escribí que escribí en un tiempo irreal" (13). No obstante, el espacio poético de Lihn -la ciudad como *horizonte cultural*, en una evocación a Benjamin-, no se resuelve en simple imaginación ni meramente texto:

Las palabras salen del saloon en patota  
y se trepan a una sola frase  
Un taxi cargado de borrachos para en Broadway Avenue  
frente a las tetas más grandes del mundo  
y la poesía toma asiento en todas las rodillas ... (\*)

"Homenaje a Carol Doda, el sueño de David" (14)

Manhattan es el punto axial y articulario de una aparente neutralidad del hablante al centrar su discurso en la externidad y la visualización:

Tampoco Nueva York es otro de los tantos poemas  
que llevan su nombre ni se presta a lucir en el papel

---

(12) Lihn, Enrique: Revista Hoy, 1980. Entrevista con Ana María Foxley.

(13) Lihn, Enrique: *Lihn & Pompiér*. Santiago, U. de Chile, 1978, pág. 18.

(\*) Transmutación e intertextualidad con el verso de Rimbaud "senté a la belleza en mis rodillas..."

(14) Lihn, Enrique: *A partir de Manhattan*. Santiago: Ganymedes, 1979, pág. 59.

(tantas veces escrita por nada y para nada)  
*detrás de la cual me ocultaría yo*  
un viejo lugar común por el que todas las palabras -salvo  
muy pocas- pasan  
Esta ciudad hacia la que todas confluyen  
no se parece es claro en nada a una persona ...

“Figuras de palabras”<sup>(15)</sup>

Destacamos el verso, por cuanto ese gesto va configurando todo el libro en un doble juego, en la medida que la exploración de los lugares exhibe una fisonomía propia de la ciudad y, también, desde ese ocultamiento, asistimos a un proceso en el cual el centro del discurso poético se mueve constantemente, para crear esa estética del desplazamiento y sus efectos de realidad, asentados en lugares, es cierto, pero donde la desmesura equivale a un indicio temporal con su ritmo progresivo y acelerado. O bien, dicho de otro modo, entendemos en ese ocultamiento y esa desmesura la imagen de un entorno lleno de simulaciones, actuación barata y utilería fácilmente desechable: un mundo corroído, en definitiva:

No se renueva el personal de esta calle:  
el elenco de la prostitución gasta su último centavo en maquillaje  
bajo la luz polvorienta que se le pega a la cara.  
Una doble hilera de caries, dentadura de casas desmoronadas  
es la escenografía de esta Danza Macabra ...

“El vaciadero”<sup>(16)</sup>

Como se observa, esa "mímesis" equivale a un mundo virtual que más allá del registro, supone un correlato objetivo que desmitifica la sociedad, y su copia, contenida en el poema, se constituye como una especie de tabique de la desmesura, hecho que no es ajeno a nuestra propia (pos)modernidad:

[...] en el camino que se empina, en Cartagena, ...  
La casa del Ello  
una ruina de lo que no fue entre los restos de lo que fue un  
          balneario de lujo  
hacia 1915, con mansiones de placer señorial convertidas en  
          conventillos veraniegos  
hoteles de tercera que se desmoronan sobre sus huéspedes  
-prosperidad forrada de madera y barniz- [...]

“La casa del Ello”<sup>(17)</sup>

---

<sup>(15)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 58. La cursiva es nuestra.

<sup>(16)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 11.

<sup>(17)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 15.



En aquellos textos donde el espacio ciudad no es el correlato o intertextualidad refleja en el decir de Lihn, de igual modo nos encontramos con una estrategia literaria. Por interés y cercanía biográfica en su desarrollo como artista, la pintura y, en general, el arte visual, ocupa un importante centro de interés para el poeta. De ahí que nos encontremos con numerosos textos donde se alude a pinturas y creadores plásticos, de manera que, el cuadro, operando como signo y como ícono, sitúa al hablante en una posición marginal que, al final, manifiesta la impresión de un mundo previamente mediatizado con el color y las formas:

... el crecimiento en la vejez  
porque el tiempo  
lejos de enajenarse en la eternidad de sí mismo  
es con Monet -el manchado de sombras luminosas-  
lo que por ese entonces se llamó *la duración*:  
el esparcirse fecundamente del tiempo en las cosas como en las  
tierras en barbecho las aguas de regadío  
eternidad de momentos que se reiteran nunca iguales [...]

“Monet's years at Giverny”<sup>(18)</sup>

En el libro que analizamos, se puede observar, entonces, cómo una forma de ocultamiento viene a ser, en definitiva, un mecanismo o una estrategia poética que permite descubrir el interior de la realidad, que no es simple "externidad" a la mirada del poeta. Que hay un espacio poético es cierto, pero también lo es el que ha operado una problematización de los modos habituales para comprender el propio asombro frente a la realidad que constituye, querámoslo o no, nuestro propio mundo. De ahí que, en nuestra opinión, la provocación de Enrique Lihn asume un carácter que va más allá del simple transmutar experiencias en poesía:

Edgar, me hago tu eco  
yo también prefiero -en mi perversidad- lo distante y  
                    equivoco  
a lo obvio y fácil ...

“Poe”<sup>(19)</sup>

Y si el autor se (des)enmascara, no lo hace sino para adentrarnos en distintos fragmentos de la realidad, una realidad des-centrada, pues ha establecido una verdad y "cuando todo está dicho lo que queda por decir es el desastre, ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que

---

<sup>(18)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 29. Cursiva en el original.

<sup>(19)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 64.

murmura: lo que queda sin sobra (lo fragmentario)” (20). Con ese trasfondo, los intentos por subvertir las sobredeterminaciones de objetos y la realidad a la cual pertenecen, en verdad, exponen simplemente a la renuncia:

... en lo real ...  
las cosas son pura superficie  
que nos cierra al conocimiento de las mismas  
cosas de las que ergo nada puede decirse en realidad.

“La realidad y la memoria” (21)

## Interioridad del espacio poético

Algún día se descubrirá que el Espacio  
también se deteriora con el curso del Tiempo  
Juan Luis Martínez: *La nueva novela chilena*

Manhattan, esa “ciudad hacia la que todas confluyen”, muestra, a través de la poesía de Enrique Lihn, las señales constitutivas de una realidad donde el lugar común es la desolación y que, al formar parte de una intención creativa, va siendo re-creada con un lenguaje que la violenta aún más, violentando de paso el canon de lo que, se supone, está en el ámbito de lo poético. En este sentido, el poeta Lihn no hace sino cumplir con un proceso artístico muy contemporáneo, donde “el arte hoy no nos da seguridad y busca más bien provocar la inconformidad ... La vivencia de discontinuidad, fragmentación e inautenticidad ..., halla su difícil camino de manifestación en la creación artística” (22), emergiendo desde esa vivencia un verosímil en el discurso que atraviesa todos sus sentidos. Esto es, un posible como historia cultural y, también, como una evocación significativa que remite a su propia textualidad, en que no vale tanto la expresión, parafraseando a H. Moore, sino el poder de expresión. Los indicios textuales establecerán en *A partir de Manhattan* un ritmo discontinuo de lectura, donde es claro que el lector está implicado en ese espacio de la desmesura:

Dios escupió y el hombre se hizo  
El hombre eyaculó y el esqueleto cartilaginoso  
de una mujer llamada Isabel Rawsthorne apareció en una  
calle del Soho  
charcos de carne membranosa transparentándose en lechos  
clínicos.

“Isabel Rawsthorne” (23)

---

(20) Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1983, pág. 35.

(21) Lihn, Enrique: opus cit. pág. 65.

(22) Oyarzún, Pablo: *Meditaciones estéticas*. Santiago: Universitaria, 1981, pág. 55

(23) Lihn, Enrique: opus cit. pág. 13.

Con semejantes imágenes, Lihn descompone no sólo la belleza, sino, asimismo, el instante del mito genésico, produciendo, desde esa perspectiva, la suficiente distancia para percibir que asistimos a una provocación, que hay un grado de representatividad en el lenguaje, en las acciones, que irrumpen con violencia.

El mundo referido en Manhattan (la ciudad), muestra una condición muy actual, esto es, múltiples lugares donde el hombre se ha convertido en un anónimo rostro, acalorada muchedumbre o soledad enloquecedora:

Nunca se ve la misma cara dos veces  
en el río del subway  
Millones de rostros plactónicos que se hunden en el centelleo de la oscuridad  
o cristalizan al contacto de la luz fría  
de la publicidad  
a un extremo y otro de lo desconocido

“En el río del subway” (24)

Curiosa intertextualidad en que se unen Heráclito, Ezra Pound y el mismo Lihn, en su poema breve, para señalar ese espacio donde se tocan los objetos y la existencia en su total transitoriedad con hombres que son simplemente rostros, pero que, al personalizarse más, pierden o transforman su condición de transitorios, aunque no lo de fantasmales:

El aire de la cárcel en una estación del subway  
como si no fuera a pasar nunca o pasara constantemente de  
largo  
un tren invisible cargado de presos ...  
El aire del abismo mecánico a lo largo de estas paredes con  
mosaicos que parecen  
vespasianas de las que sería prudente escapar, y el tren del ir  
y venir  
hacia los extremos peligrosos de Manhattan  
cargado de la horda, el ruido infernal  
que anuncia el expreso New Lots Avenue  
cargado de presos que huyeran al asalto de los túneles.

“Subway” (25)

Esa (des)identificación experimentada por el hombre en Manhattan como espacio -ese espacio de la desmesura-, donde incluso los "sueños de grandeza" y de vida sostenible en el límite y la precariedad terminan “en las proximidades del Reino/cerca de la locura”

---

(24) Lihn, Enrique: opus cit. pág. 18.

(25) Lihn, Enrique: opus cit. pág. 34.

(“Escombro”), y que se traslada a otros lugares igualmente habitados por seres extraños, salidos de una suerte de bestiario humano, cuya anormalidad remueve los códigos sociales:

A diferencia de Sarita Montiel  
pero a imagen y semejanza suya  
a pesar de sus grandes pies planos y sin empeine y de sus  
    manos huesudas  
a pesar de sus manos finas y de sus pies de bailarina  
el hipertravesti, una señora imponente  
*(A mí no me pagan por enseñar el pene  
Es un defecto físico).*  
Una señora incompleta pero respetuosa del público [...] *Los señores vestidos de tías y las señoras vestidas de tíos,  
que eso se lleva mucho [...]*

“Apología y condenación de las Ramblas” <sup>(26)</sup>

Esa extraña forma de "contracultura" del Café de la Opera, o su cercanía, como señala el poema, configura un mundo, que a través de sucesiones se nos transforma en un espacio relatado o contado, ese viaje en el cual se confirma la “pesadilla de aire acondicionado” (H. Miller) de la sociedad contemporánea, un viaje que no es la ilusión o el deslumbramiento del turista, lo cual a nivel de texto alcanza un coherente grado de adecuación entre las palabras (signos) y el sentido (significado) al cual hacen referencias, produciéndose así la eficacia de la obra en términos estéticos, en cuanto esto conlleva la verificación de un planteamiento del mismo Lihn: él se considera un *retórico confeso*, de modo que, en el simple nivel "retórico", nuestro autor es, por cierto, inventor de una realidad poética persuasiva, en la que su verosímil se resuelve en nivel extratextual, en la medida que, también existe un "verosímil cultural, esto es, el conjunto de las normas y de los valores que determinan lo que es conveniente en el seno de la sociedad" <sup>(27)</sup>, aspecto al cual la escritura del poeta remite, resaltando toda su carga de incongruencias.

Lo que sí es necesario apuntar en este momento es que, detrás de ese real-imaginario llamado *A partir de Manhattan*, que no es sólo texto ni mera imaginación según señaláramos en páginas anteriores, se constituye la elaboración de una (anti)utopía, el negativo de una sociedad imaginada en el esplendor, y por qué no decirlo, un modelo cultural para la modernidad. Esta es una de las brechas que observamos en la obra, sugerida por la movilidad del hablante en su viaje, la (anti)utopía como visión de mundo, tema que, en lo fundamental, pertenece al ámbito de la

---

<sup>(26)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. págs. 45-46. Letra cursiva en el original.

<sup>(27)</sup> Todorov, Zvetan: opus cit. pág. 31. Párrafo “Indicios textuales paradigmáticos”.

literatura fantástica como construcción de realidades; el poeta nos dice, al hablar de Manhattan:

Si el paraíso terrenal fuera así  
igualmente ilegible  
el infierno sería preferible  
al ruidoso país que nunca rompe  
su silencio, en Babel

“Hipermanhattan”<sup>(28)</sup>

A su visión, se agrega la imposibilidad del idioma (*los hados me caparon del inglés al nacer*), rompiendo, de pasada casi, el lugar común de la "retórica" ciega cuando se habla del extranjero. Llama la atención, en todo caso, cómo a la imagen de un mundo, corresponde a su vez una del hombre, que habita como "voyeur" o bien en un mundo de "otros", mundo alienado, todo exterioridad, en apariencia. Y esa condición externa de la realidad es, a la larga, un factor que termina por acorralar más, rompiendo incluso, la posibilidad de soñar, ese espacio personal, adulterado por las imágenes persuasivas y fascinantes de la televisión:

Como los primitivos junto al fuego el rebaño se arremansa  
atomizado  
en la noche de las cincuenta estrellas, junto a la televisión en  
colores.  
De esa llama sólo se salvan los cuerpos  
En cada hogar una familia a medio elaborar clava sus ojos de  
vidrio  
en el pequeño horno crematorio donde **se abrazan sus sueños**

“TV”<sup>(29)</sup>

En definitiva, *Manhattan* se desarrolla con una estrategia (y una poética en términos de crear una obra con un lenguaje estructuralmente reconocido como propio), donde la virtualidad y la incompletud son los signos que marcan el espacio poético; una "escritura-telón de fondo donde lo que no se escribe subsiste en lo que se escribe. Escritura fotograma que permite ver al desnudo el discurso propio como sedimento del ajeno"<sup>(30)</sup>, moviéndose en la ironía y la ruptura de la apariencia, entre el exceso y la sub-grandeza:

---

<sup>(28)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 20.

<sup>(29)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 39. El destacado es nuestro

<sup>(30)</sup> Hozven, Roberto: "En el cincuentenario de Enrique Lihn". Concepción, Diario El Sur, dic. de 1979.

...El otoño  
de estos hombres parece  
una primavera disecada:  
las hojas son ahora las flores de la muerte  
y darán la apariencia de frutos que enguinalden  
el fuego del hogar en sus hogares campestres  
con chimeneas falsas...

“El otoño en Long Island”<sup>(31)</sup>

## Interioridad del discurso poético

En la estrategia poética aplicada por Lihn a su libro *A partir de Manhattan*, mencionábamos ese "enmascaramiento" declarado por el hablante, de suerte que en muchos poemas, era posible observar cómo el sujeto textual desaparece detrás del espacio poético representado, para pasar a un nivel secundario; es decir, nos veíamos en una experiencia de lectura donde el discurso opera a modo de registro de una realidad que es centro y, en consecuencia, esas anotaciones fragmentadas del mundo urbano establecen en el sujeto lírico una dimensión de noticiero o informador, un testigo o un alguien que nos dialoga. Sin embargo, ese simple registro sufre modificaciones cuando el texto es intervenido por el hablante, al asumir claramente una distancia respecto de su experiencia de mundo, una posición crítica y reflexiva respecto de su condición descentrada de la realidad, constituyendo en ese momento la voz interior del discurso poético y el poema, en cuanto re-presentación e imagen, asume una condición de metáfora crítica, que en el fondo significa otorgarle una función epistemológica, rasgo determinante en la obra artística contemporánea y de Lihn en este caso.

La intervención del sujeto en el discurso, creemos, no es un simple cambio en la actitud lírica, en la interioridad del discurso que, partiendo de una condición plural al decir, inicialmente,

Sin cara ni país ni arraigo en perro propio  
**somos** llamados a la traición  
a los cambios de sexo  
o más modestamente a una condición aleatoria

“Amistades”<sup>(32)</sup>

se singulariza, cuando el hablante comienza a expresar su propia voz interior, manifestada en una especie de fusión del yo textual y ontológico, para dar cuenta de su extrañeza y la posibilidad de anclarse en la realidad:

---

<sup>(31)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 67.

<sup>(32)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 21. Destacado nuestro.

Nunca salí del horroroso Chile  
Mis viajes que no son imaginarios  
tardíos sí -momentos de un momento-  
no me desarraigaron del eriazo  
remoto y presuntuoso  
**Nunca salí del habla que el Liceo Alemán**  
**me inflingió** en sus dos patios como un regimiento  
mordiéndolo en ella el polvo de un exilio imposible  
Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor:  
el miedo de perder con la lengua materna  
toda la realidad. Nunca salí de nada.

“Nunca salí del horroroso Chile”<sup>(33)</sup>

Esa "habla", por lo tanto, será la que se interponga o más bien, interseque esos efectos de realidad fragmentados, dándole unidad a la obra y a los desplazamientos de la mirada, un habla *dialogante* en la imaginariad de la obra para declarar o notificar la destrucción de la naturaleza,

en el camino que se empina, en Cartagena, sobre el mar falsamente azulado  
que tranquilo baña un paisaje de mierda  
detritus disimulados entre ola y ola, cáscaras de sandía y  
utilerías de plástico.

“La casa del ello”<sup>(34)</sup>

También, la pérdida de sentido de la religiosidad y la desilusión, el simulacro de profundidad y su propio reconocimiento y sorpresa, como ser confuso y perdido:

No sé qué mierda estoy haciendo aquí ...  
El español con el que me parieron  
padre de tantos vicios literarios  
y del que no he podido librarme  
puede haberme traído a esta ciudad  
para hacerme sufrir lo merecido:  
un soliloquio en una lengua muerta.

“Voy por las calles de un Madrid secreto”<sup>(35)</sup>

Como vemos, esa interioridad concreta que es el lenguaje, su forma escritural incluso, aparece como una facultad que oscila entre la confirmación de la identidad y la referencia a su estatuto de viajero que

---

<sup>(33)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág.53. Destacado nuestro.

<sup>(34)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 15.

<sup>(35)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 50.

se desplaza con el idioma a cuestras, traspasado, a su vez, en la obra que leemos, por lo cual podemos decir que, siguiendo a Jaime Giordano, el "hablante lírico básico ha integrado su idiolecto en el discurso", que ha convertido su propia habla en escritura. La escritura adquiere, así, una oralidad ficticia que produce un efecto de "aparente comunicación real con un lector" <sup>(36)</sup>. Por lo anterior, afirmábamos que el texto intervenido no equivale a una actitud lírica distinta, que pasa de la enunciación a la expresión. Es asumir, por lo menos en Lihn, que hay obras cuya definición se resuelve por distancias y cercanías entre lo dicho y el espacio representado, distancia que permite ver, críticamente, a la vez que experimentar con la modulación de las palabras o del discurso poético. Experimentación con la que el poeta, reiteramos, abre un diálogo imaginario y una lectura de lo real-imaginario contado:

... soy un puñado de palabras lectoras  
una hoja que lee su paisaje de letras  
arrastrada del viento, el azaroso ...

“Hipermanhattan”<sup>(37)</sup>

En ese “puñado de palabras lectoras” hay una realidad virtual y aludida, y allí es donde se instala, a través de las palabras es claro, la metáfora crítica de Enrique Lihn o, en términos de Umberto Eco, dada la amplitud de lecturas o posibilidades interpretativas ("su obra abierta") la "metáfora epistemológica":

en un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, esta sugiere en un modo de ver aquello en que se vive, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella <sup>(38)</sup>.

El verosímil de ese mundo discontinuo, según podemos constatar, comprende una intervención y una mirada simultáneas de parte del hablante, nos muestra un modo de conocerlo a través de los efectos de realidad, pero también de valorar, si pensamos que la *provocación* como efecto estético busca, precisamente, el persuadir que se asiste a la videncia de una (anti)utopía que es presencia, el revés de un posible que es actual, un mundo contrastivo con la imagen de lo amable y humanamente hospitalario:

Esta ciudad hacia la que todas confluyen  
no se parece es claro en nada a una persona

---

<sup>(36)</sup> Giordano, Jaime (1987). *Dioses, antidioses*. Concepción: Eds. Lar, 1987, pág. 313-314.

<sup>(37)</sup> Lihn, Enrique, op.cit., pág. 59

<sup>(38)</sup> Eco, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ed. Ariel, 1993, pág. 202.



Es una cosa inerte como la formación  
de un continente en los periodos glaciales  
y sólo en este sentido está viva ...

“Figuras de palabras”<sup>(39)</sup>

Lo que siga, entonces (ese proceso reconstructivo de lo real-imaginario), se establece como síntesis del “desastre” de Blanchot en la imaginación de nosotros, lectores, donde a pesar de la dirección de nuestro horizonte cultural y valorativo del “optimismo crítico”, no se puede pensar, sino que, “desde el punto de vista de la sociedad, no hay escritura inocente y, desde el punto de vista de la escritura, no existe sociedad justa, perfecta e ideal. El escritor está en todas partes a la intemperie, expuesto en cada línea que escribe y en cada palabra que omite u olvida”<sup>(40)</sup> y, desde ese punto de vista, Enrique Lihn fue siempre un escritor y poeta que con su palabra superó la “inocencia” y que los espacios en blanco de su escritura provienen no de su ignorancia, sino de su ironía. *A partir de Manhattan* es un ejemplo: sus espacios virtuales no adormecen, perturban.

## Conclusiones

Todo estudio o análisis de una obra literaria, desde la perspectiva u orientación metodológica que se elija, supone un acto previo: la lectura y la elección de esa obra que, por intención o dudoso azar, ha llegado a nuestras manos. En ese acto, conjeturamos, se establece un primer signo y haremos de él una zona en la que desplegamos nuestras vacilaciones y cuestionamientos.

*A partir de Manhattan* nos resitúa, precisamente, en una lectura donde, siendo fieles a su textualidad, encontramos la opción de cuestionar su condición estética y, en otro sentido, el espacio poético creado en su desarrollo como obra. Desde ese horizonte, podemos decir que Lihn provoca a través de sus efectos de realidad un hecho curioso, esto es, otorgarle la suficiente carga significativa a sus palabras para que se produzca la configuración de una imagen del espacio poético, entendida como una relectura de los signos real-imaginarios puestos por el libro. Hay un sentido que se plenifica entre dos espacios de representación: el espacio textual y el del lector.

Cuando hablábamos de una brecha textual, entonces, no se pensaba en el vacío simplemente, sino en que el texto daba ciertas condiciones de interpretación orientadas por la estrategia literaria, pero cuyo contenido, en ningún caso, era predecible, sino que, virtud del autor, estaba tensionado entre lo dicho y lo representado. Lo anterior, creemos, constituye parte del valor de la obra, es decir, cómo esa tensión

---

<sup>(39)</sup> Lihn, Enrique: opus cit. pág. 58.

<sup>(40)</sup> Cerda, Martín: *La palabra quebrada*. Valparaíso: Eds. Universitarias, 1982, pág. 93.

logra comunicarnos, persuadirnos y, en definitiva, perturbarnos, al hacernos suponer una virtualidad y esa (anti)utopía de la que fuimos dando cuenta, ese "imaginario horrible" dicho por Lihn.

Lo que no hemos señalado hasta ahora es que, desde que su obra entró al sistema literario chileno y a la poesía de habla hispánica, esta se asume, con mayor claridad desde lo marginal, lo que está fuera de todo discurso, o cuando menos, con una visión crítica y reflexiva sobre el mundo poetizado y, por lo mismo, con un sujeto lírico que se mueve entre la noticia, especie de juglaría urbana, profeta de lo efímero, confrontacional, hablando a lengua suelta y sin sentirse cómplice del mundo que denuncia pues, precisamente, está fuera de todo acto oficioso.

De ahí que toda virtualidad no es sino la mimesis del vacío crítico o el acriticismo cómodo y que nuestro autor asimila a su forma expresiva, el arte de la palabra. Si Lihn, en algún momento, invocó el poder de la fuerza de lo real, en la obra que analizamos, no cabe duda, encontramos bastante, de modo que su palabra poética no necesita del rebuscamiento literario para ser efectivo, más bien requiere la participación de un lector que sea capaz de asumir la metáfora crítica propuesta por la obra, en la cual los signos culturales son puestos al nivel de lo acumulativo, y el estorbo a lo irrecuperable-transitorio. Sobre esto último, pensamos en sus textos dedicados a la pintura o a la fotografía, donde el metasigno (el poema), es una elaboración sobre la belleza y la luz.

Finalmente, se puede comprobar en la poesía de Lihn, cómo la identidad plural de nuestra cultura (pos)moderna, en verdad marca la condición más contradictoria de fines de siglo XX: la masificación y la globalidad, insertas en la soledad y el individualismo.

## **Bibliografía**

### **Textos de Enrique Lihn**

*París, situación irregular.* Santiago: Ed. Aconcagua, 1977.

*Lihn & Pompier.* Santiago, U. de Chile, 1978.

*A partir de Manhattan.* Valparaíso: Eds. Ganymedes, 1979.

*Pena de extrañamiento.* Santiago: Eds. Sinfronteras, 1986.

*Diario de muerte.* Santiago: Universitaria, 1989.

*Álbum de toda especie de poemas.* Barcelona: Lumen, 1989.

"Definición de un poeta". Santiago, Anales de la U. de Chile 137, 1966.

### **Artículos sobre Lihn (selección)**

Alegría, Fernando: "Amor y desamor, la poesía de Enrique Lihn". Santiago, Revista Universitaria N° 33, 1991.

- Bocaz, Luis: "Enrique Lihn", en *Poesía chilena* (1960-1965). Santiago: Ediciones Trilce, 1966.
- Correa Díaz, Luis: "Noticia acerca del cadáver de una obra". Revista Logos N° 3-4, 1990.
- Favy, Gloria: "Las acciones de habla en un texto de Enrique Lihn: *El paseo abumada*". Revista chilena de literatura N° 40, 1992.
- Foxley, Ana María: Entrevista a E. Lihn. Revista Hoy, diciembre de 1980.
- Gotlieb, Marlene: Entrevista a E. Lihn. Revista Hispamérica 1983, N° 36, 1985. Págs. 35-44.
- Grandí, Carla: "A partir de Manhattan". Santiago, Revista La bicicleta N° 6, 1980.
- Hozven, Roberto: "En el cincuentenario de Enrique Lihn". Concepción, Diario El Sur, diciembre, 1979.
- Hill, W. Nick (1980). "Enrique Lihn critica la metapoesía". Providence, Rhode Island, Revista Inti N° 31, 1980.
- Lastra, Pedro: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago: Atelier Ediciones, 1990.
- Pérez, Rolando: "Al bello aparecer de este lucero". Revista Extremos N° 3-4, 1987.
- Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén, 1990.
- Rojas, Waldo: "Enrique Lihn, ¿aún poeta joven?". Santiago, Revista Portal N° 4, 1966.
- Schopf, Federico: "La ciudad en la poesía chilena". Santiago, Revista chilena de literatura N°26, 1985.
- "Conversación con Enrique Lihn". Madrid, Revista Lar N° 4, 1984.

### **Estudios generales**

- Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1983.
- Cerda, Martín: *La palabra quebrada*. Valparaíso: Eds. Universitarias, 1982.
- de Man, Paul: *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.
- Eco, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona: Ed. Ariel, 1993.
- Giordano, Jaime: *Dioses, antídioses*. Concepción: Eds. Lar, 1987.
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*. México: FCE, 1986.
- Todorov, Tzvetan: *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila, 1992.



## Lo maravilloso y la ficcionalización del sujeto en Tomás Harris

### Presentación (\*)

La producción literaria desarrollada a partir de los (des)bordes de la historia, constituye una constante fundacional de un género, esto es, la épica. Mediante ella se han instaurado líneas de significación que logran identificar paisajes humanos y geográficos, gestas heroicas, actos de nobleza y búsquedas legendarias, idiomas que germinan. De allí la radicalidad de las construcciones poéticas que refieren a la experiencia colectiva, pero cuyas marcas intentan mostrar la actitud de los sujetos frente a ella, en la medida que su formulación nos pone frente a dimensiones que tensionan el “lado interior de la realidad”, sus componentes de vida, festividades, pasiones, dudas, héroes emblemáticos, luchas contra lo imposible, episodios que expresan la sensibilidad de una cultura.

Se sabe que en la poesía contemporánea ese modelo inicial ancla en variadas estéticas en que opera el “tono” épico, donde no es extraño que el poeta asuma distancias en su estrategia creativa, mostrada en un proceso en que se oculta o transforma la materialidad del sujeto lírico ante la experiencia de un mundo que lo excede. Esto se evidencia en un espacio poético que se ficcionaliza para hacer entrar variadas y posibles facturas, donde subvertir los códigos convencionales de lo que estimamos real se convierte en una suerte de operación, que sintetiza el tiempo y enmascara la voz de quien lo enuncia. Paradojalmente, el vínculo poético de lenguaje e historia nos pone ante la inactualidad de las circunstancias que sucedieron como presente, las cuales devienen, por su naturaleza situacional, en hechos que se alude, acciones consumadas, referencias a signos culturales, que desafían su comprensión plena al lector, operando allí en gran medida la “ironía intertextual” de la cual nos habla Umberto Eco (2005). Así, recordamos la poética de los “cantos” de Ezra Pound por ejemplo, con la carga literaria que eso conlleva, y su proyección en parte de la obra de T.S. Eliot; desde otras estéticas, aparece el tono “cotidiano” de Jacques Prevert, la llamada poesía contracultural de Allen Ginsberg y el movimiento beat. En Latinoamérica, ese recoger la historia y la contingencia que la enmarca se constituye ya desde José Hernández, se hace presente en la negritud de Aimé Césaire, la propuesta de la “épica social americana” de Pablo de Rokha, la escritura programática de Pablo Neruda, el “exteriorismo” de Ernesto Cardenal, la etnopoesía que da voz a los distintos pueblos originarios.

---

(\*) Publicado el año 2008, en L y L N° 19.

Para interés de este trabajo, si nos situamos en el panorama poético chileno de la segunda mitad del siglo XX, también es posible constatar la presencia de una poesía en la cual ese registro de la historia y la sensibilidad colectiva se ofrece como un rasgo de las prácticas de escritura, que por cierto está ligada a una identidad lírica de quienes la realizan: Enrique Lihn (*Paseo Abumada*), Jaime Quezada (*Huerfanías*), Diego Maquieira (*Los sea barrier*), Juan Pablo Riveros (*De la tierra sin fuegos*), Raúl Zurita (*Anteparáiso*), Rodrigo Lira (*Proyecto de obras completas*), Carmen Berenguer (*La gran hablada*). Según puede verse, agregamos, esa praxis poética excede el marco generacional, no obstante, es posible distinguir entre los escritores, naturalmente, una experiencia distinta ante la contingencia histórica, tanto por cuestiones biográficas, culturales y por cierto políticas.

A ese grupo de poetas agregamos el nombre de Tomás Harris, cuya obra llama nuestra atención dado que experimenta con formas de escritura que evocan el registro épico, que en definitiva le ha dado un fuerte rasgo unitario a su producción. No obstante ese juicio previo, la singularidad creativa de sus libros es reconocible por su estrategia de asociar, sincrónicamente, la presencia de elementos históricos, culturales y discursivos de temporalidades distintas, de modo que hay diversas instancias de realidad y formas textuales que convergen en su “poética de ficcionalización”. Pensamos en *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986), más fuertemente en *Cipango* (1992), *Ítaca* (2001). Luego en *Tridente* (2005), más cerca en fecha sus libros *Lobo* (2007), *Las dunas del deseo* (2009), *Perdiendo la batalla del Ebr(iz)io* (2014).

Este artículo analiza particularmente su libro *Crónicas maravillosas* (Santiago: Editorial Usach, 1997), con el cual obtuviera el Premio Casa de las Américas el año 1996. Las razones de esta elección se apoyan en la estética que emerge del texto, además de nuestro interés en explorar aspectos que pueden ser problematizados y aportar en una dimensión que los estudios críticos, pensamos, aluden lateralmente. Desde nuestra lectura, y considerando la forma escritural asumida por Harris, nos preocupa en específico en las *Crónicas maravillosas* la actualización de una “voz” poética, en el cruce de los tiempos y de sus referentes culturales, luego la traslación imaginaria de un sujeto que devela rupturas y ensambles de una realidad que se recibe como extraña y situada multívocamente. Esa traslación, entonces, se plasma en un (des)encuentro con la historia, una voz que desdobla el texto y su propia identidad, operando en sus cambios de perspectiva y de tiempos la ficcionalización del personaje poético, el cual asume las tensiones que implican la negación o el agotamiento de su propia existencia.

En función de lo antes enunciado y nuestra lectura, entendemos que las *Crónicas maravillosas* muestran a un sujeto lírico que se translocaliza, generándose un efecto poético que induce a una sobrelectura de la historia y de los signos culturales que intervienen en su narrativa. Inicialmente, la interrogante que nos hemos formulado refiere

a qué efecto genera esa sobrelectura y el cruce de formas textuales. También nos parece coherente preguntarse respecto de qué nos propone ese sujeto que se mueve imaginariamente en la historia e interacciona con sujetos de ficción.

Anticipándonos al desarrollo, vemos que allí se rompe el principio verosimilizador de la épica, para gestar una metaforización de las formas culturales y del sujeto que las inscribe en su movilidad. Al respecto, Harris expresa al comenzar el libro:

El sentido de la Épica proviene del Epos, la Empresa. Pero no hay empresa sin Agon, sin Agonía. El Héroe no es un Héroe si no nace del estado de Agonía. Sin Agonía, acuérdate de Santana, Abraxas, cuando comenzabas a empollar tus más frágiles sueños ya destrozados, el pájaro no rompe el cascarón”<sup>(1)</sup>.

Con esto cobra validez una parte esencial de las afirmaciones sobre el desdoblamiento en la enunciación y el tono “interior” de una épica que asume su fracaso. Según se deduce en esta presentación, abordar las *Crónicas maravillosas* supone, desde un punto de vista metodológico, establecer nexos y redes de sentido; en razón de ello es ineludible vincular el análisis con la Teoría de la recepción, por lo menos en un aspecto central: el proceso de significación supone atender los componentes extrínsecos del texto, particularmente los signos culturales a que se alude y la historia en que se inscriben. Es un hecho indiscutido que el contexto variable de la historia les impone un sentido determinado, una manera de interpretarlos, de modo que su (inactual) “relectura” involucra una experiencia nueva que recupera -a veces- la impronta metafórica de su consolidación como signos. En rigor, se actualiza el pasado, el cual converge en la contemporaneidad de la memoria propiciada por la lectura.

Otro aspecto insoslayable en esa teoría es el rol del lector, que después de todo es quien articula o inserta los textos en la historia y su tradición discursiva. Visto como una dimensión pragmática de una obra, se entiende que constituya el factor de cambio o de modificaciones del sistema literario. Paradójicamente, en la “Nota aclaratoria” de *Crónicas maravillosas* Harris expresa:

Este libro es producto de un largo y extenuante acto fallido: la desmesurada idea de escribir prescindiendo del lector; es decir, dejando divagar el deseo en asociaciones arbitrarias y fantásticas, entremezclándolas con un sentimiento de agon creciente, por la angustia de ciertas preguntas sobre mí Yo que habían quedado irremediadamente sin respuestas<sup>(2)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> Harris, Tomás: *Crónicas maravillosas*. Santiago: Editorial Usach, 1997, pág. 17.

<sup>(2)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 13.

Si Barthes escribió acerca de la “tachadura” del narrador y “la muerte del autor” (*El susurro del lenguaje*), vemos que la aspiración de Harris se sostiene en la utopía de “tachar” la lectura, la “muerte del lector”, en extremo, la posibilidad de componer un libro que se sostenga no más que en el lenguaje, donde los signos y el libro mismo estarían vacíos de recepción. Es claro que sabemos de su intento fallido, no obstante, cumple con acierto un desafío, en términos de crear un espacio poético propio, basado en la referencialidad, las transformaciones textuales, un sujeto lírico que (di)vaga con la historia y con la muerte. Siguiendo a Lubomir Doležel, su lectura implica asumir la “transducción literaria” del texto, considerando que dialoga con una tradición poética, “la intertextualidad, la influencia y transferencia intercultural”. Las actividades de transducción -agrega Doležel-, “incluyen la incorporación de un texto literario (o de algunas partes) en otro texto, las transformaciones de un género (novela en teatro, cine, libreto, etc.), traducción a lenguas extranjeras, crítica literaria, teoría e historia literarias, formación literaria y otras <sup>(3)</sup>. Harris hace transducción en su poesía y en los (sus) lectores opera el mismo principio.

Nuestro trabajo entonces es un intento de “transducción”, que se sostiene en seguir algunas lecturas sobre Harris, los rasgos que constituyen su crónica maravillosa y el efecto que genera su poética de ficcionalización, al sobrearticular los tiempos y signos con un sujeto que se mueve en los espacios de lenguaje.

## **Líneas y tramas de contexto: poesía (NN) chilena de los 80**

La producción literaria tiene de modo inevitable un ámbito mayor de pertenencia, que podemos fijar en el contexto histórico-cultural que se expresa y la tradición con la que dialoga. En este apartado consideramos a lo menos un par de esas líneas o “eslabones de sentido” (Doležel), apoyándonos en el juicio de estudiosos chilenos que han contribuido a interpretar la trayectoria poética chilena de fines del siglo XX, un espacio en el cual se sitúa la escritura de Harris.

De hecho, todo posible límite se inscribe en un momento en que la poesía chilena se hace de relecturas de su tradición, reconociéndose su carácter plural; sin embargo, ese panorama se complejiza por la fractura de nuestra sociedad el año 1973, de modo que esa pluralidad puede ser leída también como hererogenidad, evidenciada en las direcciones múltiples y paradójales que tuvo en esas “zonas del dolor”:

La poesía, la literatura, asumen frente a los discursos políticos, periodísticos y oficiales, roles de sustitución, llenando el vacío discursivo de la disidencia y la crítica. La poesía suple la ausencia verbal, sustituye los discursos clausurados, combatiendo la

---

<sup>(3)</sup> Doležel, Lubomir: *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1986, pág. 231-232.



mudez, a la que han sido condenados por un discurso hegemónico, los modos de decir tradicionales de una sociedad <sup>(4)</sup>.

Un trazado esclarecedor sobre el tema marcó Jaime Giordano en su trabajo “Poesía chilena actual: ficción e historia” (1987), quien explica el fondo que poseen las poéticas de ese entonces, las cuales exceden el ámbito meramente literario, pues tuvieron “el carácter de resistencia cultural”. Es así como logra reconocer en los textos y autores de su estudio rasgos específicos que particularizan su escritura: pluralización del sujeto lírico, formulación de personajes, uso del discurso ajeno o atribuido, autoficcionalización. Pues bien, él asimila precisamente a Harris y su *Diario de navegación* entre los poetas cuya estrategia tiene como soporte la “pluralización del sujeto lírico”, adscribiendo también a Diego Maquieira, Natasha Valdés, Edgardo Jiménez. Aun cuando no refiere a modelos o bien a una determinada tradición, reconocemos en esta variable de análisis un vínculo con T. S. Eliot, a lo menos con *Tierra baldía*, libro en donde potenció al máximo las posibilidades de la voz poética múltiple, la “polifonía”, que pone a su vez el problema de capturar la enunciación y la ubicuidad del sujeto lírico.

A nuestro juicio, si bien las variables señaladas por Giordano en su estudio caracterizan y modelan ajustadamente el periodo, el problema que vemos en ello estriba en que Harris muestra más de uno de esos componentes e incluso se sobreponen o articulan dentro de un mismo texto, en consecuencia, su lectura o análisis merece ser ampliada, o debiera haber considerado una mirada, si no distinta, a lo menos más integradora.

Una importante propuesta ordenadora ha hecho también el profesor Iván Carrasco en la Revista Chilena de Literatura N° 33 (1989), esta vez focalizando su perspectiva en las direcciones poéticas del periodo 1977-1987. En su análisis, y basándose en la constatación del complejo panorama de nuestra poesía, llega a decir que esta se encuentra signada por la “diversidad y la heterogeneidad”; el criterio para establecer el año que inicia ese nuevo momento está determinado por la “ruptura de la parálisis reiterativa” de los años anteriores, evidenciada en emergencia de diversas y numerosas publicaciones de libros, junto a la actividad de grupos en distintos puntos de la geografía chilena. La ruptura a la cual alude supone el distanciamiento hacia Mistral, Huidobro, Neruda y por cierto Parra, de quien creemos difícilmente se pueden marcar diferencias radicales.

Desde ese fondo plural, llega a establecer las “tendencias” de mayor fuerza y que agrupan a poetas de estéticas específicas: neovanguardia, religioso-apocalíptica, testimonial, etnocultural. Se sabe, a esta altura del avance en los estudios literarios, lo arriesgado que resulta

---

<sup>(4)</sup> Alonso, María Nieves y otros: *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*. Santiago: Cesoc, 1989, pág. 36.

formular categorizaciones; en este caso, y lejos de menoscabar el significativo aporte del artículo, vemos uno problema que es necesario enunciar: las publicaciones de poesía que él menciona <sup>(5)</sup>, tienen un carácter transgeneracional, dicho en otras palabras, hubo libros de distintas promociones para el mismo momento de ruptura, de manera que se trató más bien de una respuesta o reacción (contra)cultural a un contexto de crisis, por otra parte, si hay algo que los mismos escritores testimonian es el trauma de la ruptura en la tradición poética, generada por la imposición de un régimen político dictatorial que determinó la distancia y el contacto entre los escritores, debidas al exilio exterior e interior, luego, ese proceso de quiebre obedeció, antes que a un fenómeno artístico, a las condiciones históricas vividas en Chile. La paradoja es que de todos modos hubo numerosas publicaciones autoeditadas o impulsadas ya sea por “colectivos” o editoriales alternativas, un fenómeno que podemos vincular a la necesidad de romper el silenciamiento, además de mostrar una respuesta a la contingencia histórica.

Ahora bien; si nos ubicamos en la clasificación de tendencias al interior de la poesía, observamos un “pie forzado” al asociar el nombre de Tomás Harris con la tendencia etnocultural, sólo explicable por el modo de conceptualizarla, esto es, un poema “puesto en boca de un sujeto (autorial y/o hablante) que se presenta como cronista o investigador de ciertas zonas del país donde la problemática interétnica o intercultural se revela particularmente relevante” <sup>(6)</sup>, manifiesta en problemas sociales o el exterminio. Así entonces, Harris aparece en paralelo con Clemente Riedeman y Juan Pablo Riveros con su libro *De la tierra sin fuegos* (1986); este es un criterio de pertenencia que luego reiterará Andrés Morales en su ponencia del año 2000 “La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo”.

Sí es más evidente, como lo hace notar Soledad Bianchi (1990), que Harris se inscribe en la poesía del sur de Chile (pensamos en Alexis Figueroa, Carlos Decap, Carlos Cociña, Clemente Riedemann, Carlos Trujillo), próxima “a una vertiente experimental”. En su artículo “Reiterar la forma de lo inasible. Una mirada a la poesía de Tomás Harris”, dice, a propósito de *Zonas de peligro*, la impresión que le produjo leer el manuscrito:

descubrir una de las construcciones poéticas más interesantes y novedosas de la literatura producida con posterioridad al golpe de estado, donde se encontraba una fuerza poco frecuente en los escritos de esos años que no siempre sabían conciliar la violencia, que

---

<sup>(5)</sup> Por ejemplo, *Astrolabio*, de Jaime Quezada; *Lobos y ovejas, Mester de bastardía*, de Manuel Silva Acevedo; *Arte de morir*, Óscar Hahn; *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez; *Recurso de amparo*, de Jorge Torres; *Las musas desvaídas*, escrito por Carlos Trujillo.

<sup>(6)</sup> Carrasco, Iván: “Poesía chilena de la última década”. Santiago, Revista chilena de literatura N° 33, 1989, pág. 42.

muchos aludían, con un lenguaje que la expresara no sólo en su vocabulario” (7).

En ese mismo trabajo, llega al convencimiento de que es una poesía que obedece a un proyecto, cuya completación se daría en *Cipango*, de manera que advierte (advertimos) un espacio poético singular, con textos que se entremezclan temáticamente, remiten a figuras emblemáticas en la historia del continente, traumas sociales, y que alcanzan, a pesar de ello, su propia autonomía de lectura como poemas.

Un foco distinto vemos en el artículo de Javier Campos “Tomás Harris y la cultura de la imagen. Algunas reflexiones sobre poesía chilena de los 80”. Lo importante en este caso radica en que su desarrollo hace partícipe a Harris de un rasgo generacional, el uso de los códigos de la imagen:

se va construyendo más que nunca en la lectura de la «cultura de la imagen» que algunos poetas chilenos a partir de la década mencionada vienen haciendo cada vez más del cine, los medios visuales de alcance masivo, la fotografía, la pintura, la publicidad comercial nacional o transnacional, así como la nueva y alta tecnología que reinventa la belleza en híbridas, nuevas y sofisticadas imágenes (8).

El punto de interés en este caso radica en que lleva a considerar el nexo entre literatura y los registros visuales, que más allá de su eventual cita, refieren a una situación cultural determinada, de modo que el sentido crítico, el encuentro con las crisis de la sociedad actual, encuentran en el texto un modo nuevo de potenciarlo.

Un sentido más abarcador sobre Harris muestra Grínor Rojo en la nota prologal a la 2ª edición de *Cipango* (1996), en tanto percibe muy claramente en el oficio poético un proyecto, “el poder de la visión” de un hablante situado ante el desgarrador panorama de la sociedad moderna. El crítico realiza un acertado vínculo entre la estrategia discursiva de Harris, esto es, su opción por el poema extenso y de orden narrativo que le permite abrir diversos espacios, con Gabriela Mistral y su *Poema de Chile*, o el “modelo” proveniente de *Canto General* de Neruda. Esta referencia obedece a que cuando escribe sobre las *Crónicas maravillosas* (Mapocho N° 44, 1998) menciona que estas se abren con una “metapoética”, para luego continuar con un “programa de lectura”, en tanto se advierte un supuesto al lector, una guía a seguir, en otras palabras, según veremos, las reglas en el juego de la lectura. Por cierto, esta entrada de orden teórico ahonda luego en el diseño poético de Harris, sin embargo, hacemos notar esa dimensión en la medida que

---

(7) Bianchi, Soledad: “Reiterar la forma de lo invisible”. Santiago, Mapocho N° 41, 1997, pág. 225.

(8) Campos, Javier: “Tomás Harris y la cultura de la imagen. Algunas reflexiones sobre la poesía chilena de los 80”. Madrid, Cuadernos hispanoamericanos, 1995, pág. 135.

apoya la idea de una continuidad o coherencia con su propio discurso, adicionalmente, porque pone en duda el eventual proceso de ruptura planteado por Iván Carrasco.

## De la crónica y lo maravilloso

En términos amplios, se entiende que la crónica asume la construcción del presente como testimonio y su declarada permanencia en la palabra escrita para la memoria, el respaldo inequívoco de un tiempo que funda y que intenta validarse mediante un relato que oficializa el acontecer; es inevitable entonces que su lectura nos ponga ante un presente-pasado que se actualiza y traspasa al lector, construyendo un verosímil para la imaginación, donde la palabra se funde con la realidad factual del ahora, aunque su lectura sea diferida o se potencie y actualice de modo cierto en el futuro.

La crónica en la historia, en especial aquella que particulariza un modo de referir discursivamente al nuevo mundo (América), obedece a una demanda que quiere oficializar el registro de su dominio, de paso, en gran medida esa misma escritura terminará dando los atributos el estatuto genérico de una forma escritural. Cualquiera sea el caso, al igual que en otras textualizaciones, en ella se asume que el sujeto que escribe está comprometido con su propio discurso, dicho de otro modo, termina por coincidir o correlacionar el sujeto de enunciación y el autor empírico, donde ese hecho comunicativo sobreentiende la presencia imaginaria de su eventual receptor, la autoridad del Rey, quien será en definitiva el que reconozca su valor de documento oficial; él sella el rango de verdad a la conquista y las hazañas que la explican.

Ante la lectura de esa crónica, se activa la creencia en su carácter de genuino, la imposibilidad del engaño de un discurso que encuentra en la narración la forma ideal para sostener el espacio que se nombra, desde la propia vivencia del cronista; sin embargo, aun cuando sea “testigo de vistas”, en su proceso descriptivo selecciona de su privilegiada experiencia los elementos que componen un espacio, donde al lector sólo le cabe imaginar también la retórica de una opsis ajena; hay allí un tiempo narrado que se presentiza y condensa lo vivido al evocarlo. Por ello, si al escribir opera un criterio para seleccionar desde la memoria, en la crónica encontramos después de todo un modo de invención, en que surge la capacidad de escritura y la conciencia individual de un hecho colectivo, los avatares del impacto cultural y el cumplimiento del guerrero que consume una misión <sup>(9)</sup>, que en ocasiones suele tener el interés de probar los (sus) méritos ante la autoridad, anteponiendo en su

---

<sup>(9)</sup> Para este tema, remitimos al estudio de Walter Mignolo “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en *Historia de la literatura hispanoamericana* de Luis Inigo Madrigal. Tomo I. Madrid: Cátedra, 1982; también a Beatriz Pastor *Discurso narrativo de la conquista de América: mitificación y emergencia*, La Habana: Casa de las Américas, 1983.

texto la duda de otros relatos y que son ajenos al propio. En definitiva, si hay un determinado espacio, desplazamientos en la geografía, el enfrentamiento heroico en una empresa sobrehumana, la formalización textual de la crónica hace emerger el tono épico y el sustrato mitificador de las propias acciones donde hay luchas y derrotas transitorias que culminan en el vencimiento, la honra, la sumisión del otro.

Un aspecto gravitante en *Crónicas maravillosas* parte entonces del nombre que da título al libro, de hecho, no hace sino predisponer de modo ilusorio al lector que el texto mostrará episodios reales que han merecido registrarse como crónica. Sin embargo, la verdad es que su textualización se constituye mediante variables de escritura que alteran y perturban sus rasgos: primero, hay una transformación discursiva o genérica, en tanto la experiencia se codifica principalmente en verso; luego, y en simultáneo, vemos que su atributo básico de verosímil-real se desplaza de tal eje, asumiendo la calidad de maravillosa, un mundo de lo posible sólo realizable en su propia constitución de lenguaje, cercana a los términos propuestos por Roger Caillois (Zvetan Todorov también), cuando habla de la literatura maravillosa y fantástica: el primer mundo se añade al real “sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”<sup>(10)</sup>.

Las *Crónicas maravillosas* se inician como un “relato” de lo imposible y un desafío al lector, que al igual que advirtiera Rojo, se corresponde con un programa de lectura, una poética de la interpretación: el supuesto de que el hablante se llama Antonius Block y que sueña un imposible:

Supongamos que me llamo Antonius Block  
y que sueño  
que juego ajedrez con la muerte, en un hospital, frente al  
mar,  
a cualquier mar de los 7 que hay en el orbe  
[...]  
Supongamos que me llamo Antonius Block y que sueño  
que juego ajedrez con la muerte,  
al regreso de las cruzadas de mi Historia Personal de la  
Muerte  
en un hospital, frente al mar,  
cualquier mar.

“Zumbido de abejas”. (Introducción)<sup>(11)</sup>

Es decir, nos enteramos desde un comienzo que se escribe la búsqueda deliberada de un efecto onírico, un acto imaginario que se

---

<sup>(10)</sup> Caillois, Roger: *Imágenes, imágenes*. Barcelona: Edhasa, 1970, pág. 10.

<sup>(11)</sup> Harris, Tomás: opus. cit., págs. 21; 31-32.

sostiene en la identidad falseada con un sujeto de existencia fílmica -otra ilusión de la imagen-, un ser inventado (Ingmar Bergman lo hizo posible), que sí jugó con la muerte. Es la evasión en el otro que me juega y se desplaza en el mundo de lo imaginario, donde el transitar en verdad alude a genuinas estaciones del sufrimiento y la pesadilla de un tiempo en el que converge la historia de una cultura traumática:

... eran mis compañeros de pieza o celda,  
que a ello y no otra cosa se asemejaba el cubículo,  
dos de mis mejores capitanes,  
el Maestre de Campo Alonso González de Nájera  
y Alvar Nuño Cabeza de Vaca,  
entre los pocos que sobrevivimos a los pantanos,  
la malaria y los manglares  
[...]  
comenzaron a aparecer  
como los créditos de una película vieja  
en la pantalla del Cine Ducal; Tebas, Guernica, Cipango  
y de esta manera continuaban y continuaban,  
Zaire, Ruanda, Tenochtitlán,  
Hiroshima, Belfast, Croacia, Tebas ...

“Zumbido de abejas”. Introducción) <sup>(12)</sup>

Desde ese prisma, resulta esperable entonces que emerja en el texto un mundo de referentes en que se rompen los códigos de realidad, un mundo en que se alteran las convenciones lógicas y perceptuales, el orden establecido que separa los espacios de representación, lo cual propicia el encuentro con un mundo literario que genera a sorpresa o extrañeza, moviéndose extratextualmente hacia diversos signos culturales y épocas. En este sentido, constituye un libro asociable con una forma escritural que hemos conocido en las páginas de Colón y Pigafetta por ejemplo, quienes construyen una “América imaginaria” (Rojas Mix), que se traspasa a otros espacios geográficos y que marca un horizonte de expectativas culturales.

Esto es lo que hemos llamado “asincronías” de la escritura y la lectura; aquí aparece un problema complejo para el pacto de lectura, en tanto Harris apuesta a que el lector entienda esa asincronía, donde confluyen formas y signos culturales provenientes del cine, la literatura misma, la pintura, la música, lugares, entre otros, y que es necesario interpretar, junto con asumir la transformación genérica de la crónica. En la ficcionalización de la historia se hace converger entonces la pluralidad de voces y su textualización poética en formas que vulneran al canon genérico (pensamos en la crónica, el diario de viaje, la bitácora), de modo que la trasposición de fenómenos históricos y culturales es articulada con

---

<sup>(12)</sup> Harris, Tomás: opus cit. págs. 22; 30.

el uso de un discurso atribuido, que transforma su escritura original (prosa) al verso.

El problema que se observa allí es el sentido que tiene la navegación y los viajes aparentes, esos desplazamientos que la lectura (a)crítica habitualmente adscribe a un simple traslado geográfico, inadvirtiéndose la asimilación del tono de la crónica, tratada en un formato no prosaico (el verso), los cambios o asimilación de los nombres y lugares: Antonius Block convertido en almirante; Laura Palmer (Twins Peaks de David Lynch), asimilada a la Doncella y la consecuente película de Bergman; la joven Ofelia (Hamlet), que se ahoga, aunque en el Biobío; Tebas y Cádiz, desplazadas a Chile y la ciudad de Concepción. En una primera mirada, se diría que simplemente remiten a una conciencia onírica, asociaciones secretas de una mente alucinada, que termina entregando, antes que espacios maravillosos, el pavor de un mundo fantástico ante la inevitabilidad del desastre y que hace brillar luces de neón en el bosque.

Así, las *Crónicas* se transforman en un texto heterogéneo que constituye un collage verbal dinamizado en el proceso de lectura, cuyos “puntos de fuga” abren canales no verbales de significación. Es el peso de la imagen entendida como signo, o un conjunto de imágenes en realidad, sintetizadas en la capacidad de símbolo cultural. Bergman y Lynch son más que un nombre, luego, los factores que los articulan en el texto sin duda convergen en otra narración, el metasigno crítico y la reflexión filosófica. Por ello, la presencia de una estrategia escritural basada en la sintaxis anacrónica de los hechos, constituye no sólo un procedimiento, sino que permite mostrar(nos) la imagen fracturada de un mundo, que muestra en su reverso la inabarcabilidad de su plena comprensión. De ahí tal vez el que ese Antonius Block que sueña jugar una partida de ajedrez con la muerte, quiera recuperar en su recorrido imaginario las circunstancias de su delirio, la dispersión de los tiempos con la presencia ubicua de la muerte. En la época contemporánea, la partida se transformará en un juego electrónico, de modo que la destreza del hablante le permite pasar a otra etapa:

Ahí, en el pleno centro maliluminado  
de la maldita pantalla de juego de video  
al fondo de un callejón adoquinado  
de la gótica malparida ciudad ya dicha  
con una fogata falsa alumbrando el relato  
apareció magra la instrucción en sordina  
pidiendo la piedad prohibida por los postes  
del medieval alumbrado eléctrico ...

“El caballero y la muerte se inclinan sobre el tablero de video”<sup>(13)</sup>

---

<sup>(13)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 60.

Son las batallas de ficción en una cultura (la nuestra), donde la muerte se construye en el derroche tecnológico y el heroísmo propiciado por juegos bélicos virtuales, la muerte aséptica, limpia, la de los botones y la hipnotizante pantalla fría, como la muerte.

## Alteridad y sobrearticulaciones del discurso

Las diversas instancias que transcurren en el desplazamiento de Antonius Block, tienen como fondo el encuentro con la muerte; sin embargo, hay otra variable en su narrativa, pues instala la posición de la voz múltiple materializada en un discurso de la alteridad, de modo que emerge una compleja sobrearticulación del sujeto que enuncia.

En otras palabras, los poemas de Harris ponen al lector ante una estrategia donde el hablante se multiplica y asume formas e identidades discursivas que complejizan la trama de la lectura. En tal sentido, las *Crónicas* se despliegan en espacios y tropismos imaginarios con una temporalidad que se transgrede, cuya integración se ofrece por una voz que adopta la personalidad de un sujeto que asume la inevitabilidad de la muerte, pero además con un telón de fondo que devela las tensiones de una cultura que se transforma y enmascara la épica anticipada de su fractura y el propio olvido:

Yo soy Antonius Block, almirante de esta misión  
¿Cuál era mi misión?  
¿Refundar Tebas, la de las 7 puertas y su desvarío,  
reconstruir el *Almirante Benbow*,  
con todas sus vespacianas, pipeño bigoteado, indias de  
bronce,  
con sus cascadas impensables de asco áureo-negro, placer  
y circular ardor ...

“Yo soy el Almirante Antonius Block quien les habla”<sup>(14)</sup>

El límite: Antonius Block, almirante de una empresa guerrera y que juega ajedrez con la muerte, se convierte en un ser existencial que se pregunta por su identidad:

¡No sé quién soy!  
¿Un robot programado para obedecer a la orden de Dios?  
¿Quién soy bajo el yelmo?”.  
Las interrogantes atormentaban mi mente vaciada.  
No soy nada

---

<sup>(14)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 33.



No soy nada  
No soy nada

“Antonius Block, almirante de esta misión, bajo los efectos del gas del miedo, pregunta por su condición”<sup>(15)</sup>

Entonces, ocurre que allí en ese no-lugar Antonius Block se encuentra junto a dos de sus mejores capitanes, el Maestre de Campo Alonso González de Nájera y Alvar Nuño Cabeza de Vaca sobrevivientes de una expedición; luego comienza a explorar en el delirio, acalambrado por la apomorfina que le inoculaba nada menos que Ronald Silver el Largo, o John Silver el Largo, el pirata perteneciente a la flota del capitán Flint de *La Isla del tesoro*, quien deviene de personaje literario a una suerte de asistente torturador en el hospital donde yace Block. Desde ahí emprende el viaje junto a su tripulación para llegar más tarde a una ciudad sumergida, enclavada en una zona de Suramérica. Extrañamente, desde su condición de personaje ficticio, se interroga ante lo que observa:

¿Dónde está lo real?, me preguntaba yo, Antonius Block,  
Almirante de esta misión,  
frente a esta especie de costa ojival y dorada.  
Junto a mí, Alvar Nuño Cabeza de Vaca y González de  
Nájera.

Tras nuestros 3 cuerpos irguiéndose deshilachados,  
que más parecían enormes velas negras que cuerpos,  
se mecían convulsionados  
la Juana-Guy y el S.S. ACHAB

“¿Dónde está lo real?”<sup>(16)</sup>

Allí comienza a recordar el cofre del barco con los discos de Coltrane, Parker, Holliday, Hendrix, “el mártir de las 60 esperanzas”. Cuando desciende en la arena, ocurre un hecho clave: la nao espacial Nostromo -nave ficticia que aparece en la película Alien-, cruzaba el cielo “salpicando carne y sangre”. Cabe imaginarse aquí la forma de componer una escena poética que se reitera, asimismo, el desafío para decodificar la connotación cultural de las citas y referencias.

Puede pensarse entonces en un sujeto perdido que ignora u olvida su condición, quien mientras se desplaza observa y alude, sincrónicamente, a cuadros de Munch, habla de Kirilov y Raskolnikov, Nosferatu, John Silver el Largo, Otto Dix, Ofelia que yace en el Biobío, Gaspar Ilóm el guerrillero, Tebas, que es igual a Concepción y Chichen Itzá, La fuente de la doncella confundida con Laura Palmer, la gran masacre de Texas, la nave Nostromo que lo conduce y que evoca la saga del Alien; también la novela de Joseph Conrad, quien funda la República

---

<sup>(15)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 111.

<sup>(16)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 52.

de Costaguana en un inventado y fantasioso territorio suramericano, donde se mezclan lo patético con lo ideal, el exotismo y la brutalidad de un mundo en que todo esfuerzo humano parece inútil.

En un cambio de perspectiva y de la voz que enuncia, se cuenta cómo “Antonius Block se internó” en sus pesadillas en suspenso; entonces, los lugares de ese recorrido por el falansterio de las abejas, se abren a múltiples salidas que se fusionan como “paisajes de infortunios”, la “morfología del martirio”, haciendo que esa movilidad en la historia y el sentido del viaje nos recuerde la desolación del infierno, que hace evocar a Block los cuadros fantásticos de El Bosco:

... patios descubiertos que daban  
a los cerros de Puerto Montt, de Talcahuano,  
de la caleta de San Vicente, de Coronel,  
de Valparaíso, de Coquimbo,  
cerros donde se aglomeraban  
las miserables casuchas de cartón piedra o zinc  
de los mineros o pescadores,  
con todo su fanal de hechos de sangre,  
de quemaduras, de magulladuras y cicatrices en los muros ...

“El falansterio de las abejas” <sup>(17)</sup>

Los falansterios de la historia y de la muerte, tienen como empresas heroicas la aniquilación de los Malatos (léase leprosos), aventuras crueles que luego son convertidas en las etapas de un “video game” que le permiten continuar la aventura: la muerte es otra víctima del progreso cultural, que ya no puede desafiar ni juega ajedrez ante el tablero, sino que adopta juegos de guerra electrónicos, observándose en la pantalla de video.

Pero leemos también el diálogo con la muerte, la cual experimenta también los cambios de la vida moderna y responde con un típico chilenismo:

¿Tú juegas ajedrez, no es cierto?  
¿Qué te hace suponer tamaña huevada?  
Lo he visto en los cuadros y lo he oído en infinidad de  
canciones y leyendas.  
Eso era antes,  
cuando había cuadros y canciones y leyendas.  
¿Qué juegas ahora?  
Juegos de Guerra  
en el video game de los dominios

“El desafío” <sup>(18)</sup>

---

<sup>(17)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 125.

<sup>(18)</sup> Harris, Tomás: opus cit. págs. 58-59.

Como sujeto medieval, Antonius, el almirante es testigo a su vez de la ejecución de una muchacha por brujería -cuya “boca se abre como el grito de Munch”-, a quien le pregunta acerca del conocimiento carnal con el demonio; entonces, la acusada le interroga del porqué de su insistencia en preguntar por él, y este le responde:

-Quiero encontrarlo yo también.

-¿Por qué, Almirante?

Quiero preguntarle sobre Dios. Si existe, él debe saber más que nadie sobre Dios

“La bruja III”<sup>(19)</sup>

Esos diálogos y escenas encuentran nuevas voces que narran; esto en gran medida delimita y marca la estructura interna de las *Crónicas*; es “A la hora de la pleamar”, cuando Antonius Block da la orden para desembarcar a la tripulación a la “playa de Tebas, la de las 7 puertas electrocutadas”, donde inician la campaña contra los 7 Malatos, acompañado por Alvar Nuño Cabeza de Vaca y el Mariscal de Campo González de Nájera. Entonces leemos, ficticiamente, el discurso en primera persona de González de Nájera, fragmentos de la crónica que dejara Cabeza de Vaca, o el testimonio narrado de su presencia en las palabras de Block, como la locura del primero, quien “comenzó una muerte inmisericorde, /enloquecido por los vahos del *Almirante Benbow* de Tebas” (“De cómo enloqueció el Mariscal de Campo González Nájera”). Así pues, el desarrollo del libro nos muestra niveles de realidad de lo posible, con tiempos que los entrecruzan, convirtiendo así las referencias culturales en utopías de lo imposible: “Por la carretera pasaban los automóviles nocturnos rayando el paisaje con sus fríos faros. Antonius Block reconoció la planta y recordó con estremecimiento algo que había leído sobre ella en *La inteligencia de las flores* de Maurice Maeterlink” (“Desechos alegóricos dictados por la noche”).

Por otra parte, el lenguaje y sus referentes muestran la (a)historicidad de las circunstancias que se hacen formas trágicas o mascaradas, otros momentos son registros de parodia y de la sospecha irónica que niega la posibilidad de la certeza, para hacernos cómplices en la eventual lectura de sus múltiples códigos y el sustrato desesperanzado ante la pérdida de los ejes culturales que les dan pleno sentido. Ante la evidencia de propia perdición, Antonius Block expresa:

Mi destino me lo mamaré solito,  
fétido, borracho sin alma,  
con la peste de las ganas,  
con la peste de los sueños  
que empollarán cascadas de

---

<sup>(19)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 118.

ratas armónicas que se desparramarán  
por los corredores del cerebro de Torquemada,  
de Francisco de Bobadilla ...

“Del destino de Antonius Block, almirante de esta misión, referido por él mismo” <sup>(20)</sup>

Desde otro ángulo, el libro muestra en su narrativa un giro en la representación de ese espacio poético. Su efecto es que, antes que maravillas, encontramos la presencia de marcas y experiencias que, desde la ficción poética, conducen hacia los límites de lo fantástico, con un sujeto de discurso que experimenta la épica de una derrota:

Nadie pasa de la etapa donde aguarda el Arcano Mayor.  
(¿La Caída, El Colgado?)  
Y ya no quedan fichas de oro en los bolsillos  
para introducirle a la máquina de video que se pudre en  
un sórdido rincón como un infernal rinoceronte en latencia.

The end <sup>(21)</sup>

Sin embargo, ese delirio experimentando desde la butaca (Epílogo), muestra cómo los “personajes que fueron convocados/por la ficción” se alejan hacia la noche. En un último juego literario, también permanece la esperanza, pues “uno sobrevivió a la catástrofe”, según la cita de Melville puesta al final del libro.

## Conclusiones

En coherencia con nuestro planteamiento inicial, vemos que los aciertos de escritura realizados por Tomás Harris, inducen a reafirmar que su estudio demanda que se opere con un discurso analítico distinto, en tanto decodificar su sentido excede la suficiencia de los recursos que lo componen, situándose así a contrapelo de aquellas concepciones que cierran el texto en sus componentes formales; lejos de asumir que tal fenómeno constituya un problema nuevo, (nos) resulta evidente en tal sentido que su lectura exige (re)poner la aproximación crítica al texto poético, en diálogo con otros signos culturales y narrativas, las significaciones que aportan los medios en el imaginario y con nuestra historia cultural, que no es ajena a los procesos de modernización y (males) de la globalización.

Dado el modo en que construye la mirada personal de Antonius Block, su resultado (significación) son las visiones acerca de una respuesta ante la complejidad propia y colectiva de la existencia, la

---

<sup>(20)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 155.

<sup>(21)</sup> Harris, Tomás: opus cit. pág. 161.

comprensión de la historicidad y de la transitoriedad propia en ese continuum del cual rescata el trauma del sueño y el viaje imaginario al cual se nos invitó. Vemos entonces en ello que la experimentación con la movilidad de la voz poética, las alusiones históricas y a la cultura, entregan a las *Crónicas* un carácter (anti)épico, sustentado en ese héroe que asume su destino trágico y la ruptura del orden que termina en el absurdo. Si esto es una parte de su sentido, habremos pasado una fase del juego. En ese mismo concepto, ese sujeto de escritura que instala la voz de diversos cronistas -testigos privilegiados-, al hacer contemporáneas circunstancias que han ocurrido en marcos temporales y culturales distintos, sobrearticula los sentidos que parecen ser una suerte de alucinación en que se pierden los referentes y que dan forma a una conciencia delirante, cuya muestra encontramos en la mejor literatura surrealista o de arte fantástico.

Poéticamente, desde el lenguaje mismo se entiende, la “transducción” muestra niveles expresivos que recodifican prácticas culturales no lingüísticas -imágenes del cine, música, pintura-, formando así un texto múltiple donde el sujeto tiende a desplazarse, un collage verbal que se dinamiza con la lectura; estrategias de composición en que se emplean verso y prosa, un rasgo que elimina o integra las posibilidades del lenguaje, rompiendo la convención genérica del texto lírico y la voz autoral es suplantada. En parte al menos, esto puede ser vinculado al proyecto original que planteara Harris, sin embargo, siguiendo a Blanchot, pudo advertir, pensamos, que “cuando el sujeto se torna ausencia, la ausencia de sujeto o el morir como sujeto subvierte toda la frase de la existencia, saca el tiempo de su orden, abre la vida a la pasividad, exponiéndolo a lo desconocido de la amistad que nunca se declara” (22). Por ello, la referencia poético-ficcional, en otras palabras, ese mundo de lo posible literariamente hablando, si bien es materializada mediante el soporte de múltiples referencias culturales y la multiplicidad de voces, estas asumen textualmente una función connotadora de su sentido original, son signos de otros signos: la cultura deviene una variable en la metafísica del dolor y la pesadumbre: Block/Harris, la sociedad de la muerte. En resumen, la poética de ficcionalización funciona en este caso como un soporte que entrega, además de intensidad poética al texto, la imagen fracturada de la realidad que se alude y construye

En tal sentido, sin ánimo de reduccionismos, las *Crónicas maravillosas* muestran cómo en Chile se pasó de la poesía emergente de los años 60 a la diáspora absoluta; la subjetivación de la cual se habló pasó a convertirse en testimonio del dolor, las páginas parodian el discurso para superar el silencio; el sujeto lírico se pierde en la historia y responde con las voces perdidas de la utopía que nos diera origen e identidad.

---

(22) Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990, pág. 32.

## Bibliografía

### Corpus poético de Tomás Harris

*Cipango*. Santiago: Documentas, 1992.

*Cipango*. México: FCE, 1996. Prólogo de Grínor Rojo.

*Crónicas maravillosas*. Santiago: Editorial Usach, 1997.

### Antologías

Alonso, María Nieves; Mestre, Juan Carlos y otros. *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*. Santiago: Cesoc, 1989.

Calderón, Teresa; Harris, Tomás: *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1985)*. México: FCE, 1999.

Díaz, Edwin: *Poesía chilena de hoy*. Santiago: Documentas, 1999. 4ª edición.

### Estudios críticos

Bianchi, Soledad: “Reiterar la forma de lo invisible”. Santiago, Mapocho N° 41, 1997.

*Poesía chilena*. Santiago: Documentas, 1990.

Campos, Javier: “Tomás Harris y la cultura de la imagen. Algunas reflexiones sobre la poesía chilena de los 80”. Madrid, Cuadernos hispanoamericanos, 1995.

Carrasco, Iván: “Poesía chilena de la última década”. Santiago, RCHL N° 33, 1989.

Giordano, Jaime: “Poesía chilena actual”. en *Dioses, antidioses*. Concepción: Lar, 1987.

Herrera, Juan: “Hacia una estética de la desaparición en la poética de Tomás Harris”. Concepción, Acta literaria N° 30, 2005.

Mac Millan, Mary: “El porqué de la crónica: una lectura de *Los 7 naufragos* de Tomás Harris”. Santiago, Mapocho N° 49, 2001.

Mignolo, Walter: “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1982. Tomo I. Coord. Luis Iñigo Madrigal.

Morales, Andrés: “La poesía de la generación de los 80: valoración de fin de siglo”. Santiago, Cyber humanitatis N°13, 2000.

Rojo, Grínor: “Crónicas maravillosas”. Santiago, Mapocho N° 44, 1998.

Zaldívar, María Inés: “Tres miradas a Tridente de Tomás Harris”. Santiago, Cuadernos de la Fundación Neruda N° 57, 2005.

### Fuentes teóricas

Barthes, Roland: “La tachadura”, en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Blanchot, Maurice: *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

Caillois, Roger: *Imágenes, imágenes*. Barcelona: Edhasa, 1970.

Doležel, Lubomir: “La transducción literaria”, en *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1986.

Eco, Umberto: “Ironía intertextual y niveles de lectura”, en *Sobre literatura*. Barcelona: Random House, 2005.

Todorov, Zvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora, 1987.

# NARRATIVAS CULTURALES





## Texto e identidad en *Los pasos perdidos*

Un día los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las caledonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema

Alejo Carpentier: *Los pasos perdidos*

### Presentación (\*)

La altura o relevancia de un escritor de nuestro continente, en el contexto de su aporte creativo y el espesor de su producción literaria, de alguna manera ha estado tensionada por las modalidades en que se tematizan sus propuestas literarias, las vías de análisis adoptadas. También, en un sentido más externo si se quiere, por su validación frente a la mirada del discurso crítico inserto en determinados circuitos culturales.

Respecto del tema de este trabajo, por ejemplo, se cuenta con numerosos estudios, cuyas direcciones señalan a su autor, tanto con la alusión biográfico-literaria, como a sus filiaciones generacionales y de escuela, promotora de determinadas concepciones sobre la literatura y el arte, es decir, se consideran sus condiciones de producción textual, para relacionarlas con los criterios que el estudioso asume para valorar el texto.

En tal sentido, el planteamiento que hacemos -y que por cierto no pretende abarcar la totalidad del fenómeno literario-, es que la presencia del texto también provoca a sus lectores concretos, los persuade o los vacía de un modo de leer, en otras palabras, les (des)confirma sus propias concepciones sobre la literatura. Si extremamos esa idea, es posible inferir que los estudios literarios mismos son alcanzados por tensiones y variables, al igual que la obra, provenientes de la dinámica social y de los gustos culturales. Desde una línea complementaria, es posible afirmar entonces que el texto literario y el discurso crítico que lo refiere son tocados por la historia, de modo que el proceso de significación configura una suerte de diálogo entre lo literario y la historia social o cultural, fenómeno que auspicia una línea de trabajo que se sitúa más allá de una forma clausular sustentada en la autosuficiencia de la obra y que ambiciona comprender un hecho textual. De ahí que no sea tan gratuito hablar de ciertas claves que facilitan o abren la expresión literaria.

---

(\*) Publicado el año 2006, L y L N° 17.

Desde ese contexto, nuestro interés se orienta a una zona de problemas, generada en la lectura de *Los pasos perdidos*, novela que Alejo Carpentier publicara en 1953 y de cuya importancia y vigencia como obra emergen diversas lecturas. Centralmente, vemos en ella un imaginario textual sostenido en su capacidad representativa como signo literario, donde los indicios o marcas de su proceso significativo, refieren a un mundo en que el viaje encuentra su revés en el tiempo y el mito, ampliados a un espacio geográfico definido, esto es, Latinoamérica.

En un símil con la novela de Carpentier, podemos decir que las claves de análisis e interpretación de igual modo operan sobre un transcurso, y que abrir el texto mediante ellas, nos ubica en distintos momentos de un real-imaginario, que constituye a su vez un modo de vernos y proyectarnos. Por esa razón creemos que las variantes temáticas tienen conexiones heterogéneas, las cuales llevan a asumir que las entradas y salidas de la obra proponen el desafío de la permanencia y la identidad en una realidad múltiple y dinámica, más allá de la geografía.

### **Alejo Carpentier: la literatura como definición**

Si bien nuestro interés fundamental corresponde al examen de una novela de Alejo Carpentier, no deja de ser interesante atender a un proceso previo, que consiste en apuntar, en términos amplios, a su pasado o su formación intelectual.

Por situación de origen familiar, conoció desde su infancia el significado de la expresión artística, especialmente el de la música, a través de su abuela materna y de su mismo padre, quien fue discípulo de Pablo Casals. Así, aprendió por vía directa, en el medio familiar, a tocar y componer obras propias o a interpretar en piano. Esto lo lleva a decir que su primera vocación fue más bien musical. En un ambiente culto, situado en una finca, conoce a su vez la realidad de los campesinos. En la misma finca, aprende no sólo francés, sino que se familiarizó con los libros en la extensa biblioteca paterna; en otro plano, destaca también su inclinación por descubrir y observar la configuración arquitectónica de las edificaciones, que de igual modo asimila desde su padre. Así recuerda su primer escrito:

data del año 1917 ... Vivía yo en el campo, donde pasé mi infancia y parte de mi adolescencia. Una noche en que soplaban los recios vientos anunciadores de un ciclón que amenazaba la provincia de La Habana, escribí una pequeña prosa sobre la importancia del ciclón (del *huracán*, palabra americana) en la vida del Caribe ... Acaso ese intento primerizo que me haya marcado en cierto modo, ya que el tema del ciclón reaparece a menudo en mis novelas [...] <sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> Carpentier, Alejo: *Entrevistas*. La Habana: Letras cubanas, 1985, pág. 254.

Contrariamente a lo que señalan sus biografías, personalmente este refiere que su formación mayor la obtuvo en La Habana, pues, salvo un viaje con sus padres a Europa en 1912, donde permaneció un año como estudiante en París, su primera salida de Cuba la hizo en 1926 hacia México. Allí logra la amistad de numerosos artistas que influyeron en él, como el pintor Diego Rivera, quien le muestra su trabajo y las nuevas direcciones estéticas provenientes de la vanguardia de los años 20, además de la obra de sus gestores, ya sea agrupados como cubistas, dadaístas e incluso futuristas. Previamente, contaba con la experiencia de haber ingresado a la Universidad de La Habana, para estudiar Arquitectura (1921), carrera que abandonó, iniciándose al año siguiente en el periodismo mediante la publicación de artículos, ensayos breves, crítica musical para una revista, de la cual llegó a ser, rápidamente, jefe de redacción; en 1923 pasó a *Carteles*, publicación de importancia más alta, donde permaneció hasta 1928.

En lo esencial, Carpentier, según podemos concluir en primera instancia, cumple toda una etapa inicial, formadora de las imágenes y registros culturales que le permiten sostener un discurso público a través del periodismo, proceso que viene a cumplir totalmente, cuando comienza a integrar el llamado Grupo Minorista a partir de 1923, y la dirección de su Revista de Avance, colectivo que recoge la sensibilidad de intelectuales jóvenes, cuyas inquietudes fijaron una perspectiva de vanguardia en sus discusiones y artículos, influidos por el conocimiento de la obra y la personalidad de Picasso, Stravinsky y los primeros dadaístas, aunque también se sentía el peso de la historia y las transformaciones derivadas de la Revolución rusa.

La Declaración del Grupo Minorista en 1927 es expresivo en tal sentido <sup>(2)</sup>, pues se manifestará allí la vertiente estética y social del grupo, que luego se verá ante la necesidad de desaparecer, producto de la confrontación con el gobierno de entonces, asimismo por la prisión del mismo Carpentier al publicar artículos opositores al autoritarismo. Precisamente, en 1927, “encarcelado por Machado, escribí en prisión el primer estado de lo que habría de ser, después, mi primer libro publicado: ¡Ecue-Yamba-O! [...]. Se trata de una obra de principiante, graciosa a veces, pero demasiado marcada por los giros y modos de hacer, de un vanguardismo rebasado”<sup>(3)</sup>. En esta obra, agregamos, recogerá también los giros de la cultura afroamericana y su contacto con la imaginaria y lo mágico. De esa misma época es su afición por escuchar música y ritmos afrocubanos, situación que con el tiempo redundará en sus investigaciones (*La música en Cuba*, por ejemplo) y experiencias como compositor. La novela no la terminará sino hasta 1933, cuya edición

---

<sup>(2)</sup> Remitimos a Hugo Verani y *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (México: FCE, 1990), donde hay una sección dedicada a Cuba, con reproducción de textos de la época; también a Nelson Osorio *Manifiestos, Proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho, 1988.

<sup>(3)</sup> Carpentier, Alejo: opus cit. pág. 161.

realiza en Madrid. La liberación de la cárcel llega después de algunos meses, y en medio de un Congreso de periodistas realizado en La Habana en 1928, tiene la oportunidad de huir fuera de Cuba. Su liberador fue el poeta surrealista Robert Desnos.

Como episodio, el modo en que Carpentier salió de su país tiene características de relato policíaco; basta decir que Desnos, generosamente, facilita a su nuevo amigo su documentación personal, además de credenciales de su participación en un Congreso de Prensa Latina que se desarrollaba en La Habana. La llegada a París fue auspiciosa, al contactarse con su Embajada, y a través de un funcionario consular, toma contacto con Alfonso Reyes, quien hace los arreglos y contactos para su residencia.

La consecuencia de todo esto redundará en su conocimiento inmediato del grupo surrealista de 1928, esto es, Tristán Tzará, Paul Eluard, Louis Aragon, el mismo André Breton, Roger Vitrac, Raymond Queneau, luego serán los hermanos Prevert, Antonin Artaud y el joven Jean Louis Barrault, con quienes tuvo la experiencia de crear programas radiofónicos con Desnos como libretista en ocasiones. En la década del 30, incluso grabará textos con la voz de muchos de los poetas vanguardistas, entre ellos Langston Hughes, quien había iniciado ya su “renacimiento negro”, antecedente de los escritores de la negritud. Opcionalmente, a pesar de la invitación de Breton para que colaborara en La revolución surrealista, le resultó más interesante hacerlo en Bifur (sic) y Documentos, publicaciones dirigidas por Ribemont-Dessaignes y George Bataille, en disidencia más bien frente al jefe del movimiento. Y es en este momento que Carpentier define, con absoluta claridad, su sensibilidad y su orientación creadora, sin negar la importancia de haber conocido a la generación más extraordinaria después del romanticismo, de acuerdo a su misma afirmación:

Mi paso por el surrealismo me volvió más latinoamericano que nunca. Lo que buscaban ellos, lo teníamos *nosotros* (es el eterno: *aquí, allá* de mis novelas...). En París había que exprimir, ordeñar trabajosamente la realidad para sacar la materia maravillosa; allá, lo maravilloso estaba a la vuelta de la esquina <sup>(4)</sup>.

En su experiencia vital y literaria, eso implicó asumir, de modo radical, una nueva imagen de América, asociada ahora no al nativismo ingenuo o a un símil novelesco que recrea la realidad a través de las palabras, sino que una América más bien plena de situaciones en las que lo imaginario (lo maravilloso decían los surrealistas) es más fuerte incluso que lo inmediato y concreto, hasta el punto de ser el soporte de lo real. Lo último que mencionamos se constituyó, en verdad, en una concepción tanto de carácter cultural, como también en una estética

---

<sup>(4)</sup> Carpentier, Alejo: opus cit. pág. 283.

puesta en práctica, es decir, una manera de diseñar la obra y su espacio interior, un estilo, en definitiva, caracterizador de un proyecto personal. La década que Carpentier vivió en París generó en él, no sólo una apertura conceptual o artística, según vemos, también despertó su sentido crítico y, en la perspectiva de su creación literaria, una reflexión sobre su propio lenguaje y los mecanismos para designar y (re)presentar esa otra América que descubre por contraste y con la cual convivirá muy distintamente a su regreso en 1939.

### ***Los pasos perdidos: olvido y memoria***

Los ejes de desarrollo al interior de la novela, en un primer momento, pueden remitirse a las palabras epilógicas de Carpentier, esto es, su viaje remontando el Orinoco en Venezuela, en cuyo caso se puede pensar en la exterioridad de ese desplazamiento, motivador de una estrategia y una poética del transcurso. No obstante, la particularidad que señalamos, opera también un sentido intertextual, que en algunos episodios narrativos se hace muy visible.

En un plano muy global, mencionamos, por ejemplo, líneas argumentales afines a *Los pasos perdidos* en las novelas *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), *El corazón de la oscuridad* de Joseph Conrad (1906), *El mundo perdido* de Arthur Conan Doyle (1912), pero también está el libro de André Breton que lleva el mismo nombre, escrito en 1924, en que desarrolla trabajos referidos a precursores y fundadores del surrealismo europeo. Ciertamente, la mención de Ulises como personaje remite a una fuente mucho más atrás en el tiempo, con la carga interpretativa del héroe y el viajero que vuelve a su origen. O su réplica contemporánea en Joyce.

La perspectiva que asume Carpentier será la de situarnos en la experiencia de lo otro, la extrañeza frente a una realidad de la cual, en principio, sólo se intuye lo más visible en el transcurso. Lo interesante es que ese desplazamiento genera tensiones internas en su protagonista, donde un modo de liberarse de ellas es el registro, el diario como estrategia memorística ante la inevitabilidad del olvido, diario donde la palabra es liberación de las imágenes presentes en la visión sedimentada por un artista, cuyo nombrar sostiene la interioridad de un viaje real-imaginario: el mismo texto que se escribe y que leemos.

Así entonces, frente a la exuberancia multiplicada de lo geográfico y el mareo del narrador en la pérdida de los límites (el arriba y el abajo sintetizados en los reflejos fluviales), los rasgos de tiempo y espacio también se anulan o se diversifican en una memoria que quiere permanecer (el deseo como fuerza), contrastando con su propio olvido de una historia personal, comprimida en el desajuste de pertenecer a un mundo ilustrado puesto en paréntesis, pero que a pesar de todo eso le permite definir el sentido de lo (i)rrrecuperable.

Texto y diario de viaje, transcurso y evocación, se ofrecen a la lectura en la claridad de una conciencia que recuerda, potenciada en lo actual, pero con la nostalgia de un futuro recuerdo, incluso antes de su aventura: “me preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres soñarían las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estío, añoraba -como por haberlos conocido- ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre”<sup>(5)</sup>. Ese anhelo de tiempo recuperado es el que lo enfrenta con la Historia, donde él mismo será a su vez parte de un proceso en el que las biografías se tocan y se modifican.

## El recurso del personaje

El contar del narrador-personaje, el registro de una vivencia que quiere ser historia registrando toda la Historia, en más de algún sentido corresponde a un proceso de cuestionamiento propio, en cuanto esto significa una visión clara de los conflictos que tensionan y desarmonizan fragmentando la personalidad en situaciones contradictorias.

En la dimensión de lo más visible, el protagonista de *Los pasos perdidos* nos proporciona en su relato la imagen de una realidad que actúa en constante degradación, la “era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómite”<sup>(6)</sup> y esa conciencia de mundo constituye la génesis de la inutilidad de toda actitud de posible rebelión que pudiera asumir, o el ejercicio de “alguna libertad fuera del desorden de mis noches, en que todo era pretexto...” como el mismo personaje expresa, señalando así un rasgo de su personalidad, esto es, la lucidez de su propia situación frente al mundo.

En función de lo anterior, la referencia a un contexto o un orden establecido en el que los hombres han perdido su identidad o su presencia, establece una propuesta de lectura reflexiva, la práctica de un discurso narrativo que es situarse, críticamente, en torno a una visión del individuo frente a su medio social, sin olvidar así el asumirse y reconocer(se) dentro de ese mismo proceso. El intratexto remite, irónicamente, a un contexto urbano, donde las relaciones sociales se definen más bien en la superficialidad y el vacío, la sensación de pérdida de vínculos auténticos y de un sentido en las acciones, ligado este a lo genuino o lo espontáneo.

La intención de búsqueda original (del origen en sentido estricto) tendrá, en principio, las marcas opositivas y simbólicas que identifican al personaje central, es decir, su propia transfiguración en un Sísifo contemporáneo, acarreado la piedra de la repetición y del tedio, “el estado de depresión que he conocido algunas veces, y me hace sentirme como preso en un ámbito sin salida, exasperado de no poder cambiar

---

<sup>(5)</sup> Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*. México: Cía. General de ediciones, 1970, pág. 40

<sup>(6)</sup> Carpentier, Alejo: *ibid.* pág. 15.

nada en mi existencia, regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno”<sup>(7)</sup>. No sin razón remite, del mismo modo, a la imagen contrapuesta del Prometeo desencadenado, con su carga de rebeldía y poder sobre lo que a la vista de otros es un secreto.

Cuando se inicia en el personaje la búsqueda de lo fundamental, habrá suficiente sarcasmo para capillas literarias (surrealismo) y seudointelectuales que sienten la atracción de lo novedoso en reuniones y teorías místico-literarias; en el plano de lo que es afín, es decir, el arte, su determinación consiste en concebirlo no como azar, sino como organización, un cosmos (re)velado en la vivencia prístina del ritmo y la palabra ritual, por lo tanto el matiz liberador y la confirmación de su teoría del mimetismo-mágico-rítmico al interior de la selva, lo situará en la perplejidad de lo realmente original, alejado del exotismo, aunque también de lo familiar y ya conocido. Sin embargo, en relación con este aspecto, su identidad sólo es percibida por él, pues sus compañeros de viaje observan desde otra mirada, entre ellos Rosario, su mujer en la aventura a adentrarse en la espesura americana, o Fray Pedro, el nuevo evangelizador, junto a El Adelantado, el fundador de ciudades.

A la hora de las decisiones, después de haber conocido o visto todos los tiempos en su viaje, la superposición de etapas y la vuelta de nuevo al comienzo, la metamorfosis y el disfraz implacable que marea y desborda en ríos auténticos, borrando las posibles huellas humanas, sucede la hora de las negaciones para el narrador. Allí emerge un nuevo círculo en sus comprensiones que lo devuelve a su viejo camino, luego, su misma afirmación y su destino, en tanto significa asumir que “la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato... sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios”<sup>(8)</sup>. La posible salida, en definitiva, alude no a la evasión del personaje respecto de sí y su realidad, como medio de liberación; en concreto, al terminar la novela veremos que el personaje al perderse en la geografía y la historia, como una manera de anular en cierto sentido su pasado, logra en verdad encontrar su impensado sitio en la vida y asimismo una mayor conciencia de su compromiso como hombre y artista.

Si en algún momento aludimos a una propuesta de lectura reflexiva, lo anteriormente apuntado pone una nueva línea de desarrollo, que está más allá del texto literario, en la medida que compromete al lector real. Para nosotros, aquí cobran coherencia las palabras de Cassirer, cuando señala: “el sentido del universo que captamos como tal se nos presenta siempre que, en vez de encerrarnos en el mundo de

---

<sup>(7)</sup> Carpentier, Alejo: *ibid.* pág. 21.

<sup>(8)</sup> Carpentier, Alejo: *ibid.* pág. 286.

nuestras representaciones, nos orientamos hacia algo supraindividual, universal, valedero para todos”<sup>(9)</sup>. En el caso de Carpentier, esta idea implica una visión de lo latinoamericano, sin la negación de sus tiempos plurales y de sus raíces igualmente diversas, tensionadas en la búsqueda de un destino mayor.

## Textualidad, mito e historia

Desde un plano más bien amplio, en el diseño literario de *Los pasos perdidos* se vienen a confirmar una estética del relato, un proyecto de obra mayor que Carpentier, codificó en su conocido Prólogo a *El reino de este mundo* (1949). De ese texto provendrá la idea de lo real-maravilloso.

La novela que estudiamos, pues, exhibe en su textura una articulación diversa, donde el personaje central es uno de sus componentes, es una clave que permite abrir esa textualidad (tejido), en cuanto es alguien que tiene la conciencia de contar o de hacer una obra a través de la estrategia del diario, paralelamente en su misma conciencia de evocación y proyección futura; dicho de otro modo, *Los pasos perdidos* se constituye como obra en progresión mediante la autoconciencia de evocar una historia, mientras (de)construye su transcurso, es decir, da cuenta de situaciones en las que su protagonista siente que ha encontrado toda la Historia americana.

La condición escritural del discurso narrativo hace pensar, entonces, en sus rasgos de lenguaje, en la medida que, a partir de ellos, se provoca o seduce al lector, para abrir una brecha entre lo real y lo imaginario. El montaje de la fabulación tiene una forma armónica, con líneas de desarrollo perfectamente definidas y “esta confluencia de estructuras narrativas, da a la novela un enorme abigarramiento que se imbrica totalmente con el estilo barroco del autor”<sup>(10)</sup>. La aparente disgregación del novelista, desde la perspectiva anterior, en realidad cumpliría acertadamente su propósito, en virtud de la búsqueda de un lenguaje efectivo en su función comunicativa y estética, de manera que se debe pensar en su trabajo consciente para producirlo. En Carpentier, acorde lo señalada por Fuentes, “el verbo vuelve a ser atribución, y el nombre, fundación”<sup>(11)</sup>. Un valioso aporte hizo Alejo Carpentier al opinar sobre el tema que abordamos, para lo cual se remite a su condición de novelista latinoamericano. Según su apreciación, nuestros novelistas deben partir por nombrar las cosas y luego hacerlas entrar al mundo entero. No obstante, mucho más rica es su visión sobre el origen de “lo barroco americano”, que no niega la tradición europea:

---

<sup>(9)</sup> Cassirer, Ernst: *Las ciencias de la cultura*. México: FCE, 1951, pág. 25.

<sup>(10)</sup> Palermo, Zulma: “Aproximación a Los pasos perdidos”, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972, pág. 91

<sup>(11)</sup> Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969, pág. 57.



Cuando llegaron los conquistadores a México, ¿con qué se encontraron? con un arte completamente barroco; es decir, un arte que no soporta los espacios vacíos y que tiene necesidad de rellenar esos espacios con figuras -para hacerlo, además, inteligible [...]. Hoy todos los escritores latinoamericanos son barrocos por la forma de trabajar el lenguaje, por las descripciones. Es lógico. La historia está muy presente para nosotros, y hay cosas aún inexploradas<sup>(12)</sup>

Y vacío no es, claro está, lo que encontramos en *Los pasos perdidos*, sino exuberancia múltiple de sonidos, enormidad en la vegetación y la altura de los árboles, transformaciones de los ríos casi en mar, una naturaleza que parece jugar a desdibujarse en apariencias.

Ese rellenar que es yuxtaposición de elementos, una tensión oscilante de materialidad y sensualismo con el espíritu, formas codificadas de estilos diversos, tiene su símil en un lenguaje de imágenes sorprendentes, que desean dar cuenta de una visión exacta de lo supuestamente experimentado por el protagonista del relato, que, en el fondo, corresponde a un modo de ver lo americano. Es coherente, así pues, que el personaje central se enfrenta a una realidad que se desborda y, por lo mismo, lo (des)centra en situaciones extrañas. A modo de ejemplo, pensamos en la secuencia que lo muestra en un templo ruinoso, perdido en la selva, lleno de musgo, insectos y matorrales, y un relieve artístico de tema religioso, con las figuras de un concierto celestial insólito:

un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada, era algo que no había visto en otras partes. Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por primera vez, ciertas simbiosis de culturas<sup>(13)</sup>

Fácil es deducir, en este caso, según vemos, una primera percepción de los rasgos constitutivos de la realidad latinoamericana, la concepción de una cultura mixta que se sintetiza en algo nuevo y distinto, sustentado en su propia definición.

Al momento de experimentar lo anterior, lo que ve aún es sólo su exterioridad, en realidad es una mirada (ex)céntrica, que registra desde fuera y descomprometidamente, sin embargo la conciencia de la identidad lo resitúa en su condición de testigo y protagonista que enfrenta su verdad absoluta, con valentía a pesar de todo, al comprender no sin cierto dolor que “la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo”<sup>(14)</sup>

---

(12) Carpentier, Alejo: *Entrevistas*. Ed. cit. pág. 247.

(13) Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*. Ed. cit. pág. 15.

(14) Carpentier, Alejo: *Entrevistas*. Ed. cit. pág. 280.

En esa “marcha por los caminos” donde se intentaba confirmar y apropiarse de los instrumentos originarios de la música, opera en el desarrollo narrativo un transcurso geográfico, pero también un (de)curso cronológico: hay un tiempo que regresa a su mismo origen, para lo cual no existe explicación sino es a través de la imagen mítica, manifestada en el ritual, la ceremonia de la muerte, que es gesto y danza, palabra y canción que conjura: el Treno. La real experiencia de un mito de origen<sup>(15)</sup>, una vez más retrae al sujeto protagonista a su misma historia construyendo o volviendo a crear los pasos ya dados de otros viajeros alucinantes (¿o alucinados?), con la diferencia de que ya no existe en él la creencia de la Ciudad de Oro.

El contacto con lo sagrado (Eliade, Mauss), para el narrador es el ritmo, que es sopro, respiración en el vacío del instrumento, una forma interiormente vacía que se planifica en el tiempo que es la música. Con esa visión, es que en *Los pasos perdidos* la mirada del narrador nos ofrece a nosotros, lectores, simultáneamente, los distintos momentos, las plurales realidades que constituyen la gran experiencia de asistir por un momento a la intensidad de lo primigenio, donde caben el origen de la música, un diluvio en el que la variante es la rata y el maíz en vez de la paloma y el olvido, las vasijas sagradas, el código de las lluvias. Pero también el paso de los Conquistadores, las misas, la atracción de ciudades imaginarias, un viaje sobre la selva.

El modo en que Carpentier articula realidades tan disímiles, en gran medida ofrece una percepción y, consecuentemente, una imagen particular de nuestra cultura, presente por lo demás en el mismo texto mediante el uso de epígrafes, los cuales se interconectan y operan como signos literarios<sup>(16)</sup>. El protagonista es un viajero homérico, o bien un Sísifo o Prometeo, aunque se identifica, además, con un Conquistador, el Cronista de los primeros tiempos, un hombre a la deriva que descubre su destino en un panorama en que todos los tiempos se tocan, quien en su ilusión quiso anular, mediante el regreso al Origen (el Cuarto día de la Creación) su verdadera raíz. Al final dirá:

Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis. El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légame primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre

---

<sup>(15)</sup> Véase *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell; *Mito y realidad* de Mircea Eliade; *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana* de Herbert Read.

<sup>(16)</sup> Al respecto, cabe recordar que el epígrafe se enmarca en una de las formas en que se manifiesta la intertextualidad, la “paratextualidad”. Véase el estudio de Antonio Martínez *La intertextualidad Literaria*. Buenos Aires: Eudeba, 1995. Acerca del origen de los estudios sobre el fenómeno, la palabra inicial la tiene Mijail Bajtin con su “dialogía”; puede verse también de Gerard Genette su *Palimpsestos*.

vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él <sup>(17)</sup>.

## Conclusiones

*Los pasos perdidos*, en el contexto del diseño de una imagen de América, corresponde a una suerte de octava superior en la narrativa de Carpentier, si se piensa en su filiación con lo que él mismo llamó lo real-maravilloso. Las líneas centrales del trabajo que intentamos ahora terminar, en gran parte tensionan el relato en visiones contrastivas de la realidad ficcionada, esto es, los elementos culturales europeos y la apertura hacia lo americano. En una eventual síntesis, podemos señalar que, en la configuración de ese contraste, de algún modo se observa tematizada una imagen de lo que se ha llamado modernidad y que Alejo Carpentier pareciera negar, por cuanto su mundo narrativo se constituye en la ruptura de lo lineal y uniforme como modelo constructivo de un discurso y una historia.

El interior del discurso narrativo de *Los pasos perdidos* establece, según vimos, un espacio y tiempos múltiples, cuya correlación constatamos en el plano de lo real; desde esa perspectiva, ciertamente la resolución de los conflictos de nuestra cultura o su problematización literaria, no son resueltos o no se perciben propuestas de resolución, salvo en el plano de lo individual, hecho que pone a Carpentier en su condición de persona junto a proyectos más globales. No obstante lo anterior, aun así la narrativa y el discurso reflexivo de Carpentier son coherentes y, por cierto, se definen en realidades de lenguaje diversas, apuntando en su intención primera a un modo de pensar y de hacer, estéticamente, un aporte valioso al desarrollo de nuestro continente. Ya sea, decimos, en el plano del ensayo o de la ficción narrativa, encontramos condiciones textuales de códigos y referencias temáticas suficientes, como para percibir que la historia social y cultural; en cualquier caso, alcanza un nivel superior de simbolización en su obra y que, en último término existe una brecha en lo real y lo imaginario que nos sitúa como lectores, más allá de las palabras, en un encuentro con el hombre.

La lectura generada desde esa brecha, después de todo, corresponde a una realidad virtual, un correlato situado en el discurso y su historia, por lo cual la novela asimila una función valórica y un modo de apropiación o de revelación, tanto al interior del texto como en el plano del lector, pues, siguiendo a Carpentier, “América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos”<sup>(18)</sup>. Dentro de un conjunto de problemas,

---

<sup>(17)</sup> Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*. Ed. cit. pág. 285.

<sup>(18)</sup> Carpentier, Alejo: *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987, pág. 99.

en un sentido amplio, asistimos así al planteamiento de un desafío cultural, por cuanto las transformaciones del momento actual no pueden evitarse y, en la perspectiva de la identidad, tampoco es posible el regreso, como una cierta utopía, en busca de la unidimensionalidad o de un mundo perdido. Lo que sí queda claro, a través del proceso vivido por el personaje, es que el tomar contacto con lo fundamental (las raíces), también es un proceso transformador.

## **Bibliografía**

### **Textos de Alejo Carpentier**

*Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.

*Entrevistas*. La Habana: Letras cubanas, 1985. Virgilio López, compilación, selección, prólogo y notas.

*El reino de este mundo*. Santiago: Universitaria, 1971. Prólogo de Alejo Carpentier.

*Los pasos perdidos*. México: Cía. General de ediciones, 1970.

### **Estudios literarios (selección)**

Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Dorfman, Ariel: "El sentido de la historia en Alejo Carpentier", en *Imaginación y violencia en América Latina*. Santiago: Universitaria, 1970.

Goic, Cedomil: *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Eds. Universitarias, 1972.

Guzmán, Jorge: *Diferencias latinoamericanas*. Santiago: Eceh, U. de Chile, 1984.

Harris, Luis: *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Loveluck, Juan: "Los pasos perdidos: Jasón y el nuevo vellocino". Concepción, Revista Atenea N° 399, 1963.

Márquez Rodríguez, Alexis: *Ocho veces alejo Carpentier*. Venezuela: Grijalbo, 1992.

Padura Fuentes, Leonardo: "El reino de este mundo y lo real maravilloso". La Habana, Revista Casa de las Américas, N° 177, 1989.

Palermo, Zulma: "Aproximación a *Los pasos perdidos*", en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972.

Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.

Sarduy, Sebero: "La estrategia neobarroca" en *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. César Fernández Moreno coordinador.

### **Estudios teóricos y generales**

Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1984.

Cassirer, Ernst: *Las ciencias de la cultura*; México: FCE, 1951.

Eliade, Mircea: *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1994.

Read, Herbert: *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: FCE, 1957.

# Los espacios de ficción y realidad en *Una casa vacía*, de Carlos Cerda

## Presentación (\*)

El arte se constituye mediante recursos que singularizan sus múltiples expresiones; en ese sentido, identificamos su presencia en diversas formas artísticas, donde la intervención de sus materiales deviene en facturas que codifican una experiencia y es resignificada por el receptor. Las formas artísticas remiten o tensionan sus contextos de origen y de época, sin excluir en ello el contacto con su propia tradición: una obra “dialoga” con otras de su género, las asimila, las discute, o las desplaza, inicia a veces una tradición nueva.

Considerando esa última idea, el tema de este artículo remite al tratamiento ficcionado de la violencia política experimentada en Chile durante el gobierno militar, donde la condición humana fue tocada cruentamente por la historia, y el atributo superior del hombre, es decir, lo humano, se despliega en su signo contrario: la violencia (in)humana.

Para ello, hemos escogido ese registro en la novela *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda, cuyo transcurso narrativo, postulamos, se sostiene en el valor descriptivo de las acciones, de modo que la intriga intraliteraria asume una función decodificante de los conflictos sociales y personales. En ese contexto, vemos que, si bien los personajes experimentan una crisis histórica, asumen también sus propios conflictos desde el sentido existencial de esa experiencia.

El objetivo que buscamos consiste en recuperar el diálogo que se establece entre ficción y realidad. Los tópicos a desarrollar consideran componentes teóricos sobre narratividad y análisis del plano temático del relato, particularmente líneas (eslabones) de sentido, la intriga. En ese marco, el método de trabajo implicó adoptar una perspectiva interdisciplinaria, en tanto se recogen elementos de historiografía literaria y análisis textual, cuya conclusión llevó a establecer la función decodificante de la intriga narrativa.

## Novela, ficción, realidad

Las representaciones artísticas construyen sentidos, de ahí que sus elaboraciones cobren el valor de signos o metáforas de la condición humana en la historia, donde las estrategias de diseño potencian sus posibilidades para comunicar la experiencia transformada en un objeto artístico. En analogía con los términos de Umberto Eco, el arte

---

(\*) Este trabajo fue expuesto, con algunas variantes, en el X Corredor de las ideas realizado en Maldonado, Uruguay, en septiembre de 2009, luego fue publicado el año 2010 en Revista Anales de Venezuela, Vol. 10 N° 2.

(literatura en este caso), se constituye así en una “metáfora epistemológica” (*Obra abierta*), de modo que más que el receptor común, el crítico especializado, instala un discurso de orden gnoseológico al intentar deconstruir el sentido de la significación.

El vínculo de ficción y realidad es un problema artístico que posee discusiones de gran envergadura en la historia crítica; de hecho, en la perspectiva del material básico de la literatura (la palabra), pone al lenguaje en una praxis que proviene de su propia naturaleza: instalarse en vez de un algo para denominar la “realidad”:

El trasfondo de la ficción literaria se disuelve, por decirlo así, en el trasfondo de nuestra imagen habitual de la totalidad del mundo. Al ser pensados, lo representado, y la representación misma, se posan sobre el mundo. Lo representado en la ficción literaria es una ficción porque se lo piensa como existente en nuestro mundo real y, a la vez, se lo sabe inexistente <sup>(1)</sup>.

Es tan así, agregamos, que las posibilidades de entender el mundo ficticio, en cualquiera de sus formas, demanda del lector la percepción del mundo empírico. La pregunta de cómo se configura el mundo textual, lleva no sólo a la reflexión sobre el lenguaje, sino que, además, a las narrativas cuya función son representar construcciones sobre la experiencia de mundo, o las explicaciones que lo hacen más comprensible a la simple vista; es el verosímil de Aristóteles, o la posibilidad cultural de lo imaginario (Todorov), que excede la premisa de la teoría del reflejo; en otras palabras, la creencia de que lo narrado refleja la realidad, la idea de que la narrativa constituye su forma metonímica, y que, consecuentemente, conforma casi una cita que reduce en último extremo la totalidad.

La idea de una literatura realista-ficticia nos pone ante la construcción de lo imaginario, lo cual se sostiene en descripciones que se adscriben a un canon hegemónico proveniente del siglo XIX, el realismo, sustentado en el orden lógico, la racionalidad, la descripción objetiva; sin embargo, es sabido que en la época contemporánea opera un desplazamiento en la racionalidad de ese realismo, cuando se comienzan a generar historias donde la temporalización se altera, o en el interés y desafío de recoger el continuum, los escritores perciben y advierten que la realidad se puede subjetivar en visiones múltiples, desdibujándose los límites entre lo real y lo ficticio.

Dado que la narrativa es un modo expresivo, encontramos diseños y estrategias de construcción literaria donde opera la “función mimética” del lenguaje (Martínez Bonatti, 2001), en que se proyectan rasgos lógicos del mundo empírico hacia la narración, asumiéndose un pacto de lectura previo, esto es, el mundo es real, y hay un habla del “fingimiento”, el “como si”, al cual atribuimos existencia en el texto, en

---

<sup>(1)</sup> Martínez Bonatti, Félix: *La ficción narrativa*. Santiago: Lom, 2001, pág. 65.

consecuencia, activa en el lector la ficcionalidad. Al respecto, y en coherencia con el concepto de Barthes, estimamos que la narrativa genera más bien un “efecto de realidad” (“La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto”, dice Piglia), de modo que hace necesaria la presencia de un lector que juzga y procesa esa realidad de lenguaje, un transcurso que se “entrama”.

La accesibilidad a los mundos ficcionales -ya sea el realista, fantástico o maravilloso-, demanda considerar sus “canales de sentido”, una operación de análisis que implica establecer los contenidos que se articulan para observar sus asociaciones y rupturas, que en el mundo narrado (dis)ponen secuencias lineales, paralelas, “ralentizaciones”, reinicios, condensación o dilatación de la temporalidad. El desafío entonces es construir esos sentidos, el “mapa” que representa la ficcionalización, accediendo así al libro desplegado en una ruta de lectura. La disposición de ese tejido (textura) constituye precisamente la intriga en el relato: los intersticios entre las secuencias de acción, las rupturas e indeterminaciones respecto de un momento posterior y cómo operan en los personajes, el efecto que genera en la tensión narrativa. En el diseño de la narrativa de Carlos Cerda, por ejemplo, se advierten marcas realistas que, según la convención, se constituyen en virtud del poder descriptivo. Sin embargo, agregamos, las secuencias del relato poseen rupturas en su desarrollo o historias paralelas que la voz narrativa hace converger en el montaje final y su telón de fondo: la época del quiebre histórico de 1973 en Chile, las fracturas personales, la pérdida de las fronteras en el recuerdo, la indeterminación que genera en el relato su final abierto.

## **Un contexto necesario: de los novísimos a la diáspora**

A partir de la década de los sesenta, Latinoamérica enfrenta a una serie de transformaciones, cuya complejidad se alimenta con fenómenos amplios y una sensibilidad global. Es el horizonte que enmarca en definitiva el proceso formativo de los novísimos, según el concepto usado por Ángel Rama (1981), o generación de 1972, si consideramos la propuesta del investigador y crítico Cedomil Goic, que reúne a un grupo de escritores nacidos, aproximadamente, entre 1935 y 1949.

En el ámbito cultural, Latinoamérica vive lo que Ana Pizarro describe como la “Modernidad tardía” (2001), que en el espacio artístico-literario trajo consigo “una serie de manifestaciones que tienen que ver centralmente con un cambio epistemológico en el objeto de estudio y, por lo tanto, en las perspectivas y métodos de asedio” (2). Los cambios políticos de mayor efecto se relacionan con la revolución cubana (1959-1960) y el gobierno de Salvador Allende (1970-1973). La revolución

---

(2) Pizarro, Ana: *El sur y los trópicos*. Murcia: U. de Alicante, 2004, pág. 27.

cubana tuvo un efecto político amplificador, que se expresó en el desarrollo del pensamiento o de movimientos de izquierda, lo cual constituyó un factor nuevo en el panorama de la “guerra fría”; en ese marco, y tensionados por la lucha ideológica, se generarán procesos de reacción que condujeron a diversos golpes militares en Latinoamérica.

Chile no es la excepción y el proyecto socialista de la Unidad Popular, con Salvador Allende como presidente de la República, fue interrumpido, abruptamente, el 11 de septiembre de 1973, fecha en que los militares provocan un golpe militar y Augusto Pinochet se toma el poder. El golpe de estado no sólo dejó inconcluso un proyecto político, sino que también dio término con hechos culturales en pleno desarrollo. Así, los llamados “poetas emergentes de los años sesenta”, se convirtieron en la generación de la diáspora a partir de 1973, dada su adhesión a la izquierda política. Idéntico proceso tuvieron los narradores novísimos, quienes, surgidos poco después del boom, manifestaban una renovación de la narrativa, con nombres como Antonio Skármeta, Poli Délano, Ariel Dorfman, Patricio Manns, Adolfo Couve, el mismo Carlos Cerda.

Desde una perspectiva literaria, los novísimos tendieron a una narrativa que sigue procedimientos asociados al realismo, aunque con estrategias técnicas que amplían las posibilidades de sentido del texto, también asimilan el sistema literario autónomo y en pleno desarrollo, el boom literario. Así, incorporan al mundo narrado la cultura popular urbana, la vida social, referencias a la producción de los medios masivos (música, cine), espacios cotidianos (el barrio, los bares), el uso de modismos (jergas) que se sobrepone al sistema ilustrado, lo cual amplía el registro de formas lingüísticas, entregando así naturalidad o cercanía a la comunicación y un efecto de recepción. Al respecto de esta generación, Fernando Jerez afirma:

[...] sus afanes de experimentación no iban encaminados a realizar una literatura expuesta a permanecer asfixiada en un narcisismo extremo. Por el contrario, sus textos logran muchas veces acusar, denunciar, desenmascarar, mostrar los microscópicos fragmentos que dan sustancia a la realidad, como si fuera otra y distinta”<sup>(3)</sup>.

Carlos Cerda (1942-2001), generacionalmente un narrador de los novísimos, trata en su narrativa los acontecimientos que fracturaron la sociedad chilena de 1973. En tal sentido, es destacable su capacidad para transformar la experiencia histórica en ficción, acudiendo a la memoria y a situaciones de orden existencial y psicológicas para lograrlo; con ello despliega una zona de entrecruce de lo literario con la historia política del país de las últimas décadas del siglo XX, donde la violencia, la tortura, el exilio, constituyen los traumas de una sociedad, impulsados por un orden político y cultural represivo.

---

<sup>(3)</sup> Jerez, Fernando: “Generación del 60: escribir en dictadura”, en *Literatura chilena hoy*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main, Vervuert, 2002, pág.102.



## El lugar del infierno: *Una casa vacía*

Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar.

Ricardo Piglia: *Crítica y ficción*.

En la novela *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda, asistimos a un mundo narrado que presenta el desborde de los límites de lo humano, para entrar a la experiencia de lo inhumano, que se entiende (y denuncia) contrastivamente en ese posible soñado o esperanzado, mientras apenas se imagina la superación de una experiencia infernal y de terror.

El desarrollo de la historia se sitúa en Santiago (Chile) el año 1985. En ella, el narrador presenta mediante diversos indicios, las descripciones del ambiente de la ciudad en los años previos al golpe militar, en contraste con los años ochenta. Es la dualidad temporal del antes y después que perfila el desacomodo vital de los personajes. En términos amplios, las líneas de sentido y núcleos de acción que ordenan el mundo narrado, se corresponden con la estructura general de la novela, cuyo centro lo constituye un espacio aludido desde el título: *Una casa vacía*.

Esa estructura anticipa y (pre)dispone una marca en la tensión del relato, en otro sentido, vemos en el despliegue del plan narrativo cercanía con el diseño organizador de una obra dramática, donde la puesta en escena se correspondería con las acciones que ocurren en la casa, con distintos núcleos temáticos que se tensionan y articulan: La restauración, La grieta, El derrumbe. Considerando ese orden narrativo, en las páginas que siguen se describen las secciones de la novela, para luego analizar cómo se instala la intriga, según el despliegue de las líneas de cruce de las acciones que impulsan los personajes, las cuales asumen finalmente una función decodificante, haciendo dialogar la vida imaginaria y el correlato histórico.

### La puesta en escena

#### La restauración

La novela se constituye mediante la historia que vive el matrimonio de Cecilia y Manuel. Ellos conforman una pareja en crisis que, como última alternativa para salvar la relación, aceptan el regalo de una casa de parte del padre de la mujer, quien posee una empresa inmobiliaria que adquirió debido a sus contactos personales. Sin

embargo, la propiedad está en pésimas condiciones debido al descuido de sus arrendatarios, por cuanto su dueño, un antiguo amigo, se encontraba exiliado en el extranjero. La trama comienza a mostrar, lentamente, los distintos espacios de conflicto, en la medida que se incorporan los personajes que forman parte del círculo familiar o de amistades, de modo que, desde el plano exterior de las acciones, se devela y sobrearticulan los componentes que subyacen y perfilan los rasgos psicológicos y el tono emotivo que los acompaña.

De esta forma, los problemas que presentan los protagonistas, así como los que viven los personajes secundarios, nos dan cuenta de las conexiones que tuvieron con el proyecto político de Salvador Allende, el nivel de convencimiento y compromiso, la violencia que le dio término. Por otra parte, en un ensamble de tiempos, se narra el nuevo momento social que se vive, los recuerdos que actualizan el ambiente represivo y secretamente violento que se vivió durante la dictadura militar en Chile.

Al restaurar la casa, Cecilia no sólo atiende a los detalles de decoración, también se preocupa por que su apariencia personal sea consecuente con dicho proceso, todo lo cual debe conducir a que su matrimonio se recomponga. Es por ello que, en principio, esa restauración muestra una equivalencia simbólica que permite visualizar, además, una instancia de poder inequívoco de su padre. Paralelamente, en este capítulo de la novela aparecen Andrés y Julia, quienes fueron invitados a la fiesta de inauguración; ellos entonces son personajes que articulan la entrada a otro campo de sentido asociado a la recuperación y reencuentro con el pasado. De hecho, y coincidentemente, la casa que Don Jovino le regaló a su hija perteneció a la familia de Andrés, fue su espacio de infancia, de modo que ser invitado a su inauguración le permite acceder a recordar su niñez y el antiguo barrio.

El primero, es un académico e intelectual que debido a sus ideas políticas se ve obligado a exiliarse en Alemania. Luego de doce años llega a Chile, para reencontrarse no sólo con su familia, sino que también con sus amigos y su pasado. En su juventud trabajó como profesor de filosofía en el Instituto Pedagógico; por ese entonces, vivió las agitaciones sociales que ocurrían previos al golpe de estado, participando en una organización política de izquierda. Por las restricciones políticas de la época, Andrés vuelve a Chile con un permiso de sólo quince días, tras los cuales deberá volver a Alemania a seguir con su vida, en otras palabras, deberá romper nuevamente todos los vínculos que logre rehacer en ese breve periodo.

Una acción que intensifica sus vivencias corresponde al contacto que tiene con su hijo, a quien dejó de ver a los cuatro años, cuando decidió separarse. El resultado es que no logra un acercamiento genuino, pues el hecho de estar distante por años, rompió los vínculos y complicidad entre ambos, llegando al punto de carecer situaciones en común, de modo que no percibe la posibilidad de concretar un encuentro en que se produzca un acercamiento real: Julia era una

abogada que trabajaba en la Vicaría de la Solidaridad, recogiendo los testimonios de mujeres víctimas de la tortura. Ella había estado muy cercana a Andrés desde su llegada, lo acompañaba a las celebraciones en su honor y la noche de la inauguración también deciden ir juntos. Era una mujer sarcástica, de buen humor, un tanto loca, según sus amigos y ella misma:

... ella era una de las tantas mujeres viudas, sin pareja, que se pasaban los días en los tribunales, en las antenas de las cárceles, en las parroquias, e incluso en casas (sus propias casas, o las de sus protegidas) donde la tristeza y el abandono, pegados a cada cosa, hacían patente la ausencia de alguien. Sí, Julia era una de *esas* viudas... (4).

Un personaje clave sobre el cual converge la línea estructuradora de la intriga es Sergio, hermano de Andrés. En específico, fue la persona que se quedó a cargo de administrar la casa al dividirse la familia, consecuentemente el dinero del arriendo lo recibía él; sin embargo, Sergio no se quedaba con la mitad del dinero, como correspondía al ser ambos propietarios de la casa, sino que se lo enviaba de manera íntegra a su hermano a Alemania. De esta forma, en principio se siente conforme, ya que él no sabe en verdad qué sucede en la casa, por lo tanto, enviarle el dinero completo a su hermano es sencillamente una forma de ayudarlo. Este hecho marca un eslabón de la intriga, un misterio que se resolverá con un giro imprevisto en la felicidad de la inauguración, el cual cambia la suerte de todos los personajes. Es la *anagnórisis* en los términos usados para la tragedia griega.

### **La grieta**

Durante la inauguración, los amigos de la pareja, entre ellos el antiguo dueño, recorren la recién restaurada casa. Sus diversos detalles de construcción y diseño, especialmente el número de peldaños de una escala que lleva a un sótano, conducen a que Julia asocie en su memoria el testimonio de mujeres víctimas del régimen militar, y que escuchó mientras trabajaba en la Vicaría de la Solidaridad.

El trabajo que realizaba Julia como abogada, además de tomar el testimonio pormenorizado de las mujeres, tenía como fin descubrir las casas que fueron utilizadas como centros de tortura. Esa experiencia da forma a su personalidad como viuda de un fusilado, sin embargo, el hecho clave es su cercanía alcanzada con Chelita, una de las mujeres torturadas, violada y sometida a la parrilla y a lo que se llamó la “venta sexy”:

Y entonces vamos bajando, entre el final de la escalera y la puerta

---

(4) Cerda, Carlos: *Una casa vacía*. Madrid: Alfaguara, 1996, pág. 36.

de la cocina hay otra puerta, Cecilia la abre, los hace pasar y dice esto que lo muestre Manuel, es su gran orgullo, lo que siempre soñó: un cuarto oscuro para revelar sus fotografías, y Manuel toma entonces la palabra: era horroroso, inhumano, lo más deteriorado de la casa. (...) Manuel acerca la mano al interruptor y prende la luz antes de abrir la puerta que lleva al sótano: tengan cuidado, los peldaños son muy angostos y muy altos. Así, Julia, baja con cuidado, y Julia va poniendo cuidadosamente sus pies sobre cada una de las mínimas superficies de concreto, se apoya en el muro, es áspero, es concreto sin estucar... y va contando los peldaños, sin darse cuenta los va contando. Ya falta poco, dice Manuel, son ocho solamente, ya estamos abajo, miren la estantería (...). Les muestra una especie de cubículo en el cual no entrará ni siquiera un punto de luz cuando se encierre a revelar sus fotografías.

Son ocho, él dijo que son ocho los peldaños, y Julia se ha vuelto (5).

El antiguo relato de Chelita le permite a Julia establecer el indicio de los escalones como una certeza impactante: que la nueva casa de sus amigos Cecilia y Manuel fue utilizada como lugar de tortura por los militares:

-Entonces los peldaños de la bajada al sótano...esos los conté varias veces, porque la primera noche me caí en esa escala. Por eso prefería saber cuántos me faltaban para llegar abajo.

-¿Y cuántos peldaños había, Chelita?

-Ocho. De eso sí que estoy segura (6).

El impacto emocional al descubrir la verdad le produce una sensación asqueante, la cual intenta sobrepasar mediante el sueño ayudándose con dormital, un remedio al que acudía cada vez que esta estaba “colonirritabilísima”. La secuencia asume entonces el carácter de un pasaje de revelación, con el cual Julia no sólo evoca, sino que también somatiza el antiguo horror y el miedo. En este punto, Sergio debe asumir la evidencia que ocultaba, manifiesta en su incomodidad, sensación de culpa e impotencia, pues ante las sospechas que le generaban los arrendatarios, recibió la amenaza directa de los militares, quienes le enrostran que su hermano es un exiliado, de modo que debió inhibirse de cualquier signo de protesta.

El componente de intriga se resuelve entonces en el descubrimiento sobre el uso de la casa. El núcleo trágico es que el dinero que recibía por el arriendo le era abonado por el destacamento de torturadores, quienes realizan su labor como funcionarios del estado, cumpliendo incluso horarios de oficina. En otras palabras, Andrés se mantiene en Alemania, paradójicamente, con el dinero de quienes lo

---

(5) Cerda, Carlos: opus cit. pág. 119.

(6) Cerda, Carlos: opus cit. pág. 175.

exiliaron y asesinan a sus opositores.

Esa secuencia articuladora abre una “grieta” distinta en el ámbito de las relaciones personales, tensionadas por un conflicto ideológico y moral: don Jovino ve a Cecilia y a Manuel como dos jóvenes profesores de filosofía comunistas, que sólo ven la vida ilusoriamente, sin embargo, es capaz de adquirir casas “quemadas”, que para la época corresponden a propiedades que se usaron como centros clandestinos de detención, y por ese motivo, son vendidas a precios de menor valor. La inferencia no asumida es que el origen de su fortuna deriva de la especulación, la usura y su contacto con los militares. Así, en el momento en que Cecilia se entera de lo que ocurrió alguna vez en la casa, decide enfrentar su mayor temor: cuestiona a su padre por haberle hecho aquel regalo con el conocimiento de lo que allí se vivió.

### **El derrumbe**

Las diversas secuencias narrativas de la novela convergen entonces en el desenlace de un drama psicológico, un conflicto que, al distenderse por la verdad asumida y las decisiones de los personajes, genera el desenmascaramiento y su liberación, cuyo signo excede el contexto político que las genera, desplazándose así el sentido de ese contexto hacia la experiencia de los propios traumas.

Entonces, Cecilia, al ver que su padre no es capaz de reconocer lo que ya sabía, decide romper con la vida que lleva. Por primera vez asume que hay errores que se cometen y es imposible dejarlos tal cual; eso implica para ella la posibilidad de libertad, manifiesta en la ruptura de su matrimonio y la distancia definitiva con su padre:

Cecilia decidió prescindir de la protección de don Jovino y también de su propia actitud protectora hacia Manuel. Sentía la urgencia de empezar por fin algo que debió hacer precisamente en los días en que los escarceos amorosos con Manuel fueron acercando -sin que nadie pudiera oponerse- el matrimonio que ahora terminaba de una manera tan triste y al cabo de una agonía tan larga: construir su independencia.

Creyó recuperar su independencia, y a veces sintió que eso era algo parecido a la soledad. Ser más libre abría posibilidades que ni siquiera estuvieron en el ámbito de sus deseos, pero implicaba limitaciones de cuya existencia nunca tuvo idea. Sin embargo, sabía que ser libre era como empezar a vivir <sup>7)</sup>.

Para el caso de Sergio, su reconocimiento acerca del uso efectivo de la casa, genera la confrontación con su hermano Andrés, quien asume el impacto del espacio de horror en que se convirtió su antigua morada mientras estaba en Alemania. En la práctica, su casa de niñez fue

---

<sup>7)</sup> Cerda, Carlos: opus cit. págs. 309-310.

utilizada como lugar de tortura, y él tuvo que irse del país para no vivir esa experiencia de dolor. A pesar de todo, su reacción careció de violencia, en gran medida por los cambios personales que experimentó al vivir situaciones límite igualmente dolorosas.

Ve entonces que la casa, eso que sigue siendo su casa, fue también una víctima de esa barbarie, una nave que se fue hundiendo con su involuntaria tripulación de suplicantes...<sup>(8)</sup>.

Finalmente, Andrés deja Chile, conducido por su hermano al aeropuerto, con claras señales de una relación quebrada y escasas posibilidades de volver a ser buenos hermanos. El rito del abrazo desplaza la conversación, aunque no termina por desvanecer su rabia ante lo sucedido, alejándose con la sensación de que el país que abandona nuevamente es “el único territorio definitivamente extraño del planeta”.

## Intriga y telón de fondo

La salvó de la locura una fragancia de pan recién tostado que llegaba desde uno de los departamentos.  
Carlos Cerda: *Una casa vacía*

El orden narrativo y la disposición dramática que alcanza la trama de *Una casa vacía*, muestra a personajes que se encuentran en variadas situaciones de vulnerabilidad. El telón de fondo del mundo que se construye es el golpe militar de 1973, una línea de sentido (sobre)entendida, cuyo efecto se manifiesta no sólo en el quiebre de un proyecto político y social, sino que también lleva a la fractura en las relaciones personales, donde deben asumirse las marcas del horror y el desencanto, que terminan por cambiar a los personajes su mirada sobre el mundo, formas ficcionales cuya construcción, analógica con el mundo empírico, nos entrega la “ilusión de realidad”.

Así pues, desde las tres secciones de la novela (La inauguración, El quiebre, El derrumbe), vemos que se organizan las distintas instancias que modelan la intriga, implementada mediante mecanismos narrativos que hacen posible la tensión, cuya base encontramos, precisamente, en los cruces entre los personajes y aquello que esperamos ocurra. En tal sentido, el lector se ve sometido a una estrategia en que se le involucra considerando su grado de identificación con ellos, o bien su cercanía o conocimiento de los hechos históricos, que son incorporados con los diversos protagonistas de la intrahistoria, sujetos humanizados en el

---

<sup>(8)</sup> Cerda, Carlos: opus cit. pág. 224.

padecimiento y el límite de su tolerancia para sobreponerse a los traumas físicos y psicológicos.

En la perspectiva del discurso narrativo, la transición de las secuencias muestra no sólo la historia ficcionada, sino los espacios que mueven a que se reconstruya el mundo empírico aludido. Al respecto, en esa reconstrucción contribuye dos aspectos: la acción núcleo que abre las diversas secuencias de la trama, se origina por indicios y el control de las asociaciones que el narrador pone en la conciencia de los personajes, hasta llegar a develar el componente temático que los tensiona: la casa que se inaugura (fiesta), sirvió como un centro de torturas e interrogatorios durante el régimen militar (tragedia). A partir de ese momento, los canales de sentido se multiplican o abren, lo cual se expresa en los conflictos que comienzan a sucederse de forma inevitable, las relaciones humanas se ven fracturadas con casi nulas posibilidades de ser restauradas, con señas de dolor, culpa y desesperanza. De esta forma, los problemas que presentan los protagonistas, así como los que viven los personajes secundarios, nos dan cuenta de las conexiones que tuvieron con un proyecto político, su nivel de convencimiento y compromiso, la violencia que le dio término, con los recuerdos que actualizan el ambiente represivo y secretamente violento que se vivió durante la dictadura militar en Chile. La casa es un espacio físico que transformamos en habitable; la novela muestra un proceso inverso, en la medida que ese sentido básico es desplazado, en una decisión pragmática, hacia la materialización de una alegoría física de la crueldad.

El arte, la literatura en este caso, adquiere así un fuerte rasgo testimonial, en la medida que, desde las estrategias empleadas por Carlos Cerda, hace converger, precisamente, imaginación y memoria, búsquedas formales y temáticas que muestran conflictos humanos y las direcciones inciertas de esa misma historia en la cual se inscribe. También la búsqueda de un mundo que rompa su opuesto, un posible que establece nuevos límites y diferencias, lo que nos pone ante la necesaria resignificación de lo humano. Paradojalmente, mediante un ensamble de tiempos, se narra el nuevo momento social que se vive; es el plano inverso que pone en duda el sentido del pasado ante la idea del “orden y progreso”, el lema de la dictadura, un nuevo orden impuesto y un esquema social basado en la promesa de una economía milagrosa. Los alcances del bienestar contenido en una modernidad cuyas propuestas arrasan con la memoria y el contenido emotivo de sus referencias.

El “derrumbe” señala la ruptura de expectativas y de las relaciones entre los personajes, lo cual se desencadena en el entrecruce de acciones: la reacción psicológica y emocional de Julia al recorrer la casa, el cambio de suerte que se genera en Cecilia, quien pasa de la felicidad a la desgracia, la dolorosa resignación de Andrés cuyo hermano rentaba la casa al aparato represivo de los militares, el desenmascaramiento de cómo don Jovino obtuvo su poder económico.

En definitiva, la secuencia que sintetiza el derrumbe final es que

Andrés debe emigrar de Chile y continuar su exilio, asumiendo una actitud resignada hacia su hermano, con quien habla casi por convención social. Desde otra línea de sentido, la distancia insalvable entre Cecilia y su padre, un hombre preso de sus convicciones conservadoras y cómplice del orden social y económico instaurado por los militares. Entonces, la recepción de la novela alcanza eficacia y verosimilitud, de modo que su efecto de realidad instala la compasión como un elemento que termina ensamblando la ficción novelesca con la realidad empírica y el lector. Hacia el término de la novela, la voz narrativa dice:

Si no hay oídos para el dolor, no hay oído verdadero para nada.  
Todos somos vulnerables a la desgracia. El único consuelo es saber  
que nuestro lamento será escuchado por un corazón solidario  
¿Habrán un corazón solidario abierto a las voces de la casa?  
¿Quién es capaz de empujar esa pesada puerta?

A nuestro juicio, las preguntas que hace el narrador, más allá de su carácter retórico o apelativo, insinúan la provocación a que se abra una puerta cerrada, una “pesada puerta”, que obliga al esfuerzo para entrar tal vez al “horroroso Chile” del que hablaba Enrique Lihn.

Tras pasar el umbral implica ver, más que el derrumbe y el deterioro, la certeza de una huella que registra el dolor y la esperanza de su alivio. Es la catarsis de un país, la purificación de una sociedad que se encuentra en la verdad asumida, antes que el olvido, donde en la simpleza de los gestos cotidianos se encuentre la huella humana que nos conmueva y plenifique.

## Conclusiones

Según el análisis que realizamos, el mundo narrado y el plan de desarrollo de *Una casa vacía* muestra una estrategia de escritura en que la intriga intraliteraria decodifica y articula los conflictos sociales y personales. Al respecto, es posible observar con nitidez en ello dos dimensiones, cuyos canales de sentido se intersectan: una visión de realidad compleja puesta en las secuencias de la historia, en lo cual se intersecta un proceso de cambios histórico-culturales referido, que termina por desestabilizar a los personajes. En virtud de este proceso, es posible plantearse la transitividad de la novela, en la medida que aparecen indicios cuyo sentido remite al espacio extratextual, ampliado a su vez por un final abierto que opera como una provocación al lector.

Sin duda, las respuestas a la desestabilización y crisis tienen una solución literaria, esto es, el desenlace con factura de drama psicológico. En su reverso, la respuesta empírica al dolor, la soledad, el desajuste a los cambios, no pueden sino ser un desafío al espacio social, que por cierto entrega otro tipo mecanismos y que genera desde sus propias orgánicas, en orden a recoger las demandas de quienes fueron víctimas de la



violencia política ejercida calculadamente. Es así que el valor de las acciones en la narración, si bien vehiculan el transcurso de la historia e imposibilitan la distancia con los personajes, se consolidan en imágenes y representaciones de la realidad -ficticia o empírica-, con las cuales el lector puede describir el mundo social, es decir, elaborar canales de sentido desde la semiosis narrativa.

Con ello, Cerda nos conduce a una redefinición de lo humano, a pensar en el fondo respecto de los límites en la experiencia con los otros y las tensiones que llevan (pero no justifican) a su ruptura, en otras palabras, hasta dónde es soportable traspasar el sentido de lo humano, más allá de los discursos de los contextos reales, donde encuentra precisamente su sentido. En ese marco, el valor de nuevas certezas resignifica el contenido de los valores culturales que orientan las decisiones de convivencia y el modelo de sociedad que se quiere construir

Esto nos hace plantear, finalmente, que en su propuesta literaria vemos converger narrativas múltiples: la ficción literaria, que textualiza la experiencia, donde el escritor se mueve en sus propios dominios para provocar al lector; la historia construida sobre la (im)posibilidad de los metarrelatos que articulaban el diseño político y cultural, cuya discusión se materializa en el análisis del fracaso; el imaginario social y cultural que se instala en la recuperación de la memoria y de una utopía fracasada.

## Bibliografía

### Corpus

Cerda, Carlos: *Una casa vacía*. Madrid: Alfaguara, 1996.

### Fuentes teóricas y estudios

Barthes, Roland: “El efecto de realidad”. En *El susurro del lenguaje*. B. Aires: Paidós, 1987.

Doležel, Lubomir: *Heteroscópica. Ficción y mundos posibles*. Barcelona: Arcos libros, 1998.

Eco, Umberto: “La obra como metáfora epistemológica”, en *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1990.

Goic, Cedomil: *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Eds. Universitarias, 1972.

Jerez, Fernando: “Generación del 60: escribir en dictadura”, en *Literatura chilena hoy*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main, Vervuert, 2002. Karl Kohut y José Morales Saravia, editores.

Martínez Bonatti, Félix: *La ficción narrativa*. Santiago: Lom, 2001.

Piglia, Ricardo: *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Pizarro, Ana: *El sur y los trópicos*. Murcia: U. de Alicante, 2004.

Rama, Ángel: *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha*. México: Marcha, 1981.

Todorov, Zvetan: *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila, 1991.



# El montaje y la estrategia de la metanarración en *Cercada*, de Lina Meruane

## Presentación (\*)

La experiencia de lectura muestra que el marco contextual de una parte significativa de la novela latinoamericana en las décadas iniciales del siglo XXI, se hace evidente en la trama de conflictos que constituye el mundo ficcionado, potenciada por los usos de lenguaje y el tono emotivo que lo acompaña. Pueden mencionarse, por ejemplo, las narrativas que tienen como eje el problema del sicariato, el narcotráfico, la migración forzada (exilio) o voluntaria (chicanos), violencia política, marginalidad urbana y subalterna. Un caso especial se observa en la nueva policiaca.

En esos términos, esta es una materia de estudio que ha llevado a producir diversas líneas de trabajo y de reflexión crítica y académica, que amplía el campo de los estudios literarios. Desde otra perspectiva, es un campo que hace entrar al debate el aporte creativo de nuevas poéticas y de escritores emergentes, en un escenario marcado por una prudente distancia con la tradición literaria, en la medida que su etapa formativa asimila plenamente los efectos culturales generados por las globalización, aunque también un telón de fondo en que (aún) se observan las imágenes de proyectos culturales y políticos desplazados por la historia previa, particularmente, el último tercio del siglo XX.

En referencia a la novela chilena del siglo XXI, ese último rasgo propicia una cercanía con el lector, intensificando los niveles de comprensión del pasado histórico a lo menos en tres dimensiones: la dinámica de las relaciones sociales y culturales, las situaciones de conflicto que marcan la memoria colectiva, y en su reverso, las direcciones que cobran los proyectos personales en un espacio de crisis.

Acorde con esas dimensiones, puede afirmarse, particularmente, que si la cultura chilena en las décadas iniciales del siglo XXI tiene hitos que signan distintos momentos de su proceso, las prácticas narrativas, de modo similar a lo ocurrido en otros países latinoamericanos, operan entonces como una instancia de registro de las tensiones históricas y políticas. En tal escenario, los sujetos reales, en la perspectiva de la presencia autoral de la escritura, asumen las transformaciones que acarrear esas tensiones, naturalmente desde experiencias múltiples, que tienden a diferenciarse en la creación de los mundos ficcionales o mundos narrados, otorgándole una dimensión testimonial a la escritura, evidenciada en la figura del narrador personal, que posibilita a su vez la entrega de una mirada interior o existencial de la realidad.

---

(\*) Publicado el año 2014, Revista Anales de Venezuela, Vol. 14 N° 2.

En términos específicos, esas prácticas se han materializado en una nueva narrativa, en la cual operan variadas estrategias escriturales. Esto constituye, dada la envergadura que alcanza su producción, un nuevo campo de estudio y análisis, explicable por cuanto configuran un espacio de referencia en que las palabras exceden el soporte que las contiene, activando de ese modo un vínculo entre discurso y realidad. Sin llegar a una presentación exhaustiva, es posible mencionar, por ejemplo, *La burla del tiempo* (Mauricio Electoral), *Avenida 10 de Julio-Huamanchuco* (Nona Fernández), *Cervada* (Lina Meruane), *La deuda*, (Rafael Gumucio), *Cansada ya del sol* (Alejandra Costamagna), *Estrellas muertas* (Álvaro Lizama), *Formas de volver a casa* (Alejandro Zambra).

Asociado a ese ámbito, es igualmente relevante el discurso que indaga y alude al contenido de esos mundos literarios, en que además de observar el mérito de su construcción, también se tiende a interpretar la capacidad simbólica subyacente, asociada a los conflictos que han movilizadado la sociedad chilena en sus múltiples dimensiones. Se construye así una narrativa sobre otra narrativa, generándose un vínculo entre dos formas textuales: uno motivado por necesidades expresivas, esto es, producir literatura, otro por interés intelectual o académico, que se materializa en la propuesta de nuevo conocimiento o una instancia mediadora con los lectores.

Puede observarse entonces que es posible pensar en una relación dialógica entre formas de la ficción artística, cuya propuesta estética va acompañada de una mirada crítica al mundo referido, y el discurso que modela e interpreta el sentido de la narración ficticia. En ese campo, cobra relevancia la inserción de los escritores en los circuitos de lectura, ya sea el lector común o el académico especializado, quienes posibilitan se amplíe el arco de recepción y se proyecte o instale, en definitiva, una nueva tradición en la novela chilena.

Un efecto generado por esa materialidad discursiva, consiste en que, al abrirse y transmitirse hacia el medio social, su contenido es asimilado como narrativas culturales, que sintetizan la carga simbólica derivada de los mundos narrados, en el intento de caracterizar los procesos experimentados por la sociedad chilena. Entre esas narrativas pueden mencionarse, por ejemplo, la ruptura histórica, el desarraigo, la ruptura cultural, el rescate de la memoria, la generación de la imagen, el desencanto generacional, la cultura subalterna, la cultura popular, la transición política, la sociedad espectáculo.

Ante el campo de problemas expuesto, cabe formular preguntas que orientan la reflexión y las vías interpretativas, a saber: ¿desde qué estrategias o formas de narrar se construye el mundo imaginario?, ¿en qué medida las formas temáticas configuran una mirada que resignifica la experiencia y la memoria cultural? Dada la heterogeneidad social o del lugar referido por el discurso narrativo de los escritores, es pertinente interrogarse también: ¿cómo se visualiza en esas narrativas el periodo

reciente de la historia social y cultural chilena?, ¿qué líneas de tensión históricas se tematizan para dar cuenta de un horizonte temporal?

En ese contexto, un problema central de trabajo consiste en la determinación de las líneas de sentido que tensionan el mundo narrado en la novela chilena del último tiempo. En específico, al tratarse de una narrativa en que aparecen campos de asociaciones y cruces discursivos, es de interés analizar cómo las marcas culturales del mundo narrado asumen una función que excede el campo literario, y que, desde el espacio de lectura, permite sobrecodificar una imagen de la realidad y una narrativa de la cultura chilena.

Sin duda, el alcance del problema es amplio y complejo en su tratamiento. En esa perspectiva, considerando los márgenes de un artículo, la propuesta de este análisis constituye una primera exploración en el espacio narrativo chileno de los últimos años.

En función de esa idea, el objetivo es desarrollar una línea de sentido en esas narrativas culturales, construida en este caso por la novela *Cervada* de Lina Meruane (1970), que publicara el año 2000. La premisa que sostenemos es que la estrategia del montaje narrativo y la metaficcionalidad establecen un campo de relaciones, que pone en suspenso la uniformidad del mundo referido. Al respecto, la tesis de fondo se sostiene en la afirmación de que la narrativa constituye una «trama de significaciones» que se articula con marcas del tejido social e histórico chileno de fines del siglo XX, configurando en ese proceso imágenes plurales de la realidad que establecen, eventualmente, la entrada a una nueva época.

En virtud de las asociaciones temáticas y referenciales de su relato, puede anticiparse que en nuestro análisis remitimos a una constante observable en alguno de los escritores mencionados previamente, que marca la vitalidad cultural y sintomatiza un espacio simbólico: el periodo de ruptura histórica de 1973 y la transición política chilena. En analogía con las palabras de Alejandro Zambra (*Formas de volver a casa*, 2011), en este caso se trata de incorporar, en una fracción de tiempo, no solo la literatura de los padres, sino que también la literatura de los hijos.

Metodológicamente, se propone una perspectiva de análisis en la que, más allá de los eventuales temas, se reconoce el valor representacional del discurso narrativo para configurar las trayectorias que conducen imágenes de la realidad. Desde ese foco, en términos de desarrollo, primero se entregan algunos elementos de historiografía crítica sobre novela chilena, para después abordar el relato de *Cervada* desde dos ejes: la estrategia ordenadora del mundo narrado, además de los tópicos centrales de su contenido temático, cuya articulación hacemos dialogar precisamente con la memoria cultural chilena, en la medida que el mismo relato pone en suspenso la llamada suficiencia del

texto <sup>(1)</sup>. Este trabajo, consecuentemente, se inscribe en una línea de lectura que, al recoger los componentes del mundo literario, considera su diálogo con la historia, no obstante, se distancia de pensar que obedece a una mimesis del mundo empírico, cuestión que el mismo libro se encarga de desmentir.

## Acercamientos a la narrativa chilena de fines del siglo XX

Según se anunció en el marco de este trabajo, es pertinente asumir una fase previa al análisis, vinculada temáticamente con las líneas del discurso sobre la narrativa chilena de fines de siglo XX. De hecho, es posible anticipar que los antecedentes referidos a esa materia muestran que la tradición académica ha tenido distintos tipos de acercamiento. En ese sentido, su aporte a la comprensión de los textos ofrece variantes que es importante considerar y evaluar, en la medida que representan direcciones de análisis histórico y narratológico, que no solo articulan y proponen una lectura desde horizontes teóricos, sino que constituyen una operación crítica que ha modelado la recepción del texto; por otra parte, el marco introductorio antepone ya la idea de que la trama de conflictos del relato hace suponer el carácter dialógico-contextual de la narrativa, asunto que conduce precisamente a la idea de las narrativas culturales.

Al centrar la atención en los estudios críticos hacia el decenio de los años 90, cercanos a la formulación de este trabajo, estos identifican aquel momento con el de la llamada “nueva narrativa chilena”, que se despliega dentro de un panorama cultural abierto, dadas las transformaciones que tuvo el sistema político, en un contexto de globalización, con una voz narrativa que muestra a sujetos urbanos desacomodados en el sistema <sup>(2)</sup>. Un documento que funde en gran medida las discusiones sobre esa instancia fue la edición del libro *Nueva narrativa chilena* (1997), que recoge la condición polémica de los

---

<sup>(1)</sup> Aunque puede pensarse que las dos dimensiones de análisis responden a la vieja dicotomía de forma y contenido, interesa más bien la relación funcional de las estrategias con el plano temático de la novela, que sin duda refiere contextualmente a la época del gobierno militar en Chile.

<sup>(2)</sup> Es de relevancia recordar que hacia los años 70-80, los estudios literarios tienen la presencia de nombres emblemáticos que dan forma a la nueva crítica latinoamericana; pensamos en Ángel Rama, que habla de la los escritores del posboom en *Novísimos narradores en Marcha, 1964-1980*, aportando luego con su *Transculturación narrativa en América latina*; Antonio Cornejo Polar aportó nuevas direcciones en *Escribir en el aire*; un texto de síntesis de los nuevos problemas fue *La literatura latinoamericana como proceso*, un libro plural que surge de un proyecto mayor, coordinado por Ana Pizarro, donde aparecen trabajos de Antonio Cándido, Jacques Leenhardt, José Luis Martínez, Ángel Rama, Domingo Miliani, Beatriz Sarlo. En Chile, destacamos los nombres de Cedomil Goic, y José Promis, que siguen el modelo generacional; Rodrigo Cánovas acuñará el concepto de «generación de los huérfanos» para referirse a los escritores de la posdictadura, en su libro *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, de 1997.

narradores de los 90, en un Seminario coordinado por el escritor Carlos Olivares. En ese mismo orden, es destacable el trabajo del académico José Promis presente en su libro *La novela chilena del último siglo* (1993), cuyo valor se sostiene más que en mostrar una periodización, un panorama representativo de la novela según agrupaciones por líneas temáticas o la función de la novela, donde aparecen algunos escritores referenciales de los años 60-70 <sup>(3)</sup>.

No obstante lo anterior, para nuestros fines cobra mayor relevancia la edición del Simposio “Literatura chilena hoy” realizado en Alemania (2002), donde por estrategia organizativa, se puso en diálogo y polémica a los escritores del 60, los llamados novísimos, con autores de la llamada también generación de los 90, que sin duda aporta antecedentes para la comprensión de las narrativas de fines del siglo XX y comienzos del XXI. Son destacables las exposiciones de Rodrigo Cánovas “Nuevas voces en la narrativa chilena”; Ana María del Río, con “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”; Carlos Franz presentó su trabajo “Para una ficción chilena artística (a partir de Donoso)”.

Más actualmente, puede agregarse a Rubí Carreño, que en *Memorias del nuevo siglo. Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente* (2009), hace un análisis de la producción de distintos escritores, cuyo enfoque tiene como eje articulador los tópicos centrales tratados en distintas novelas y que dan a su vez la organización al libro. Así, una sección pone el tema de los jóvenes como personajes, mediante novelas como *Las películas de mi vida* (2003) de Alberto Fuguet, *La burla del tiempo* (2004) de Mauricio Electorat. El núcleo temático de los trabajadores es tratado en libros como *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier, *Sevell, luces y sombras* (2003) de María Eugenia Lorenzini, *Mano de obra* (2002) de Diamela Eltit. Finalmente, los personajes artistas aparecen en obras como *Yo yegua* (2004) de Francisco de Casas, *El inútil de la familia* (2004) de Jorge Edwards. Hay alusiones interesantes también a *Mapocho* (2002) de Nona Fernández y *La vida privada de los árboles* (2007) de Alejandro Zambra. Por el análisis que realiza Carreño en su libro, es posible observar que tiene un tratamiento cercano a este artículo, en la medida que su investigación considera algunos escritores de las últimas promociones, existiendo de algún modo una periodización histórica, aunque agrupa autores de épocas distintas.

Igual cercanía en el tiempo tiene el trabajo que Camilo Marks publicara el año 2010 *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*, desde un enfoque claramente impresionista. El libro muestra una revisión la trayectoria de la literatura chilena del siglo XX, hasta llegar a la “gloria póstuma” de Roberto Bolaño, con el capítulo final llamado “El presente y el futuro”, que en sus breves páginas, nombra a un grupo de

---

<sup>(3)</sup> Sobre este tema, remitimos a nuestro trabajo “Los espacios de ficción y realidad en *Una casa vacía* de Carlos Cerda.

escritores de las últimas generaciones (Patricio Jara, Carlos Tromben, Alejandra Costamagna, María José Vyera Gallo, Álvaro Bisama, Nona Fernández), mezclándolos con algunos ya consolidados como Jorge Marchan Lazcano, Gustavo Frías, Diamela Eltit, Germán Marín, Hernán Rivera Letelier. Para interés de este trabajo, es un capítulo que no logra establecer coordenadas o núcleos de articulación, no obstante el evidente enfoque historicista, asimismo, carece de un fondo crítico riguroso, que explique inclusiones, exclusiones, la muestra heteróclita de su “canon” personal en definitiva.

Así pues, aunque lejos de toda actitud pretenciosa, este trabajo quiere aportar al estudio de la novela desarrollada en estos últimos años, desde un enfoque que, asumiendo su diálogo con la historia, pone su acento en la narrativa cultural que se construye y los sujetos que la vivencian, relevando con ello la posibilidad de comprender las visiones de la realidad, a diferencia de la historia, que por su naturaleza, objetiva más bien los procesos sociales, restando precisamente la dimensión interior de quienes experimentan esos procesos. En ese sentido, se postula que los componentes temáticos sintomatizan las direcciones que toman los imaginarios, vistos como respuesta refractaria a los discursos cruzados de la vida social, de modo que su línea de quiebre o de ruptura excede el campo artístico de la narración literaria. En paráfrasis con las palabras de Walter Benjamin, se asume que la ficcionalidad no constituye un documento, sino más bien muestra la barbarie.

### **Montaje, espacios vacíos y metanarración en *Cercada***

Según el desarrollo previo, Lina Meruane se sitúa entre los escritores cuyo proyecto de obra marca un nuevo hito en la narrativa chilena hacia el año 2000, aunque se distancian, prudentemente, del tono fundacional que asumió la llamada «nueva narrativa» de los años 90. Para confirmar esto último, es suficiente recordar el registro de las intervenciones en el Seminario Nueva narrativa chilena (1997), o los mismos juicios que emitieran Gonzalo Contreras o Alberto Fuguet por ejemplo, en un momento marcado por su gran presencia editorial <sup>(4)</sup>.

Sin descartar cuestiones evidentes como el factor edad, la apreciación acerca de ese nuevo hito considera en su fundamento los rasgos de escritura que definen el mundo literario, la atmósfera que densifica las acciones y el diseño psicológico de los personajes, los cuales convergen en una visión de la realidad que da cuenta, en distintos

---

<sup>(4)</sup> Hubo intervenciones clave en ese Seminario, algunas en tono de pregunta; por ejemplo, Soledad Bianchi presentó “De qué hablamos cuando decimos nueva narrativa chilena”, Carlos Orellana hizo lo propio con “¿Nueva narrativa o narrativa chilena actual?”. Marco Antonio de la Parra fue más radical en su trabajo “Sobre la dudosa existencia de la nueva narrativa chilena”. Diamela Eltit centró su atención en el proceso de circulación del libro, “La compra, la venta”, una perspectiva que recuerda el fenómeno del boom latinoamericano de los años 60-70.



niveles, del proceso sociocultural chileno, la memoria histórica donde los protagonistas corresponden a sujetos cotidianos. En este último nivel de aproximación, sería impropio omitir el orden social en el nuevo periodo democrático, con la densidad histórica que le antecedió, asunto que ofrece un telón de fondo, un paisaje asimilado precisamente por nuevas miradas y que, acorde hemos anticipado, constituye un factor que establece una narrativa cultural.

En términos de lectura, es comprensible que los rasgos de composición narrativa de Meruane hayan generado reacciones en la crítica, que evidencian un grado de interés mayor, cruzado por el inesquivo (y explicable) afán de encontrar su filiación literaria, por ejemplo, su diálogo con la obra de Diamela Eltit. Tal interés configura, en gran medida, un factor operante para explicar el espesor de su mundo narrativo, las áreas de conflicto que aborda y la impronta de su técnica de escritura evidenciada tanto en *Cervada* (2000), como sus libros *Las Infantas* (1998), *Póstuma* (2000), *Fruta Podrida* (2007), *Sangre en el ojo* (2012), un título con el cual obtuvo el premio Sor Juana Inés de la Cruz en México.

Para el caso de *Cervada*, es relevante considerar que, si bien su espacio literario tiene un eje temático que articula y sostiene las secuencias de la narración, su estructura transita, desde un comienzo, por los límites de un guion, la novela, el relato breve, el monólogo. Se asume entonces que leemos un texto en que se funden, ambigualmente, las indicaciones de la puesta en escena de una película y la narración interior de su fracaso, consolidándose en el formato de una novela heterodiscursiva. Esto introduce al lector en un juego de formas que nos muestra un relato que avanza y retrocede, aclara y confunde la posible lógica de su desarrollo, hasta llegar a un final que muestra una escena inconclusa, la cámara abierta, los planos confusos, el desenlace indeterminado, a pesar de las aparentes imágenes conclusivas que anticipa el primer capítulo.

Cabe destacar que el control de la historia, no obstante, las vacilaciones de la directora y el (sobre)montaje de formas mencionado, logra mantener su desarrollo en virtud de la voz narrativa que interviene el transcurso de las situaciones que se (des)montan, estableciéndose un inevitable grado de complicidad con el lector, quien se ve obligado a componer escenas y sus puntos de articulación, para así unificar las secuencias y construir el sentido que le entregan al relato.

Son espacios vacíos que nos ponen ante una estrategia de sobreentendidos <sup>(5)</sup>, delimitados por el ámbito de las acciones y los

---

<sup>(5)</sup> En narrativa, el sobreentendido (understatement), tiene una larga tradición; se trata de contenidos implícitos referidos en el relato, que suponen la complicidad del receptor para captar su presencia (cooperación diría U. Eco) y su nexa con el sentido de la historia; en el caso del cine, es posible asociarlo a la elipsis, cuyo uso puede darse por razones técnicas, el manejo del tiempo, o bien por cuestiones asociadas al diseño de la intriga, la cual también demanda que participe el receptor. Ver de Jezreel Salazar «El silencio narrativo», Palabrijes N° 2, UACM, 2008.

indicios generadores de contexto, que permiten completar, imaginariamente, la ausencia de elementos descriptivos:

i. Puesta en escena

(Es necesario repetir esta secuencia hasta la perfección. Los movimientos deben ser exactos antes de comenzar)

(Lucía. Ramiro. Manuel. ¿Listos?)

(¿Cámara? Corre ...)

(Secuencia uno, plano uno, toma dos)

(¡Acción!) <sup>(6)</sup>

En esa perspectiva, la linealidad del relato se ve alterada al experimentar con la transición de planos narrativos, donde la voz enunciativa la asumen distintos “intérpretes”, determinando de ese modo el registro emotivo y de sensaciones que experimentan en el entramado de las circunstancias vitales que los marcan, los implícitos que subyacen en su discurso o la información que ocultan, las encrucijadas de sus decisiones que, se supone, debe resolver la directora, dependiendo del nivel e intensidad actoral que quiere producir. Alternado con el giro que impone la acotación de la escena o la voz subjetivada de la conciencia, se genera el efecto de una focalización interna y la mirada caleidoscópica de los personajes:

“No sé de qué estás hablando”.

“Entonces no sabías”.

“¡Basta, Ramiro!”

“Porque tu padre sí, él sabía todo. Él siempre ha sabido todo”.

“Qué. Todo qué Ramiro”.

“¿Se lo dice usted?”

(La cámara simula el ojo de Lucía, fijo en la mirada huidiza de su padre).

“Que te cuente él. Que nos cuente cómo fue lo de Don Antonio. Porque a eso ha venido esta tarde, a rescatar a su hija de esta *mentira*.

¿No es así?”

“Del peligro”, acota el padre.

(Bien la toma. ¡Se hace!)

(Pueden descansar. Tú no, Lucía. Repasemos el guión). <sup>(7)</sup>

Formalmente, sin duda no hay dificultad en advertir el peso que adquiere la estructura de guion, dado el lenguaje acotacional con el uso de paréntesis, que explicita órdenes hacia los personajes, el corte de capítulos que introduce secuencias de acción en distintos estilos narrativos, alternadas con el guion, el uso y enfoque de la cámara. De hecho, esto último no sólo antepone (imaginariamente), un ángulo de la

---

<sup>(6)</sup> Meruane, Lina: *Cervada*. Santiago: Cuarto Propio, 2000, pág. 11. Se respetan uso de cursivas y comillas.

<sup>(7)</sup> Meruane, Lina: opus cit. págs. 15-16.

toma, sino que, además, subjetiva el ángulo de mirada sobre la realidad, dependiente de una estrategia para focalizar la trama, esbozando la línea central de la intriga que comenzó a urdirse en las escenas iniciales del primer capítulo: el amor cruzado (o equívoco) de Lucía -hija del comandante Camus-, con dos hermanos cuyo padre fue asesinado en la época del gobierno militar, donde el sospechoso es precisamente el padre de la joven.

En este sentido -puede agregarse-, si el lector se ve obligado a (re)componer la historia que orienta la supuesta narración visual y a resolver el conflicto, interferido por la voz narrativa, esta se amplía en opciones o líneas de desarrollo, pues si bien hay secuencias narrativas enmarcadas y autónomas que aportan información al conjunto del relato, esto depende también del ángulo con que el lector focalice la tensión narrativa y su temporalidad, el verosímil logrado con el tono testimonial o biográfico de los personajes, además de los contenidos imaginarios que agregue para completar la situación; en esa tarea contribuyen, estratégicamente, los indicios textuales (fechas, nombres, organismos del estado, lugares), y el narrador/director ficticio, quien anuncia el nivel de avance alcanzado, o bien interviene con reflexiones sobre los personajes atribuyéndoles existencia real:

(En este punto ya tenemos a nuestros personajes; en el escenario, cierto contexto histórico, el que interesa. Aunque no sea incluido en las imágenes debe traducirse en la conducta de la periodista Lucía Camus) ¿Sabe ella cuán complejo es el momento político del país? Pero también: ¿Podría acaso enterarse?:

Uno. Cómo funcionan los Organismos de Seguridad, DINA, CNI, Comando Conjunto. Organigrama de la quimera golpista y diseño de un país vigilado con el que sueñan los militares. (Nunca oyó a su padre referirse a este tema. ¿Es posible?)<sup>(8)</sup>

Así pues, el uso de diversas estrategias narrativas, no puede sino asociarse a las propuestas de una escritura experimental, una escritura en que, aparentemente, el deseo de romper la ilusión es una prueba continua, dada por el desafío de la metanarración, en los términos empleados por U. Eco: la narración que se cuestiona a sí misma y cuestiona al lector, expresa en la búsqueda de explicaciones que definan de una vez cómo son los personajes, el sentido de sus acciones, el grado de conocimiento relativo de su contexto. Desde otro ángulo, el desafío de entender la subjetividad del gesto percibido como apariencia, que oculta, inevitablemente, la visión de realidad que apoya su despliegue en la escena descrita, la intención de mostrar opciones de lectura que ponen en cuestionamiento la dudosa inocencia de la protagonista (Lucía Camus), que bien sabemos obedecen al propio diseño del relato conducido por su autora:

---

<sup>(8)</sup> Meruane, Lina: opus cit. págs. 33-34

Uno de los camarógrafos se da vuelta hacia la directora, esperando instrucciones, pero Meruane no parece prestar atención a la escena. Revisa libretos, chupa la punta del lápiz.

...

“Lucía se levanta y toma la cámara. Hace un paneo por la sala de grabación, un paneo que termina enfocando a la directora.

“Meruane, ¿qué es para ti la traición?”<sup>(9)</sup>

En este caso, la última línea muestra una voz narrativa identificada con el personaje-actriz, quien registra la escenificación como memoria (el *back stage*, la escena detrás de la escena, cuyo desarrollo, más que periférico, sobre-articula el sentido de la acción), e interroga acerca del sentido de una palabra. La respuesta provendrá del diccionario de la Rae regalado por el padre militar (la voz de otra autoridad), con un desborde narrativo marcado con la nota a pie de página (el paratexto de Genette), además de sobreponer el espacio ficticio con la imagen autoral (Meruane). Es el “autor liminar o autor en el umbral” que nos habla acertadamente Eco y que diluye los márgenes de la realidad empírica y de la ficción.

## Microhistoria y códigos de fractura

Lina Meruane pone en su novela *Cercada* un espesor narrativo que se funda, temáticamente, en el encuentro de dos mundos socioculturales con sus propios códigos, situado en un eje temporal definido. En concreto, ya se ha anticipado que la ficcionalidad muestra la (imaginaria) grabación de un libreto: una joven, hija de un comandante del ejército, y que vive su proceso de formación intelectual en los años de gobierno militar, se relaciona por azar con dos hermanos que sufren la represión política. Este último tópico es el que opera diseminando (des)conexiones narrativas, cada una con diversas microhistorias y personajes, instalados en distintas realidades y conflictos, urdidos en la trama por la directora, quien, paralelamente, experimenta sus propias tensiones al corporalizar la puesta en escena, la catarsis de una tragedia, la pesadilla de un trauma colectivo.

Así, la construcción de mundo de su narrativa, las microhistorias de la gran historia nacional, se configuran desde un plan o diseño que -según se precisó-, rompe con la estructura canónica del relato (guion, novela, relato breve). Por desarrollo y desenlace de la historia, esto último pone a los personajes en la instancia del fluir de su conciencia, la confesión íntima con tono existencial, el testimonio, la lucidez de que se trata de una puesta en escena que se debe perfeccionar. Tales formas de textualizar conforman una estrategia que entrega pausas y quiebres en la continuidad de las acciones, también la insinuación de enfoques y encuadres que recortan planos de la realidad, posibles logros o fracasos de la toma, el plano detalle de un gesto descrito por el narrador básico y que desafía al lector:

---

<sup>(9)</sup> Meruane, Lina: opus cit. pág. 82

El timbre: un sonido agudo que va perdiendo intensidad.

Ramiro hace una seña a Manuel; se levanta, toma a Lucía de la mano, la acerca a sí y le pone el cañón en la nuca.

“Qué haces Ramiro, ¡suéltame! ¡Qué mierda pasa”!

(Lucía, menos dramatismo. Esto no es teatro. Susurra. Concéntrate en la voz. ¡Se ensaya!).

“Qué haces. Ramiro suéltame. ¿Qué mierda está pasando?”

“Cállate y no va a pasar nada”.

Manuel abre la puerta.

Hay un hombre vestido de militar apuntándolo con un arma. Tiene el pelo entrecano, las manos surcadas de venas.

Manuel levanta las manos.

“Pase, pase. ¿Buscaba a su hija?”

(De nuevo, de nuevo)

“Buscaba a su hija”

(Menos insolencia Manuel) <sup>(10)</sup>

Ese componente temático muy inicial en el desarrollo, sirve a Meruane para abrir una trama de sentido en la memoria histórica y cultural, donde la experiencia humana se traduce en espacios sociales con límites y fronteras, cuyos nexos aparecen en situaciones irreconciliables. Narrativamente observamos entonces un verosímil que se ajusta a los códigos de la intriga, cercana a una estética de la truculencia, activada por los amores cruzados (en rigor, los hijos de bandos enemigos), la encerrona para vengar el asesinato político en que intervino el padre de la novia, el suspenso generado entre los personajes. Son los espacios de los militares y la llamada sociedad civil, la pertenencia o exclusión de los elegidos en la gesta heroica, el dentro y fuera de un círculo subordinado al designio de la fuerza y el poder, que se traduciría en el intrapáis que se acosa y violenta. Desde esa instancia del guion, luego se desplegarán otros núcleos temáticos asociados a la ruptura familiar, la persecución política, exilio, el aprendizaje intelectual, el erotismo, los miedos sociales:

Ramiro la hizo subir. Se sentaron en el balcón, frente a una jaula con un par de canarios amarillos.

“Venían en una camioneta a las doce de la noche, tocaban el timbre de la puerta vecina y preguntaban a gritos por Don Antonio. Nosotros despertábamos con su nombre. Oíamos a los vecinos decir *no, Don Antonio vive en la casa de al lado, la de la izquierda*. Ellos daban las gracias asegurándose de que se nos colara el miedo por las ventanas...” <sup>(11)</sup>

Entonces, las vidas secretas que llevan los personajes en sus ámbitos de relación, los roles que deben cumplir(se), la convergencia posterior en el supuesto azar que los reúne y sorprende, muestran una

---

<sup>(10)</sup> Meruane, Lina: *ibid*, pág. 13-14.

<sup>(11)</sup> Meruane, Lina: *ibid*. pág. 22.

sociedad que se entiende con silencios, diálogos con vacíos sobreentendidos o el simple silencio. Es la agnórisis, la revelación de la verdad, que descorre el “tupido velo” propuesto en *Casa de campo* por José Donoso. Subyacen allí la complicidad en que se oculta y elude la mención a las situaciones de acoso y de muerte; es un paralelo que se observa en la tipificación de los personajes, cuyos mundos personales, partiendo de su cotidianidad, termina por converger en decisiones forzadas que llevan incluso a cambiar la propia identidad.

Más allá de su lógica ordenadora (el antes y el después), un aspecto clave que opera dualmente en *Cervada* es su estructura temporal. Es notorio que la tensión cronotópica se espacializa en el acto de poner en escena, el ahora que orienta su emergencia en ambiente del set de filmación, sin embargo, el foco de la intriga opera en la intrahistoria de las escenas. Por ello, las marcas temporales que se observan si bien limitan los encuadres de dos formas narrativas (la fílmica y la discursiva), suponen la impronta que determina los roles sociales que cumplen los personajes en definitiva, la cual es sobrepuesta a la efectividad de los actores para representar adecuadamente las situaciones, encontrar el tono emotivo y corporal que manifieste los efectos que se buscan producir, un mundo situado (o sitiado-cercado), la imaginación puesta en diálogo con el pasado y la historia factual.

Por tanto, cuando se narra que la madre guarda el álbum familiar después del asesinato de su esposo, acción signada con el año 1979, el posterior exilio de un hijo y el cambio de apellido de un segundo al año después, se nos aproxima al Chile de los años 80, un dato empírico que constituye una marca en la historia contemporánea del país. Es el eje que conecta con la llamada Consulta Nacional con la que Pinochet intentó validar su sistema; acorde al análisis del sociólogo Tomás Moulian:

[...] constituyó una coyuntura muy importante. Convocada con un mes de anticipación generó un espacio de discusión, produjo posibilidades de movilización pero también representó para la dictadura la oportunidad de conseguir, por parte de la oposición, un acto de acatamiento práctico de las reglas del juego <sup>(12)</sup>.

Entonces, tal indicio sin suda permite ordenar el real-imaginario, además de confirmar la visión de contexto, que opera como un telón de fondo en las acciones y una línea de sentido que compromete la relación de los personajes.

Considerando esa variable, la estructura de texto dispone rearticular la progresión de lectura, ordenar la fábula, que desde luego determina cómo se construye la semántica de los componentes narrativos. Es la virtualidad de las vidas posibles de los personajes, cuyo verosímil referencial se sostiene en las circunstancias que constituyen su realidad,

---

(12) Moulian, Tomás: *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 2002, pág. 233.

contextualmente chilena, esto es, el periodo de quiebre histórico de 1973, opuesto al recuerdo de “ese *Chile de antes*” (sic), mencionado por un personaje (la abuela), en que los roles de la historia personal se transforman y desvían tocados por la historia colectiva, generando así otras identidades, nudos y tensiones que logran su culminación en el espacio de la escena imaginada.

No obstante, en el relato se pone a la protagonista (Lucía) disociada de su pasado histórico, con una visión tamizada por el padre en la idea de que la realidad se despliega como un juego de ajedrez. Su descubrimiento, en el pleno sentido de la palabra, de la experiencia histórica, la encuentra insospechadamente en la búsqueda de libros en el sector de San Diego en Santiago; es una instancia que le dará tanto la entrada al plano menos visible de la realidad, como a la trama de su relación afectiva con disidentes políticos (Ramiro y Manuel), cuyas historias personales contienen un pasado que conoce paulatinamente, desplazando en ella la solidez inamovible de los rótulos ideológicos.

En tal sentido, si hay una verdad conocida, observamos que esta se menciona a la rápida, un hecho que incomoda, que no se quiere o debe escuchar, el pie forzado no de la obra, sino de la fatalidad histórica. Por ello, la invisibilidad del acontecer profundo obliga a la apertura, un gesto y una actitud que lleva a la protagonista a comprender el pasado reciente, desde el encuentro con el otro y los campos del dolor personal. Ese nivel de lectura se amplía con la visión interior y existencial del monólogo, que hace operar elementos testimoniales, intervenido por la enunciación de una voz que ordena el transcurso de un tiempo imaginado y su correlato histórico. Es el umbral de la biografía en que se recrean las reuniones de trabajo, una sesión de tortura, las opciones de cámara y de diálogo que optimizan la puesta en escena del relato fílmico; en otras palabras, el efecto de un conjunto de imágenes vistas-leídas por el receptor.

Las múltiples direcciones discursivas y textuales que se despliegan en la novela, devienen a nuestro juicio entonces hacia una modalidad propia de la historia chilena, esto es, la fractura histórica que se proyecta en un mapa de quiebres y conexiones, protagonizada por personajes cuya cotidianidad experimenta el límite de un juego que termina siendo serio, el límite de enfrentar(se) ante otro que se impone o domina. Es la analogía de una narrativa en que voces ajenas ordenan la vida y la convierten en espectáculo, la simulación de un transcurso en que subyace la memoria que intenta romper la ilusión de realidad fracturada, para llegar a un espacio cultural en que se alcance la certeza de que se ha recuperado la cordura.

En esa perspectiva, puede hablarse de una realidad (trans)decodificada en el texto, en la medida que se observa una lectura de signos no discursivos y que se los narra (historia, política, cultura, vida cotidiana, la provincia), cuyas marcas coinciden con las diversas instancias que han ocurrido en la sociedad chilena, de modo que para el lector alcanzan plena verosimilitud. Curiosamente, si bien hay múltiples textualidades, la novela presenta episodios que parecen ser reales, es el

“como si” (Martínez Bonatti), del cual se apropia el lector, aun cuando sabe que es partícipe de una simulación: el mundo novelado de alguien que construye una ficción dentro de la ficción.

En definitiva, Meruane propone entonces un desafío al lector: armar la historia de los personajes y estructurar el libreto que se proyecta (imaginariamente) poner en escena. En esa acción, debe asumir que la voz en off excede la conciencia de una narradora autoficcionalada que controla un libreto de novela narrado-hablado, para devenir en el director de escena, quien activa su imaginario como un posible pasado que le resulta imposible de abarcar en su continuum; por el contrario, sólo le es captable en las marcas discretas y fraccionadas que narran episodios parciales de un antes y un después irrecuperable, de modo que la acción no termina en sí misma, antes bien en es la instancia que apoya la propia metanarratividad, en paralelo a una historia que se desarrolla fuera del campo de lectura.

## Una línea de cierre

Según el problema que nos hemos planteado y el análisis de *Cercada*, puede reafirmarse que la narración es un tipo de discurso cuyo soporte está dado por su valor referencial y la verosimilitud cultural de su contenido; desde otra perspectiva, también muestra un mundo de ideas que lo estructura y ordena el pensamiento, secuencias de contenidos que entran en relación dialógica con los códigos culturales, aspecto que sin duda complejiza la construcción de su sentido.

Cualquiera sea su modalidad o estrategia de escritura, las narrativas hacen implicar modos de leer y el desafío de validar adecuadamente el contenido textual. En analogía con lo señalado por Félix Martínez Bonatti, el receptor acude a dimensiones extratextuales que le aportan elementos de juicio con los cuales (re)elabora el mundo de palabras que se le propone, su verosimilitud o el ajuste a la posible verdad cuando se trata de registros que poseen carácter histórico.

La narrativa de ese antes y después de un país en *Cercada*, da forma precisamente a un pasado histórico tamizado desde el conflicto de las decisiones, la circunstancia límite que fractura las generaciones y determina fuertemente las posibilidades de elegir, circunscrita por una contingencia que exacerba el riesgo de la sospecha o la complicidad. Son las variables de una narrativa cultural, dadas en los (des)encuentros vitales e ideológicos, en los términos de van Dijk (*Ideología*), cruzados inevitablemente por el sistema de creencias de generaciones distintas, un transcurso histórico que inevitablemente supone la fractura del espacio de la memoria: el Chile de antes como dice un personaje, luego, el Chile de un después y un ahora presentado por Lina Meruane.

Si bien esa instancia puede centrar cuestiones temáticas, teóricamente se vincula en gran medida por la naturaleza misma del discurso narrativo, entendiéndose con ello que en la narración se encuentra el modo de referir y comunicar a otros algo sobre el mundo



objetivo. Desde un ángulo complementario, constituye la posibilidad de mostrar registros de la experiencia, dándoles un sentido particular, asimismo, los sujetos que enuncian hacen operar un transcurso de representaciones, con episodios que se articulan en torno a ejes de tensión y constituyen modos de ver la realidad, donde el despliegue de experiencias releva el valor de la vivencia personal, activándose entonces un pacto de lectura, en el cual se codifican los contenidos de la historia traspasada por el imaginario cultural.

En ese contexto, la tarea de anexar la serie histórico-cultural a la novela, lleva a profundizar en las líneas de significación que se derivan de su entramado, de modo que su relato excede lo episódico. Esto demanda una lectura crítica que activa la relación dialógica con otros códigos y discursos, lo cual converge en la narrativa cultural que construye, cuyas marcas se advierten en la percepción de la realidad y las frases que sintetizan la experiencia vital.

A nuestro juicio, es un proceso que tiene en su base la narración montada sobre el fragmento, el documento (ficticio) del recuerdo como escenas inconclusas que niegan el fin de la historia, aunque confirman el término de nuestro propio “metarrelato”, con las consecuencias que el discurso histórico intenta registrar e interpretar. Esto explica la dinámica circular de los discursos sociales y su función configuradora en el carácter social desde el que a su vez emerge, en cuanto contienen visiones de la realidad y se incorporan a la opinión pública, en la medida que se activan sus efectos, en otras palabras, que se incorporan al mundo cultural, aportando con nuevas líneas de sentido que se dinamizan en nuevos contextos, o bien se anulan frente a hechos de mayor valor social.

Esto envuelve a los hijos en un presente que los lleva a resolver experiencias únicas, con un pasado que deben asumir, en el cual hay cruces violentos e insospechados, que llevan a zonas de dolor y de conflicto que el azar cotidiano e histórico articula como un posible cultural, una red de sentidos en los términos de Clifford Geertz, cuya significación se transforma cada vez que entra en diálogo con la construcción de la memoria.

De ahí que el título de la novela (*Cervada*) con un sentido evocador de límite o de acoso, encuentra su opuesto en la subversión de las relaciones humanas y la ruptura de la forma novelesca, traspasada al relato del guion: una puesta en escena que dirige una voz en off, conducida por Meruane de modo estratégico, en el intento de disponer las imágenes plurales que el discurso histórico no acaba de recomponer y que la novela, en su opuesto, cubre como representación imaginaria del desacomodo y sujeto desorientado, el olvido, la postransición.

En esa idea, si el final de la novela se muestra indeterminado, queda la certeza de que dialoga con la historia y la violencia, donde esa intriga se enmarca en una estética en que la narradora es una agonista más en la vida de los personajes, quienes a su vez representan sus propios

dramas. La novela, a partir de su carácter ficticio, puede ser vista entonces como generadora de conocimiento (White, 1999), un atributo que direcciona el nivel argumental de la narración hacia las condiciones textuales que dan verosimilitud a la realidad construida literariamente, el “efecto de realidad”, que se sostiene en la fuerza de la descripción y el detalle que se fija e instala en el tiempo histórico, mostrando en ese proceso indicios caracterizadores de época, donde la voz narrativa impone un ritmo de lectura y la pausa que modela la intriga.

Por ello, considerando la estrategia de los espacios vacíos y sobreentendidos, no es inapropiada la tentación de una lectura metonímica de la novela: la fractura de la orgánica del texto, la fusión de las formas de relatar, la (imaginaria) puesta en escena, las líneas de cruce entre los personajes (civiles y militares), remite a un montaje de país, que soporta, literalmente, el peso de la historia y los fracasos. Mucho más categórico resulta pensar en la perspectiva de la historia factual como un montaje de situaciones: su indicio textual es el guion técnico que determina el enfoque de la cámara, y que responde a la manipulación de quien construye el discurso sobre la historia oficial.

Este trabajo cobra relevancia entonces, pues constituye un aporte inicial para diferenciar las poéticas de escritura desde una lectura analítica y crítica, también a la comprensión de los procesos vividos en la sociedad chilena de las últimas décadas, en la medida que sus espacios referenciales aluden a instancias reconocibles por indicios o marcas temporales y localizaciones de la acción narrativa.

## Bibliografía

### Corpus

*Cervada*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

### Estudios teóricos y literarios

Benjamin, Walter (2010). *El narrador*. Santiago: Metales pesados, 2010.

Bianchi, Soledad: “Una suma necesaria. (Literatura chilena y cambio: 1973-1990). Santiago, Revista Chilena de Literatura N° 36, 1990.

Cánovas, Rodrigo: “Nuevas voces en la narrativa chilena”, en *Literatura chilena hoy*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt/Main, Vervuert, 2002.

Carreño, Rubí: *Memorias del nuevo siglo. Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto propio, 1999.

del Río, Ana María: “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”, en *Literatura chilena hoy*. 2002.

Eco, Umberto: *El superhombre de masas*. Barcelona: DeBolsillo, 2012.

Ferrada, Ricardo: “Los espacios de ficción y realidad en *Una casa vacía* de Carlos Cerda”. Venezuela, Revista Anales, Vol. 10, N° 2, 2010.

Franz, Carlos: “Para una ficción chilena artística (a partir de Donoso)”, en *Literatura chilena hoy*. 2002.

- Iser, Wolfgang: “La realidad de la ficción”, en *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.
- Lillo, Mario: “La novela de la dictadora en Chile”. Osorno, Revista Alpha, N° 29, 2009.
- Marks, Camilo: *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Santiago: Debate, 2010.
- Martínez Bonatti, Félix: *La ficción narrativa*. Santiago: Lom, 2001.
- Olivares, Carlos: *Nueva narrativa chilena*. Santiago: Lom, 1997.
- Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Promis, José: *La novela chilena del último siglo*. Santiago: Editorial La Noria, 1993.
- Rama, Ángel: *Novísimos narradores en Marcha, 1964-1980*. México: Marcha, 1980.
- Salazar, Jezreel: “El silencio narrativo”. México, Revista Palabrijes N° 2, 2008.
- Todorov, Zvetan: *Simbolismo e interpretación*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Van Dijk, Teun: *Ideología*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- White, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 1992.



## La recursividad de la historia en *Mapocho*, de Nona Fernández

La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones.

Ricardo Piglia: *Crítica y ficción*

### Presentación<sup>(\*)</sup>

La variedad de la narrativa chilena del siglo XXI -y latinoamericana en términos de su espacio cultural mayor-, constituye un desafiante ejercicio interpretativo; en la práctica, considerar tan solo el mundo narrado y las estrategias escriturales que definen esa literatura reciente, abre posibilidades de aproximación crítica en distintos planos.

Cabe observar en ese mundo una variedad de conflictos en que el tiempo referido pone a sujetos que cuestionan, dudan o se desmienten al evidenciar el transcurso de historia que les vive, por lo mismo, les corresponde asumir el sustrato de aquello que los define, con la actualidad inevitable de la memoria en sus posibles derivaciones. O precisamente por ese hecho aparecen conflictos de los cuales se ignora su resolución, dada la precariedad de las nuevas certidumbres que marcan su escenario social. En la perspectiva del lector, esos elementos -intuimos-, llevan tanto a despertar inquietud por la realidad narrativa y los personajes, como a involucrarse en las tensiones que convergen en la construcción de la intriga, donde aparecen marcas históricas reconocibles de fines del siglo XX. En gran medida, esto último configura un componente que permea el estatuto de la ficcionalidad, al proyectar su sentido con los espacios referenciados y la tematización de cuestionamientos sociales.

Acorde a ese panorama, el tema central de este trabajo aborda el dialoguismo entre historia e historia ficcional, para lo cual se analiza en particular la novela chilena *Mapocho* (2002) de Nona Fernández, en la premisa de que su escritura devela una discusión con la historia legitimada, con lo cual se pone en duda o sospecha la significación cultural y política de las utopías nacionales y sus efectos en el imaginario colectivo. Al respecto, a partir de un relato construido desde la

---

<sup>(\*)</sup> Publicado el año 2016 en L y L N°33. El texto fue leído, con modificaciones, en el Coloquio Internacional de homenaje a la doctora Ana Pizarro por sus 50 años de labor académica, realizado en IDEA.

recursividad de la historia, se plantea la opción de un contradiscurso que remite a la construcción de una narrativa cultural, en que las utopías se proyectan desde la sospecha del pasado; en último término, si bien se trata de una estrategia narrativa, se invita al lector a (des)articular el hilvanado entre pretérito y presente llenando las fisuras legadas por la historiografía.

En términos de escritura, observamos que la construcción narrativa de *Mapocho* muestra el cruce de fronteras discursivas, transiciones y (re)lecturas del pasado en la cual convergen el pulso vital de la Historia (la hiperbolización del discurso ideológico, un acto de habla masivo apelando a un colectivo) y la ficción literaria, cuyo sentido generador es el interlineado de un modelo de sociedad que predispone la marginalidad social de los sujetos y el olvido de su pasado.

Así pues, la estrategia de análisis que se emplea pone en ejercicio la mirada sobre el sentido de la historia nacional, consecuentemente, actualiza las direcciones que temporalizan el pasado, poniendo en tensión las fracturas que marcan la significación de la memoria colectiva. Por otra parte, desde otro nivel, el trabajo se sitúa en las estrategias contradiscursivas hacia la historia legitimada, evidenciadas en los recursos irónicos, la desmitificación, la dinámica que mueve a los personajes y el uso de la voz externa al mundo narrado, que ponen en entredicho los tópicos con los cuales se elabora la narrativa histórica elaborada por la tradición <sup>(1)</sup>. Desde una perspectiva metodológica, considerando el proceso de ficcionalización, se opera entonces mediante un enfoque que incorpora conceptos provenientes de la narratología y del discurso, en tanto herramientas que propician abrir la lectura crítica hacia nuevas direcciones.

## Un recorte sobre novela chilena del siglo XXI

Para el ámbito particular que abordamos, *Mapocho* se inscribe en una narrativa cuya recepción hace converger la eventual densidad literaria, su valor expresivo-imaginario, y un modo de entender o discernir los fenómenos sociales del pasado, vistas en la perspectiva de una nueva generación de escritores. Si consideramos esos elementos en términos de constantes de escritura, puede afirmarse entonces que ellos proyectan la entrada a una nueva época, con asociaciones temáticas y referenciales a un insoslayable eje de la historia nacional, determinante en la vitalidad cultural, esto es, el periodo de la transición política chilena.

---

<sup>(1)</sup> Es relevante aclarar que no obstante lo específico de este artículo, su tema central se inscribe y vincula con un proyecto más amplio en el que intento modelar las líneas de articulación y de ruptura en la narrativa chilena del siglo XXI, particularmente las formas estilísticas y estrategias de escritura que orientan su producción. En ese trabajo amplio, se inscriben “Los espacios de ficción y realidad en *Una casa vacía*, de Carlos Cerda”, además de “El montaje y la estrategia de la metanarración en *Cercada*, de Lina Meruane” en este mismo volumen.

Un aspecto que particulariza el diseño de esa trama de conflictos, consiste en que configuran un diálogo con otros discursos que elaboran narrativas o relatos no ficcionales que recomponen e interpretan la experiencia histórica y cultural de ese mismo pasado: la historia política, las tensiones ideológicas, las experiencias testimoniales de la violencia brutal (una forma cultural de lo inhumano), los desarraigos forzados, la contracultura, las acciones de protesta, la articulación de las organizaciones sociales y culturales, el amplio registro documental de imágenes liberado de depósitos ocultos, luego de años de (auto)censura, incluso los archivos oficiales de la memoria asumidos por el Estado.

En la perspectiva de la producción literaria, los nuevos escritores vienen a proponer la conexión de una realidad empíricamente fragmentada, por otra parte, problematizan en la ficción literaria desde una experiencia vital distante de ese mundo referido, por cuanto se trata de un grupo de creadores que nacen a mediados de los años 70 del siglo XX <sup>(2)</sup>. Generan así un cronotopo situado en que opera una relación dialógica con esas construcciones discursivas no ficcionales, cuya suficiencia interpretativa y estatuto de verdad se pone a prueba, para dar cuenta de la memoria histórica y cultural, en la medida que los textos literarios recomponen niveles internos de la realidad y producen un diálogo de épocas; en otras palabras, nos encontramos con obras en las cuales se articula literariamente la ficción narrativa y la historia chilena reciente, donde prevalece la dimensión existencial de la experiencia, por sobre los discursos de interpretación histórica, sociológica o política.

Ese rasgo, que propicia una cercanía del lector con el mundo narrado, potenciada por los usos del lenguaje, intensifica los niveles de comprensión del pasado histórico marcado por la integración a una nueva modernidad; luego, las situaciones que dan forma a la memoria colectiva en las utopías de época y, consecuentemente, los proyectos personales de crisis. La novela, a partir de su carácter ficticio, asume un rasgo gnoseológico, un atributo que direcciona el nivel argumental de la narración hacia las condiciones textuales que entregan verosimilitud a la realidad construida literariamente.

La pregunta de cómo se configura el mundo narrado, lleva entonces no sólo a reflexionar sobre el lenguaje literario, sino que, además, en las obras y sus formas de representar construcciones sobre la experiencia de mundo, o las explicaciones que hacen más comprensible su trama de sentidos. Es el verosímil de Aristóteles, o en paráfrasis con Todorov, un espacio interpretativo que lleva a ponderar las posibilidades

---

<sup>(2)</sup> En ese aspecto, es claro que se trata de escritores cuyo espacio formativo está marcado por el modelo sociocultural autoritario del gobierno militar. Por otra parte, desde una perspectiva literaria, son narradores que se distancian del carácter fundacional que asumió la generación previa, la llamada “nueva narrativa chilena”. Sobre este último punto, remitimos a la bibliografía incorporada en el trabajo sobre Lina Meruane.

culturales de lo imaginario. Así entonces, más allá del escritor/autor y el valor del texto como signo literario, emerge una narrativa que interroga la realidad, en donde el relato se construye en el implícito ideológico, cuyo referente se articula en los metarrelatos del pasado: la utopía generacional de los 70. Entonces, lo implícito del lenguaje no es solamente la experiencia empírica, si consideramos que el mundo real y su transcurso histórico se construyen desde el mundo de la voluntad y el deseo, materializado en un proyecto colectivo.

Ese atributo literario excede la premisa de que lo relatado “refleja” la realidad, la idea de que la literatura constituye una forma metonímica, y que, consecuentemente, conforma casi una cita, que resume en último extremo la totalidad del mundo. De hecho, el poderoso y razonable contraargumento de la suficiencia estética del texto desplaza esa pretensión, cuya certeza encontramos en las propias notas autorales de los escritores. Acorde con Tomás Eloy Martínez, en narrativa todo es imaginario, aunque dé la apariencia de real. “Todos los personajes de esta historia, reales o imaginarios, son imaginarios”, expresa Nona Fernández en *Mapocho*.

Lo anterior nos hace plantear que la ficción narrativa chilena muestra líneas de articulación y de ruptura que textualizan mundos literarios, a partir de diversas estrategias de escritura, donde el autor se mueve en sus propios dominios para provocar al lector. En ese contexto, entendemos que esas articulaciones se tematizan mediante ejes, en torno a los cuales convergen obras cuyo mundo narrado permite observar las marcas autorales de una nueva generación de escritores; desde otra perspectiva, podemos agregar que los tópicos de la ficcionalidad potencian ejes de sentido que se despliegan con entradas y salidas, en que el recurso de la metanarratividad (Eco) interviene el flujo de lectura, de modo que se desinstala al lector haciéndolo participar de un diseño escritural.

## La intriga de una historia en *Mapocho*

“El pasado tiene la clave. Es un libro abierto con todas las respuestas. Basta mirarlo, revisar sus páginas y abrir los ojos con cuidado para caer en cuenta. El pasado es un lastre del que no hay cómo librarse. Es mejor adoptarlo, darle un nombre, aguacharlo bien aguachado bajo el brazo, porque de lo contrario pena como un ánima con los rostros más inesperados”

*Mapocho*, 173 <sup>(3)</sup>.

Se entiende que los discursos que se articulan mediante la construcción narrativa, ya sea en su variante ficticia o no ficticia (van

---

<sup>(3)</sup> Todas las citas se hacen sobre la segunda edición, 2008.



Dijk, 1988; Renkema, 1990), tienen una presencia central en el mantenimiento de la memoria colectiva, valorándose por la calidad de sus resultados de escritura, aun cuando se considera con mayor fuerza su nivel de proximidad con los conflictos o problemáticas de época o de la cultura en que se insertan. Desde otra perspectiva, porque también muestran un mundo de ideas que lo estructura, secuencias de contenidos que se pueden contrastar con fuentes externas y otras discusiones con la cuales dialoga. Es así como destaca la importancia de distintas formas de narrar como son la novela, el cuento; también la crónica, la memoria, la historia, el testimonio, que se definen por su carácter referencial respecto del mundo empírico.

Independientemente de las tipologías, el contenido textual adquiere, siguiendo a Haydn White (*El contenido de la forma*, 1992), un carácter gnoseológico, un metacódigo, que posibilita, eventualmente, ampliar la conciencia y el grado de conocimiento de la realidad, en consecuencia resignifican el pasado y establecen comprensiones del presente, con lo cual se abre un campo de nuevas relaciones “ideológicas”, los valores compartidos por una comunidad, según propone Teun van Dijk en *Ideología* (2002). Precisamente por ello -agregamos-, *Mapocho* es una novela que demanda un ejercicio metodológico que integre el nivel del discurso narrativo y la ficcionalización a la experiencia del lector, con su juicio sobre la Historia histórica.

Cualquiera sea su modalidad o estrategia de escritura, la narrativa hace implicar modos de leer y el desafío de validar adecuadamente el contenido textual. En analogía con lo señalado por Félix Martínez Bonatti (2001), el receptor acude a dimensiones extratextuales que le aportan elementos de juicio con los cuales (re)elabora el mundo de palabras que se le propone, su verosimilitud o el ajuste a la posible verdad cuando se trata de registros que poseen carácter histórico.

En ese esquema, *Mapocho* de Nona Fernández nos propone una escritura que dialoga con el eje de narrativas culturales <sup>(4)</sup>, donde encontramos un relato construido en líneas discontinuas de acción, que al activar distintas temporalidades, despliegan la duda o sospecha sobre la significación cultural y política de las utopías nacionales y sus efectos en el imaginario colectivo: la revelación de un modelo de sociedad que termina en la marginalidad social de los sujetos y el olvido de su pasado.

Para lograr ese efecto, la voz narrativa anticipa el relato de hechos después que han sucedido, recordados en un presente (pasado histórico); también entrega la narración imaginaria de sucesos a medida que suceden (presente continuo), y la narración anterior-profética, en cuanto existe el adelanto de algo que sucederá en el futuro (catáfora).

---

<sup>(4)</sup> Es una denominación con la cual aludimos a un tipo de narrativa en que el mundo narrado se construye desde fronteras discursivas, con (re)lecturas del pasado, en que convergen el pulso vital de la historia y la ficción literaria, cuyo sentido proyecta un interlineado que valida el espesor de la memoria y la significación cultural de las utopías.

La historia central de la novela desarrolla un conflicto familiar, en el contexto de la dictadura militar: la Rucia, el Indio (dos hermanos adolescentes), la madre, el exilio. El padre es aparentemente un desaparecido, luego de haber sido hecho prisionero por los militares. En esta situación va a confluír la principal línea de la intriga, ya que el transcurso de todo el relato estará enfocado en la búsqueda, entender qué ocurrió con el padre, una situación que en realidad es manipulada por la madre quien se resiste a contar la penosa verdad a sus hijos: el vínculo de Fausto -el padre- con los militares, quien se transformó, a poco de andar, en el historiador oficial de la dictadura.

Fausto escribe y la Historia del país aparece irrevocable en las páginas de sus libros. Los niños la aprenden en el colegio, los adultos la leen en las bibliotecas, los ancianos la reciben de regalo en lugar del cheque de aguinaldo para fin de año. Poco a poco su historia se va legitimando, va ganando terreno, va anulando a las otras cosas, a esas que han sido sacadas de los anaqueles, de las listas escolares, de las librerías, hasta de las tiendas de libros usados. Su versión es la correcta. Lo que él ha escrito existe y lo que no, bien merece ser olvidado. Ése fue el trabajo que le dieron por hacer <sup>(5)</sup>.

El eje de la intriga se construye entonces a partir de los diversos avatares de esa búsqueda, el encuentro del origen, mostrado por una voz narrativa que cambia de foco acorde a los distintos momentos históricos que se narran. Así, con un tiempo narrativo en reversa (pasado y presente), asistimos al proceso simbólico de la muerte ya anunciada de la protagonista, donde el rito termina en el curso del río Mapocho, cuyo cauce recorre y divide la ciudad en secciones y que conduce finalmente hacia el escenario del antiguo barrio. Paralelamente, también aparece otro punto axial que percibe la abuela, con el cual no solo orienta a su nieta, sino que, además, le ayuda a categorizar y a entender el mundo urbano que habitan:

Cada vez que te pierdas, Rucia, recuerda que vivimos mirando el pote de la Virgen. La doña no tiene ojos para nosotros, sólo mira a los que están al otro lado del río, así es que mientras el resto de la ciudad le reza a su cara piadosa, nosotros nos conformamos con su traste, que por lo demás no está nada de mal, todo blanco y de loza, todo casto y puro, el pote de la Virgen <sup>(6)</sup>.

Empíricamente -advertimos-, el río Mapocho constituye por naturaleza un demarcador de la geografía urbana que, en el espacio prehispanico y colonial, aparece límpido, aunque violento y amenazador en el invierno; no obstante, en la sociedad futura no solo dividirá la ciudad capital estableciendo un orden de clase que se naturaliza, sino que

---

<sup>(5)</sup> Fernández, Nona: *Mapocho*. Santiago: Uqbar editores, 2008, p. 39.

<sup>(6)</sup> Fernández, Nona: opus cit. pág. 27.

además arrastrará los desechos y luego la historia sucia de la violencia, con la imagen sagrada en esa cumbre que menciona la abuela.

Acorde a lo señalado por Cristián Opazo (2010), la novela *Mapocho* muestra “la inversión del romance nacional”, en referencia a la novela *Martín Rivas*, por cuanto mediante una forma alegórica, se narra el fracaso del proyecto de ascenso social proveniente de fines del siglo XIX. La separación de la familia de Fausto y el fin trágico del encuentro, en verdad, dispondría un mundo en que decae todo el orden imaginado, cuya materialidad es una sociedad que se transforma por la imposición de un nuevo modelo, de modo que los valores que determinan las relaciones, desplazan la posibilidad de construir el sujeto que asciende e influye en las direcciones del colectivo nacional.

Si recordamos el planteamiento de Homi Bhabha acerca de que “Los orígenes de las naciones, como de las narraciones, se pierden en los mitos del tiempo” (7), *Mapocho* dialoga con una forma deconstructiva de la nación, o la “idea histórica” de la nación. En ese contexto, esa alegoría que observa Opazo, llevaría a pensar que el relato es un símbolo abstracto que demanda desmontar sus conexiones de sentido, por cuanto es una narración encriptada plena de símbolos que abstraen el transcurso de la Historia: la evocación de personajes históricos cuya vida privada marca el carácter de lo nacional; la virgen del cerro descrita por la abuela; el barrio pobre y decadente que se lleva la infancia; el personaje fatídico del historiador que sanciona y omite aspectos incómodos del pasado; la voz fantasmal de la fallecida Rucia que nos relata su propia muerte:

Nací maldita. Desde la concha de mi madre hasta el cajón en el que ahora descanso. Un aura de mierda me acompaña, un mojón instalado en el centro de mi cabeza, como el medio melón de los pintaos, pero más hediondo, menos lírico. Nací cagada. Desde el juanete del pie hasta la última mecha desteñida que me cuelga de la nuca. Me escupieron y fui a dar al fin del mundo, al sur de todo. Un gargajo estampado en ese rincón que se cae del mapa. Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi cajón navega entre aguas sucias, haciéndole el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa (8).

En el repliegue de esa historia, se puede entender que la dinámica social se potencia en el despliegue de un binarismo ideológico que escapa a la dialéctica clásica, dada por la singular resolución de los conflictos sociales: el fracaso de un proceso, la utopía, una orgánica ideológica cuya actualización se desplaza hacia el fin de su propio relato, transformado en una “escritura del desastre” y la marginalidad, que alude a los vestigios y remanentes de un duelo nacional, la cita historiada de la muerte, o la muerte de la propia protagonista que cita la historia narrada.

---

(7) Bhabha, Homi: *Nación y narración*. México: Siglo XXI, 1990, pág. 11.

(8) Fernández, Nona: opus cit. pág. 13.

Entonces, la multiplicidad de actos o momentos narrativos que se insertan en la duración del relato, más que adscribirse a una estrategia distinta de temporalizar, sugiere una visión sobre las constantes que han orientado el acontecer nacional, en que se alternan y convergen sujetos que marcan trayectorias, huellas que requieren ser descifradas, con trazos que derivan en la posibilidad de un eventual sentido en el recuerdo de la patria con la imagen alegórica de la casa:

Dicen que Chile era una casa vieja, larga y flaca como una culebra, con un pasillo lleno de puertas abiertas por donde la gente se paseaba entre todas las piezas. Dicen que oía a empanada y chicha, que tenía una cordillera en el patio de atrás y un sauce llorón que lloraba poco, porque hasta entonces no tenía muchos motivos para hacerlo. Dicen que la casa estaba pintada de verde, que cardenales rojos le salían por las ventanas, que un par de escalones colorados inauguraban la fachada y que tenía una mampara con cristales rugosos por donde todos entraban y salían sin problemas, libres de hacerlo cuando quisieran. Dicen que las cosas funcionaban bien en la casa. Había muchas piezas, con espacio para bastante gente, así es que no querías ver a alguno, bastaba con no entrar a su cuarto y hacerle el quite en el pasillo o en el patio, si es que no lo divisabas de lejos. En el sector norte vivían los mineros. En el centro, los profesores. Los ferrocarrileros contaban con piezas pequeñas a lo largo de todo el pasillo. Los obreros estaban achoclonados en un cuartucho chico cerca de la cocina, y así cada cual tenía su rincón en la casa <sup>(9)</sup>.

La imagen de la casa entonces termina por sintetizar todos los tiempos y la orgánica de un proyecto de país; una construcción maquetada de la geografía social y humana en que convergen y se articula la trama de sentidos (Geertz) que constituye la cultura nacional, diferenciada en estratos y espacios de relación que evocan una gran casa de inquilinato, la vecindad del conventillo chileno en la barriada popular al lado norte del río Mapocho.

## **La recursividad de la historia**

En la perspectiva de una problematización de la novela, estimamos que una propuesta central de Fernández se orienta a entender, antes que la historia de Chile o los tiempos de la historia, la recursividad de la historia nacional. En otras palabras, pone en diálogo la construcción de su sentido, que remite a la voluntad del pasado, y los sujetos que la construyen en su presente, antes de que llegara el documento legitimador del discurso organizado del acontecer, que omite o invisibiliza la ética de las subjetividades, el lugar que abre precisamente las opciones de lectura de ese pasado. En esos términos, la narración se desplaza en el (des)orden convergente de hechos que han marcado el

---

<sup>(9)</sup> Fernández, Nona: opus cit. pág. 135.

imaginario cultural de la patria, el campo de la trascendencia cotidiana en que opera el continuo revelador de la memoria colectiva, el comentario, el rumor.

La disposición del transcurso en la novela, si bien legitima una estrategia de escritura, evoca un rasgo que propone una perspectiva desmitificadora de la construcción nacional; dicho de otro modo, esa recursividad plantea una lectura de los ejes que mueven la historia nacional, afín a la tendencia de la llamada “nueva novela histórica” (Menton, 1993), en que la ficción despliega construcciones alternativas del pasado, o a lo menos conduce a que se rompan las fórmulas consolidadas de su herencia en el presente. La desestabilización de los íconos pone entonces al lector ante una nueva territorialidad, cuyos límites fusionan, antes que la geografía, el pasado y el presente en la ceremonia del duelo y el fantasma reiterado del deseo. Es una nueva visión de la historia, construida sobre hechos inicuos y detestables.

Así pues, la disposición de la trama (la textura) configura la tensión de toda la novela, en que de modo paradójal los intersticios entre las secuencias de acción operan con sentidos sobrearticulados, considerando los permanentes ensambles de la historia del pasado-futuro con el presente, una forma de “imaginación dialógica” (Bajtín, 1981). De ahí que el lector deba colaborar en el armado del flujo narrativo, cubrir los vacíos entre las secuencias de acción, tensionar las indeterminaciones, aventurar en la sospecha del momento posterior, juzgar a los personajes (la relación entre la Rucia y el Indio, el encuentro con el padre), luego de conocida su verdad, considerando cada uno de los discursos parciales que narran, alternadamente, la historia nacional, hasta llegar a la crisis de la república, materializada en la historia familiar de la Rucia, quien procura el retorno a su lugar de origen y solo encuentra la muerte.

Entonces, mediante la alternancia de tiempos, asistimos a distintos momentos fundacionales del pasado chileno y sus nombres emblemáticos, observados desde una distancia o perspectiva contrahistórica: la conquista con Pedro de Valdivia y Lautaro; la colonia mediante la figura de Luis Manuel de Zañartu; la independencia y Bernardo O’Higgins, la república en el periodo de Carlos Ibáñez del Campo; la caída de la república con la dictadura de Augusto Pinochet, que da término violento al gobierno de Salvador Allende.

Según ese contexto, en la novela (con)fluyen diversos momentos de la historia chilena, en episodios alternados con una voz externa del narrador central, los cuales convergen en puntos de intersección con el relato de la Rucia y el Indio, lo cual genera el sentido de la trama finalmente. Se diluye así la convención de la historia básica, mediante la voz sobrepuesta de los hermanos, quienes se apelan y discuten las circunstancias de un pasado y un presente, con un narrador básico que hace entrar todos los episodios y referentes de la historia nacional, operado en el montaje narrativo y fundiéndolos en el tiempo de la escritura.

El asunto es que en la novela la acción de los personajes, antes que signada por los hechos memorables que modelan o guían el transcurso de la vida pública, está supeditada a la voluntad desbocada y el secreto del deseo, iniciada en el relato con la relación sodomítica de Pedro de Valdivia y Lautaro, el joven mapuche, líder de la revuelta contra los españoles en la conquista:

Dicen que era verano y que el mapuche estaba medio pilucho, abrigado con el calor de los caballos y con su piel gruesa que soportaba las heladas sin tanto quejido. Dicen que el español llegó con un cuchillo en la mano y que se le acercó silencioso hasta rozarle los cabellos con la yema de los dedos [...] dicen que le lamió la nuca y que inspiraba profundo tratando de tragarse todo el olor, todas las ideas, todos los misterios de esa cabeza. Dicen que quería comérselo. Su boca succionando el cráneo del mapuche. Sus labios balbuceando su nombre. Lautaro, decían. Sus manos comenzaron a bajar por el cuello y a apoderarse del cuerpo indígena. Sus dedos reptando por los hombros, por la espalda, tratando de capturarlo por completo, de consumirlo entero. Dicen que le tomó las piernas y que se le metió en el cuerpo como hace mucho quería hacer. Sus barbas mojadas de baba, goteando sobre la melena lacia. Sus bigotes castaños, pegoteado de sudor, mezclándose con los pelos negros de indio. Lo chupaba, lo lengüeteaba entero y el mapuche aceptaba en silencio cada nueva embestida de la lengua española <sup>(10)</sup>.

Ese mismo deseo disparatado luego se proyectará, narrativamente, en las historias que marcan la historia nacional, transformando la imagen icónica de los personajes, mediante la inserción de formas prohibidas del orden social y moral. Así, el corregidor Zañartu, quien ordena construir un puente en la colonia, manifiesta su inclinación pedofílica con sus hijas; O'Higgins, padre de la patria e hijo ilegítimo ("guacho") tampoco reconoce la paternidad de su hijo en Perú; el general Ibáñez, el presidente que persiguió a los homosexuales, es sorprendido en una fiesta travestido en mujer. El paroxismo extremo se muestra en los nobles militares de Pinochet, quienes dan muerte a una joven en una violación múltiple. En esa misma línea de continuidad histórica, aparece la ambigua relación incestuosa de la protagonista (la Rucía) y su hermano (el Indio).

Puede observarse entonces que, si la incorporación de la Historia acciona la presencia de episodios, sujetos históricos reales, conflictos clave de la historia nacional, configurantes de la memoria chilena, estos serán abordados mostrándonos aspectos improcedentes para esa historia legitimada. De este modo se les desacraliza, desmitifica, parodiza y antiheroiza, se les baja de su carácter monumental o áurico en la historia oficial.

---

<sup>(10)</sup> Fernández, Nona: opus cit. págs. 44-45

En tal sentido, afirmamos que en la novela se muestra un contradiscurso de las citas históricas, que opera, interviene, tacha u omite una narrativa desde la misma narración, con lo cual se pone en evidencia la construcción discursiva de la historia: la voz narrativa que se neutraliza, el mismo Fausto que imaginó ser un escritor y entiende que la historia también se narra, el efecto de una metanarratividad que desfamiliariza la convención lectora:

Fausto piensa que la Historia es literatura. De otra manera él jamás se habría acercado a ella. La Historia, cree él, se inventa a partir de las palabras, como un verdadero acto de ilusionismo. Luz, pronuncia Fausto, junta su lengua y su paladar y emite el sonido mágico a la vez que enciende la lámpara de pie que está a su lado. La luz se hace en el escritorio <sup>(11)</sup>.

Días después, el 12 de febrero de 1541, don Pedro funda su ciudad con el nombre de Santiago de la Nueva Extremadura. Santiago como el apóstol que cuidaba a los conquistadores, y de la Nueva Extremadura, porque qué otra cosa sería esta ciudad sino un reflejo de aquella otra donde había nacido. Una copia, un armado hecho con los trozos sueltos que la memoria del conquistador guardaba. Un remedo extraño donde indios visten ropas de seda y rezan a vírgenes blancas. Una fotocopia desteñida [...].

Pero no. Esos comentarios fueron suprimidos. Fausto comenzó a entender la lógica del trabajo y él mismo cercenaba sus textos para cumplir bien <sup>(12)</sup>.

Un plano del relato que hace un giro en el ensamble, la posición de la mirada y del discurso (la secuencia de acciones) opera en la expresión “dicen”, “eso dicen” y que produce cambio de temporalidad y el compromiso indeterminado de la voz narrativa en la novela. Se pasa de la primera persona (la voz de la protagonista), al modo impersonal, que incorpora una voz colectiva y anónima, legendaria, cercana al rumor y al chisme. Paradojalmente, la expresión da la entrada a distintos episodios históricos nacionales ficcionalizados en la novela, la construcción de un nuevo relato que pone en duda o ironiza la historia legitimada, un discurso que dialoga intertextualmente con la cita intervenida en la historia escrita por Fausto:

Dicen que Lautaro tenía quince años cuando Don Pedro de Valdivia lo tomó prisionero allá en el sur. Dicen que al conquistador le cayó bien el mapuchito porque tenía los ojos brillantes como una aceituna y la piel morena y fresca. Dicen que por eso se lo llevó al campamento y lo convirtió en su paje personal. Lo puso al cuidado de sus caballos. Le enseñó a montarlos y le reveló todos sus secretos. Pronto Lautaro se

---

<sup>(11)</sup> Fernández, Nona: opus cit. pág. 37.

<sup>(12)</sup> Fernández, Nona: opus cit. pág. 40-41.

convirtió en un gran jinete. Galopaba días enteros de un lado a otro frente a la mirada de su patrón. Indio vestido con plumas y sedas, con el pelo desordenado por el movimiento del caballo. Indio de labios gruesos gritando palabras indescifrables, los muslos firmes aferrados al animal el sudor del pecho corriéndole a gotas, mojando la camisa blanca. A Valdivia le gustaba el mapuche <sup>(13)</sup>.

Entonces, en la perspectiva del efecto sobre el discurso de la memoria histórica, el fondo del relato se orienta a discutir y desestabilizar formas establecidas de la cultura, proponiendo nuevas conexiones de la historia nacional, materializada en la experiencia real-imaginaria de los sujetos y otras formas del discurso que puede vehicular esa posibilidad: ficción, melodrama, testimonio, memoria, leyenda. La novela *Mapocho*, en su heterodiscursividad, provoca la entrada a estrategias de escritura y, consecuentemente, el desafío de leer desde otro horizonte para construir nuevos sentidos. Esto nos lleva a afirmar que el mundo narrado que construye Fernández, desde la recursividad del impulso que mueve la historia -el deseo-, discute el discurso de la nacionalidad, relevándose un modelo de sociedad que concluye en la presentización. Esto se expresa en los modos en que se niega el pasado, lo difuso convertido en olvido o el tachado voluntario de la memoria.

Literariamente, todo deviene en voces fantasmales como la Rucia, quien narra y anticipa, desde el primer párrafo, su propia muerte - un guiño literario a Juan Rulfo-, mientras su cuerpo flota “sobre el oleaje del Mapocho, mi cajón navega entre aguas sucias haciéndole el quite a los neumáticos, a las ramas” <sup>(14)</sup>. Es el mismo locus cuyo acontecer cotidiano, en el pasado, vería ella misma interrumpido por la violencia, y que abre la lectura política de toda la novela:

De pronto en la ribera del río, un grupo de cuerpos aparecieron derrumbados unos sobre otros. Todos hombres. Todos con las manos atadas en la espalda. Estaban casi desnudos. Llevaban los pantalones abajo, a la altura de los tobillos, y el torso descubierto y ensangrentado. Las aguas del río los mojaban y limpiaban de a poco <sup>(15)</sup>.

*Mapocho* muestra entonces los niveles paralelos de una sucesión imaginaria, la narrativa de un posible imaginario: la equivalencia de la microhistoria familiar y la macrohistoria nacional; en otras palabras, el relato desgarrador de la separación y el develamiento de la verdad, la agnósis del encuentro que deviene en tragedia, envuelta en la trayectoria de un proyecto fracasado de país y el duelo inconcluso de sus muertos llevados por las aguas del río.

---

<sup>(13)</sup> Fernández, Nona: opus cit. pág. 43

<sup>(14)</sup> Fernández, Nona: opus cit. pág. 13

<sup>(15)</sup> Fernández, Nona: opus cit. pág. 133.



## Conclusiones

El desastre está del lado del olvido; el olvido sin memoria, el retraimiento inmóvil de lo que no ha sido trazado -lo inmemorial quizás [...]

Maurice Blanchot: *La escritura del desastre*.

Si hacemos la tradicional pregunta sobre la función del discurso narrativo, en el caso de *Mapocho* opera el implícito del alcance (o calce) de la “narratividad” con la historia, el transcurso que se “entrama” con el hallazgo de alguna verdad que pueda encontrarse en el texto. En ese sentido, el escritor estaría en condiciones de proporcionar a los lectores componentes que exceden su enunciado, en la premisa de que hay proximidad con el conocimiento -que define después de todo el carácter temporalizador de toda narrativa; en otras palabras, la historicidad de los contextos que se narran, el valor de la descripción, donde los lectores entienden y asumen ese proceso como un modo dialógico de aproximarse al mundo empírico.

El problema de la relación entre literatura e historia se sostiene entonces, en las formas de expresión que la configuran, el discurso de lo imaginario y el discurso de lo real. No obstante, la narración pone en entredicho esa consistente diferencia, haciendo fluctuar o suspendiendo el relato de la historia, una construcción cuyo estatuto de verdad se pone a prueba y solo deviene en un “verosímil”, donde la ficción novelesca abre la puerta de un otro posible, el lado interno de la realidad, la posibilidad cultural de lo imaginario, en que el lector tendrá la última palabra.

La complejidad del relato construido por Fernández deviene en un ejercicio de lectura que nos somete a la exigencia de la transtextualidad, donde se observan géneros internos y formaciones discursivas, organizadas desde una forma de la literatura fantástica, la fantasmagoría de la voz y los muertos (Rulfo mediante; Bombal, agregamos), cruzada por el narrador básico que se despliega por narrativas fundacionales de la historia de Chile.

Esa condición hemos visto que, técnicamente, se disuelve en la confluencia de distintas voces narrativas; en ese sentido, la pluralidad (polifonía) diluye las opciones de lecturas lineales que permitan resolver la intriga. En la práctica, cada narrador asume distintas funciones en la composición de la novela y agrega un ángulo propio a la historia de los personajes centrales que dan la entrada a la memoria histórica nacional (la Historia histórica). De hecho, sus voces se articulan en la necesidad de resolver el secreto familiar (la historia ficticia) con la cual se construye el discurso contra-histórico: el inicio y desenlace de *Mapocho* enmarca la

intrahistoria nacional, esto es, la voz del alma en pena de la Rucia (la muerte) y el Indio (su hermano), que evoca el tránsito de su tragedia en el presente ficticio (el duelo).

En la novela *Mapocho*, el fundido -pasado y presente- marca una línea de sentido que excede la experimentación con un posible mundo literario, en la medida que la zona articuladora es la no existencia de la muerte. Así, la historia relatada se condensa y despliega en la ambigüedad, donde la voz fantasmal de la protagonista coexiste y aclara las dudas de su origen una vez fallecida, sobrepasada por el trauma de la violencia que arrasó con el barrio y el país, y solo es un alma en pena que navega en el río Mapocho, y que, aun así, es interpelada por la voz de su hermano.

Entonces, de alguna manera, la familia separada deviene en una alegoría de la nación, donde el lector se hace cómplice de un transcurso del cual se le han entregado las claves operando en la metanarratividad del texto: la historia se cuestiona y no termina en sí misma, sino en la construcción imaginaria que se despliega en el ritmo del tiempo, discute la historia legitimada y la ideología el poder que se instala cíclicamente en la historia, oculta en el deseo.

## Bibliografía

### Corpus

Fernández, Nona: *Mapocho*. Santiago: Uqbar editores, 2008.

### Estudios literarios

Areco Morales, Macarena: “*Mapocho* de Nona Fernández: novela híbrida entre la historia y el folletín”. *Anales de Literatura Chilena*, 2011, año 12, número 15.

Avelar, Idelber: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Eds. Universidad Católica, 1997.

Carreño, Rubí: *Memorias del nuevo siglo. Jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto propio, 2009.

del Río, Ana María: “Literatura chilena: generación de los ochenta. Detonantes y rasgos generacionales”, en *Literatura chilena hoy*. Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana, 2002.

Guaquiante Blaskovic Lenka: “*Mapocho* de Nona Fernández: herida y palabra callada”. En <http://www.letras.s5.com/nf131010.html>.

Jeftanovic, Andrea (2007). “*Mapocho* de Nona Fernández: la ciudad entre la colonización y la globalización”. *Chasqui*, 2007 N° 36.

Lillo, Mario: “La novela de la dictadora en Chile”. *Revista Alpha*, 2009 N° 29.

Llanos, Bernardita: “La espacialización de la memoria en Nona Fernández y Carmen Castillo”, en *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago: Celich/Cuarto Propio, 2013. Magda Sepúlveda Eriz, editora.

Marks, Camilo: *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Santiago: Debate, 2010.

Olivares, Carlos: *Nueva narrativa chilena*. Santiago: Lom, 1997.

Menton, Seymour: *La nueva novela histórica de la América Latina (1997-1992)*. México: FCE, 1993.

Opazo, Cristián (2010). “*Mapocho*, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”. *Revista Chilena de Literatura*, abril 2004, número 64, 29-45.

Salazar, Jezreel: “El silencio narrativo”. *Revista Palabrijes* N° 2, 2008. México, UACM.

### **Estudios teóricos**

Bhaba, Homi: *Nación y narración*. México: Siglo XXI editores, 1990.

Bajtín, Mijail: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2002.

Eco, Umberto: *El superhombre de masas*. Barcelona: DeBolsillo, 2012.

Geertz Clifford: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Martínez Bonatti, Félix: *La ficción narrativa*. Santiago: Lom, 2001.

Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Renkema, Jan: *Introducción a los estudios de discurso*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Van Dijk, Teun: *Ideología*. Barcelona: Gedisa, 2000.

White, Hayden: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

El sentido de este libro se fundamenta en la idea de formar un corpus de estudios críticos, cuya orientación es la entrega de distintas aproximaciones a la producción de escritores latinoamericanos y chilenos. Para tal efecto, se discuten hitos fundacionales de la crítica en Latinoamérica del siglo XX, junto a la valoración y actualidad de esos proyectos, que dieron origen a diversos “conceptos fundantes”. En el caso de los trabajos sobre poesía y narrativa, el análisis de obras y autores se despliega en épocas y procesos variados, cuya reflexión, por ese mismo hecho, se sitúa en distintas estéticas y problemas, de ahí que el desafío de entregar nuevas lecturas demandó plantearse y resolver cuestiones teóricas y metodológicas

del Prólogo de Ana Pizarro

