LETRAS:
MÁS QUE UNA CARRERA
Investigación y creación en el Pregrado

VV.AA.

GIFID
DESNATURALICEN Y DESCOLONICEN DESDE EL SUR DE CHILE
GÉNERO E INVESTIGACIÓN EN LA FORMACIÓN INICIAL DOCENTE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

La colección "Subjetividad y escritura en el pregrado" persigue potenciar el trabajo académico realizado en la Licenciatura en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad Austral y la Universidad de Chile a través de la publicación de un libro surgido de los trabajos de investigación semestrales o investigaciones conducentes al grado académico. A los contenidos disciplinares aprendidos en los cursos se suman, entonces, el trabajo colaborativo que implica pensar y diseñar un libro colectivo, así como la exploración en las propias líneas de investigación. La colección busca que los y las estudiantes experimenten desde el inicio de la carrera la posibilidad de ser profesionales conscientes de que la palabra vive más allá de la sala de clases, en compromiso con la sociedad.

La colección ha sido creada y dirigida por Rubí Carreño en el marco del Proyecto Anillo ATE220025 "Descolonizar y Despatriarcar desde el Sur: Género e investigación en la Formación Inicial Docente", del cual la profesora Carreño es Investigadora Principal.

PROYECTO ANILLO ATE220025
DESPATRIARCAR Y DESCOLONIZAR
DESDE EL SUR DE CHILE:
GÉNERO E INVESTIGACIÓN EN LA
FORMACIÓN INICIAL DOCENTE

GIFID

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

Letras: más que una carrera. Investigación y creación en el Pregrado
VV.AA.

Corrección: Lorena Sánchez
Diseño de portada e interior: Emilio Vilches Pino
Cursos involucrados: Investigación en Letras (2023 y 2024) y Crítica: novela chilena del siglo XXI (2023, 2024 y 2025)

Letras: más que una carrera
Investigación y creación en el Pregrado

VV.AA.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al Proyecto Anillo de Investigación Asociativa ATE220025, "Despatriarcar y descolonizar desde el sur de Chile: género e investigación en la Formación Inicial Docente", en cuyo marco se desarrollaron las metodologías de esta publicación. También expresamos nuestro reconocimiento a la Pontificia Universidad Católica de Chile, a la Universidad Austral de Chile y la Universidad de Chile, en cuyos pregrados vinculados a la literatura y la docencia se pudieron realizar estas investigaciones.

También agradecemos a la totalidad de los estudiantes de los cursos Investigación en Letras y Crítica: novela chilena del siglo XXI (2023, 2024 y 2025), dictados por la profesora Rubí Carreño, que son los autores y autoras de este volumen. Tradición y vanguardia puesta en las manos de quien lea este texto. Confiamos en que este libro contribuya a la democratización de la investigación y de la escritura en el pregrado, fortaleciendo de este modo la participación de lxs jóvenes en el ámbito laboral y académico.

HOJA DE RUTA

INTRODUCCIÓN

Sacar la voz
Valentina Bustos

PRIMERA PARADA: MÚSICA Y LITERATURA

La vigencia del folclore tradicional mediante la música independiente autogestionada en Chile. ¿Qué elementos conservamos?
Francisca Fuenzalida Castro

Las anticuecas de Violeta Parra: la concepción de un legado
Cristóbal Muñoz

Música y felicidad en "Skyline To" de Frank Ocean
Darla Josefa Gallegos Bustamante

SEGUNDA PARADA: NOVELAS CHILENAS DEL SIGLO XXI

El cuerpo de la mujer mapuche como territorio en *Desde el fogón de una casa de putas williche* de Graciela Huinao
Valentina Soto-Nahuelhual

"Comprándote, pues": la intimidad y el mundo capitalista en *Chilco* de Daniela Catrileo e *Islas de calor* de Malu Furche
Halle Keane

Las homicidas de Alia Trabucco Zerán o ¿cómo ver la interseccionalidad?
Abigail Klein

La memoria sensorial en *Mientras dormías, cantabas* de Nayareth Pino Luna y *Chilco* de Daniela Catrileo
Benjamín Delgado Godoy

Ella estuvo entre nosotros de Belén Fernandez Llanos: "Yo no quiero ser valiente, quiero ser una niña"
Valentina Bustos Hernández

La política del amor *queer*, la madre cuidadora y la tierra: los tipos de amor en la novela *Chilco* de Daniela Catrileo
Constanza Rojas

De las alegorías nacionales a las experiencias personales: lo *queer* y sus reflexiones en la individualización del siglo XXI en *Papelucho gay en dictadura*
Patrick Hayton

La interseccionalidad de Marina en *Chilco*: contra-cartografías feministas en la reivindicación del espacio y la voz
Joseph White

TERCERA PARADA: TEXTOS AUDIOVISUALES

Cruzar la calle
Catalina Cisternas

"¡Por fin los alcancé!": *Yowamushi Pedal* y el final de una carrera
Felipe González Fierro

CUARTA PARADA: VOLVER A MÍ

Crónica del retorno: naturaleza, humanidad y sociedad en perspectiva descolonial
Cristóbal Bastías

INTRODUCCIÓN

Sacar la voz

Como la mayoría, entré a estudiar Letras con el entusiasmo de quien cree haber encontrado su lugar, llena de románticas expectativas y ambiciones. Con escritos torpes, pero con las ganas de mejorar, con varias lecturas encima y el deseo de más, asumí lo que parecía lógico: que pasaríamos gran parte de nuestro tiempo leyendo y escribiendo, desarrollando la creatividad que había quedado guardada desde el colegio. Sin embargo, como a la mayoría, la realidad me golpeó con fuerza y, casi imperceptiblemente, comenzó a apagar a la lectora activa que siempre fui y a la escritora que, aunque torpe, llevaba dentro.

Tras ese "choque", otras preguntas aparecieron de manera inevitable a medida que avanzaba en mi formación universitaria: ¿cuántos siglos deben pasar para que se estudien aquellos libros que conversan sobre el siglo XXI o para leer lo que está escribiendo nuestra generación? ¿Cuándo podremos poner en palabras lo que vemos, lo que sentimos? ¿Cuánto tiempo más tendrá que pasar para sentir que nuestras voces, por sí mismas, son suficientes? ¿Cuánto tiempo tomará, finalmente, sacar la voz?

Cuando parecía que mis ganas de escribir se extinguían de manera definitiva, apareció la profesora Rubí Carreño en mi camino académico, y con ella, una clase que invitaba a repensar la escritura. "Lo que yo mejor sé hacer es impulsar a que la gente escriba", nos dijo con la confianza de quien sabe abrir puertas y con la generosidad

de quien valora el saber en cualquier etapa. Comenzamos a leer críticamente la narrativa contemporánea latinoamericana de este siglo, la cual irrumpió como un bálsamo. Una escritura desconocida que, con un lenguaje auténtico, hablaba de lo mismo que veía a mi alrededor, voces cercanas que podría haber sido la de cualquiera de nosotros y nosotras.

Pero llegado el momento de escribir, de sacar la voz, nuestras palabras no supieron fluir con libertad, a pesar de que la puerta finalmente estaba abierta. Como pájaros acostumbrados al encierro y a callar el canto, seguíamos buscando, casi necesitando, la rigidez de la jaula, las exigencias y limitaciones que solían definir nuestra propia escritura. Con el trabajo conjunto de profesora y estudiante, aprendimos que podíamos apropiarnos del lenguaje, disfrutar de su riqueza, sin miedo y con orgullo a lo coloquial, dando la espalda a la estructura colonial.

Escribir sin las presiones de los pies forzados, sin las exigencias ni la carga de cumplir con expectativas ajenas al propio impulso creativo. Escribir sin tener que recurrir a un lenguaje impersonal y distante, que cubre cada palabra como una mortaja, impidiendo que estas sean una verdadera extensión de nuestra voz. Se sintió como un acto de rebeldía, uno que saciaba una necesidad que ignorábamos. Volver a sentir cada una de nuestras palabras es, finalmente, encontrar un espacio donde nuestra voz, por sí misma, es suficiente.

Sé que muchos y muchas no han tenido, o aún no tienen, ese punto de inflexión. Por eso, este libro busca compartir lo que se puede lograr cuando nos involucramos en la creación: una autenticidad y

conexión que, lejos de restar rigurosidad, permite un trabajo más sincero y coherente a lo que se busca expresar. Es, en esencia, un gesto de reconocimiento a aquellas voces que, aunque no cuentan con un grado académico, tienen mucho que aportar y compartir.

Así, esta antología reúne diversos trabajos de estudiantes de pregrado de la Universidad Austral de Chile y la Universidad Católica de Chile, los cuales nacen de la experiencia crítica, de la valentía de cuestionar y la humildad de cuestionarse. Desde la investigación rigurosa hasta la escritura creativa, estas voces jóvenes abordan una amplia gama de temas que van desde lo personal hasta lo colectivo y de lo local a lo foráneo. Cada estudiante que ha contribuido a este libro ha trabajado con dedicación y esmero en asuntos que le son significativos, encontrando en ellos una conexión profunda con su experiencia, curiosidad y/o contexto. No hay voces que sobresalgan por sobre otras, todas tienen un lugar y cada una aporta algo único. En estas páginas no se exponen verdades absolutas, sino caminos abiertos a la reflexión; se exploran las posibilidades de la escritura crítica como la unión entre el conocimiento y la subjetividad; una invitación a repensar los estilos discursivos dominantes y a imaginar nuevas formas de leer, escribir y entender el mundo.

Desde el sur del continente americano, esperamos que este libro encuentre a aquellos y aquellas que aún sienten que su voz no tiene cabida. Que les permita descubrir que la academia también puede ser un espacio donde nuestras palabras se manifiesten con autenticidad, resonando con lo que realmente pensamos, sentimos y vivimos.

Valentina Bustos Hernández

PRIMERA PARADA: MÚSICA Y LITERATURA

La vigencia del folclore tradicional mediante la música independiente autogestionada en Chile. ¿Qué elementos conservamos?

Francisca Fuenzalida Castro

La consolidación de costumbres, creencias y creaciones constituye al carácter tradicional que yergue, mediante cada particularidad, una identidad colectiva. La tradición, por tanto, será conservada mediante sus propios integrantes en sus respectivas particularidades y en cada hábito efectuado, prevaleciendo hasta día de hoy mediante su transmisión generacional. A esta definición la conoceremos como "folclore".

El folclore como carácter tradicional que sintetiza un territorio o agrupación social es conservado principalmente mediante la oralidad, por lo que cada sujeto supone factor fundamental en la construcción de nuestra identidad. Su trasmisión oral podría manifestarse en un relato, una ronda, una canción o un poema que prevalece en el tiempo.

La intangibilidad que supone el folclore es un riesgo que se auxilia únicamente en la vulnerabilidad de la memoria. La desaparición será, entonces, un espectro que circunde constantemente a la tradición. Esto sucede debido a que la muerte lleva consigo no sólo al individuo cómo ente físico, sino que también arrasa con toda su idiosincrasia y tradición edificante a la riqueza folclórica, pudiendo perderse de manera paulatina el saber popular. La particularidad que reivindica al folclore se funda en su trasmisión generacional,

prescindiendo de cualquier sustento o documentación material; de esta manera ha logrado sobrevivir al paso del tiempo hasta día de hoy. Su preservación en el saber popular ha sido presidida por melodías simples y armoniosas que facilitan su arraigo a la memoria colectiva. Del mismo modo, las letras que componen a la música tradicional han sido construidas de manera paulatina y por tanto lleva consigo una colaboración plural innata.

De este modo, investigadores e investigadoras se han propuesto la tarea de recopilar el folclore de nuestro país, volcándolo hacia una documentación tangible y respaldando dicha oralidad mediante transcripción musical o grabación como enmienda a lo impalpable. En muchas ocasiones, gran parte de los relatos como rondas, poemas y canciones se pierden en la fluctuación del tiempo sin posibilidad de retractación, por lo que la ambivalencia en cuanto a oralidad y sustentabilidad tangible confluyen hacia un mismo propósito, alcanzando su fundición en la preservación desde folclore antecesor, hasta el practicado hacia nuestros días.

La música popular constituye un pilar fundamental en la edificación del folclore hasta la contemporaneidad. Suscitada principalmente en la zona sur de Chile y con instrumentación propia de nuestra tradición, los intérpretes solían ser campesinos, inquilinos y artesanos, constituyendo, en su mayoría, a un sector analfabeto. De este modo la trascripción de letras suponía una labor en muchos casos inviable, menos aún el retrato de una partitura indicando rigurosamente melodía y acordes. La pieza musical, lejos de ser comprendida como erudita, era resignificada mediante la carga emotiva que suponía. Las cuecas, resbalosas, tonadas, parabienes,

versos a lo humano y lo divino, entre otras categorizaciones musicales del folclore, eran interpretados en funerales, casorios, juntas familiares e instancias sociales varias, por lo que la emocionalidad preponderante que suscitan los atiene a la tradición, convirtiéndose de esta manera en elementos edificantes del folclore tradicional.

Asimismo, recopiladoras fundamentales tales como Esther Martínez, Petronila Orellana y Derlinda Araya –la llamada trilogía de voces femeninas coetánea entre los años 20 y 40– ejercen un trabajo recopilatorio pionero, trasladando la música folclórica chilena a estudios, discos y auditorios de radios.

Luego de ello vendría el trabajo recopilatorio clave, preservado hasta día de hoy en la memoria popular y desplegado durante los años 50, 60 y 70. Encabezado por artistas como Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Violeta Parra, el compilado cuenta de una riqueza cultural innegable y primordial en la manera que hoy percibimos nuestra identidad folclórica. Lo anterior podría explicarse sobre la base de que dicho periodo abarca gran parte de las tonadas conservadas hasta día de hoy en el saber tradicional, pudiéndose hallar fácilmente alguna de estas melodías en la cotidianeidad que circunda los parlantes de radios hogareñas. También podría sustentarse en el hecho de que las precursoras principales corresponden a las protagonistas mismas del trabajo recopilatorio.

En la década de los 40, Carlos Isamitt ya había gestionado un trabajo de recopilación desde el Instituto de Investigación Folclórica de la Universidad de Chile; no obstante, aquello que llevaron a cabo figuras tan imponentes como Violeta Parra en los años 50, estaba fuera de todo ámbito académico y apoyo institucional.

Violeta recorrería el sur de Chile con el único sustento de su propio bolsillo, sin ningún tipo de apoyo o instrucción. De esta manera organizaba sus viajes y finanzas por su propia cuenta, o eso nos expone una carta que la recopiladora dirigía al entonces director de Radio Chilena –donde trabajó en ese entonces Violeta Parra– Raúl Aicardi: "El asunto es que quisiera cobrarle un saldo (...) con este dinero y el sueldo atrasado yo puedo viajar al sur en busca de un folclore que nadie estima". De esta manera, la intérprete tomaba su libreta atiborrada en legado, su guitarra y emprendía el viaje, una que otra vez con Ángel corriendo tras sus faldas con una grabadora a cuestas, en la mayoría de los casos infructuosa, debido a la falta de electricidad preponderante en las zonas rurales de aquel entonces.

Violeta, aunque siempre se mantuvo circundante a la música y abrazada a su guitarra, antes de topar su destino con una anciana campesina apodada "la Pelusita", no suscitaba en ella el propósito por recopilar el folclore tradicional, y no porque no quisiera, sino porque aún no lo sabía.

Corría el año 1953 y Violeta Parra contraía su segundo matrimonio con el mueblista Luis Arce, con quién concebiría a Carmen Luisa (1950) y Rosita Clara (1952), quien tristemente fallecería dos años después. Suscita en Violeta el deseo por bautizar a su primera hija Carmen, llevando a cabo esta ceremonia en la Iglesia de los Capuchinos ubicada en calle Catedral. Acude al encuentro la familia de Luis Arce y entre ellos su abuela materna, "la Pelusita", oriunda de Alto Jahuel, pueblo campesino. Aquella venerable anciana de 96 años suscitaría en Violeta una especie de epifanía respecto de su labor por desenterrar el folclore nacional, generándose en aquel

bautizo el encuentro culmine. Recuerda Ángel Parra años después en *Violeta se fue a los cielos*: "Sonrió (la Pelusita) con complicidad en el instante en que descubrió que en los brazos de mi madre, lo que se veía era una guitarra y no la niña recién bautizada".

"Yo también tocaba guitarra en mis tiempos", comunicaría la Pelusita como primera interacción hacia Violeta. "Tocará todavía", acometía por su parte Violeta. "Yo canto tonadas que aprendí en el sur", continuaba, a lo que la cantora comienza a entonar una de ellas. "Ahora me toca a mí", respondía conmovida la Pelusita, generándose de manera inusitada el primer intercambio folclórico que involucraría a Violeta como partícipe y el cual motivaría los cuantiosos posteriores.

Aquello que se logró en estos años en cuanto a la recopilación del legado folclórico se hallaba lejos de cualquier logro académico. Violeta se las ingenió desde el pulir de la confianza, experiencia y paciencia con sus pares. Los sujetos entrevistados solían ser reacios y desconfiados al momento de ceder sus conocimientos, teniendo que recurrir necesariamente al ingenio. Violeta llegó a utilizar variadas técnicas a fin de conseguirlo; rondaba la vivienda de aquellos sujetos copiosos en tradición con una maleta cargada de ropa, intercambiándola por canciones, o bien, intercambiando canciones por canciones.

Por otro lado, Margot Loyola comenzaría su recorrido musical un poco antes, expresando su interés incluso desde 1945, con 27 años y aún compartiendo escenario junto a su hermana Estela como el conjunto de Las hermanas Loyola. Luego de volver tras su gira por el sur de Chile, la connotada revista radial *Radiomanía*

proporcionaría una entrevista donde Margot ya entregaría pistas de lo que podría tratarse su próximo trabajo. "Después de los conciertos auspiciados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el año 43 (...), nuestro repertorio, nuestros conocimientos y nuestro amor por los aires tradicionales y folclóricos creció en tal forma que hoy nuestro más grande anhelo es su estudio y difusión". De esta manera, tras la separación de Las hermanas Loyola, hacia el año 1950, Margot se embarcó en el viaje perpetuo por reivindicar la música tradicional.

Hacia el año 1951, la novelista Marta Brunet ofrecería una reunión social en Buenos Aires, acudiendo connotadas personalidades, tal como Rafael Jijena Sánchez –reconocido poeta– o Carlos Vega, uno de los mayores investigadores de la música tradicional argentina. Margot, introducida con una carta de recomendación escrita por el folclórico chileno Oreste Plath, ofrecía su canto en dicho evento social. Interpretaba canciones mapuches y cuecas –obtenidas desde Carlos Isamitt, investigador chileno– cuando Vega, acercándose conmovido, aseguraría siglos de emotividad chilena almacenada en su voz. Desde aquel entonces ambos estrenarían una amistad que encausaría a Margot hacia la recopilación del folclore nacional.

La primera interacción entre Violeta y Margot acontece en una fonda del parque Quinta Normal a fines de 1952. Luego de escuchar a Violeta interpretando tonadas como "La jardinera" o "Juana Rosa", Margot se le acerca conmovida, preguntando por su autoría. Violeta, evidentemente molesta, responde: "¿Acaso usted no sabe que esta tonada es mía?" (San Martín). Con este primer

encuentro algo tenso, ambas recopiladoras se unirían en variadas oportunidades con un mismo propósito: recopilar y dar a conocer el folclore nacional. Esa misma tarde Violeta tomaría la iniciativa, proponiendo con soltura y confidencialidad una reunión a Margot con el fin de intercambiar y compartir el folclore, concretándose así el encuentro en Miguel Claro 114-A, casa de Margot.

Entre ambas recopiladoras existe una diferencia fundamental al momento de llevar a cabo sus andanzas por recopilar el folclore. Mientras Margot cuenta con un historial academizado, tomando clases de canto, danza y piano clásico por siete años (además de impartir la docencia), Violeta, no cuenta con más educación que la primaria, –sustentada por su hermano, en ese entonces también estudiante– logrando su ingreso a la Escuela Normal N°1. Por tanto, podremos dar cuenta de que existe un enfoque distinto en cuanto a ambas recopiladoras, generándose incluso roces en reiteradas ocasiones. "A ella (Violeta Parra) no le gustaba nunca lo que yo hacía. Cuando (yo) cantaba cosas de salón me decía: ¿Siempre estai cantando las mismas huevás? El salón no le gustaba. Ella pensaba que una folclorista que tenía una voz estudiada, estaba perdida como folclorista" (Ruiz, en línea).

Esto puede apreciarse, en primera instancia, por la manera en que ambas llegan al folclore. Mientras que Violeta se vuelca a este oficio luego del encuentro con "la Pelusita", Margot se estrena del brazo de figuras consolidadas en la recopilación folclórica en el ámbito académico, como Carlos Isamitt y Oreste Plath. Así, mediante la fundición del saber popular junto a la preservación academizada, el folclore ha sobrevivido hasta nuestros tiempos.

¿Existe hoy en día un rescate de la raíz folclórica al momento de construir sonoridades en nuestro territorio? Si bien el trabajo recopilatorio del folclore se encuentra ya preservado, aún queda mucho que explorar respecto de nuestras propias musicalidades. ¿De qué serviría el registro concebido por nuestras investigadoras si resultase de igual manera en el olvido? Afortunadamente, el folclore se encuentra presente en la actualidad mediante la gestión de artistas independientes, que logran su reivindicación hacia la contemporaneidad. Mediante instrumentación, estructuras, léxico y tradición popular, la música gestada en el siglo XXI por artistas tales como Evelyn Cornejo, Rosario Alfonso, Nosé Nomás, Diego Lorenzini y Tikitiklip rescata elementos típicos de la raíz folclórica chilena.

Instrumentos tradicionales del folclore en Chile preservados en la música hasta hoy

A inicios de los años 60, los festivales estudiantiles comienzan a adquirir notoriedad, propagando su popularidad hacia las distintas regiones del país. El folclore y su avance fue elemento protagonista en dichas instancias, dándose a conocer importantes figuras como Víctor Jara o el grupo Quilapayún. Las peñas folclóricas emergieron de igual forma, constituyendo estas instancias sociales elementos centrales en la proliferación del folclore.

Corría el año 1964 cuando se fundó en Santiago una de las peñas más fructíferas, en cuanto a su perdurable insistencia en el tiempo y la confluencia constante de distintas personalidades que, expectantes y curiosas, solían entrar a echar un vistazo a La Peña de

los Parra, la única que basaba su política en la deslegitimación del alcohol con el firme propósito de que el papel protagonista se lo lleve el propio folclore.

Volviendo desde París, Isabel y Ángel Parra inaugurarían este espacio, ubicado en calle Carmen 340, abierto de jueves a domingo y con dos funciones diarias de dos horas cada una. La informalidad que suponía dicha peña permitía al artista entablar diálogo directo con el auditor, por lo que, de una u otra forma, la tradición popular mantenía con ahínco su raíz edificante; la preservación y divulgación del folclore desde la oralidad. Aun constando de un resguardo físico por parte de investigadoras como Margot Loyola, Gabriela Pizarro, o la misma Violeta, el innatismo del folclore como instancia social seguía en pie mediante el diálogo directo de un igual a igual.

Si nos centramos en el legado sonoro que nos brindó la consolidación de dichas peñas, podremos dar cuenta de la instrumentalización central que solían dominar los hermanos Parra y quienes asistían a esta y otras peñas proliferadas en el sector, tal como lo sería La Chingana, inaugurada por Margot Loyola el año 65, o la gran carpa ubicada en la comuna de La Reina, levantada el mismo año por Violeta Parra.

Centrándonos en la transmisión musical que nos brindaron los hermanos Parra en tres LP titulados *La peña de los Parra* (*vol. I, II y III*), podremos dar cuenta de qué instrumentos priman en la interpretación y cómo es que siguen vigentes hasta día de hoy en la música independiente actual fraguada en el territorio chileno.

El cantar tiene sentido corresponde a una tonada tradicional del folclore venezolano, titulada originalmente como

Polo Margariteño. Incluida en el puesto número cinco del primer volumen de *La peña de los Parra*, es adaptada instrumentalmente por los hermanos Parra con raíces propias del folclore chileno. Prima de esta manera un cuatro venezolano como base, con un rasgueo típico de la tonada y, resbalando sobre el cuatro, punteos y bajeos de guitarra propios de la tradición folclórica evidenciados en la cueca.

Más adelante, Isabel Parra nos brindará luces más certeras respecto de los instrumentos principales: "Yo tocando el bombo legüero y la guitarra venezolana de cuatro cuerdas, y Ángel con su guitarra y su charango, fascinaron a todos, especialmente a mi mamá, que era nuestra admiradora número uno" (Parra, *Ni toda la tierra*).

Por tanto, podremos dar cuenta de cómo en Chile fueron proliferando instrumentos tales como el cuatro venezolano, o el bombo legüero como acompañante principal. ¿Existe hoy en día proyectos musicales que rescaten la esencia folclórica mediante la instrumentalización que primaba hacia los años 60?

En el Chile contemporáneo, existen más de mil proyectos (y no es exageración) musicales que no suelen encontrar cabida en el interés colectivo más que en pequeños nichos que valoran y respetan su trabajo. Aquellos proyectos que encausan su emocionalidad mediante instrumentos más bien folclóricos han adquirido dentro del ambiente musical, la categorización de indie folk, para referirse a elementos más acústicos, centrados en la tradición y con un nuevo enfoque hacia la contemporaneidad. Indie folk se compone por la abreviatura de la palabra "independiente" (indie), la palabra "folklore" (folk) y su posterior conjunción.

En Chile la mayoría de los proyectos musicales que yacen bajo la sombra de aquellos que se atienen más bien a lo comercial, corresponden a proyectos autogestionados, por lo que el alcance que pudiesen llegar a tener no siempre resulta fructífero, al no estar asesorado o no remitir su arte desde un lugar estratégico. Esta es una problemática que solía suscitar en las peñas folclóricas, tal como sucedería con la carpa de Violeta en La Reina: "El despliegue de empuje y sacrificios que demandó esta hazaña (el levantamiento de la carpa) resentía enormemente la vida cotidiana (...), la prensa no la había apoyado nunca como ella hubiera querido (...), la carpa siguió funcionando esos meses, sin conseguir el público necesario" (Sáez 179). Pudiendo esto representar un desplazamiento en la música independiente popular que, lamentablemente, continúa hasta nuestros tiempos.

Uno de los proyectos independientes que más relevancia ha alcanzado dentro del indie folk, corresponde al de la cantautora chilena Rosario Alfonso. Rosario pareciese rescatar de manera simbólica los instrumentos típicos utilizados en las peñas folclóricas, así como también trae hacia la actualidad elementos característicos del folclore tradicional, tanto a nivel gramatical como fonológico. De esta manera, Rosario reivindicará elementos atinentes al folclore popular.

Pero hay más. Porque corría el año 2018 cuando una joven de 25 años, María Rosario Alfonso Alarcón, estrenaba luego de una infinidad de tocatas íntimas, su primer EP titulado *Lo primero*. Una particularidad que sobrecoge al momento de darle *play*, tiene que ver con la ideal carta de presentación: "Tus ojos claros", de esta

manera comenzará el EP con una melodía arpegiada por un cuatro venezolano, sumándose progresivamente punteos y acordes abiertos empleados por el mismo instrumento. Luego, los bajos, ejecutados por un contrabajo que juguetea ágilmente con la guitarra que súbitamente se sumerge para generar una atmósfera instrumental mediante punteos y detalles enriquecedores. La voz de Rosario y listo: estos tres instrumentos han conformado la primera canción del disco. Resulta fascinante el aura envolvente que puede llegar a generar en el oyente la brillante racionalización de los instrumentos. Asimismo se desarrollará la sonoridad tanto del EP, como del trabajo posterior de la artista.

Una particularidad que destaca esta obra tiene que ver con la primacía de un instrumento que pareciese comandar a los demás, que se percibe como el esqueleto central del EP y que será el encargado de atisbar como primer invitado a esta mezcolanza de sonoridades: el cuatro venezolano. Rosario no soltará más dicho instrumento, sustentando en él su voz desde la primera canción, y usándolo como referencia de principio a fin.

Es importante traer a memoria el hecho de que fue Isabel Parra, en La peña de los Parra, quien popularizó el cuatro venezolano dentro el folclore hacia los años '60, convirtiéndolo en pilar de dicha instancia social. De igual manera, el contrabajo y la guitarra conforman base ideal en la cueca central hasta día de hoy.

Rosario Alfonso reúne instrumentos típicos desde la base del folclore nacional hacia la contemporaneidad, confluyendo tanto en su obra fonográfica como en sus presentaciones en vivo. La conformación ideal que la artista lleva a cabo en una presentación se

ve conformada por: el cuatro venezolano, la guitarra, el contrabajo y el ukelele, significando este último un elemento enriquecedor e innovador dentro de la estructura. Esta especie de "fusión" entre instrumentos que suponen relación hacia el folclore tradicional e instrumentos que no se hallan bajo dicha categorización, suele darse con frecuencia en el indie folk, evidenciándose de esta manera un enfoque hacia la contemporaneidad en la música.



Rosario Alfonso tras al cuatro venezolano, junto a su banda en Sesiones 8874 2023.

Tal es el caso de Tiare Galaz, o Niña Tormenta, proyecto musical que de igual manera generará una fusión entre elementos típicos e instrumentos suscitados desde la música contemporánea. La conformación en vivo actual de Niña Tormenta consiste en: bombo legüero, ukelele, y sintetizador. El bombo legüero contituye elemento fundamental en el folclore que, originario de Argentina, ocupó un lugar fundamental en las peñas chilenas.

Lo mencionado anteriormente sólo corresponde a una pequeña muestra de lo que conforma hoy en día en Chile al llamado

indie folk. Esto debido a que el mismo movimiento o género cuenta con una infinidad de proyectos que generan una grieta cargada de historia y tradición dentro de la música, confluyendo instrumentación característica de nuestra idiosincrasia y folclore, junto a instrumentos atenientes hacia la música coetánea en nuestros días.



Niña Tormenta al centro, junto a bombo legüero a su izquierda y sintetizador a su derecha. En Sesiones 8874 2019

En ese escenario resulta fascinante el caso de la agrupación orientada hacia la música infantil Tikitiklip, la cual ha enfocado su instrumentación hacia elementos típicos de la tradición, contando así en sus presentaciones en vivo con cuatro venezolano, charango, bombo legüero, guitarra, entre otros. El charango tiene su origen en Bolivia y llega por el norte de nuestro país, pasando a conformar elemento esencial de las peñas folclóricas, estando de igual manera presente en grupos tales como Inti-Illimani, quienes ya hacían sus primeras presentaciones en la carpa de La Reina.

Estructura del folclore hacia la actualidad

La música folclórica, al encomendar su conservación a la tradición oral, corresponde a melodías repetitivas, esto a fin de asegurar su preservación en la memoria de quienes las ejecutan. Tal es el caso de la cueca, la cual presenta elementos rítmicos característicos a fin de concretar su entonación.

Carlos Vega –musicólogo y compositor– investigó localidades chilenas ricas en tradición folclórica[1] en busca de la cueca tradicional chilena y afirma de este modo: "la cueca chilena repite siempre. Es regla sin excepción" (39). Vega refiere a las muletillas o expresiones repetitivas presentes en la cueca, tal como lo puede ser la entonación de la frase "mi vida", "allá va" o bien la interjección de "Ayayay". Un elemento recurrente corresponde a la repetición al inicio de cada verso, o bien la repetición de la última palabra de cada verso para comenzar el siguiente. Vega nos propone los siguientes ejemplos respectivamente:

58

Mi vida, para qué
dijiste sí-í,
mi vida, ingrato-o
teniendo dueño,
mi vida, ingrato-o
teniendo dueño,
mi vida, sabiendo-o
que no se goza,
mi vida, con gusto-o
lo que es ajeno,
mi vida, con gusto-o

59

La vida, baila jo-o-
baila jovencita, baila,
la vida, y al uso-o
y al uso de Talcahuano,
la vida, y al uso-o
y al uso de Talcahuano,
la vida, con el so-o
con el sombrerito al ojo,
la vida, y el pañue-e
y el pañuelito en la mano,
la vida, baila jo-o
baila. jovencita. baila.

1. Específicamente: Lonquimay. Curacautín, Rarirruca, Vilcún, El Cajón, Dollinco, Lautaro, Quinquina, Bulnes, Concepción, San Vicente, Valdivia, Puerto Montt, Ancud, Puerto Varas, Temuco, Mallarauco, Talca, Santiago y Los Andes.

De esta manera, la repetición en la cueca supone factor fundamental en su estructuración tradicional, así como también en su preservación, mas ¿podemos ver dicha característica hacia la música independiente creada en Chile en la actualidad?

Nosé Nomás es el proyecto independiente del joven José Tomás, quien se ha esforzado por reivindicar el formato análogo en su música. Con su disco *Playa 312: Retazos*, estrenado en septiembre de 2023, ha incursionado hacia distintos géneros y entre ellos, la cueca. Con características típicas de nuestro folclore tradicional, la canción "Hay una fiesta en el pico" comenzará de esta manera:

> Allá va hay una fiesta en el pico, mi sangre
> allá va de un pelícano gigante, mi sangre
> allá va quienes fueron se pusieron, mi sangre
> allá va su ropa más elegante, mi sangre

Como puede distinguirse, Nosé Nomás retrata en sus canciones las acepciones indicadas por Carlos Vega, como la repetición de muletillas "allá va" y la incorporación de expresiones propias de nuestra idiosincrasia como "mi sangre" para referirse a un remitente que considera como a familia. Bajo este punto, hallo preciso establecer una comparativa respecto de las muletillas, presentes en la cueca "Una chiquilla en Arauco", interpretada por Violeta Parra en el disco *Cuecas y tonadas populares*:

> La vida una chiquilla en Arauco ay sí, sí
> la vida muy curiosa y sin sentido ay no, no
> la vida mató al paire y a la maire ay sí, sí
> la vida por irse con su querido ay no, no
> la vida en Arauco una muchacha ay sí, sí

De igual manera, Violeta empleará muletillas persistentes tanto en el inicio de cada frase, como también hacia el final de las mismas, siguiendo una estructura parecida a la presente en "Hay una fiesta en el pico". Y lo anteriormente mencionado no se trata de mera coincidencia, debido a que el propio José Tomás explicita su labor investigadora antes de desarrollar sus canciones.

> Sí, intento hacer mi música con un fuerte enfoque en la investigación de la tradición. Creo que la investigación es de los aspectos más importantes para cualquier tipo de creación. Por ejemplo, para hacer un cultivo hay que investigar sobre el comportamiento y la evolución de las especies vegetales en el territorio. Lo mismo se debe hacer con la música y las letras. En ese disco hay tres cuecas que obedecen todas las reglas de la cueca (Entrevista personal).

De este modo, el artista efectuará un trabajo que atiende a las raíces folclóricas desde la investigación de sus tradiciones y elementos edificantes en la música. Al referirse a las "tres cuecas", hará alusión respectivamente a "El pololo y la polola", "Hay una fiesta en el pico" y "Al interior de un tsunami".

Además, Nosé Nomás introduce instrumentos tales como el acordeón o la percusión con loza. Al ser preservado este género musical desde lo popular, muchas veces no se hallaba más elemento percusivo que el disponible a la mano, tal como podría serlo un par de platos o cucharas. Por otro lado, está la presencia del acordeón, introducido al país inicialmente por inmigrantes alemanes durante los últimos años del siglo XIX y fundamental en la cueca central de nuestro país.

De igual manera, las cuecas presentes en el disco seguirán una estructura que suele respetarse dentro la cueca tradicional, tal como lo es el 6/8 para la base rítmica. Esto no es bajo ningún punto un requisito arbitrario al momento de clasificar a una canción bajo la categorización de cueca, mas, sí supone un patrón presente en su mayoría, según Carlos Vega. "Hay un esquema principal, alma de la especie, base común, que puede o no aparecer límpidamente en la melodía o en el acompañamiento, pero que siempre debe suponerse en estado potencial o de latencia"; es éste:



Si nos concentramos en la categorización "cueca", adentrándanos al trabajo independiente en Chile, podremos topar nuestro andar con una infindad de proyectos que así como Nosé Nomás optan por este género al momento de expresar. Entre ellos Puhyu y la Fantasma, que si bien no conserva la intrumentación traidicional del folclore –tal como es el caso de Rosario Alfonso o Nosé Nomás– sí conserva las llamadas muletillas, así como también la estructuración típica de 6/8 en la cueca, yendo incluso más allá y adoptando las anticuecas impulsadas por Violeta Parra.

Este análisis respecto de la cueca traída hacia la contemporaneidad mediante la música emergente en Chile sostiene su base elemental sobre los discos de Violeta Parra *La cueca* y *Cuecas y tonadas populares*, que mediante distintos recopilados de la artista, dará cuenta de la estructuración básica de la misma así como también sus

elementos centrales. De igual manera, canciones recopilada por la cantora Gabriela Pizarro tal como lo es "Lo imposible".

La tonada no queda atrás y en ello Margot Loyola destaca por su libro de transcripciones titulado precisamente *La tonada*. En él llevará a cabo un análisis exhaustivo en cuanto a la estructuración de la misma, entregando variados ejemplos junto con sus elementos principales. Margot definirá la tonada por una composición poética, métricamente definida y creada para ser cantada. Subraya, de igual manera, su carácter popular oral y su resiliencia ante el paso del tiempo. "Entre las cualidades que ha tenido la tonada debemos destacar el milagro de la perseverancia para prolongar su vida centenaria y la entereza de su caminar entre mar y cordillera" (Loyola 88).

Yorka corresponde a un dúo chileno independiente conformado por las hermanas Yorka y Daniela. Con una instrumentación envolvente mediante su esqueleto principal, la guitarra, las hermanas se embarcarán ante el desafío de crear una tonada hacia el siglo moderno, conservando la raíz folclórica, tanto en la base central empleada por una guitarra, como en la estructura poética rigurosa que propone Margot. Según Loyola, toda tonada debiese llevar como esqueleto principal la guitarra, así como también –ojalá– una voz femenina que la interprete. "La guitarra tiene en la tonada un rol insustituible. Incluso, podría decir que no hay tonada chilena sin guitarra, ya que ésta es un instrumento recurrente en la interpretación del género. Aún así, la relación tonada-guitarra es aún más íntima, porque la cantora logra formar un lazo muy fuerte con este instrumento esencial" (Loyola 116).

Corre el año 2018, cuando Yorka decide hacer el lanzamiento de su tercer álbum, *Humo*, el cuál contendría "Tonadita de año nuevo". Esta canción, tal como propone Margot, recurre a la guitarra como acompañamiento al dúo de voces femeninas que logra remitir a las hermanas Loyola, o incluso a las hermanas Parra en sus inicios. La canción de Yorka comienza de esta manera:

> Todo se va a terminar aunque no queramos verlo
> Aunque no queramos verlo se va a terminar
> Todo vuelve a comenzar aunque no queramos verlo
> Aunque no queramos verlo vuelve a comenzar

Siguiendo así, un elemento repetitivo en cada verso escencial en la tonada, así como también conserva un ritmo inherente al momento de leer y, sobre todo, al cantar.

Así como Nosé Nomás o Yorka, existen una infinidad de artistas independientes que recurren a nuestras raíces folclóricas en busca de alojo en las formas artísticas tan fluctuantes a nuestro tiempo contemporáneo.

Recursos retóricos presentes en la música influenciados desde el folclore lingüístico

Una característica esencial de la tradición oral, tiene que ver con su construcción paulatina y comunitaria, pudiendo estar sujeta a las afinidades de cada pueblo, tal como podría serlo, su folclore lingüístico. El folclore lingüístico se puede encontrar en refranes, frases, dichos o incluso leyendas, constituyendo el habla popular al más fiel reflejo de la idiosincrasia de un pueblo.

Incluso dentro de la fonética podremos advertir la presencia de aspectos característicos en el habla popular chileno, tal como lo es la omisión de la /s/ intervocálica, el seseo, o bien la simplificación de palabras desde por ejemplo un "para" a un "pa"'. Esto último se evidenciará, sobre todo, en el trabajo escrito de Violeta Parra, quien al ser de origen campesino ejercía un trabajo investigador optando por un trato de igual a igual con los cantores. De esta manera, Violeta en *Cantos folklóricos chilenos*, llevará a cabo una transcripción fidedigna del habla fonético en los versos recopilados. Asimismo, en *Décimas autobiográficas* hay varios ejemplos respecto del habla popular que llevaba Violeta. Aquí algunos ejemplos de la décima "Muda, triste y pensativa":

ya conocís la treta
de la versá popular
princípiame a relatar
tus penurias "a lo pueta"

Por otro lado, también se podrá ver reflejado el habla popular en el trabajo recopilatorio de Yolando Pino en *Cuentos folclóricos de Chile*, donde llevará a cabo una investigación en cuanto a las mitos y leyendas suscitados en el folclore del pueblo chileno –principalmente en sus campos–, y donde la trascripción que llevará a cabo en su escritura contará de una literal. Es decir, si por ejemplo un poblador articula un "thonudo" para referirse a un "estornudo" la transcripción será literal.

Ahora bien, una característica deslumbrante en cuanto a los elementos que conforman el habla popular, corresponde a su aversión hacia el paso del tiempo. Al igual que en la música, el folclore

lingüístico tiene como principal sustento la oralidad, por lo que su continuidad recae principalmente en la comunicación directa hacia un otro, limitando muchas veces su entendimiento a un territorio específico tal como lo es en este caso Chile. El habla popular chileno sigue vigente no sólo en las conversaciones cotidianas, sino que también se ve reflejada en la música contemporánea gestada en nuestro país. Tal es el caso de Diego Lorenzini, cantautor de 39 años proveniente de Talca, que nos presenta su más reciente trabajo, el LP *Palabritas y palabrotas*, donde desarrollará canciones cargadas de frases, dichos y refranes anclados al folclore lingüístico, culminando un trabajo que traía ya estas características en una infinidad de singles, canciones y EP. De igual manera la ya mencionada Rosario Alfonso proporcionará en su escritura gran cantidad de referencias hacia lo popular. De este tema podría desarrollar un libro entero, por lo que ahora me atendré a pequeños ejemplos que atestigüen lo mencionado. La canción "De haber sabido" corresponde al segundo track del EP *Lo primero* y reúne a Diego y Rosario en un ir y venir de dichos del habla popular contemporáneo. Aquí pequeños extractos:

> Pequé de ignorante o de inocente
> Quizás de indecente, ¿qué tanta weá?
> No volveré atrás, nica' vuelvo atrás
> No le apostaba ni un poroto más
> No habría salido tan retrasquilá

Weá, o bien, huevada proviene del habla popular chileno, correspondiendo ambos un sustantivo empleado para referirse a un objeto o cuestión. "¿Qué tanta weá?" refiere por tanto a "¿qué tanta cuestión?", o "¿qué tanto lío?". De igual manera, el chilenismo

"nica" corresponderá a la abreviatura de la frase "ni cagando" para referirse a un "de ninguna manera". La acepción "no le apostaba ni un poroto", por su parte, corresponde a un chilenismo que, según el *Diccionario del habla chilena*, deviene del dicho "anotarse los porotos" que refiere a obtener una ventaja o algún triunfo. Por tanto en esta sentencia Rosario refiere a que no vale la pena seguir intentando obtener algún beneficio de ello.

Por último, se hace referencia a la frase "salir trasquilá", lo cual es empleado al referirse cuando alguien ejecuta una acción previendo un beneficio, mas resulta todo lo contrario. Rosario en este caso utilizará el prefijo "re" para dar aún más énfasis en su amor inconcluso. Así, hará varias más referencias al folclore lingüístico, las cuales se encuentran presentes a lo largo del trabajo discográfico de esta artista.

Ahora, focalizando nuestra atención en Diego Lorenzini, se mencionará algunos de sus pasajes vinculados al folclore lingüístico popular. Diego haría lanzamiento de una de sus canciones más populares el año 2019, llevando esta por título "Sí po"'. Aquí un pequeño extracto:

> Recuerdas ese cacho
> que me habían puesto para hoy
> si po', pude correrlo para mañana
> tengo todo el tiempo del mundo para ti
> sí po', ahora que tú también tienes libre
> tendremos todo el tiempo del mundo para hacer

Como se puede apreciar, esta canción posee una gran influencia del habla popular, desde la incorporación del "po"' en el

título, como en su desarrollo. "Po"' aparecerá por primera vez en un documento oficial escrito, en los cuentos recopilados por Yolando Pino, tomo II de 1960, específicamente en el relato "La mata de la albahaca". "Po"' es apócope de "pos", deformación de "pues" y constituye hoy en día elemento fundamental en el habla popular chilena. Por otro lado, Lorenzini en esta canción también empleará "cacho" para referirse a una situación que no le favorece o más bien le incomoda. El *Diccionario del habla chilena*, por su parte, referirá a "cacho" como un "objeto inservible".

Pasando a otra canción también nos encontramos con "Para la patada y el combo", refiriendo desde su título a un dicho del habla popular. Oreste Plath referirá al dicho de esta manera: "El dicho, palabra o frase que expresa un concepto cabal, nace de las fuentes de la espontaneidad (...) sufren alteraciones, se desgastan, desaparecen y mueren. Más de una vez integran el manejo idiomático, conforman la arquitectura expresiva de los cultos" (32).

Aquí un extracto de la canción:

> Pa' la patá' y el combo
> te tienes subiendo y bajando
> las mismas escaleras a ninguna parte
> que no llevan a ninguna parte

Tal como indica Plath, Lorenzini hará empleo de este dicho con un evidente manejo idiomático, conformando una arquitectura expresiva determinada, como puede serlo en este caso el llevar un manejo de las cosas sin orden y/o seriedad. De igual manera es importante destacar la palabra combo, la cual según Walterio Meyer

proviene del quechua k'umpa que significaba "mazo de piedra" y quiere decir "puñetazo".

Por otro lado y concluyendo el análisis de esta canción, las simplificaciones de "para" a "pa'" y "patada" a "patá'", corresponden a una apócope, lo cual refiere a la desaparición de uno o varios fonemas en la última sílaba de la palabra. La apócope constituye un elemento característico en la fonética de nuestro folclore lingüístico, y puede hallarse en una infinidad de transcripciones de Yolando Pino, o incluso en Violeta Parra, cuando dice "pa' cantar de improviso se requiere buen talento",

De esta manera se encontrará en la música independiente contemporánea una infinidad de elementos propios del folclore lingüístico, incorporando palabras propias de nuestro léxico, tal como podría ser "pololo", como en la canción "El pololo y la polola" de la autoría de Nosé Nomás y Rosario Alfonso.

El pololo y la polola
de cariño se regalan rositas

Respecto de "pololo", Oreste Plath indica: "En el país, en sentido figurado, pololo es el enamorado, el que acosa a las niñas (...) y cuando se está en pleno cortejo, se está pololeando. Tal vez su nombre viene del mapuche Pulomen, Pululu, especie de moscardón que zumba alrededor de uno" (27).

Mediante esta pequeña muestra se expone cómo es que el folclore lingüístico popular chileno de igual forma sigue presente hasta nuestros días en la música independiente gestada en Chile.

Aspecto narrativo en la música como referencia a los cuentos folclóricos orales

Si bien ya se han abarcado varios aspectos atenientes al folclore contextualizado en la música contemporánea chilena, un elemento no deja de parecerme interesante, en especial por su carácter más bien didáctico, y tiene que ver con la narrativa que pudiese involucrar una canción en su conformación.

Luego de leer varios de los cuentos folclóricos reunidos por Yolando Pino, creo sucumbir a la sensación de que el carácter narrativo en el folclore tradicional oral adquiere una gran notoriedad e importancia, dando nuevos matices a mi percepción de acuerdo a la conservación del folclore. Como Violeta Parra relata un casamiento de negros, o Margot Loyola transcribe "Una triste palomita", gran parte del trabajo recopilatorio se encuentra escrito bajo estas concepciones, como si el cantor pudiese suponer a la vez narrador y cantor. Tal es el caso de Violeta con "El gallo de mi vecina". He aquí un extracto de la canción perteneciente al libro recopilatorio *Cantos folklóricos chilenos*:

El gallo de mi vecina
se cayó al pozo y se ahogó
a las cuatro de la tarde
abrió las alas y cantó.
La vecina del frente cuida mi casa,
le echó el ojo a mi gallo
picaronaza.

El aspecto narrativo encuentra eje fundamental desde la raíz folclórica, indica Yolando Pino en *Cuentos folklóricos de chilenos*: "¿En qué ocasión se narran los cuentos? en primer lugar en velorios, a los cuales los narradores son invitados o acuden voluntariamente..." (17). Sucede igual que la tonada, la cueca o la resbalosa; las canciones solían efectuarse de igual manera en casamientos, funerales e instancias sociales en general, por tanto esta especie de "fusión" entre cuentos y canciones sería inminente, al igual como podría serlo la posterior musicalización de cuentos, leyendas y/o mitos.

Tal es el caso de la cantautora chilena independiente Evelyn Cornejo, de 42 años y proveniente de la región del Maule, que mediante sus melodías con el principal acompañamiento de la guitarra y el cuatro venezolano, nos transportará hacia las raíces folclóricas que la tradición ha calado en nosotros. Una particularidad que quisiera destacar respecto a esta artista, es su característica inclinación por relatar historias del saber popular en sus canciones, destacando incluso un refrán popular de nuestra idiosincrasia en la canción "Los Ratones", donde relata cómo estos comen la lengua de su enamorado, haciendo alusión, a su vez, al refrán popular de "te comieron la lengua los ratones". De acuerdo a lo anterior, Plath indicará: "En el refrán el pueblo encierra su filosofía, sus creencia relacionadas con la naturaleza y manifiesta en forma sucinta los rasgos característicos de un lugar, tipo o grupo social" (25). Correspondiendo de esta manera la música de Evelyn no sólo a la narrativa característica del folclore popular, sino también a su riqueza lingüística. A continuación, un extracto de la canción mencionada anteriormente:

Yo tenía un novio
Y de un día pa' otro dejó de hablarme
Un día se marchó
Y penando me quedé por los rincones
Un día los ratones
Aburridos de tanta pregunta escuchar
Se acercaron a mí
Y una maldad enorme me han de confesar
Que él solía dormir
Con la boca abierta igual que los pajarones
No pudieron resistir
Y la lengua le comieron, los ratones traidores

El relato y la estructuración de una historia determinada es característica innegable en la música de Evelyn Cornejo, a continuación otro ejemplo respecto de lo mismo. El siguiente pertenece a un extracto de "La gallina y el león" cuatro track del álbum *Evelyn Cornejo*:

La gallina y el león
Se enamoraron los dos
No de la luna, obvio que no
Sino que de ellos mismos los dos
Se conocieron en el zoológico
Tropezaron con sus ojos
Y en un descuido de cupido
Ambos se volvieron muy locos
La gallina y el león
Se fueron a la siga del sol

La gallina y el león se escaparon
No soportaron la burla de sus amigos
Es que ellos se aman tanto
Perdieron todos los sentidos

Como este hay muchos ejemplos al menos en la discografía de la artista, tales como "El gallo Roberto", "La mariposa", "Las golondrinas", "Carmela", entre otros.

Tal es el caso de la agrupación Tikitiklip, que además de concentrar su instrumentación hacia elementos folclóricos sigue –al igual que Evelyn– una línea narrativa, con la distinción de que aquella se encuentra presente en todas sus canciones. Al corresponder a una banda enfocada al público infantil, Tikitiklip se esmerará por reunir elementos narrativos propios de nuestra idiosincrasia, así como también se compondrá de instrumentos folclóricos tales como el bombo legüero, la guitarra, el charango y el cuatro venezolano. A continuación un extracto de "El tonto perico", perteneciente al álbum *Tikitiklip con elenco artesanal*.

El tonto Perico tenía una jarra
un saquito roto y una gran chupalla
su mamá le dice anda a buscar agua
y el tonto perico la echó en la chupalla
Perico le dice la mama enojada
tendrías que haberla echado en la jarra.

Tikitiklip llevará a cabo una recopilación en cuanto a variados cuentos del saber popular y los instrumentalizará mediante elementos propios del folclore popular tradicional utilizado sobre todo en las peñas de los años 60. Al igual que lo hace Evelyn

Cornejo y una infinidad de artistas en la música independiente gestada hoy en Chile, Tikitiklip desarrollará historias relatadas mediante la melodización de las mismas. Asimismo, es tierra fértil en cuanto a los chilenismos, tal como indica Pino en la recopilación de los cuentos folclóricos: "Figuran acepciones que no están en la real academia española" (18). En el caso de Tikitiklip, podremos encontrarlo en la invención de palabras y en su posterior empleo de acuerdo al contexto, comenzando por el nombre Tikitiklip, proveniente de las muletillas utilizadas en la cueca, tal como lo es *tiki tiki*. Lo anterior puede verse con claridad en la cueca "Llorando ausencia", interpretada por el grupo Maihuen y escrita por María Teresa Lagos Zuñiga, de la ciudad de Chiguayante:

Tiki tiki ti, tiki tiki ti, ¿cómo te lo di?
Tiki tiki ti, ¿cómo le pedí?
Tiki tiki ti
Tus ojitos, mi delirio
Tu cariño, mi fastidio...

Por otro lado, también la acepción de recursos onomatopéyicos estará presente en Tikitiklip con la interpretación de la canción "Tolín tolín tolán" (del álbum *Tikitiklip con elenco artesanal*), la cual hace referencia al sonido que produce el zapato de un niño o niña al andar, correspondiendo de esta manera a la definición de Yolando Pino respecto de la incorporación de acepciones que no se encuentran en la RAE en los cuentos folclóricos.

En conclusión, y tal como se ha logrado apreciar en el desarrollo de este texto, resulta innegable la vigencia en cuanto a la riqueza folclórica hasta nuestros días en la música independiente.

Mediante estructuras, léxico, refranes, instrumentos, o contenido, las canciones del nuevo siglo generan un puente colorido hacia el pasado, aportando con nuevas concepciones, así como también generando un quiebre en lo que supone la globalización inminente en la música de masas, o bien su fusión hacia las nuevas corrientes. El ambiente donde se desarrolla la mayoría de los proyectos aquí mencionados, son las tocatas autogestionadas, elemento significativo si tenemos en cuenta las similares condiciones bajo las cuales operaban las peñas folclóricas. Por tanto, podría considerarse al folclore como un aspecto inherente a la idiosincrasia de un territorio, pudiendo incluso adaptarse hacia la contemporaneidad, variando formas o más bien fusionando nuevos estilos, mas nunca alcanzando la extinción. Mientras exista la colaboración colectiva –la cual podría darse incluso en una conversación común– existirá el folclore y el propio traspaso de generación en generación.

Al no poder este texto a recopilar la totalidad de la música contemporánea que basan sus influencias en nuestras raíces folclóricas, me he tomado la libertad de elaborar una playlist que contiene todas las canciones aquí referidas, así como aquellas que no alcancé a abordar debido a la extensión del presente artículo.

Escuchar aquí

Referencias

Alfonso, Rosario. *Lo Primero*. Uva Robot, 2018.

Cornejo, Evelyn. *Evelyn Cornejo.* Independiente, 2013.

Diccionario del habla chilena. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.

"Las hermanas Loyola, abanderadas de la chilenidad, cantan en CB 57". *Radiomanía*, no.26, mayo de 1945.

Lorenzini, Diego. *Palabritas y palabrotas.* Uva Robot, 2022.

Loyola, Margot. *La tonada.* Santiago: Editorial de la Universidad de Valparaíso, 2017.

Maihuen. *Los chamantos de mi Chile.* Máster Media Music Ltda, 2016.

Meyer, Walterio. *Voces indígenas del lenguaje popular chileno: 550 chilenismos.* San Francisco: Padres de las Casas 1952.

Nomás, Nosé. *Plata 312: Retazos.* Tiranosaurio Records, 2023.

Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos.* Santiago: Catalonia, 2006.

Parra, Isabel. *Ni toda la tierra.* Santiago: Chabe Producciones, 2003.

Parra, Violeta. *Poesía.* Editorial de la Universidad de Valparaíso / Fundación Violeta Parra 2016.

_____. *Cuecas y tonadas populares.* Thai Records, 2014.

_____. *La cueca.* Fundación Violeta Parra, 2014.

_____. *Cantos folklóricos de Chile.* Santiago: Editorial Nascimiento, 1979.

Pino, Yolando. *Cuentos folclóricos chilenos.* Santiago: Editorial Universitaria, 1960.

Plath, Oreste. *Folklore lingüístico chileno.* Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Puga, José. Entrevista personal, 18 de diciembre de 2023.

Ruiz, Agustín. "Margot Loyola y Violeta Parra: Convergencias y divergencias en el paradigma interpretativo de la nueva canción chilena". *Cátedra de Artes*, no. 3, 2006, http://catedradeartes.

uc.cl/ pdf/03margotloyolafrom Catedra3-6.pdf

_____. "Conversando con Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*, vol. 49, no.183, 1995, https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1106/980.

Sáez, Fernando. *La vida intranquila: Biografía esencial de Violeta Parra.* Santiago: Planeta, 2017.

San Martín, Julio Fernando. *Las comadres. Margot Loyola recuerda a Violeta.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2020.

Tikitiklip. *Tikitiklip con elenco artesanal.* Ojitos Producciones, 2006.

Vega, C. "La forma de la cueca chilena". *Revista Musical Chilena*, no.3, 1947,https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11426

Yorka. *Humo.* Independiente, 2018.

Las anticuecas de Violeta Parra: la concepción de un legado

Cristóbal Muñoz

Durante la década del 1950, Violeta Parra revisitó las tierras campestres chilenas con el propósito de recopilar canciones populares que habitaban en la memoria campesina alejada de la urbe. En estas andanzas, la cantautora fue nutriéndose de las más diversas composiciones folclóricas chilenas que iban sumando en un cuaderno atiborrado de letras y acordes anotados desde su puño y letra. Parte de las composiciones recopiladas pertenecen al género de la cueca, labor que se evidencia en su álbum *El folklore de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra*, publicado en 1959. Este trabajo, contenedor de un rescate patrimonial que resguardó para la posteridad tales canciones, permitió a Violeta Parra interiorizarse más a fondo en la estructura de la cueca, así como también aprehender a cabalidad sus tonalidades y recursos.

A la par de estas recopilaciones y publicaciones, la artista, en la segunda mitad de la década del 1950, llega a la Región del Biobío con el propósito de presentarse en la Universidad de Concepción. Fue tanto el revuelo que generó su presencia en la comunidad penquista que, gracias a las labores del poeta Gonzalo Rojas y el rector de aquel entonces, David Stitchkin, fue contratada en la casa de estudios con tal de que prosiguiera con su labor recopilatoria folclórica. La artista, situada en un contexto perteneciente a la alta cultura, seguiría haciéndole continua justicia a la cultura popular

mediante la búsqueda y el rescate de composiciones como las tonadas y, nuevamente, las cuecas. Lo particular de este período resalta en el estímulo creativo intensificado que toma la composición de Violeta Parra; esto reflejado principalmente en la creación de un nuevo género que se concibe desde su constante interacción con las cuecas: la anticueca.

Las anticuecas compuestas por Violeta Parra, publicadas por primera vez en el disco de extensa duración *Composiciones para guitarra* en el año 1957 por el sello discográfico Odeon, generan un antes y un después en el folclore chileno. Esto porque la compositora tomó las bases folclóricas que sostiene el género musical en su estructura, temáticas y recursos para someterlas en una aguda mezcla con elementos de la alta cultura como lo son la música docta o la intención de musicalizar un ballet. La mezcla recién mencionada genera una subversión directa a la composición clásica de la cueca, como también al folclore, que suele ser reacio a ser mutado en su tradición.

La mezcolanza de tales componentes fue tomando forma de manera instrumental principalmente en el álbum ya mencionado para, finalmente, dar luz a la anticueca cúlmine: "El gavilán". Esta compleja obra intensifica las subversiones ejecutadas a la cueca al plasmar armonías disonantes, multitud de acordes o la utilización de locuciones cuequeras que, en el contexto de la canción, cobran un significado totalmente distinto al que suele serles asignado en una cueca común y corriente. Estas novedosas modificaciones de tal calibre irremediablemente instaurarían un legado en el campo musical chileno, haciendo de las anticuecas un género musical

contenedor de una esencia subversiva única para la época en la que fueron producidas. A la par, haría demostración de que la herencia folclórica es capaz de ser mutada hacia direcciones nuevas, hecho poco común por su condición de aferrarse siempre a la tradición.

Un artista de la música chilena contemporánea que siguió este legado anticuequero, añadiendo de su propia cosecha, fue la banda Phuyu y la Fantasma que, en su disco *Anticuecas subterráneas*, rescata la estructura de estas composiciones para guitarra con tal de combinarlas con sonoridades propias del rock, sin dejar de lado la esencia recreativa y revitalizadora que tan bien cultivó Violeta Parra.

De esta manera, el presente trabajo busca evidenciar cómo Violeta Parra construye la anticueca como subversión en el folclore tomando como base a la cueca, mezclando en una unidad elementos dispares entre sí como el amor y la muerte o lo culto y lo popular para demostrar que en el folclore es posible recrear la tradición establecida. Esto se realizará desde el análisis de las anticuecas compuestas por Violeta en cuanto a cómo se fue llegando a su composición y qué características la hacen diferenciarse de una cueca y, por ende, qué subversión realiza este género musical concebido por la artista para ejercer una recreación y revitalización de la tradición folclórica. Lo anterior será crucial para analizar el poema-canción "El gavilán" desde su composición lírica, esto en cuanto a las innovaciones ejercidas a las temáticas de amor presentes en la cueca. Por último, se mostrará una caracterización de Phuyu y la Fantasma en cuanto a qué conserva del legado de esta tradición folclórica recreada, así como también se analizará la canción "Sacr/Art-ificio" presente en su álbum titulado *Anticuecas subterráneas.*

Recursos de una cueca para formular una anticueca

Para explicar lo que es una anticueca, hay que remitirse primero a la cueca. Y para formular acerca de la cueca, hay que describir su vasta riqueza que engloba música, letras y danza; las tres confluyendo entre sí para representar a la idiosincrasia chilena.

La musicalidad más característica de la cueca recae en los pocos acordes utilizados para construir la armonía que se extiende durante toda la composición. Bastan dos o tres acordes en compases de seis octavos (6/8) repetidos durante toda la canción para lograr la armonía que tan bien interiorizada tiene la comunidad chilena. Esto ha sido denominado como indigencia armónica, la cual puede ser definida como una "economía de relaciones y de tipos de acordes de uso corriente en la cueca, elementos que convergerían hacia un enfoque tonal –y sencillo– del género" (Aravena 14).

Hay que tener ojo con esta denotación por la utilización de pocos acordes. Que se utilice la palabra indigencia hace referencia a que, por tener a disposición un par de acordes, sus intérpretes son relegados a la categoría más baja de la sociedad. Cabe recalcar que tal denominación proviene de un lugar culto, por lo que la jerarquía impuesta se hace mucho más palpable. Al respecto del quiebre que se genera en esta percepción, se retomará más adelante con la labor de Violeta Parra.

La cueca, en sus letras cantadas a viva voz, también es caracterizada por las frases y expresiones enunciadas durante la interpretación para amenizar el ambiente e incentivar la festividad y erotismo invocados. Es clásica la utilización del famoso "tiqui

tiqui ti" por parte de los músicos y/o del público que, como onomatopeya del gallo, aporta a generar un ambiente de voluptuoso calibre. Mientras los bailarines se miran fijamente, dejan llevarse por la repetición de frases que anteceden algunos versos como lo son el "te la llevarí/ te la llevarí/ te la llevará", que representa el cortejo para lograr el conquiste de la pareja. Esta oralidad denotativa de una lascivia escondida incentiva no sólo el coqueteo que va subiendo de temperatura tras cada patita de cueca, sino que también invita a seguir festejando en un ambiente donde cada vez hay más vasos vacíos desparramados por las mesas. Cuando ya no le quede voz al público o simplemente se sienta tan pasado de copas como para tener control de su labia, siempre podrá aplaudir al compás de los acordes guitarreados con esplendor.

Aunque el aspecto musical cuequero fue el primario para influenciar las anticuecas, las coreografías también fueron combustible para echar a andar las intenciones artísticas que conllevan las composiciones de Violeta Parra que estudiamos en el presente trabajo. El baile de la cueca implica una danza entre parejas con elegantes trajes y pañuelos pintorescos que buscan incentivar su principal propósito simbólico: un cortejo buscón y esquivo representativo del mismo acto cometido por el gallo y la gallina. Tal flirteo se ejecuta mediante las vueltas que se realizan al compás de los seis octavos y del *tiqui tiqui ti*, así como también con los zapateos, los escobillados y los retrocesos que terminan en avance. Aun cuando los participantes no sepan bailar del todo la cueca (que pasa harto más en la actualidad con la pérdida de tradiciones), siempre habrá un ambiente de jolgorio apoyado por todo el público presente.

Ahora bien, el folclore, que en el caso chileno contiene al género musical de la cueca en su esencia, se le conocía en el siglo XX por ser un espacio cerrado, siempre arraigado a la tradición. Es tan así que se considera que, cuando aparece algo nuevo, el orden tradicional del folclore es "lo que es puesto en peligro cuando aflora lo 'otro'" (Ramos Rodillo 346). Es por esto por lo que es sensato denotar cómo era el folclore chileno al que Violeta Parra tuvo mayor acceso: "Una característica general del folklore vallecentralino –y, en realidad, de toda herencia tradicional– es su ajuste constante a la simetría y a la armonía: cada pieza musical consta de una forma estable y anticipable" (Ramos Rodillo 346). En tales líneas se palpa el seguimiento de la norma al pie de la letra, respetando toda estructura e interpretación sin incrustarle extraños y ajenos recursos que terminaran por romper toda tradición ya establecida. Si esta herencia era quebrada de cualquier manera, ya no podría considerarse folclore. Sin embargo, esto iría cambiando de a poco.

Violeta Parra, desde su infancia campestre y errante, estuvo expuesta a las cuecas en medio de fiestas con bidones de chicha y empanadas de pino. Sin embargo, su llegada a Santiago afinó sus sensibilidades cuequeras a una tonalidad mucho más expandida y pulida. Aunque su primer arribo a la gran capital fue durante el año 1933, no es hasta la década de los 40 en que, conjunto a sus hermanos Roberto, Hilda y Eduardo Parra, canta a viva voz canciones del imaginario popular en boliches de la calle Matucana o aposentos más pitucos como el restorán No me olvides, del barrio ñuñoíno. Así, los Parra se ganaban la vida, como también se instruían autodidactas en su quehacer musical.

Pasó tiempo así hasta que Violeta queda sola con su hermana Hilda, quienes hacen nacer el dueto musical Las Hermanas Parra. Aunque ambas admitían una inspiradora influencia de Las Hermanas Loyola, buscaban de lleno superar y acrecentar su labor. Y con creces, el dúo Parra logró recopilar un cuantioso repertorio que encarnaba un folclore campestre e idílico:

> Sus letras cantaban a la belleza del paisaje, la hermosura de las mujeres, la picardía del amor, la convivencia feliz de patrones e inquilinos. Todo un mundo idílico donde brillaba el sol, cantaban los pajarillos y las cosechas eran abundantes, las fiestas populares numerosas y la tierra chilena una bendición. (Sáez 55).

De esta manera, no sólo se aprehendía la estructura musical en cuanto a sus tonalidades, acordes y armonías, sino que también la lírica con sus respectivas temáticas lograba ser interiorizada con fortaleza. En medio de estos guitarreos al compás cuequero, Violeta observaba atentamente las danzas en constantes vueltas y zapateos en pisos de madera. Como un bosquejo mental, tomaba nota sobre la forma y contenido de la cueca para seguir desarrollando su rescate patrimonial, así como también dejándose influenciar para alimentar sus estímulos creativos que estaban pronto a desbordar de una novedosa singularidad.

Hay que tener en cuenta que la intención de Violeta Parra durante sus andanzas por el campo era rescatar era la tradición folclórica de la cultura chilena. Sin embargo, como se expuso al inicio del trabajo, Parra termina por demostrar que esta herencia sí puede ser mutada y direccionada hacia lugares nuevos que eran difíciles

de imaginar. La artista bien supo aprehender la esencia cuequera y folclórica en sus acordes rasgueados con ímpetu mientras se canta al amor anhelado, pero su interpretación no quedaría en una tradición calcada con todos sus puntos por igual. Violeta era errante, inquieta; sus pulsiones creativas siempre estaban un paso más allá de lo que estaba establecido por la norma. Esto bien se pudo originar a causa de su contexto vivencial que se expuso anteriormente, lo que dio paso a su capacidad aguda sintetizadora:

> Violeta absorbe, interioriza la cultura tradicional del medio, fundamento de su identidad profunda. Pero es la experiencia urbana posterior la que, lenta y dolorosamente, activará la conciencia de esta identidad, trayendo consigo insospechadas revelaciones biográficas y de creación. (Morales 134).

Desde tales líneas, se comienza a palpar la habilidad en Violeta Parra de aunar elementos dispares entre sí, como lo son, en este caso, la ruralidad de su origen y la urbanidad en la que reside durante la mayor parte de su vida. Este enorme talento para mezclar contrariedades, realizada por la artista desde un plano de libertad, se ejecuta para "recrear la herencia de la cultura folklórica, salvándola sin traicionar su espíritu, y salvándose ella misma en la recreación" (Morales 142). Todo apuntaba finalmente a una "vocación de universalidad" (Morales 135).

Las intenciones por parte de Violeta Parra no eran dejar atrás las tradiciones folclóricas (no por nada se dedicó tan empecinadamente a rescatarlas), sino más bien a revitalizarlas y recrear la esencia que ya había logrado aprehender durante sus

andanzas en el campo. Una vez ya situada en la ciudad, sus pulsiones creativas de autoría propia comenzarían a ser aterrizadas al crearse las primeras composiciones de guitarra. En este punto, la cueca comenzaría a mutar en direcciones que jamás habría imaginado en su tradición más arraigada.

La anticueca: improvisaciones de puerto concreto

La década de 1950 para Violeta Parra, como se expuso antes, implicó directamente embocarse a la búsqueda y recopilación de canciones folclóricas. Para llevar a cabo tal labor de índole patrimonial, recorrió con atiborrados cuadernos y guitarra de palo casas del campo chileno, no sin toparse de frentón con la reserva y cautela de campesinos tras la llegada de una persona desconocida. Con la paciencia y perseverancia propia de la artista, fue extrayendo de manera sutil y progresiva cantos, refranes y costumbres populares. Muchas veces estos saberes se presentaban de manera incompleta a causa de memorias que ya habían olvidado gran parte de estos conocimientos. También ocurría que, al entrevistar diversos sujetos, todos entonaban la misma melodía, pero cada uno la interpretaba con una letra diferente, por lo que más de una vez Violeta tuvo que acometer una labor de reconstrucción a partir de estos testimonios para llegar a una versión final de la canción recopilada.

Esta ocupación de recopilación folclórica le permitió conocer en su esencia más pura el folclor chileno y sus cuecas en la musicalidad y la lírica. Esto motivó a que fuese invitada a un festival en Varsovia para compartir sus conocimientos; viaje que terminó en

grabaciones fonográficas, conocer grandes figuras que impulsarían sus presentaciones en Europa y mucho reconocimiento por parte del público. Su regreso a Chile, además de enorgullecer a Violeta por la valoración de su vocación, trae consigo el inicio de una pulsión creativa que, de aquí en adelante, solo irá en progreso. Esta es descrita así: "Es durante la travesía de vuelta donde emerge en ella un nuevo tipo de música, improvisaciones para guitarra sola, más pura, pero manteniendo las raíces de influencia folclórica" (Sáez 107). Hay que sumarle a este contexto la muerte de Rosa Clara, hija de Violeta quien murió a pocos días de que ella partió hacia Europa. Aun cuando se enteró estando allá, la pena, frustración y pesadumbre persistieron mucho tiempo después cuando ya había llegado al territorio chileno. Un gran desahogo y refugio para ella fueron estas improvisaciones de guitarra:

> Encontré esta música en el color del mar, un día que ya estaba cerca de Chile: un color grisáceo, turbio que tenía el mar, mientras se movía en grandes ondas quietas pero amenazantes; en el color del mar ese día y en la muerte de mi hija Rosa Clara; en el fondo de la tumba de Rosa Clara (ctd. en Edwards 28).

Tales palabras que Violeta Parra enunció para una entrevista junto al escritor Jorge Edwards dejan entrever que estas improvisaciones de guitarra conllevan una gran carga emocional, como también una complejidad que de a poco irá tomando mayor fuerza.

La llegada de Violeta Parra a la Universidad de Concepción es similar en cuanto a su invitación al continente europeo; esto es,

se busca que la artista haga presentaciones en vivo, como también comparta la recopilación folclórica que ha hecho durante el último tiempo. A la par de estos trabajos, Violeta continúa elaborando sus composiciones de guitarra que encarnan aquellas improvisaciones mencionadas anteriormente. Es en la ciudad penquista cuando da una señal importante sobre estas creaciones: "tenía composiciones `de música culta, en guitarra´, que habían sido elogiadas por la crítica" (ctd en Venegas 160).

Esta entrevista expuesta en el diario *La Discusión* el 23 de diciembre del año 1957 señala que, además de sus cantos folclóricos de tomo y lomo, la artista también estaba direccionándose a experimentar y desafiar sus dotes compositivos. Estas nuevas canciones fueron presentadas durante su estadía en Concepción, recibiendo una cálida y efusiva recepción por parte del público. Violeta Parra hace referencia sobre estas piezas musicales y su recepción por parte del público penquista en una entrevista publicada el 12 de noviembre de 1957, la cual también fue publicada dentro del diario *La Discusión*:

> He aprendido a tocar guitarra con más soltura y así he logrado interpretar algunas de mis composiciones en otra laya. Es algo serio para quien no sabe música como yo. Dicen que son buenas estas composiciones, por eso es que el sello Odeón lanzará al mercado en el mes próximo un disco con seis composiciones mías y que también interpreto yo. (ctd. en Venegas 106-107).

Estas composiciones sólo eran interpretadas en vivo y llamaban la curiosidad del respetable público. Eran piezas extrañas

para el oído común y ni siquiera se conocía el nombre de estas piezas musicales. Si la llegada de Violeta Parra a la región del Bíobío y su deslumbrante recopilación folclórica ya daba mucho de qué hablar, estas composiciones incentivaron aún más el diálogo en torno a la figura de la artista.

Es en diciembre de 1957 cuando Odeón publica el disco de extensa duración *Composiciones para guitarra.* A algunos intelectuales les llamó la atención la aparición del filósofo Gastón Soublette como un flautista invitado. A otros curiosos les extrañaba la aparición del género polka, del que su danza se consideraba directo rival del vals. Sin embargo, la extrañeza mayor recaía en la aparición de la canción número 3 y 4: "Anticueca N°1" y "Anticueca N°2", respectivamente. ¿Qué cresta es una anticueca?, se debió haber preguntado más de alguno. ¿Algo parecido a los antipoemas de su hermano Nicanor?, quizá también se habrá enunciado. Quienes habían visto a la artista presentarse en Concepción y dejaron girar este pequeño vinilo en sus tocadiscos supieron más o menos qué eran estas llamadas anticuecas: eran las mismas composiciones inventadas a partir de improvisaciones en la guitarra.

En la interpretación de la guitarra era posible escuchar un rasgueo y punteo más desesperado que en la cueca. También, el *tempo* de los ritmos se apresuraba y tornábase más lento acorde avanzaba la progresión del tema. A pesar de estos factores, aún era posible escuchar atisbos de cueca. El compás 6/8 era palpable, pero pocas veces se repetía un compás con los mismos dos acordes. Los primeros compases presentaban dos acordes para luego suceder a otros dos acordes radicalmente distintos, entrelazándose sonoridades

dispares entre sí. Había algo de cueca, pero también de vals. No por nada se titulaba anticueca.

Estas composiciones, a pesar de que generaron inmediata atención en el público y el mundo académico, no fue hasta 1967 en donde hubo una mayor conceptualización con respecto al género (y de manera bien reducida considerando la complejidad y detalle que merece esta musicalidad). El compositor chileno de música clásica Alfonso Letelier, en la *Revista Musical Chilena*, publicó un artículo en homenaje a Violeta Parra, donde resumía varios de sus aportes al desarrollo de la música chilena; esto último en cuanto a su composición y difusión. En medio del breve artículo, da descripción de las anticuecas con una postura reflexiva y concisa. Para empezar, da cuenta de su ingeniosa concordia al describir su creatividad de la siguiente manera:

> Violeta Parra era ante todo un ser intuitivo, poseedora de una exquisita sensibilidad, condiciones éstas que la hacían capaz de captar la raíz de las cosas y transformarlas en expresiones artísticas. De esta manera su significación trasciende más allá de un mero folklorismo. Su obra creadora, enraizada en lo más profundo del alma vernácula, queda a igual distancia de lo popular y de lo culto (Letelier 110).

Se reconoce su agudeza en la mezcla de elementos opuestos, destacando al final la suma equitativa entre lo popular y lo culto. Violeta Parra se encarga de igualar ambos mundos en una sola unidad que vendrían a ser las anticuecas, evidenciándose en este caso su recreación de la tradición folclórica. Lo popular, en este

caso, vendría a ser la estructura de las cuecas que tan bien supo aprehender la artista en su constante interacción con este género musical. ¿Qué sería lo culto, entonces? Desde el planteamiento de Letelier, vendría a ser la superación de "la indigencia armónica que es una constante de esa música" (110). Esto, visto desde una perspectiva culta y académica, denota que la cueca, por su simpleza de pocos acordes, representaría de lleno un género musical miserable. Hay que tomar atención a esta percepción peyorativa sobre todo en el empleo de indigencia armónica. ¿Por qué utilizar pocos acordes vendría a ser indigente, cuando solo demuestra un aspecto de la cueca? Es claro que Violeta Parra, al demostrar dotes compositivos dignos de música docta, genera revuelo en la percepción culta. Es directamente cuestionarse la posibilidad de cómo una mujer del campo, del pueblo, sin estudios universitarios, sin dineros ni pitutos a cuestas; cómo alguien así tiene el talento, el vigor y la maestranza de componer una maravilla así.

Letelier continúa su descripción mencionando que tanto "la disposición interválica como las fórmulas rítmicas enfatizan su propia identidad, gracias al medio armónico en que la autora las hace moverse y a las leves modificaciones que introduce en las repeticiones de las frases que forman los períodos" (110). Se evidencia un manejo especial de la composición en las habilidades de Violeta Parra que supera toda expectación por parte de la academia culta. Esto resulta de un impacto total, porque demuestra que, solo bajo la experiencia constante de interpretar y estudiar diversas musicalidades y sonoridades, la artista logra dotes compositivos dignos de una música docta y culta. Lo más sorprendente es que, aun

cuando Violeta hizo una subversión total a la estructura ortodoxa en las anticuecas, de todas formas, se puede palpar la esencia cuequera, popular, erótica y festiva.

Aunque hay nula información respecto a qué buscaba representar Violeta Parra en estas anticuecas, sí es posible postular la posibilidad de que, en un inicio, estas podían ser un homenaje a seres queridos y cercanos. Por ejemplo, el dolor por la muerte de su hija Rosa Clara logró verse canalizado en estas improvisaciones de guitarra, por lo que no sería descabellado imaginar que sus composiciones de anticueca la representan a ella en su musicalidad. También hay que tener en cuenta un testimonio realizado por Olga Muñoz, cantante soprano de la Universidad de Concepción con la que Violeta Parra tuvo constante interacción. Ella confiesa lo siguiente:

> Violeta tenía la costumbre de ponerse al lado de la guitarra y empezar a ensayar arpegios, o sonidos que salieran. (…) empezó a tocar en la guitarra una melodía para ver si yo podía vocalizarla. (…) Yo me preguntaba qué es lo que ella quería hacer con esto, a lo que Violeta me respondía: "Esto va a ser para Nemesio, para Nemesio Antúnez y le vamos a poner 'Los manteles de Nemesio' porque cuando pinta Nemesio, lo que pinta se ve como manteles. (ctd. en Álvarez 162).

Como se refleja en las últimas líneas testimoniales de Olga Muñoz, Violeta Parra buscaba concretar de lleno un homenaje para el pintor en cuanto a su estilo artístico. Tal tributo se interpretaría en las presentaciones de la artista en la Universidad de Concepción,

con guitarra y canto incluido. Sin embargo, no quedaron grabaciones de tal actuación. Sin embargo, Carolina Guzmán, antropóloga quien hizo tal entrevista, tuvo la dicha de escuchar dichas melodías interpretadas por la misma Olga Muñoz. En tal escucha, logró concluir dos elementos relevantes:

> Identificó que la melodía "Los manteles de Nemesio" fueron fragmentos de lo que después se convertiría en la "Anticueca N°3". La antropóloga concluye que se trata de una obra que refleja las relaciones, aspiraciones y condiciones del contexto sociocultural en el que Violeta se desenvolvió en Concepción y, particularmente en torno a su universidad. (Álvarez 163).

De esta manera, es posible concluir que las anticuecas no solo contenían en su intencionalidad inicial un homenaje a tributar seres humanos que fueron significativos para Violeta Parra, sino también que estas composiciones demuestran que la artista, hasta en sus obras, buscaba resaltar la importancia humana para su desarrollo espiritual y, por ende, artístico.

Las anticuecas de Violeta Parra causaron total revuelo en el mundo cultural penquista por la recreación que realizó de la estructura tradicional en la cueca. Sin embargo, cabe recalcar que ninguna de estas tenía letra aferrada a una melodía, como el gallo a la gallina. La guitarra gritaba acordes complejos que creaban un espectro musical pintoresco y angustiante a la vez. Estas tonalidades tan cautivantes para la época necesitaban una voz cantada para poder aterrizarse en su fluidez. Un ave rapaz sería quien se aferraría a esta labor.

“El gavilán”: me confunden los siete elementos

El poema-canción de Violeta Parra que lleva por nombre “El gavilán” podría considerarse la anticueca mayor. Esta canción aúna en su musicalidad todos los elementos subversivos que han sido expuestos y los lleva a otro nivel, a una pieza musical que alcanza los doce minutos de duración. Hay que tomar en cuenta que la intención de la compositora detrás de esta canción era algo mucho más ambicioso, debido a que buscaba interpretarla con una orquesta repleta de cuerdas y vientos que ambientaran la danza de un ballet esplendoroso. Lamentablemente, no se llegaron a ejecutar estas ambiciones. Por fortuna, se atesoran grabaciones informales de lo que sería “El gavilán”, conservando así su hueso, su núcleo musical interpretado por la férrea guitarra y viva voz de la artista.

La musicalidad subversiva que se realiza en “El gavilán” es conocida de sobra. A manera de resumen, se ha denominado a esta canción como perteneciente a un “folklore de tipo ‘popular’ que transita entre lo culto-guitarrístico y lo tradicional, con rasgos exploratorios e instintivamente más complejos –desde todo punto de vista– que sus pares generacionales” (Álvarez 21). En este sentido, se retoma nuevamente la mezcla que hace Violeta Parra en cuanto a las tendencias populares con sus recursos folclóricos y los factores cultos como las estructuras provenientes de la música docta. A esto se le suma el hecho de que se “reconoce la innovación radical dentro de la tradición, al grado en que desinstala cualquier continuidad o elemento esencial de la herencia” (Ramos Rodillo 348). Este hecho no quiere decir que los recursos empleados en las

anticuecas sean marginados y puestos en segundo plano, sino más bien que son revitalizados con una carga que recrea la estructura ortodoxa. Esto remite nuevamente la posibilidad de aunar elementos contrarios entre sí para enriquecer la tradición folclórica y entregar una composición renovada.

La lírica de "El gavilán", en cambio, no suele ser tan estudiada en cuanto a los cambios que genera en la tradición folclórica. Este poema-canción llega a ser totalmente cautivante para beneficios del presente estudio, ya que provoca una recreación subversiva a la temática común cantada en las cuecas. Esto significa una directa inversión al erotismo coqueto, al hombre juguetón con una mujer que se deja llevar o se hace esquiva con un aspecto burlón. Se despiden estos ambientes que rebosaban de jolgorio y lascivia para entrar en una musicalidad marchitada y disonante. La letra se unifica con esta tonalidad fúnebre, ya que, en los doce minutos que dura la canción, se encarga de relatar un escenario brusco, violento y cruel en cuanto a un amor en el campo del duelo.

Para introducir la brutal atmósfera que construye "El gavilán" desde su letra, es menester conocer las intenciones y representaciones que Violeta Parra buscaba ejecutar desde su escritura. En el año 1960, dio una entrevista para la radio de la Universidad de Concepción. En tal ocasión, Violeta Parra dijo lo siguiente con respecto a esta anticueca cúlmine:

> El tema de fondo es el amor. El amor que destruye casi siempre, no siempre construye. El gavilán representa al hombre, que es el personaje masculino y principal del ballet. La gallina representa a la mujer, y que es el personaje

> también de primer orden pero el personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavilán con garras y con malos sentimientos, que también sería el poder, como dijiste tú, y el capitalismo, el poderoso. (ctd. en García 41).

En esencia, lo que se conserva en temática cuequera sería el amor. Sin embargo, este se ve modificado en una dirección mucho más lúgubre al encarnar la dimensión romántica que comprende de sufrimientos, angustias y traiciones. El hombre ya no es el gallo que busca un simple cortejo, sino que es un gavilán con sed de carne; listo para lacerar presas con sus garras, aunque demuestren un afán por defensa. La mujer continúa en su representación de la gallina, tal cual se presenta en la cueca; sin embargo, al verse enfrentada a un ave de presa, resulta en una exposición mucho más reducida y peligrosa para su supervivencia.

Tal dimensión representada en la anticueca nos demuestra dos cosas. Por un lado, persiste el ingenio de Violeta Parra por su capacidad de aunar elementos dispares con tal de ejercer una revitalización folclórica; en este caso, viene a ejecutarse la mezcla de un romance entre pares y la violencia ejercida entre ambos que va en constante crecimiento a lo largo de la canción. Esto último nos da paso a una posible interpretación en la letra de "El gavilán", que corresponde a la denuncia de una violencia de género que, lamentablemente, es tan común hasta el día de hoy. La diferencia recae en el hecho de que, en los tiempos en que esta canción fue compuesta, tal abuso era mucho más normalizado. Estos actos no eran denunciados por esta misma normalización, así como también se evitaba la acusación de tales atrocidades por

el miedo e incertidumbre a las posibles consecuencias. Que se esté denunciando tal hecho a través de una anticueca, de una cueca que se olvidó de los amores idílicos y canta los horrores de un femicidio, es demostración de que una composición como "El gavilán" era responsable de concientizar una realidad aún opaca y oculta.

Cabe recalcar que lo expuesto hasta ahora se limita sólo a la intención artística por parte de Violeta Parra, porque el analizar la letra de "El gavilán" reafirma con creces esta denuncia. La canción parte con una directa interpelación al hombre, al gavilán con quien tuvo la relación en el pasado y ahora no es más que cenizas. Así, Violeta Parra canta "Mi vida, yo te qui,/ yo te quise veleidoso,/ mi vida, creyendo,/ creyéndote lisonjero" (79). Denuncia al amante como veleidoso y lisonjero. Aun con estas condiciones, la gallina, la mujer se entregó con todo el corazón a este gavilán maldito. A esto le sigue el "Mi vida, se me par,/ se me parte el corazón,/ mi vida, del verte/ del verte tan embustero" (Parra 79). Se denuncia nuevamente al amante, esta vez como alguien mentiroso; cantando a la par el dolor que le remite estar viéndolo y confrontándolo.

Solo analizando la primera estrofa de esta anticueca, se palpa que la temática amorosa corre a una dimensión sombría y rencorosa. No se cantan los amores más hermosos, la belleza de una figura esbelta y enardecida; se canta a la desgracia, a la aversión provocada por un amante que se ha ido sin más. Un recurso de la estructura cuequera, en estos primeros versos, se manifiesta en cuanto a la repetición de frases que han sido cortadas como el "se me par/ se me parte el corazón". Esta noción de "medio intensificador tradicional de la repetición" aplicado en el sintagma de "mi vida"

hace que tal frase deje de "ser un puro elemento formal y se la lee como manifestación de pasión y de intimidad" (Münnich 144).

En este sentido, las formalidades de repeticiones cuequeras ya no se utilizan como intensificadores del ambiente festivo y erótico, sino, más bien, se dirigen a incentivar la emocionalidad construida en el poema-canción, así como también hacen palpable de quién es el sujeto a quien se está denunciando. Lo mismo se replica en la tercera estrofa de la canción, cuando se repite: "Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso/ Te la llevarís, te la llevarís, pretencioso/ Te la llevarís, te la llevarís, fastidioso/ Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso" (Parra 80). La repetición de la misma frase, haciendo el único cambio del adjetivo enunciado hacia el amante, demuestra que tal recurso se emplea para hacer énfasis en la emotividad negativa, en la denuncia y en la perfilación del sujeto con tales designios negativos.

Hay que tomar en cuenta que el recurso de la repetición no solo es utilizado a manera de expresar una emocionalidad intensa y una denuncia directa al amante. La académica Paula Miranda lo perfila también como la expresión de un intenso dolor:

> Ese dolor profundo se traduce en la incorporación de disonancias y palabras entrecortadas, como si el quiebre inevitable del amor se proyectara también en la estructura musical y poética, en el decir amoroso. Se descomponen y alteran las sílabas y los acentos, además de aprovecharse rítmicamente los "ay" y los "mi vida" del ripio de la cueca y de su percusión, puestos aquí en función de tánatos y no de eros, como ocurre en la cueca. (ctd. en Parra 25).

Las repeticiones, quiebres fonéticos y juegos sonoros no son por azar o por mero placer estético. Estos recursos estilísticos son utilizados para darle cada vez mayor potencia a la atmósfera de atrocidad que construye el tema en cuanto al dolor y el amor tan herido. Hay que tomar en cuenta esta noción que expone Miranda de "eros y tánatos, juego y dolor amalgamados" (ctd. en Parra 25). Da cuenta nuevamente de una mezcolanza entre elementos dispares entre sí, pero que resultan en una unidad coherente y con mayor potencia a lo que puede tener cada elemento por sí solo. La recreación folclórica parte desde el erotismo y jugueteo tradicional de la cueca para verse enfrentados a un horroroso lugar de muerte en donde el dolor prima el temple de ánimo a lo largo de todo el poema-canción. El dolor es quien guía el curso emotivo de "El gavilán".

Como se expuso anteriormente con los recursos cuequeros, "buena parte del poder emocional del poema proviene del uso maestro de fórmulas que se han vuelto deslavadas en las cuecas y que por eso mismo se cargan aquí de expresividad y de contenido" (Münnich 145). Obviando el adjetivo deslavado para locuciones que buscan impulsar el erotismo, resulta impactante cómo estas frases terminan por representar un aspecto totalmente contrario con respecto a la muerte; sobre todo considerando que son elementos que impulsan el grueso de la canción, es decir, la narración hacia un desenlace desastroso. El "tiqui-tiqui-ti" que se canta repetidas veces con suma desesperación durante el cuarto párrafo para terminar denunciando nuevamente con la etiqueta de "mentiroso" no sólo fortalece la emocionalidad abrumadora con la repetición,

sino que también carga esta locución con una "afectividad ofendida, casi llorosa" (Münnich 145). Este "tiqui-tiqui-ti" que tanto se ocupaba como onomatopeya del gallo para incentivar el erotismo es volcado a una dimensión opuesta; se ejecuta su interpretación en una dimensión que incentiva a la atmósfera cada vez más tétrica y lúgubre que construye esta composición anticuequera.

Las primeras estrofas se asemejan en su estructura, en el sentido de volver continuamente a las repeticiones alternadas y quiebres fonéticos recién expuestos. A partir de la onceava estrofa, tanto la musicalidad como la lírica cambian abruptamente en su construcción. La musicalidad tiende a volverse algo más calmada en su interpretación, pero la letra sigue arremetiendo contra el amante quien está siendo denunciado e interpelado. En esta estrofa, Violeta canta: "¿Dónde estás, prenda querida,/ que no escuchas mi lamento?/ ¿Tal vez te habrás olvidado/ que hiciste un juramento?" (Parra 81). Además de declararse como un amor ya abandonado, la hablante agrega "un componente universal de la queja amorosa, presente en la poesía culta y la popular, pero que sobrevive mayormente en la popular: el recuerdo de las promesas de amor olvidadas" (Münnich 145).

Además de aunar nuevamente lo culto y lo popular, se reprocha el juramento; cómo este amante ha dejado atrás lo que juró, abandonando a su amante e ignorando el dolor que provoca tras olvidar este juramento. También se utiliza nuevamente el recurso de repetición para fortalecer el dolor que provoca este olvido: "Juramento, mento, / juramento, sí sí, / sí sí sí sí" (Parra 81). Que haya tanta afirmación solo viene a confirmar el hecho de

que, efectivamente, existió un juramento de amor, pero que fue cruelmente olvidado tras el abandono del amante sin cuestionarse en su actuar.

La doceava estrofa tiene una estructura similar a la anterior, pero con un pequeño cambio al cantarse las siguientes frases: "¿En qué quedó tu palabra, / ingrato mal avenido? / ¿Por qué habré puesto los ojos / en amor tan dividido?" (Parra 81). Así como se sigue la acusación en la primera pregunta, el cambio se presenta en la segunda al interpelarse a sí misma la hablante del poema-canción. Tal diálogo consigo misma se sigue replicando en la siguiente estrofa, en donde se realiza una especie de mea culpa por los dolores que está sintiendo: "Tanto que me decía la gente: / `Gavilán, gavilán tiene garras´. / Y yo sorda seguí monte arriba, / gavilán me sacó las entrañas" (Parra 81). En estas líneas se hace evidente que la hablante se maldice a sí misma por el hecho de hacer oídos sordos y seguir entregada a este amor a pesar de las advertencias.

Se concluye que "el poema entiende entonces la entrega amorosa de la mujer popular como un sacrificio al pájaro terrible, que le saca las entrañas y que luego la abandona" (Münnich 146). Resulta desolador leer tal entrega, en el sentido de estar ejecutando una acusación a lo largo de todo el tema para finalmente echarse la culpa a sí misma por todo el dolor y violencia que se ha ejercido. Es menester recalcar la violencia de género que se está denunciando a lo largo de todo el tema y que, por lógicas patriarcales, la mujer hablante termina por echarse la culpa a sí misma, que ella es la causante de todo mal. Claramente, viendo esto desde el externo, no es así, la culpa proviene del gavilán quien arremete y abandona con

violencia descomunal a su presa para después abandonarla sin más. Sin embargo, el orden patriarcal normaliza situaciones así (sobre todo en el contexto en que fue compuesta esta canción) y la mujer termina por creer que toda culpa proviene de su parte. De esta manera, el tema sigue aportando con significados de concientización con respecto a la violencia de género que tan normalizada era en esta época.

Mientras se repiten estrofas que ya han sido analizadas, el desenlace se va acercando poco a poco cuando van apareciendo estrofas como la decimosexta que anuncia "Viene, viene, viene, viene el gavilán./ Truenos suenan ya./ Ya no tengo dónde estar./ Viene, viene, ya no tengo dónde estar" (Parra 82). La desolación, la desesperación y el dolor se ven recalcados con las repeticiones; pero, sobre todo, con la incertidumbre y abandono de ya no tener un lugar en donde estar, de no tener ningún grado de seguridad con respecto a su persona. En este punto, la muerte está presente en su totalidad, la sobrevivencia es el único norte que busca la hablante para no terminar siendo presa del gavilán. Sin embargo, termina con el inevitable desenlace en la estrofa final (que se va introduciendo a través de las últimas estrofas): "Gavilán, gavilán, que me muero, gavilán./ (…) Gavilán, gavilán, gavilán, ayayayayay" (Parra 84). Con la guitarra rasgueada en una desesperación total, la letra se canta con angustia, la voz se quiebra y llega a los sollozos para expresar la muerte final, la gallina asesinada por el gavilán quien acechó luego de un amorío que abandonó y arremete a su presa sin importarle nada del pasado. Es de un espanto y dolor indescifrable saber que femicidios así ocurrían durante la época y eran relegados

al olvido, por lo que un poema-canción como este significa un gran aporte para hacer memoria y conciencia por aquellas mujeres que vivieron situaciones similares de tal calibre. Una concientización de esta envergadura da cuenta que no solo existen amores idílicos, sino también amoríos que terminaban en tragedia por culpa de hombres agresores y asesinos en la imposición de su condición.

Con el presente análisis de esta anticueca cúlmine, se puede comprender que "El gavilán" llevó a otro nivel todo lo que Violeta Parra estaba trabajando con sus improvisaciones de guitarra iniciales. En esta composición logró aunar elementos dispares como lo fueron el *eros* y el *tánatos*, el juego y el dolor o lo culto y lo popular. Estas paradojas alcanzan a resolverse entre sí, logrando palparse ambas esferas en la musicalidad, pero sobre todo en la lírica que arremete para crear la atmósfera dolorosa que genera en su extensa duración. De esta manera, pudo revitalizar la cueca y el folclore chileno con elementos estructurales que le eran ajenos a su naturalidad.

Con respecto a la lírica, resulta sumamente sorprendente que esta canción, para la época y contexto en que fue escrita, se pueda comprender como una denuncia y concientización sobre la violencia de género que tan normalizada estaba para la sociedad. En la cueca, se cantaban los amores idílicos y eróticos. En la anticueca, se canta a los desamores violentos y homicidas. De esta manera, la anticueca terminó por recrear la herencia folclórica aunándole elementos que se negaba a acoger en su tradición, como la asimilación de concordias entre elementos dispares, la visión del amor desde su dimensión más desoladora y la concientización de realidades que, muchas veces, el chileno prefiere "hacer vista gorda".

Anticuecas contemporáneas: Phuyu y la Fantasma

El legado de Violeta Parra se sigue rescatando hasta el día de hoy. Por el lado de las anticuecas, hay una banda que ha rescatado tal género musical, siguiendo el legado de recrear la tradición folclórica de acuerdo al contexto y las intenciones artísticas personales que se buscan realzar. Esta banda se llama Phuyu y la Fantasma, la cual partió siendo un proyecto solista del músico chillanejo Rodrigo Romero y en la actualidad también integran Ignacio Romero en el bajo y Óscar Hernández en la batería. El segundo álbum de su discografía, *Anticuecas subterráneas*, fue publicado en el año 2021 bajo el sello discográfico Registro Móvil. Tal como su nombre lo indica, este álbum rescata las anticuecas en una interpretación aterrizada en sonoridades propias del rock, con tendencias a la música experimental y el *noise*. Rodrigo Romero, en una entrevista personal, define así a las anticuecas:

> Yo definiría la anticueca como la intersección entre la tradición y la vanguardia. Violeta Parra, tras un profundo estudio del folclore chileno y la expansión de su horizonte musical con su estadía en Europa, es capaz de sustraer los elementos fundamentales de la cueca para transformar su presentación y armonía de forma radical.

En este sentido, se reconoce la esencia anticuequera de recrear la tradición folclórica para dar como resultado una unidad nueva y vanguardista. Esto fue resultado del genio de Violeta Parra tras ahondar en el territorio de la cueca y aprehender a cabalidad su estructura y contenido musical.

Al respecto de lo que fue la composición de este álbum que fue grabado íntegramente por Rodrigo Romero, él menciona lo siguiente en el sitio web de Registro Móvil:

> *Anticuecas subterráneas* es el resultado del esfuerzo que hice para revitalizar el tipo de composición tradicional/vanguardista que desarrolló Violeta Parra con sus anticuecas (junto a otras obras del disco póstumo *Composiciones para guitarra*), piezas de gran influencia en mi vida, que funcionaron como pilar, esqueleto, guía y faro en la realización de este disco. La idea era fusionar este singular estilo de música con un sonido de banda "rock"', con guitarras distorsionadas, bajo y batería, grabado como si fuese un ensayo, para mantener la intimidad de baja fidelidad con que las composiciones de Violeta fueron grabadas en su momento.

En tal cita recién expuesta, el compositor de estas anticuecas contemporáneas demuestra que su principal motivación con este género musical concebido por Violeta Parra es, de igual manera, hacerle una recreación y revitalizar estas composiciones de acuerdo al contexto actual. La mezcla de las anticuecas persiste en la ambición de querer aunar elementos dispares entre sí; en este caso, las anticuecas propias del folclore recreado por Violeta Parra y las sonoridades del rock que, aunque provienen del primer mundo, cada vez son más reapropiadas en el territorio chileno. Rodrigo Romero, confiesa que, a partir de estas composiciones, sus intenciones eran

> crear mis propias anticuecas combinándolas con mis influencias de rock, como Number Girl, Sonic Youth,

> Nirvana y Drive Like Jehu. Incluso tuve que aprender a tocar guitarra con los dedos porque yo solo tocaba con uñeta. Ahora también tuve que idear una forma de agregarles letras, ya que generalmente las de Violeta no llevaban letra.

De esta manera, se continúa recreando el legado iniciado por las anticuecas. Algo bellísimo que mantiene la grabación de *Anticuecas subterráneas* es seguir la línea de grabación en cuanto a la fidelidad de la grabación. A la hora de las grabaciones por parte de Violeta Parra, no grababa por separado (primero la guitarra sola, después la voz), sino que exigía que se grabara su interpretación de voz y guitarra ejecutados a la vez; esto porque sentía que así se manifestaba la viva sentimentalidad y vigor que expresaban sus canciones. De esta manera, no le importaba tanto la alta fidelidad, sino la intimidad que transmitieran tales grabaciones. Lo mismo ocurre con Phuyu y la Fantasma, que aun cuando se sienten las guitarras en una distorsión total y las baterías se opacan entre sí al generar tanto bullicio esplendoroso, la intimidad, sensibilidad y potencia de las canciones no hace más que agarrar fuerza enriquecedora para los oídos del espectador.

Se expuso antes que las anticuecas son responsables de contener en su lírica una denuncia del contexto chileno, así como también una concientización de problemáticas que ocurren en su realidad, pero se tienden a evitar en su directo abordaje. Así como en "El gavilán" de Violeta Parra se hace denuncia y conciencia de un caso de violencia de género, la canción que aparece en el disco de Phuyu y la Fantasma, "Sacr/Art-ificio", también es una

obra contenedora de concientización y denuncia. En este caso en específico, se acusa a la precarización del medio artístico chileno, en cuanto a lo complejo y dificultoso que resulta desenvolverse como un trabajador del arte en el país. Si no tienes los contactos y medios económicos necesarios, la carrera artística se verá envuelta en una dificultad espantosa. Así, esta anticueca subterránea lo denuncia de la siguiente manera: "¿Si me dedico al arte/ eso me hace un artista? / O debo sacrificarme/ para ser trascendental".

El hablante en esta canción comienza directamente cuestionándose sobre la condición de ser artista y la consecuente necesidad de entregar la vida para alcanzar, aunque sea, un grado de notoriedad y alcance. Tal sensación se reafirma con el siguiente verso, donde se repite constantemente "Me muero de arte", que demuestra el sacrificio que sufren los artistas chilenos para poder levantar una carrera artística. Ojo que esta línea utiliza la repetición en el sentido anticuequero, es decir, se menciona múltiples veces la misma frase para darle énfasis y potencia a la emocionalidad desoladora que busca transmitir la canción.

La entrega sacrificada se sigue manifestando en los versos tres y cuatro, donde se canta respectivamente "Cuántas lágrimas faltan/ para mi obra maestra" y "Ya no puedo ni dormir/ pensando en qué escribir". El sacrificio no se limita a sólo estar en un ambiente que clama por una entrega insensibilizada y explotada, sino también implica que la creatividad se estruja hasta el último pescuezo. En tal labor hay un peligro, porque sobre exigirle a una creatividad plenamente humana puede concebir obras que van más por un capital productivo y superficial que por una ambición estética,

creativa y emocional. En este caso, se demuestra que la música y arte están dominados por una producción capitalista que aboga más por la cantidad que por la calidad, resaltando así una productividad deshumanizada. Tal factor queda demostrado en la quinta estrofa de la anticueca de Phuyu, donde se canta: "Y no puedo desa/ pegarme del ego/ que me separará/ de los grandes genios". Se podría pensar que refiere a las influencias, pero a estas líneas le siguen "quienes renunciaron/ a su humanidad/ por el arte". Es un sentimiento colectivo la sensación de tener que sacrificarse y entregar la vida a destajo para poder desarrollarse a gusto en el campo artístico chileno. Al hablante de la canción no le queda otra que seguir por este mismo camino, declarando que "debo sacrifi/ crucificarme/ así lo exige el arte". Para seguir desarrollándose como artista, tendrá que soportar este despojo inhumano que significa estar trabajando entre precariedades, fragilidades e inestabilidades. Es por esto por lo que la canción termina por gritar desde las entrañas "¡Muero de arte!". No hay más que hacer. Solo desfallecerse por la intención creativa y emotiva que siempre será más fuerte que cualquier otra pulsión.

Volviendo a la entrevista personal realizada con Rodrigo Romero, menciona lo siguiente acerca de su escritura lírica:

> Para mí, las letras de mi música son muy importantes, ya que trato de tocar temas de forma creativa y distinta. En este sentido, hay varias letras con temas sociales como el colonialismo o el estado del arte en Chile. (…) Yo lo veo más como darle voz a una idea que quizá mucha gente tiene de forma abstracta en su mente, pero nunca la

> han verbalizado. Para mí, el proceso de escribir letras o poemas es eso, intentar transformar en palabras ideas que suelen estar en la parte trasera de nuestro pensamiento, en una especie de sustrato, y la letra la extrae desde ahí y la materializa en una lengua específica.

Violeta Parra, en sus letras, podía concebirse como la voz del pueblo, ya que su lírica aunaba múltiples pensamientos y creencias de la colectividad en la representación de una individualidad. Lo que expone Rodrigo Romero en sus letras es continuar este legado de Parra que va más allá de las anticuecas, ya que es una intención que desarrolló a lo largo de toda su carrera creativa. Por ende, que Phuyu y la Fantasma esté cantando acerca del dificultoso caminon de desarrollarse artísticamente en Chile, viene a representar un malestar general, una precaria situación que los sujetos sin "pitutos" ni millones por invertir se ven obligados a enfrentar a diario para lograr surgir con su obra. Solo la constancia y porfía lograrán hacer del arte un lugar en el que poder desenvolverse sin inestabilidades. Claro que no todos soportan estas injusticias, ya que muchos artistas terminan por abandonar estos lugares tan poco amigables. Quienes aguantan en esta eterna batalla, claman que este sacrificio valga algún día la pena.

Conclusiones de alto vuelo

Las anticuecas de Violeta Parra significaron un antes y un después para el folclor chileno. La artista bien se encargó de aprehender a cabalidad la estructura, forma y contenido que contiene

la herencia folclórica, desenvolviéndose de gran manera también en la especificidad de la cueca. Yendo del campo a la ciudad, y a la ruralidad nuevamente, sus pulsiones creativas con tendencias a las mezclas entre unidades dispares comenzaron a tomar real fuerza. Como bien supo desarrollarse en el campo del folclore, Violeta Parra tomó el desafío de recrear la herencia folclórica sin dejar de lado en ningún momento la tradición para demostrar que es posible revitalizar las costumbres a direcciones que nunca se habían concebido ni imaginado.

De esta manera, aparecieron las anticuecas: un género musical que toma la base de la cueca y es recreada mediante la adición de elementos contrarios a su esencia, como las estructuras musicales doctas, las temáticas amorosas ligadas a la muerte o el juego y el dolor amalgamado en una unidad. La obra de Violeta Parra que evidencia esto con mayor vitalidad resulta ser su poema-canción "El gavilán", que da un vuelco a la musicalidad y lírica que tendía a ser interpretada en las cuecas de su época. Esta canción, con tintes oscuros y desoladores, resulta cantar al amor agresivo y traidor, a la gallina que se ve arremetida no por un gallo, sino por un gavilán que le ataca hasta las entrañas. Visto desde una perspectiva actual, la canción puede ser interpretada como una denuncia y concientización de violencia de género, ya que se narra a detalle cómo una mujer se enfrenta a este amorío pérfido y fastidioso hasta que se ve cruelmente asesinada por este gavilán descontrolado. Las locuciones cuequeras que tendían a ser utilizadas para incentivar el erotismo de la danza se ven sometidos a una nueva vitalidad e interpretación, ya que sirven para potenciar la emocionalidad horrorosa y angustiosa

que construye la canción en su extensa duración. Para la época, esta lírica viene a ser una revolución total ya que, este tipo de actitudes que tendían a ser normalizadas y relegadas, se ven denunciadas con el peso de la gravedad que cargan estos acontecimientos repletos de espanto.

El legado de las anticuecas en la música chilena contemporánea significó que artistas como Phuyu y la Fantasma buscaran continuar esta ambición de mezcolanza unitaria. Tal banda supo aunar con ingenio contrariedades como la anticueca y sonoridades rockeras, así como también recrear la herencia folclórica que recopiló y trabajó Violeta Parra. Aun cuando se estén mezclando cosas tan diferentes entre sí, siempre es posible llegar a un resultado que cargue en su vitalidad la tradición folclórica que Violeta supo rescatar desde su búsqueda patrimonial. La denuncia que se hace a diversos aspectos de la realidad cotidiana chilena en el disco Anticuecas subterráneas no viene más que a reafirmar aquella necesidad de cantar la diferencia, de aunar en el canto propio lo que el pueblo siente al enfrentar las vicisitudes del día a día.

Se sabe a nivel nacional la importancia de Violeta Parra, que fue la compositora responsable de himnos que acompañan los oídos chilenos como "Gracias a la vida" o "Volver a los 17". Sin embargo, conocer a ciencia plena su labor de recrear el folclore a partir de sus pulsiones para llegar a composiciones de tan alto valor creativo, musical y lírico como lo son las anticuecas hace dar cuenta de que la obra de esta artista aún tiene mucho por descubrir y ser replicado en composiciones actuales. La mezcolanza da vida a creaciones frescas, novedosas y flamantes. La tradición folclórica chilena tiene miles

de recursos que están esperando a ser rescatados y revitalizados para poder gritarse presentes en una actualidad urbana y sobre estimulada que tanto ha olvidado esos saberes de la cultura popular. Si se comienza con su búsqueda, difusión y posterior replicación en creaciones propias en pos de la colectividad, el folclore jamás podrá sentirse debilitado. Este trabajo se presenta como un pequeño granito para incentivar ese cambio.

Referencias

Aravena Décart, Jorge. "Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las `Anticuecas´ de Violeta Parra". *Revista Musical Chilena*, vol. 58, no.202, enero de 2004, pp. 9-25, https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12149.

García, Marisol. *Violeta Parra en sus palabras: Entrevistas (1954-1967)*. Catalonia, 2016.

Letelier, Alfonso. "Violeta Parra". *Revista Musical Chilena,* vol. 21, no.100, enero de 1967, pp. 109-111, https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/667.

Morales, Leonidas. *Figuras literarias, rupturas culturales*. Pehuén 1993.

Münnich, Susana. *Casa de hacienda/carpa de circo (María Luisa Bombal, Violeta Parra)*. LOM 2006.

Parra, Violeta. *Poesía*. Editorial de la Universidad De Valparaíso/ Fundación Violeta Parra, 2016.

Phuyu y la Fantasma. *Anticuecas subterráneas*. Registro Móvil, 2021.

Ramos Rodillo, Ignacio. "El gavilán de Violeta Parra. Deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno". P*ensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*, Simón Palominos, Lorena Ubilla y Alejandro Viveros (eds.). Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2012, pp. 337-351.

Romero, Rodrigo. "Anticuecas subterráneas de Phuyu y la Fantasma". Registro Móvil, 27 de mayo de 2021, https://registromovil.bandcamp.com/album/anticuecas-subterr-neas.

_____. Entrevista personal, 2 de diciembre de 2023.

Sáez, Fernando. *La vida intranquila: Biografía esencial de Violeta Parra*. Planeta, 2017.

Venegas Espinoza, Fernando. *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Biobío: 1957-1960*. Universidad se Concepción/ Vicerrectoría de Relaciones Institucionales y Vinculación con el medio/ Facultad de Humanidades y Arte, 2017.

Música y felicidad en “Skyline To” de Frank Ocean

Darla Josefa Gallegos Bustamante

La música ha sido históricamente un medio esencial para explorar las complejidades de la experiencia humana. Desde las culturas más antiguas, ha servido como una forma de representar vivencias y emociones, además de ser un vínculo entre las personas. La música es la forma artística con una gran capacidad unificadora, teniendo el poder de reunir a miles de personas, independientemente de su género, raza o edad, en torno a un mismo sentimiento compartido que, a su vez, está vinculado a la identificación individual con una misma canción. Me refiero con identificación a ese momento, y la experiencia que lo sigue, en el que uno puede sentirse reflejado en las intenciones de una canción, ya sea por su producción, el conjunto de instrumentos, una letra específica, etc.

De esta manera, la música apela al sentido auditivo para crear conexiones entre una obra artística y la experiencia emocional de cada individuo. Es aquí donde radica, en mi opinión, la verdadera importancia de la música: en cómo esta nos dice lo que necesitamos escuchar. Ya sea que estemos felices, emocionados, tristes o preocupados, escuchar que alguien nos entiende porque ha pasado por una situación similar es algo que todos anhelamos. Y la música tiene la capacidad de ofrecernos ese consuelo de una manera genuina, que yo considero única entre todas las artes. Aunque todas las formas artísticas reflejan, de algún modo, la experiencia humana, el cine depende de una actuación, y la novela de una invención

literaria. La música, en cambio, es una representación directa de lo que otro ser humano vivió o sintió. Pensando en la perspectiva de Walter Benjamin y el aura, creo que la música es la forma artística más auténtica, pues puede reflejar directamente la experiencia de un individuo sin necesidad de mediadores, como lo sería un actor, por ejemplo.

Dicho esto, y considerando mi visión sobre la música, me surge la pregunta: ¿qué canción considero tan significativa como para analizarla en relación con el vínculo entre mis emociones y las experiencias personales que he visto reflejadas en ella? Siendo honesta, podría haber elegido cualquier canción de mi biblioteca, porque con cada una he sentido algún tipo de conexión que me ha hecho guardarla con delicadeza en una playlist que le sea pertinente. Sin embargo, he decidido centrarme en un tema de uno de mis artistas favoritos: "Skyline To" de Frank Ocean. Esta canción aborda temas profundos como la felicidad, la autopercepción y la búsqueda de identidad, los que me han hecho que recurrentemente la revisite, más adelante se entenderá por qué. En este sentido, me parece una canción muy adecuada para explorar cómo estos temas se entrelazan, utilizando como marco teórico el trabajo de Sara Ahmed en *La promesa de la felicidad.*

Frank Ocean

Frank Ocean es uno de los artistas más influyentes de su generación, reconocido no solo por su talento musical sino también por su impacto cultural al desafiar convenciones tanto en

la industria como en la sociedad. Desde sus inicios en el colectivo Odd Future y como escritor fantasma para artistas como Justin Bieber y Beyoncé, hasta su aclamada carrera como solista, Ocean ha destacado por romper barreras, en el tradicional género rap, con su capacidad para fusionarlo con géneros como el R&B, el soul y el pop experimental, mientras que aborda temáticas complejas relacionadas con la identidad, la sexualidad y la emocionalidad humana. Su declaración de bisexualidad en una industria predominantemente heteronormativa marcó un hito, convirtiéndolo en un referente de visibilidad *queer*, sobre todo para la comunidad afroamericana. A través de su obra, Ocean desafía las narrativas convencionales de la música, ofreciendo una perspectiva personal y poética. "Skyline To", una de las canciones de su álbum *Blonde* (2016), es un claro ejemplo de su estilo lírico introspectivo y reflexivo. La canción, con su atmósfera primaveral y su letra evocadora, presenta un retrato de la felicidad marcado por la fugacidad, la ambigüedad y la resistencia frente a lo normativo.

En este sentido, el análisis de "Skyline To" se basará en la teoría de Sara Ahmed sobre la felicidad como construcción cultural y normativa. Esta perspectiva teórica permitirá interpretar las temáticas de la canción más allá de su contenido literal, situándolas en un marco crítico que aborda las tensiones entre placer, pérdida y resistencia, ya que Ocean no solo articula una experiencia emocional compleja, sino que también reivindica formas alternativas de felicidad que se apartan de los ideales tradicionales. De esta manera, su obra se convertirá en un espacio de exploración en torno al desafío de las normas sociales que definen qué significa ser feliz.

Sara Ahmed y la felicidad como construcción cultural

Sara Ahmed, en su obra *La promesa de la felicidad*, plantea que la felicidad no es un estado intrínseco o universal, sino una construcción cultural y social que opera como un mecanismo normativo (22). Según la autora, la felicidad se posiciona y regula a través del mantenimiento de ideales que promueven determinados modos de vida como deseables y legítimos, mientras marginalizan otros (23). Por ejemplo, la institución de la familia nuclear tradicional (padre hombre cis, madre mujer cis e hijos) suele ser representada como un camino hacia la felicidad, mientras que las formas de vida que no se ajustan a este modelo, como son las experiencias *queer* o las elecciones individuales que desafían el conformismo social, son vistas como desviaciones.

En este marco, la profesora británica resalta cómo la promesa de felicidad excluye a ciertos cuerpos y deseos, posicionándolos como figuras antagónicas dentro del sistema normativo (14). Este concepto se refleja en narrativas como la de "Skyline To", canción en la que Frank Ocean captura momentos de felicidad que no necesariamente cumplen con expectativas sociales, sino que emergen de espacios personales y ambiguos, en los cuales lo emocional y lo fugaz coexisten en un contexto de situaciones o imaginarios fuera del marco tradicional de felicidad. De esta manera, la canción se convierte en un testimonio de las complejas formas en que las emociones y los deseos se relacionan con las normas culturales.

Ahora bien, un concepto central en Ahmed es el de la "promesa de la felicidad", el cual establece cómo es que ciertos

objetos, experiencias y estilos de vida son representados como fuentes de felicidad, independientemente de su real capacidad para proporcionarla (23). Este fenómeno refleja, por un lado, cómo la búsqueda de la felicidad afecta directamente cómo nos relacionamos y acercamos a determinados elementos, situaciones, personas, experiencias, entre otros. Asimismo, refleja cómo la contingencia y la fragilidad de la felicidad está sujeta a las normas sociales a las que se atiene para segregar y mantener una jerarquía social. En definitiva, Ahmed hace énfasis en cómo esta promesa excluye a aquellos cuerpos y deseos que no encajan en el modelo hegemónico y, por ende, se perciben como obstáculos a la felicidad colectiva.

Estos planteamientos son pertinentes para analizar "Skyline To" de Frank Ocean, una canción que explora la felicidad desde perspectivas no normativas y ambiguas. El track resuena con las críticas de Ahmed al presentar una felicidad que no se sitúa como un destino alcanzable, sino como un estado transitorio y fugaz que remite a experiencias placenteras pero fugaces. Por ejemplo, las referencias a momentos de contemplación natural y las emociones contradictorias que presenta, tales como "This is joy, this is summer… Pretty fucking, sunrise in sight… Summer's not as long as it used to be Everyday counts like crazy " –"Esto es alegría, esto es verano... Follando bien, el amanecer a la vista… El verano ya no es tan largo como solía ser, cada día cuenta como una locura" –, refuerzan la idea de que la felicidad está entrelazada no tan solo con el placer carnal y la apreciación natural, sino también con la melancolía y el recuerdo, elementos que Ahmed describe como inherentes a las experiencias de aquellos cuerpos marginados por las

normas sociales (23). De esta manera, "Skyline To" no solo refleja, sino que amplifica las críticas teóricas de Ahmed, evidenciando cómo la música puede servir como un medio poderoso para desafiar y reimaginar las construcciones culturales de la felicidad.

En este análisis, se emplearán los conceptos de Ahmed para iluminar tres aspectos principales de "Skyline To": el hedonismo y la fugacidad de la felicidad, la resistencia *queer* frente a lo normativo, y la ambigüedad emocional entre placer y pérdida. Cada uno de estos puntos explorará cómo la canción articula una visión compleja y matizada de la felicidad, que desafía las narrativas hegemónicas y celebra la riqueza de la experiencia humana. En conjunto, espero que este enfoque teórico permita no solo una comprensión más profunda de la obra de Ocean, sino también una reflexión crítica sobre la felicidad como una promesa cultural que, al mismo tiempo, incluye y excluye.

Hedonismo y la fugacidad de la felicidad

Frank Ocean presenta en "Skyline To" un paisaje lírico donde los momentos efímeros de placer configuran una narrativa de felicidad instantánea y pasajera. Desde el inicio –"this is joy, this is summer"– evoca imágenes de experiencias sensoriales: fiestas, encuentros íntimos y paisajes naturales, que capturan la belleza del presente, pero también su inmediatez. Este énfasis en lo momentáneo resuena con el planteamiento de Sara Ahmed sobre cómo la felicidad se asocia a menudo con objetos y experiencias que prometen satisfacción, pero cuyo disfrute es inherentemente temporal.

Ahmed argumenta que la búsqueda de la felicidad a través de estos placeres transitorios refleja el carácter construido y contingente de esta emoción. En la canción, Ocean menciona la temporada corta que es el verano, en comparación a cómo solía serlo, y los momentos que pasan con la rapidez de un atardecer, lo que refuerza la idea de que la felicidad, aunque alcanzable, es incapaz de sostenerse. Esto invita al oyente a reflexionar sobre cómo la cultura contemporánea nos incita a buscar felicidad en fragmentos, en episodios que, aunque satisfactorios, dejan una sensación de vacío al desaparecer.

En este contexto, Ahmed sugiere que la felicidad no es un fin, sino un efecto de la alineación entre deseos individuales y expectativas culturales. Ocean parece cuestionar esta alineación, ya que sus descripciones de placer no están marcadas por objetivos convencionales de éxito o estabilidad, sino por una conexión directa con el presente. No obstante, la melancolía que impregna la canción indica que esta felicidad no basta por sí sola. Esto puede verse reflejado en la cita "In comes the morning haunting us with the beams, solstice ain't as far as it used to be, it begins to blur, we get older", ya que, resalta la relación entre el paso del tiempo, la transitoriedad de la felicidad y la melancolía que acompaña al envejecimiento. Según el análisis basado en Sara Ahmed, estas líneas evocan cómo las emociones y experiencias se entrelazan con las construcciones culturales de la felicidad, especialmente en lo que respecta al ideal de una "juventud eterna" promovido por la sociedad.

La fugacidad de los momentos felices en "Skyline To" también puede entenderse como una crítica implícita a la promesa

cultural de que la felicidad es alcanzable de manera duradera. Ahmed llama la atención sobre cómo esta promesa funciona como una herramienta para moldear comportamientos y elecciones y, en la canción, el enfoque en lo efímero parece rechazar estas estructuras normativas, presentando un modelo de felicidad que es tan auténtico como insostenible.

En conclusión, "Skyline To" articula un hedonismo consciente de su transitoriedad, que, en lugar de ofrecer soluciones, refleja la complejidad de la felicidad como un estado fugaz. Al hacerlo, resuena con la crítica de Ahmed a las narrativas sociales que prometen plenitud a través de objetos y experiencias pasajeras, exponiendo la fragilidad de estas promesas. Frank Ocean logra así capturar la esencia de una felicidad que existe solo en el presente, pero cuyo carácter efímero la convierte en una fuente tanto de placer como de añoranza.

Resistencia e identidad: la felicidad *queer* frente a lo normativo

Frank Ocean, como figura *queer*, utiliza "Skyline To" para construir una narrativa que desafía los ideales tradicionales de felicidad. Como se mencionó antes, Sara Ahmed plantea que la felicidad está culturalmente alineada con un conjunto de normas sociales que priorizan ciertos modos de vida. Estas normas tienden a excluir cuerpos y deseos *queer*, presentándolos como desviaciones del proyecto de felicidad colectiva. Ocean, sin embargo, se apropia de esta posición "desviada" para articular una forma alternativa de experimentar la felicidad.

En la canción, las descripciones de momentos de placer y conexión personal se alejan de las estructuras normativas asociadas con el éxito, la familia tradicional o el progreso lineal. Ocean celebra esos momentos de intimidad *queer* como fuentes legítimas de felicidad, desafiando la narrativa de exclusión.

La estructura de "Skyline To" refuerza esta resistencia. Su atmósfera etérea y fragmentada sugiere una ruptura con las narrativas tradicionales, que suelen buscar un clímax o una resolución. En lugar de ello, Ocean opta por explorar la fluidez y la ambigüedad, elementos que resuenan con experiencias *queer*. Esto se alinea con la crítica de Ahmed a los ideales de felicidad que privilegian la estabilidad y la claridad sobre la complejidad y la multiplicidad.

Ocean también incluye referencias a la transitoriedad y lo efímero, lo que enfatiza la naturaleza no normativa de los placeres que describe. Estas experiencias no buscan encajar en el marco de una felicidad duradera y convencional, sino que celebran su propio carácter momentáneo. Este enfoque refuerza la idea de Ahmed de que la felicidad *queer* no se define por cumplir expectativas sociales, sino por crear formas alternativas de estar en el mundo.

Para resumir: "Skyline To" funciona como una resistencia poética contra los ideales normativos de felicidad. Al centrar las experiencias *queer* y desestabilizar las nociones tradicionales de plenitud, Frank Ocean ofrece una visión de la felicidad que es tan personal como subversiva. En diálogo con Ahmed, la canción se convierte en un acto de desafío y afirmación: una reivindicación de los cuerpos y deseos que la sociedad intenta marginar.

La dualidad de la experiencia: ambigüedad emocional entre placer y pérdida

Frank Ocean explora en "Skyline To" una ambigüedad emocional que combina momentos de placer con una profunda melancolía, lo que refleja la complejidad de la experiencia humana. Según Sara Ahmed, la felicidad no es un estado puro ni libre de tensiones, sino que a menudo coexiste con emociones como la pérdida, el dolor o la nostalgia. Esta dualidad es central en la canción, donde los instantes de alegría están constantemente marcados por su carácter efímero.

La narrativa de la canción describe momentos de conexión y belleza que, sin embargo, están impregnados de transitoriedad. Ocean refiere a experiencias relacionadas con el verano y otras imágenes que evocan lo pasajero, como si cada instante feliz estuviera destinado a desvanecerse. Los momentos felices son intensos, pero también dejan tras de sí un rastro de añoranza. Esto se ve reflejado en la cita "On comes the evening, gold seeking ends, peace in my hand worth twice than a friend", la cual encapsula la dualidad emocional y reflexiva que desde la perspectiva de Sara Ahmed podría interpretarse como una representación de la ruptura con las narrativas normativas de felicidad basadas en la búsqueda de objetivos externos, como el "oro" (símbolo de éxito o riqueza material). En su lugar, Ocean prioriza la paz interior, una forma de felicidad que no depende de estándares externos, sino de una conexión íntima y personal consigo mismo.

Además, la ambigüedad en "Skyline To" puede interpretarse como una crítica a la concepción cultural de la felicidad como un estado absoluto y alcanzable. Ocean abraza estas complejidades, mostrando que el placer y la pérdida no son opuestos, sino elementos coexistentes de una misma experiencia. Esta perspectiva invita al oyente a reconsiderar qué significa realmente ser feliz y a aceptar las contradicciones inherentes a este estado.

En síntesis, "Skyline To" utiliza la ambigüedad emocional para ofrecer una visión más honesta y matizada de la felicidad. En línea con Sara Ahmed, la canción revela que la felicidad no es un destino final, sino un proceso dinámico que incluye tanto la alegría como la pérdida. Al hacerlo, Frank Ocean desafía las nociones simplistas de plenitud y celebra la riqueza emocional de la experiencia humana.

Palabras finales

Frank Ocean, a través de "Skyline To", ofrece un testimonio poderoso sobre la naturaleza ambigua y multifacética de la felicidad. Utilizando una narrativa lírica fragmentada y una producción musical etérea, la canción encapsula momentos de placer efímero, melancolía y contemplación, que escapan a las definiciones tradicionales y normativas de lo que significa ser feliz. Esta complejidad resuena con los planteamientos de Sara Ahmed, quien argumenta que la felicidad no es un estado universal, sino una construcción cultural que excluye y margina a aquellos cuerpos, deseos y experiencias que no encajan en el modelo dominante.

A lo largo del análisis, se ha explorado cómo "Skyline To" desafía estas construcciones culturales de la felicidad. Ocean captura la fugacidad del placer hedonista, sugiriendo que, aunque efímeros, estos momentos tienen un valor intrínseco que no debe ser medido bajo las normas tradicionales de la virtud o la plenitud como facultades de una felicidad menos valios. Asimismo, la canción reivindica las experiencias *queer* y ambiguas como fuentes legítimas de felicidad, resistiendo las narrativas que las consideran desviaciones o fracasos frente a los ideales burgueses de vida. Finalmente, Ocean articula una conexión fundamental entre el placer y la pérdida, mostrando que la felicidad no es un estado puro, sino una emoción dinámica y relacional, siempre ligada a la experiencia humana en su totalidad.

El impacto cultural de Ocean refuerza esta lectura, posicionándolo como una figura clave que no solo redefine los límites del arte, sino que también abre espacios para formas de ser y sentir que desafían lo normativo. En este sentido, "Skyline To" no es solo una obra musical, sino un acto de resistencia cultural que, al igual que los argumentos de Ahmed, busca visibilizar y celebrar aquellas formas de felicidad que se han relegado a los márgenes.

En última instancia, el diálogo entre la obra de Frank Ocean y las teorías de Sara Ahmed revelaron cómo la música puede ser un vehículo para la crítica social y la exploración emocional. "Skyline To" no busca ofrecer respuestas definitivas sobre la felicidad, sino que invita a reflexionar sobre su naturaleza y las múltiples maneras en que se experimenta y se narra. Este análisis no solo destaca la relevancia de Ocean como artista, sino también la vigencia de las críticas de Ahmed frente a un mundo que aún define la felicidad

a través de exclusiones y jerarquías. Al abrazar la ambigüedad y la resistencia, la canción y la teoría convergen en un llamado a reimaginar qué significa realmente ser feliz.

Referencias

Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría.* Caja Negra, 2019.

SEGUNDA PARADA: NOVELAS CHILENAS DEL SIGLO XXI

El cuerpo de la mujer mapuche como territorio de recuperación en *Desde el fogón de una casa de putas williche* de Graciela Huinao[2]

Valentina Soto-Nahuelhual

Dentro de la cultura mapuche, cuerpo y territorio son nociones inseparables. Los conceptos de *tuwün* y *küpan* indican el origen territorial de una persona, enmarcado bajo determinadas representaciones culturales y saberes obtenidos de la interacción de las personas con su territorio ancestral; así como su ascendencia familiar y los roles que esta hereda a las personas, respectivamente (Muñoz, et al.). Cada cuerpo está adscrito desde su nacimiento a una territorialidad, y es mediante la interacción de estos elementos biográfico-territoriales (*tuwün* y *küpan*) que las personas construyen su identidad; sin embargo, la relación del cuerpo social mapuche con su territorio se ve resquebrajada por el proceso de usurpación territorial acontecido durante mediados del siglo XIX y principios del XX, y el consecuente enlace del mapuche a una posición de subordinación respecto al colonizador.

Desde este contexto, algunas obras de la narrativa mapuche contemporánea como *Desde el fogón de una casa de putas williche* (2010), Katrilef, hija de un ülmen williche (2015), ambas de Huinao, o la recientemente publicada *Llanka Piwke* (2023) de la machi Adriana Pinda, problematizan la relación entre cuerpo y territorio a través

2. Este texto fue dirigido por el profesor Dámaso Rabanal de la Universidad Austral de Chile, como parte del seminario de grado de Valentina Soto-Nahuelhual, investigadora invitada.

de personajes femeninos. Estas novelas transversalmente presentan a la mujer en migración de su tuwün bajo distintas situaciones: haber sido transaccionadas como esclavas sexuales o domésticas, en *Desde el fogón de una casa de putas williche*; desterritorializadas por la usurpación de sus tierras en *Katrilef, hija de un ülmen williche*; o haber partido en la búsqueda de trabajo asalariado hacia la capital, como en *Llanka Piwke*. Las narrativas de estas personajes (mujeres mapuche) se ven problematizadas al cargar con las consecuencias del despojo territorial: la pérdida del territorio conduce a la pérdida de los lineamientos culturales que se enmarcaban en este, mediante los cuales constituían su identidad. Este estado de tensión, originado por la carencia de conocimiento sobre la identidad propia, moviliza a las personajes a recuperar el dominio sobre sus cuerpos, reterritorializándolos como espacios de sobrevivencia de la identidad mapuche.

Para continuar la discusión de estas ideas, me centraré en la novela *Desde el fogón de una casa de putas williche*, focalizando la lectura en las personajes Pinkoya y Culítica.

La obra nos sitúa espacio-temporalmente durante los inicios del siglo XX en la ciudad de Osorno, período en que se conforma el histórico barrio Rahue a partir de la diáspora mapuche. Es en Rahue donde se erige el peculiar burdel La Trompa de Pato, lugar que se constituye como un espacio intracultural mapuche-williche. La regenta del lugar, Pinkoya, buscaba que dentro de este se replicasen y preservasen las formas de relacionarse entre mapuche: "las leyes establecidas en el Admapu se respetaban más allá de las nuevas órdenes que imponía el naciente Estado" (69). Entre

estas prácticas se encuentran: el mantenimiento del mapuzungun como lengua dominante, preservación de la identidad alimentaria mapuche-williche, el *trafkintun*[3] como forma de pago del servicio sexual, celebración de fechas culturales importantes como el We Txipantu, la disposición de un fogón dentro de la casa como espacio de socialización y las prácticas discursivas del *nütram*[4], *piam*[5], *epew*[6] y *ül*.[7]

Pinkoya vivió sus primeros años de vida siendo una niña "allegada" en el hogar de una papai[8] williche. El origen de su lazo con la mujer es algo que jamás tuvo claro, y tampoco tuvo tiempo de averiguarlo, pues, teniendo tanto sólo ocho años fue vendida por la papai a unos peones camioneros: "Entre el maltrato que le daba la mujer y `servirles´ a sus nuevos dueños, no hubo mucha diferencia. Desde ese día, Chaurakawin fue una pena clavada y nunca perdió la esperanza de volver al sur para aminorar su dolor"(92-93). Estos camioneros la obligaron a servirles como esclava doméstica y sexual, transaccionando su cuerpo hacia otros hombres del mismo rubro, a quienes les concedían el derecho al cuerpo de Pinkoya,

3. Intercambio de productos.
4. Práctica de habla creadora y/o replicadora de conocimiento. Estela Imigo, investigadora williche, lo comprende como "práctica de la discursividad mapunche, nos ofrece construir una memoria histórica desde un punto de vista propio, es decir, responde como contrahistoria instaurando una crítica a la historiografía oficial, la cual establece los regímenes de verdad que blanquean la violencia colonial vivida en Wallmapu. De ahí, entonces, que nos propongamos presentar al nütram como lawen (hierba medicinal) que, a través del diálogo y retramado de la historia, es capaz de sanar la herida colonial" (128).
5. Relatos fundacionales.
6. Relatos ficcionales, usualmente protagonizados por animales. Tienen una finalidad pedagógica.
7. Canto.
8. Anciana.

ejerciendo no sólo un aprovechamiento sexual en ella, sino también maltratándola física y psicológicamente. Con su corazón dispuesto hacia el sur, Pinkoya soportó todos estos abusos con la esperanza de retornar hacia su tierra natal, y, comprendiendo que el dinero era el único recurso que le iba a permitir la movilidad en la nueva sociedad chilena, comenzó a reunir secretamente en un tarro el dinero que podía obtener de los trabajos que la enviaban a realizar los camioneros. Un vez tuvo reunido el suficiente, escapó de vuelta a la tierra de sus antepasados:

> Cercana a cumplir veinticinco amargos años la reflejó el río, al mirarse en sus aguas. Estando en su orilla abrió el tarro, temblaron sus manos al empezar a contar. Un par de chauchas le sobraron al comprar el galpón. La idea de la casa de putas empezó a germinar dolorosamente, con el primer peso que un caminero le tiró en su cara de niña, después que la violó (93).

Esta escena revela la intencionalidad de la personaje de revertir sus experiencias traumáticas y su estado de subordinación impuesto en una herramienta de sustento económico, reestableciendo en el acto el dominio sobre su cuerpo. Una vez establecido su negocio, revierte, de igual forma, la posición de "jefe" que habían ejercido los camioneros con ella: se encarga de asegurar la colectivización de la buenas prácticas al interior del burdel para todas las trabajadoras, y que el trabajo sexual sea algo ejercido voluntariamente como herramienta de trabajo en condiciones dignas.

En la continuación de su historia, Pinkoya se sirve de los simbolismos rituales y biográfico-corporales para continuar la tarea

de reterritorializar su cuerpo. En la vereda de lo ritual, recupera la práctica del *nütram* en los espacios del burdel, desde el *trawün* inaugural de este. Utilizó la instancia como forma de dejar atrás su pasado esclavizado y su infancia robada para iniciar ahora, en su adultez, un capítulo de vida en el que ella tiene total libertad de sus acciones: "aún tengo mi newen, base de mis antepasados; ellos me ayudarán a reconstruir parte de mi espíritu (…) estoy de vuelta; ayer apilé mis malos recuerdos, cavé una fosa y los enterré" (96). Se autorretrata como una mujer profundamente resiliente y consecuente con lo que atestigua, no negando que fue también una sujeta arrebatada de su lugar de origen, pero dispuesta en el presente a recuperarlo en sus propios términos. Y así lo hizo: consiguiendo construir dentro de la warria un espacio para las mujeres mapuche que necesitaban trabajo. Desde lo biográfico-corporal, su cuerpo constituye una evidencia identitaria: "Morena, alta y maciza, la regenta se reía de su porte al decir que un `indio patagón´ podría ser su padre" (91); "De lo único que estaba segura era de su sangre originaria, innegable, marcada en su espíritu y en su rostro" (92).

Pinkoya, a pesar de no poseer recuerdos o información sobre su linaje familiar, al realizar una lectura de su cuerpo, realiza una lectura de su origen. Concibe las cualidades de su cuerpo de forma positiva, pues la hacen reconocerse indígena aun sin tener claridad de su herencia familiar.

Culítica, por otra parte, es una personaje que conduce la recuperación y reivindicación de su ser a partir de relatar su trauma y reconocer su espíritu en añoranza por el mundo ancestral. La acción de relatar se hace difícil ante el trauma, especialmente cuando

la memoria, como en el caso de esta personaje, se compone de retazos atroces y complejos de unificar para comprender la historia personal: "su pasado, testigo de la usurpación del mar y la carnicería humana en el archipiélago del Pacífico Sur" (113). Culítica se sabe sobreviviente de un genocidio, allí reside su imposibilidad de narrar el trauma. Esta mujer proveniente de una comunidad lobera de Chillwe nunca supo explicarse cómo llegó a parar a tierra firme; sus únicos recuerdos de infancia la retrotraen a su vida comunitaria canoera, que da a conocer para sus compañeras no a través del relato lineal, sino del *ül*:

> Mis abuelas loberas/ no tuvieron el derecho/ de morir en forma natural./Fueron arreadas/a una muerte violenta/en medio de una codiciosa tempestad./La misma tormenta/ atrapó mi canoa./Mis viejas loberas lucharon/por mi alma de niña/ hasta perderse en medio del mar./Por un trozo de tierra/sacrificaron sus almas/ y sus cuerpos, carnada de peces/que el hombre blanco tiró al mar./ Una canoa en mis sueños a la deriva viaja por el horizonte./Abuelas loberas, naveguen en paz (115).

Su *ül* va tejiendo los recuerdos de su infancia al relatar una consciencia del despojo: en este desaparece su raíz familiar, y por tanto, su herencia cultural. Sus recuerdos la invaden al saberse sobreviviente de una forma de vida que ya no existe; probablemente sea parte de la última camada de mujeres loberas de Chillwe y es allí donde reside su angustia. El mundo cambia forzadamente a pasos agigantados y ella se encuentra atrincherada en un burdel resolviendo qué hacer con las zonas inciertas de su memoria. Aunque su canto

expresa dolor por lo perdido, sus sueños la llaman a hacer el viaje del retorno "una canoa en mis sueños viaje por el horizonte".

La continuación de su historia revela la intencionalidad de Culítica a continuar con el legado cultural de su pueblo, pero desde una vereda propia. Su paso por el burdel fue temporal, pues eran otros sus planes. Comenzó a autoeducarse en el paradigma occidental aprendiendo a leer, escribir y resolver operaciones matemáticas, conocimientos con los que pudo pensar en asegurar su futuro dentro de una sociedad donde no podría sobrevivir como lobera, pero sí como champurria. Sus saberes adquiridos le permitieron desarrollar un plan de ahorro, para poder establecer en su vejez temprana una pulpería en un punto estratégico del camino de la ciudad por el que transitaba la clase obrera chaurakawina, sus hermanos williche. Asegurando la perdurabilidad del enlace de su vida con el mundo mapuche.

Estas heterogéneas prácticas de reterritorialización de los cuerpos son transversalmente dirigidas al reconocimiento de la identidad mapuche por parte de las personajes, quienes al desconocer su identidad de origen, ven como positivo la marca de "lo indígena" en sus cuerpos, pues representa para ellas un guía hacia su linaje familiar-territorial. Lo corporal, como al inicio del presente trabajo, se presenta nuevamente como evidencia, pero esta vez como forma de nombrar lo perdido (territorio). Las personajes se ven, entonces, impelidas a emprender una especie de viaje del héroe, que si bien comienza con el cuerpo, una vez habitando espacios intraculturales mapuche como La Trompa de Pato, termina en la apertura y aceptación de la espiritualidad mapuche como una respuesta a sus

añoranzas de la ancestralidad resquebrajada, completando cada personaje: "su ciclo vital de retorno y renacimiento a través de las generaciones" (Paredes Pinda 11).

Pinkoya y Culítica, a pesar de haber experimentado desde sus infancias las consecuencias del proceso de usurpación territorial, al ser convertidas en sujetas subalternas frente a un ojo dominante, lograron hacer una lectura de sus historias de vida y de sus cuerpos; lectura que las condujo a ejercer prácticas de recuperación de estos. Ante el despojo territorial, el cuerpo de la mujer mapuche en esta novela es presentado como un territorio que posibilita la continuación de un ciclo vital que reconozca la identidad mapuche como propia; mientras estas corporalidades reconozcan lo mapuche en ellas, la cultura seguirá en pie.

Referencias

Huinao, Graciela. *Desde el fogón de una casa de putas williche*. Madrid: Ediciones Lastarria & De Mora, 2022.

Muñoz, Gerardo et al. "Küpan y Tuwün como fondos de conocimiento para contextualizar la educación intercultural en territorio mapuche". *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, vol. 11, no. 1, 2022.

Paredes Pinda, Adriana. *Epu Rume Zugu Rakizuam: Desgarro y florecimiento. La poesía mapuche entre lenguas*. Tesis de Doctorado en Ciencias Humanas Mención Discurso y Cultura. UACh, 2013.

"Comprándote, pues": la intimidad y el mundo capitalista en *Chilco* de Daniela Catrileo e *Islas de calor* de Malu Furche

Halle Keane

En el universo de la literatura chilena contemporánea, *Chilco* de Daniela Catrileo e *Islas de calor* de Malu Furche se pueden ver como pares desde una mirada inicial. Por un lado, ambas novelas son escritas por jóvenes escritoras chilenas y se tratan de distintos mundos en crisis. *Chilco* relata la historia de una joven pareja viviendo el colapso de una ciudad, mientras que *Islas de calor* cuenta las crónicas de una fatal ola de calor en Santiago. A pesar de estas similitudes, las novelas difieren tanto en su estilo de escritura como en sus cosmovisiones del mundo distópico.

Una de las diferencias estéticas más grandes son sus respectivas miradas hacia el mercado capitalista. En *Chilco*, este es central en la sociedad en que Pascale y Marina viven, pero se presenta de manera fuertemente negativa, hasta ser la causa de la destrucción de la ciudad. En contraste, en *Islas de calor*, el mercado capitalista también descansa al fondo de todos los cuentos, pero su presencia es más o menos ambivalente, conllevando tanta a la bondad como a la maldad de los personajes. En este trabajo, compararé estas distintas visiones del mercado en estas obras, empezando con sus caracterizaciones generales y terminando con sus efectos en las relaciones interpersonales, desde las más superficiales a las más íntimas, en cada novela. Al final, argumentaré que, a pesar de sus

diferencias externas, *Chilco* e *Islas de calor* en última instancia hacen la misma observación, si bien por razones distintas: alcanzar la intimidad requiere un rechazo total del mercado capitalista.

Definiendo el mercado en *Chilco*

Al empezar, el mercado capitalista tiene un papel central, aunque distinto, en ambas obras. Partiendo con *Chilco*, el mercado se arraiga en la novela, por un lado, a través de sus escenarios. Al inicio, el mercado capitalista se centraliza con las crónicas de Mari sobre su niñez, en que trabajaba al lado de su abuela y su mamá en su almacén familiar, Doña Flor. Toda su relación con su abuela se formó en el contexto del almacén, y Mari se refiere a menudo en la novela al consejo que la abuela les daba a ella y su mamá: que siempre trabajaran de manera independiente, sin las demandas ahogadoras de un empleador (Catrileo 52). El mercado capitalista —como se presenta a través del almacén— así dominó la niñez de Mari, y queda al fondo de uno de los escenarios más formativos de la novela. Otra gran parte del relato también se desarrolla en el trabajo de la Mari adulta, en los archivos del Museo de Historia Natural y Social en la Ciudad Capital. Evidentemente, al menos una mitad de la novela se lleva a cabo en espacios completamente dominados por dinámicas capitalistas.

En *Chilco*, esta presencia prevalente del mercado es claramente negativa, y roba la alegría e independencia de Mari y todos sus amigos. Por un lado, Mari siempre presenta su relación con su abuela como una relación trastornada, en parte porque el

almacén dominó la vida de la anciana al punto de que que nunca podían conectarse con la "awicha", convirtiendo hasta las vacaciones en "una extensión del almacén" (Catrileo 90). Más explícitamente, sin embargo, en su primer monólogo sobre la Ciudad Capital, Mari explica que en "Capital, de un día a otro, fue imposible mantenerse sola o comprarse el cuento de la independencia, pues el sueldo se iba en pagar las cuentas básicas" (Catrileo 22). En este pasaje, la prevalencia del mercado capitalista es lo que provoca la angustia de Mari y sus amigos. Con un alto costo de vivir y poca ayuda estatal, incluso la independencia tiene que ser comprada. Finalmente, peor todavía es el papel del mercado capitalista en la destrucción de la Ciudad Capital, o el evento externo que constituye el fondo de la novela. Cuando la Ciudad Capital se descompone en un cachureo de socavones y edificios destruidos, Mari revela que un grupo de empresas vinculadas con la Inmobiliaria Mayor, una constructora, "eran los responsables" por la destrucción, debido a "décadas de colusión y corrupción" (Catrileo 57). El mercado capitalista incluso está al fondo de la causa de la destrucción de la ciudad.

Definiendo el mercado en *Islas de calor*

En *Islas de calor*, el mercado capitalista también encuentra su centralidad al ser el fondo de cada escenario. La obra es una colección de cuentos, haciendo que en cada uno el mercado se involucre de una manera particular. En el primer relato, "Vivir así", se destacan las dinámicas entre una empleada, Pastora, y su empleadora vengativa, Mónica. Después de enterarse de que ella

se ha acostado con su marido, Mónica se pone a torturar a Pastora en la vida laboral. En el segundo cuento, "La Atacama (o los que vuelven)", un grupo de santiaguinos se junta en un bar antiguo cada noche durante el toque de queda diurno de la ola de calor, haciendo que el escenario en este cuento sea un resto del mercado. El tercero, "Animales de calor", explora la relación entre Natalia, una chofer de taxi, y Rebeca, su pasajera. Igual que en "Vivir así", este cuento resalta las dinámicas entre la vendedora versus la cliente. El último, "La viuda y la virgen", se trata de una estafadora viuda que recibe regalos a cambio de consejos y rezos, bajo el fingimiento de ser una religiosa. En cada uno de estos cuentos, entonces, el mercado capitalista tiene un papel importante, constituyendo el fondo general de las historias, igual que en *Chilco*.

A diferencia de *Chilco*, sin embargo, el mercado en *Islas de calor* no es necesariamente malvado, sino más bien una fuerza ambivalente que lleva tanta bondad como maldad a los personajes. En "Vivir así", esta dualidad se saca a relucir. Pastora se siente atrapada por Mónica, debido a que su jefa le molesta tanto hasta que quiere "golpear[la]...[y] gritarle en la cara" (Furche 15). Mónica, con todo el poder al ser la jefa, obviamente demuestra un lado negativo en *Islas de calor*: que en las manos de alguien que lo abusa, el mercado capitalista hace daño. Pero en el mismo cuento, Pastora obtiene el poder del mercado al final, cuando Mónica está enferma y la empleada se convierte en dueña de casa. Pastora entonces alberga a un grupo de refugiados climáticos en la casona, racionalizándolo solamente porque hacen trabajo a cambio de su alojamiento. Aunque Pastora no recibe una moneda de los refugiados, esto es

claramente un intercambio económico, en la medida en que Pastora aloja a cambio de trabajo o de ayuda en las labores de la casa. Estas ambivalencias se repiten una y otra vez en los siguientes cuentos. El bar en "La Atacama" es un lugar de diversión en *Islas de calor*, pero durante la dictadura escondía las calaveras de los muertos. En "Animales de calor", Rebeca y Natalia no se hubieran conocido si Natalia no trabajara como taxista, pero tampoco su relación hubiera tenido la tensión que tiene al inicio del capítulo. Finalmente, en "La viuda y la virgen", la viuda estafa a toda la población a cambio de regalos, pero esto igual da fe a la población en medio de una crisis total. El mercado en *Islas de calor*, entonces, no es explícitamente malvado ni bueno, sino una fuerza ambivalente, cuya consecuencia depende de quién lo maneja.

El efecto en las relaciones interpersonales: pequeños encuentros con el mercado

Así, en ambas novelas el mercado tiene un papel central, solo que en *Chilco* este papel es abiertamente negativo, y en *Islas de calor*, tiene la capacidad de ser positivo. Esta variación pareciera tener ciertas implicaciones para el efecto del mercado en las relaciones interpersonales en cada narrativa. Implicaría un efecto dañoso en *Chilco*, pero no necesariamente en *Islas de calor*. Al menos en cuanto a los "pequeños encuentros" que se realizan a través del mercado (las conversaciones entre jefes/empleados, conductores/pasajeros, y vendedores/consumidores que no llevan a relaciones más íntimas), estos efectos sí se corresponden con lo esperado.

En la novela de Daniela Catrileo, la escena que mejor exhibe este efecto dañoso en las relaciones menos íntimas se ubica cerca de la mitad del libro, cuando Mari compra una botella de vino del mercado negro a su antiguo compañero, Miguel. Este personaje antes era alguien muy especial para la abuela de Mari, a quien ella enviaba "un par de platos de comida" cada domingo después de la muerte de su mamá. Cuando Mari se reúne con Miguel de nuevo, sin embargo, la puridad de su relación antigua se pierde. La operación de Miguel es vigilada por un grupo de "soldados con máscaras de kusillo" (Catrileo 124), otros compañeros del colegio de Mari. Ella lleva puesta su medallita de quinceañera, un objeto sentimental que "tantos pesitos le había costado a [su] mamá" (Catrileo 126). Antes de dejar a Mari pasar, los soldados le sacan la medallita. Esto sirve como un pago para dejarla entrar, ya que "la plata de antes apenas tenía valor" (Catrileo 126) en la economía arruinada de la Ciudad Capital. La violencia de este intercambio tiene un fuerte tono negativo, y Mari hasta admite a Miguel que "acá tus khunpay me acaban de asaltar" (Catrileo 126). Así que los antiguos compañeros de Mari, a quienes conocía desde chica, ahora son sus antagonistas gracias al mercado. Mari y Miguel mantienen su cariño, se abrazan, pero su encuentro también tiene un tono diferente, impactado por el mercado. Miguel pregunta a Mari: "¿Qué hace por aquí, mi causita?", a lo que esta responde, "Comprándote, pues" (Catrileo 125). Después, Mari explica que quiere una botella de vino, pero su introducción ("Comprándote, pues") crea un doble sentido. Sin especificidad, "Comprándote" podría implicar que Mari está comprando a Miguel, no solamente de Miguel. Mientras no surja

confusión entre Mari y Miguel sobre el propósito de su visita (Miguel sabe bien lo que Mari quiere comprar), la elección de Catrileo a usar esta frase inespecífica deja una marca de transaccionalidad en la relación entre ambos personajes. Entonces, en *Chilco*, al menos en los pequeños encuentros entre conocidos que se realizan a través del mercado, las relaciones inocentes de Mari se convierten en poco fiables y transaccionales.

Por otro lado, en los encuentros que emergen entre integrantes del mercado en *Islas de calor*, lo más destacado no es el efecto negativo de la transaccionalidad inherente en las relaciones, sino la oportunidad positiva de socializar que el mercado crea para los personajes. La ola de calor en esta narrativa hace que el contacto humano sea escaso. Uno de los cuentos incluso relata una escena en la que a la protagonista un amigo le niega un abrazo, puramente porque en "el calor era ridículo tocar a la gente" (Furche 71). Así que la socialización de cualquier tipo en *Islas de calor* es en sí una comodidad preciosa. El mercado es a menudo el que crea espacios comunes, sea el bar en "La Atacama" o el taxi en "Animales de calor".

Una de las primeras escenas de "Animales de calor" demuestra este impacto positivo del mercado en cuanto a la vida social de los personajes. Natalia, la chofer, reflexiona sobre su sufrimiento ante la soledad. Relata su sueño erótico para obtener contacto humano, incluso mirando a Rebeca, la pasajera, con ganas de "tocarla" (Furche 87). Menciona que: "Esto [tocar a la pasajera] ya pasó por su cabeza, lo ha imaginado sola en su casa, mirando el piso, la pared, el techo" (Furche 87). Enseguida nota que, en todos

sus sueños de este tipo, lo "que no cambia es el inicio: ella sale en el taxi y alguien, una noche, lo hace parar" (Furche 87). Tener contacto humano, entonces, es el mayor deseo de Natalia, y el mercado es lo que se lo realiza. La relación entre Rebeca y Natalia es fuertemente transaccional al inicio, con Rebeca negándose a responderle y recordándole el taxímetro, pero Furche no profundiza abiertamente en esta transaccionalidad y superficialidad. Lo enfatizado del cuento al inicio, en cuanto al mercado y las relaciones interpersonales de Natalia, es que el mercado le da a ella sus queridas oportunidades de socializar. Los límites de estas relaciones no le importan tanto.

El efecto del mercado en las relaciones interpersonales: logrando la intimidad

Evidentemente, el mercado, siendo una fuerza negativa en *Chilco* y una más o menos ambivalente en *Islas de calor*, tiene un efecto previsible en las relaciones interpersonales de menos intimidad en cada novela. En *Chilco*, las interacciones llevadas a cabo por mecanismos del mercado, como en la escena del tráfico entre Miguel y Mari, impulsan la descomposición de relaciones que un día fueron puras. A diferencia de *Chilco*, el mercado capitalista en *Islas de calor* y las relaciones transaccionales que se realizan a través de ello no son malos, sino que cumplen los deseos de una población anhelando por contacto humano. Estos efectos preliminares del mercado capitalista en las relaciones corresponden claramente con lo esperado. En cuanto a las relaciones íntimas en cada novela, sin embargo, la cuestión se complica. En esto, *Chilco* sigue presentando que el mercado capitalista daña e impide las relaciones íntimas. Pero

Islas de calor presenta este mismo efecto, aunque menos explícitamente, y a pesar de su ambivalencia general hacia el mercado capitalista.

En la matriz de Catrileo la escena que más exhibe el poder dañino del mercado se encuentra apenas después de que Mari compra el vino de Miguel. Lo compra para celebrar el nuevo trabajo contratado de Pascale, su pareja, quien siempre trabajaba independientemente como constructora pero, debido a la crisis económica, ha tenido que conseguir un trabajo contratado. Para Pascale, esta realidad es decepcionante, y así le escribe a Mari: "Vamos a morir, pero encontré pega" (Catrileo 123). Mari, no obstante, se felicita con las noticias, creyendo que "tener algo estable en medio de una crisis [es] una buena señal" (Catrileo 123). Cuando Mari se acerca a Pascale con el vino, este desacuerdo estalla: Pascale se acuesta a dormir inmediatamente y enseguida entra en una depresión larga y profunda, haciendo que las chicas no hablan entre ellas por semanas. Evidentemente, esta tensión estalla cuando Mari lleva la botella de vino a la casa, contando la historia de su compra y expresando su felicidad a Pascale. Esta escena así establece un vínculo claro entre la participación de Mari en el mercado y la infelicidad de Pascale.

Cuando por fin las chicas se hablan, el papel dañoso del mercado en su relación se enfatiza aún más. Pascale dice que ya no quiere trabajar o vivir en la Ciudad, a lo que Mari le recuerda que "tenía el privilegio de tener un techo sobre su cabeza y un trabajo contrato, que nadie estaba realmente feliz en esos momentos difíciles, que todos estábamos haciendo lo mejor que podíamos" (Catrileo 128). Obviamente, Mari aquí pide a Pascale que ella esté feliz con

su participación en el mercado capitalista. En retorno, Pascale dice que Mari es "una prejuiciosa" y que "no podía creer que apoyara la expropiación y la opresión al mismo tiempo. Según su boca, las personas como [Mari] éramos responsables de que la Inmobiliaria Mayor no hubiera caído" (Catrileo 129). Pascale, entonces, expresa abiertamente que la participación de Mari en el mercado es lo que le tiene deprimida. Así que la única pelea entre la pareja —la relación más íntima en *Chilco*— sucede por causa del mercado capitalista.

La siguiente escena enfatiza este argumento aún más. El daño hecho a la pareja solamente se arregla cuando Mari se compromete a una vida fuera del mercado capitalista. En esta escena, Mari, deprimida, queriendo recuperar lo que ella y Pascale tenían y preguntándose "en qué [se] había transformado" (Catrileo 129), pide que Pascale no vuelva a ir a su trabajo contratado. Dice que "podr[ían] sobrevivir con los trabajitos independientes" (Catrileo 130), y, en un momento bello durante su largo monólogo de disculpa, Mari aún hace "una casita bajo las sábanas…y [se aferra] a [la] piel [de Pascale]" (Catrileo 130), demostrando un regreso importante a la intimidad física. En esta escena, se afirma no solamente que, en *Chilco*, participar en el mercado capitalista daña la relación más íntima, pero también que la única manera de regresar a la intimidad es dejar de participar en el mercado.

Un sentimiento afín se comunica de nuevo en *Islas de calor*, pero más sutilmente. Para empezar, no hay ninguna relación en la narrativa de Furche con el poder, la seguridad, y la belleza de la relación entre Pascale y Mari en *Chilco*. En cambio, la intimidad en *Islas de calor* se ve mejor a través de la intimidad física, y no tanto la

fuerte conexión emocional. Así que el mercado capitalista no tiende a interrumpir las relaciones íntimas ni a romperlas, sino que impide que sucedan. De nuevo, "Animales de calor" exhibe esta dinámica. Antes de que Rebeca se baje del taxi, ella pregunta a Natalia cuánto le debe por el viaje. Natalia, enfadada con Rebeca por no haberle dado los perros, rechaza el pago e insiste en que se baje. La cliente no le hace caso e intenta pasar los billetes a Natalia otra vez, deseando que le haga un favor a cambio de dos perros. Este proceso —de pago y rechazo— pasa numerosas veces, hasta que Rebeca cede. La aquiescencia de Rebeca representa el momento en que el mercado sale del medio de la relación entre las mujeres. Ya que Natalia no acepta el dinero de Rebeca, Rebeca pierde su poder como cliente, lo que antes dominaba la relación entre las chicas, y Natalia ya no tiene que ceder a sus demandas. Pero en el próximo momento, en vez de bajarse del auto y aceptar su pérdida de poder, Rebeca toca a Natalia. Empieza lentamente con el tacto y, al inicio, Natalia lo resiste. Sin embargo, por fin, Natalia consiente, y Rebeca "se acerca y se besan torpes, queriendo comerse" (Furche 92). Esta escena es claramente la más íntima y amorosa de toda la novela, y solamente se realiza después de que el mercado capitalista sale de la relación entre las mujeres.

Esto no necesariamente significa que la ausencia del mercado capitalista es el catalizador de la intimidad: la misma escena todavía podría haber pasado si Natalia hubiera aceptado el dinero. Sin embargo, lo que Rebeca dice cuando apenas han dejado de besarse sugiere que la ausencia del mercado capitalista en este intercambio sí es significativo, principalmente porque permite que surgiera un poder

alternativo al de la cliente. Rebeca dice a Natalia: "Acuérdate que me debes un favor. Elige un perro y cárgalo hasta el centro de la plaza. Después estás libre" (Furche 92). Esto marca la última interacción que las dos mujeres tienen en *Islas de calor*, porque Natalia enseguida deja a Rebeca en la vereda y, curiosamente, procede a cumplir sus órdenes. Sin haber aceptado el pago de Rebeca, Natalia no tiene por qué sentirse obligada: podría haberse escapado con los perros. Pero se implica, en tanto esta interacción se realiza justo después de que Rebeca ha cumplido el deseo de Natalia (para besarse), que la intimidad en sí instaló un sentido de obligación hacia Rebeca tan fuerte en Natalia que ella tiene que hacerle el favor. Es decir, la intimidad en esta escena es un producto del poder emocional que Rebeca decide ejercer sobre Natalia. Al final, este poder emocional regresa al tema del mercado capitalista. Con el poder de la cliente, Rebeca nunca iba a iniciar el beso para hacer que Natalia cumpla sus demandas; siempre hubiera bastado que Rebeca le pagara, y no hiciera nada más. Pero cuando el poder del mercado sale de la relación entre las mujeres, Rebeca todavía necesita que Natalia le haga su favor, así que su único modo de adquirirlo es recurrir al poder emocional, que conlleva la intimidad. Así que, a diferencia de *Chilco*, Furche no impone un valor inherente en esta relación íntima en *Islas de calor* —esta escena no es un ejemplo de un amor bello o inocente—, pero todavía expone que la intimidad se lleva a cabo porque el mercado capitalista es ausente.

Conclusión

Entonces, en *Chilco* e *Islas de calor*, dos novelas escritas en la misma época y que describen mundos muy similares, observamos distintas cosmovisiones del mercado capitalista que convergen a la misma idea: en un mundo fuertemente capitalista, una relación íntima solo se realiza en espacios libres del mercado. Mientras el mercado capitalista tiene un papel importante en cada novela, es presentado como una fuerza abiertamente negativa en *Chilco* y como una realidad ambivalente en *Islas de calor*. En cuanto al efecto del mercado en las relaciones interpersonales en ambas novelas, estas miradas generales hacia el mercado influyen en cómo este interviene en la vida social de los personajes. En *Chilco*, la mirada negativa hacia el mercado hace que las relaciones de Mari, una vez puras e inocentes, se vuelvan transaccionales y hostiles. Por otro lado, en *Islas de calor*, el mercado capitalista frecuentemente es lo que posibilita la socialización (una comodidad preciosa en medio de la ola de calor) en la forma de trabajo y reuniones sociales. Pero en ambas novelas, cuando las relaciones en cuestión son más íntimas, el mercado capitalista resulta ser o un elemento negativo en su desarrollo o un impedimento a su formación, no importa la presentación general del mercado a lo largo de la novela. En *Chilco*, la fuerte alianza con el mercado capitalista que Mari desarrolla la aleja de Pascale, quien se siente dañada por el mercado, y esto se soluciona cuando Mari rechaza el mercado. En *Islas de calor*, cuando Natalia rechaza el intento de Rebeca al pagar, esta capitaliza en ese momento para provocar una escena amorosa, volviendo a un poder

emocional para recibir de Natalia lo que quiere. Esta relación todavía es transaccional, en tanto Rebeca gana por dar algo a Natalia, pero solamente llega a pasar porque el mercado capitalista ya no funciona como un mecanismo.

Este análisis del efecto del mercado en los mundos respectivos de estas obras, por supuesto, no es abarcador. En cada novela el tema del medio ambiente y la naturaleza es de vital importancia, con *Chilco* basándose en las relaciones que Mari y Pascale tienen con sus propias tierras, y con *Islas de calor* relatando las crónicas de una crisis climática. En una extensión de este estudio, la relación del mercado capitalista con el medio ambiente de cada novela se tendría que estudiar. Pero, por ahora, el matiz inicial dado por estas dos novelas con respecto al mercado capitalista y las relaciones interpersonales todavía tiene mucha relevancia en Chile y en el mundo. Ambas obras presentan un lado adicional de la lucha diaria en el mundo capitalista, fuera de su efecto en nuestra vida laboral, dándonos a entender que sin espacios libres del mercado capitalista, nos costará también llegar a la intimidad que deseamos.

Referencias

Catrileo, Daniela. *Chilco*. Santiago: Planeta, 2023.
Furche, Malu. *Islas de calor*. Santiago: La Pollera Ediciones, 2022.

Las homicidas de Alia Trabucco Zerán o ¿cómo ver la interseccionalidad?

Abigail Klein

Las homicidas, de Alia Trabucco Zerán, es un libro único con un propósito que podría parecer sensacionalista o incluso escandaloso sin contexto crítico: compartir las historias de mujeres que han matado a alguien. No suele ser una obra abrazada por el feminismo tradicional, que prefiere enfatizar las historias de injusticia hacia las mujeres o sus logros, que también son importantes compartir. Pero lo que Trabucco Zerán intenta hacer es utilizar las historias de mujeres homicidas para alejarse de una visión monolítica de la feminidad. En sus propias palabras "recordar a las mujeres malas es también una tarea del feminismo". Para lograr esta tarea, presenta las historias de cuatro asesinas –Corina Rojas, Rosa Faúndez, María Carolina Geel y María Teresa Alfaro– y busca consonancias entre ellas, relacionadas con la clase, la raza y el género, sobre todo. Con esta novela, Alia Trabucco Zerán triunfa en llevar historias oscuras hacia la narración feminista para ofrecer una visión de la femineidad con más matices. Sin embargo, en ocasiones su escritura es demasiado indulgente y fuerza conexiones que no existen.

Antes de criticar esa novela, es importante contextualizar histórica y teóricamente. Alia Trabucco Zerán es una escritora chilena, feminista e investigadora de Derechos Humanos, formada originalmente como abogada antes de obtener su Magíster y

Doctorado en Escritura creativa y Literatura latinoamericana, respectivamente. Sus libros son muy reconocidos en Chile, *Las homicidas* especialmente por su tema original. Esta novela fue publicada a comienzos de 2019 y, aunque los eventos que cuenta sucedieron durante el siglo XX, las características de la literatura del siglo XXI son visibles en su escritura. En ese sentido, por ejemplo, el libro fue escrito mucho después del período de transición tras la dictadura, por lo tanto, la memoria puede ser abordada sin censura; así mismo la novela tiene la libertad de enfocarse en temas ajenos a la dictadura (Park). Otra característica del siglo XXI presente en este libro es la resistencia a los géneros literarios tradicionales; utiliza un estilo de no ficción más creativo, intercalado con entradas del diario de su investigación y una narrativa en primera persona, en lugar de una explicación puramente expositiva (Manzoor & Mushtaq 7). Además, el género es un tema central en este libro, así como su relación con la clase y la raza, temas que, antes de la popularización de la teoría crítica de la raza, no se abordaban de manera tan abierta.

Una de las fortalezas de la novela es cómo reintegra las historias de estas mujeres a la narración feminista, en vez del periodismo sensacionalista. Reimagina las perspectivas de las homicidas utilizando la "fabulación crítica", un concepto descrito por Saidiya Hartman en su ensayo "Venus en dos actos". Con esta estrategia, un autor reimagina los aspectos de una historia de alguien que ha sido ingresado en la narrativa histórica sin autonomía (Hartman 11-12). Las historias que Trabucco Zerán comparte no son desconocidas o casi desconocidas, como las que Hartman describe. María Carolina Geel incluso escribió una novela sobre su tiempo

en prisión, sobre lo que Trabucco Zerán analiza en profundidad. Pero la manera en que sus historias han sido compartidas fue muy determinada por periodistas y jueces (presuntamente en su mayoría hombres, teniendo en cuenta la época de estas historias) que enfatizaban sus fracasos de feminidad o cualidades estereotípicas como los celos. Lo que Trabucco Zerán hace mejor es, encima de criticar los prejuicios en el tratamiento de las mujeres, imaginar otras motivaciones para sus crímenes, ignoradas por jueces y periodistas, y que las propias mujeres no tuvieron oportunidad de presentar. Por ejemplo, los asesinatos que cometió María Teresa Alfaro, una trabajadora doméstica, atribuidos a la envidia hacia la dueña de casa. Pero la autora sugiere que un conflicto de clase social podría explicar mejor sus acciones, un argumento que no le habría servido en una corte legal.

Con respecto a esto último, Trabucco Zerán hace un buen hecho de considerar la interseccionalidad. Este concepto, propuesto por Kimberlé Crenshaw, apela a que es necesario tener en cuenta categorías como género, raza, clase social y otros aspectos de identidad para realmente entender las circunstancias de alguien; en este caso, las de las homicidas (Crenshaw). Además de considerar el género de las mujeres, ella considera su clase social, como en el ejemplo antes mencionado de Alfaro, y también como la raza, influyendo en sus veredictos. Por ejemplo, con la historia de Corina Rojas, la autora describe que ella es juzgada aún más severamente por ordenar que alguien matase a su esposo blanco y de clase alta para poder estar con el hombre que amaba (y con quien ha engañado a su marido), quien fue inmigrante boliviano y moreno. Según Trabucco Zerán,

el crimen de Rojas es triple: asesinato, infidelidad e infidelidad con alguien de una identidad menos respetada que la de su marido; una conexión astuta de clase, raza, género e ideales chilenos durante la época de la historia.

Este libro en general cumple su propósito con éxito, pero hay unos problemas de consistencia, estilo y exactitud que podrían haberse mejorado. A veces, parece que la autora está tratando demasiado de escribir un libro innovador, especialmente con el uso de entradas de su *journal* de investigación. No es necesario, por ejemplo, que el lector sepa que ella encontró los documentos legales de Corina Rojas bajo de indultos. Además, este estilo puede confundir hecho y fabulación. Aunque la fabulación es generalmente una fortaleza de esta novela, para un libro de no ficción, ella habría tenido que clarificar la línea entre realidad e imaginación. Especialmente en la sección sobre María Teresa Alfaro, al principio, ella inventa una narración en la primera persona de la doméstica en que el dueño de la casa, un médico, le da pastillas para el dolor en su espalda y cintura. En la narrativa, ella es casi una drogadicta, y la motivación para el asesinato de los niños de la casa es por la muerte de un perro callejero que ella cuidaba. Es una historia entretenida, pero no es claro si está basada en los hechos reales. Tiene el efecto de reducir la confianza del lector en la autora a través del libro, y también confunde la hipótesis en el motivo del asesinato, que, según se sugiere, está motivado por razones de clase social.

Hay otros momentos en el libro en que parece que la autora no tiene una idea clara de su argumento o fuerza ciertas conexiones. Una de sus reivindicaciones es que las conversaciones sobre las

motivaciones de las homicidas siempre se atribuían al amor o a los celos. En el caso de María Carolina Geel es evidente que esto no es tal (aunque no hay claridad sobre sus motivaciones). Pero en otros casos, como en la historia de Corina Rojas, parece que ella realmente mató a su esposo por amor. La autora admite esto, aun llamando la sección "un muerto para el corazón", pero luego critica la descripción de los periodistas sobre su asesinato "por amor" como una manera sexista de "disciplinar" a las homicidas. Esta falta de claridad también se manifiesta en la sección sobre Rosa Faúndez, en la que Trabucco Zerán trata, sin éxito, de encontrar una conexión que no debe existir entre el asesinato que la homicida comete y los perpetuados por la dictadura, cincuenta años después. Este argumento incompleto da la impresión de una autora desesperada de entrar al canon de la literatura postdictadura en un libro completamente fuera de ese tema, dañando la legitimidad de una obra en otros asuntos impresionantes.

A pesar de sus imperfecciones, este libro es consistentemente cautivador y tiene buen ritmo. Además, no cae en las trampas en que podría caer otra novela de su tipo, tal como moralizar o defender a las sujetas de su novela. Más bien, ella identifica las maneras en que el género influyó en sus veredictos y la discusión de sus crímenes. Su propósito no es escribir una novela de suspenso sobre el crimen verdadero, sino investigar el prejuicio de género en una área específica y no examinada: el derecho homicidio. Su tema sugiere que las mujeres homicidas tienen el derecho de sentencia y consideración sin perjuicio.

Referencias

Crenshaw, Kimberle. "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color". *Stanford Law Review*, vol. 43, no. 6, 1991, pp. 1241–99, https://doi.org/10.2307/1229039.

"Hablemos Escritoras · Perfil de Escritora: Alia Trabucco Zerán". *Hablemos Escritoras*. Podcast. 11 de marzo 2022, www.hablemosescritoras.com/writers/1070.

Hartman, Saidiya. "Venus in Two Acts". *Small Axe,* vol. 12, no. 2, 2008, pp. 1-14, https://muse.jhu.edu/article/241115.

Manzoor, Iqra & Mushtaq, Shafqat. *Literature and innovation: Probing into the Emerging Genres of 21st Century*, 2022,

Park, Moisés. "Violence and Memory: Human Rights, Redemocratization, and Literary Culture in Chile". *A History of Chilean Literature*. Ed. Ignacio López-Calvo. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, pp. 591–611.

La memoria sensorial en *Mientras dormías, cantabas* de Nayareth Pino Luna y *Chilco* de Daniela Catrileo

Benjamín Delgado Godoy

"¿Qué significa escribir en Chile en el siglo XXI?" (13). Motivado por la misma duda que planteó Rubí Carreño para comenzar su libro *Memorias del nuevo siglo*, es como también nace esta investigación. Y similar a la respuesta que desarrolla la investigadora, vemos que varias obras de la narrativa chilena reciente retornan al tópico de la memoria. Relatos que en la apropiación de la memoria dentro de la narrativa es como también se expande la comprensión de su historia personal, pero también social. También permite marcar una subjetividad frente a los sucesos, al poder dialogar la participación de las protagonistas dentro de estos.

Mientras dormías, cantabas (2023) de Nayareth Pino Luna y *Chilco* (2022) de Daniela Catrileo comparten más que sólo ser publicadas en el siglo XXI. Ambas tienen como protagonistas a mujeres, pero también coexiste una sensibilidad en común entre las obras. Una sensibilidad de ambas protagonistas con sus sentidos, con la música y la comida, respectivamente, debido a que dan cuenta de las comunidades en las cuales conviven. Al reconocer estas sensibilidades por parte de las protagonistas, se da cuenta de aquella información familiar que no pudo ser traspasada directamente, sobre todo la relacionada con el trauma que conlleva.

En la novela de Nayareth Pino Luna, la protagonista Marta en una fiesta de año nuevo familiar desea dar cuenta sobre por

qué aún la figura de Leonor genera tristeza en su familia, incluso después de su muerte; ello, además de poder conocer mejor su intimidad por uno de sus amigos en vida: Gabriel, para saber las pistas de cómo ella se sentía con respecto a la familia. En la novela de Daniela Catrileo, la protagonista Marina está en una relación con Pascale, quien viene de la isla de Chilco. Se conocen en la Ciudad Capital, pero la decadencia de esta produce las revueltas sociales. Las condiciones de vida se complican para ambas, por lo que les dificulta llamar hogar a este sitio. Pascal desea volver a Chilco, pero Marina cuestiona si encontrará hogar allá.

Sus aportes dan cuenta de una narración en que los vacíos que se pueden generar en el relato familiar se llenan por las experiencias de las protagonistas que deben buscar la información. Pero también elevando estas propias experiencias sensoriales como parte de sus identidades al poder encontrar gran parte de sus recuerdos en ellos. Por lo tanto, para responder a sus dudas, dan cuenta de su memoria sensorial al traer de vuelta recuerdos olvidados por sus mentes, pero no por sus cuerpos. La lectura de sus experiencias compartidas nos contrapone con la manera tradicional de entender la memoria, siendo el archivo preponderante, ya que las experiencias que atraviesan las novelas señaladas, como la música y la comida, contextualizan la memoria en comunidades específicas apelan a una memoria más colectiva. Esta forma de abordar la memoria instala a la narración ficcional como capaz de transmitir un sentido de los acontecimientos más allá de la simple vivencia de los hechos (Macciuci 13), por lo cual ahonda en una relación más cercana de la literatura con su entorno.

Como ya comentamos, hay una sensibilidad compartida que se manifiesta de manera diferente en *Mientras dormías, cantabas* y *Chilco*. Compartida debido a que lleva a las protagonistas a recordar. Se manifiesta diferente al estar presente en la música —en el caso de la novela de Nayareth Pino Luna— y en la comida —como vemos en la matriz narrativa de Daniela Catrileo—. Se configuran ambas sensibilidades como claves para la identidad de las protagonistas, debido a los recuerdos que traen mediante las sensaciones hacia las comunidades que pertenecen y las familias que la rodean. Son precisamente memorias que no pueden acceder de manera escrita, por lo que tienen que acceder a ellas mediante estas sensibilidades. Será la memoria sensorial un elemento central que comparte ambas narrativas, que nos permite aventurarnos en las repercusiones dentro de la época, aunque primero se debe definir qué se entiende por memoria sensorial en cada caso.

En *Mientras dormías, cantabas*, la música se combina con la pérdida. Marta, la protagonista del relato, aún reacciona frente a la pérdida de su hermana fallecida hace ocho años atrás. Su familia también reacciona, pero prefiere el baile antes que volver al dolor de la pérdida. Es en la fiesta de año nuevo en dónde se manifiesta aún más el deseo de volcarse al gozo para no llorar, aunque eso implique no poder realmente hablar. "De eso no me olvido yo y no se pueden olvidar ustedes. Hay cosas que hablar, sí, pero hoy no será el día. No este día. ¡Así que se me callan!" (116), es la manera en que Clara, abuela de la familia, hace callar las disputas dentro de la fiesta para que no interrumpan. No es una opción salir, como aprende Omar, el padre de Marta, pero tampoco poder conversarlo.

Tan alta es la apreciación con respecto a la fiesta de año nuevo por sobre la convivencia, que las canciones que suenan en ella tendrán un peso familiar. Se nos describe las canciones como una instancia, un momento que se puede suspender en el aire: "En los bailes las caras se encuentran y solo por un momento —mientras dura la canción—, perdón y olvido" (16) en el que el pasado no sólo se hace consciente, sino que se puede narrativizar. Es decir, se puede expresar el trauma no con palabras propias, sino con palabras externas que nos apelan. La familia está consciente de lo que no se puede hablar, pero son las canciones que lo pueden decir, debido a que "el baile otra vez los lleva de un pasado a otro" (50). Y es en esa mezcla de baile y canto en que la cumbia aparece como mayor representante.

La novela tiene una banda sonora de cumbia, como nos recuerda su colofón. Pero también está integrado dentro de la narrativa, al dar título a los capítulos y al título mismo de la obra. Incluso dentro de los propios capítulos aparecen los versos de canciones de Sonora Palacios y Sonora de Tommy Rey, al introducirse entre la prosa de la narración, como los recuerdos: "Me traicionaste. Intenta recordar cómo eran los ojos de Mónica cuando tenían sueño y recuerda los lentes. Impostora. Su mamá usaba lentes. Y todo vuelve a diluirse. Mal me jugaste. Como en un río. Y era mentira que me querías" (95). La asociación que hace Gabriel con la canción es ineludible para él, a pesar de que deteste la canción, al expresar lo que él siente con respecto a su madre.

El ejemplo de Gabriel nos da cuenta de que esta memoria sensorial no sólo la percibe la protagonista, ya que él también vive la pérdida. En su caso, se nos comenta sobre su madre Mónica que

ha abandonado la casa producto del quiebre amoroso entre ella y su padre Ricardo. En su caso, la experiencia lo lleva a alejarse del círculo familiar, pero es mediante las canciones lo que lo hacen recordar: "Hay días en que la voluntad de Gabriel se lleva el rencor y la puede imaginar llorando a los pies de su cama mientras de fondo suena 'Let it be'" (32). Aunque no sólo la tragedia aparece evocada en cumbia, también lo hace la alegría como la experimenta Clara: "La cumbia se transforma en una canción de Sandro y sus cuerpos rejuvenecen cincuenta años. El tiempo retrocede a cuando estaban recién casados" (50). Esta dualidad sólo es posible entre música y baile, dicha y quebranto. "Elegir una canción es como elegir un nombre con el que llamar a alguien que nace o muere" (63).

En el caso de *Chilco*, la gastronomía cumple la misma función, al poder relacionarse con una colectividad. Marina, la protagonista de la novela, menciona en reiteradas ocasiones la comida como punto de recuerdo. "El olor de los caldos impregna la casa, los aromas se mezclan, espesos. Y en ese recuerdo casero, vuelvo a ser la niña que acompaña a su awicha al mercado y elegimos olluco, culantro, huacatay, hierbabuena" (244). Es un recuerdo a su familia inmigrante en mitad de la Ciudad Capital, siendo ella la tercera generación desde la awicha que llegó primero a la ciudad. En conjunto con ella, su madre y su tía sostienen el almacén Doña Flor. Esa historia no está escrita, sino que la ha aprendido al lado de la tienda o del compartir familiar: "Revolver y espesar, oler y degustar, fueron condicionantes que forjaron mi carácter, mi forma de percibir y conocer desde que era chica" (66). Se sostiene como una forma de poder acceder al conocimiento que no se puede expresar en palabras.

También hay sentimiento en este conocimiento, puesto que el acto de comer es compartido en la novela. Leila y Marina se conocieron mediante la comida: "Nosotras nos hicimos amigas por el estómago, ambas atraídas por el aroma de nuestras comidas durante la hora de colación. Éramos las únicas que llevábamos nuestros potes con preparaciones caseras" (143). Se remarca aquí las preparaciones caseras debido a que une a los personajes al oponerlos contra el resto de los trabajadores del museo. Y de su amistad nació una relación amorosa en la que convivía la cultura haitiana de Leila con la cultura quechua de Marina: "Ella me ofrecía bannanfri y yo le compartía una pachamanca a la olla. Ella me contaba detalles de la Revolución Haitiana y yo le narraba la historia de Micaela Bastidas" (143). Poder reunir personas con la comida será como se conocerán entre Marina y Pascual, que viene de la isla de Chilco. Aunque también se puede extender a una comunidad mayor, como es evidenciado por la propia familia de Marina: "Nuestro pedacito peruano se reafirmaba en una labor comunitaria tradicional: darle de comer a la población causita que llegaba perdida a la ciudad. En lo culinario, nada se compara a las manos de doña Flor, embadurnadas en huancaína, ají amarillo y chichita morada" (58-9). La comida se nos describe entonces como reveladora de pertenencias culturales, pero también como capaz de demostrar los afectos de los individuos al ser compartida en comunidad.

Sin embargo, la novela nos recuerda que la comida son dos sensaciones en una: el gusto y el olor. Esta demarcación es necesaria para el relato, puesto que el olor por separado tiene una semántica diferente. El olor se nos describe como algo totalmente individual y

también como ineludible. Genera recuerdos, pero no se asocia con el pertenecer a un colectivo, sino que recuerda a la individualidad. Al hablar sobre el olor sobre la lignina, el compuesto orgánico que liberan los papeles al envejecerse se describe de la siguiente manera: "Amar ese olor, sin saberlo, era nuestra devoción por la ruina. O por aquello que estaba en proceso de desaparecer. La paradoja es que en ese instante la vida estaba entre escombros, entre ausencias, en camino a la absoluta interrupción" (138). Así, también aparece presente en el inicio de la novela con el olor ineludible que Marina percibe al vivir en Chilco: "olor denso, un olor a encierro" (17), el cual intenta sacarlo y borrarlo. Al no conseguirlo, consulta a otros para saber si el olor no está sólo en su cabeza. Lamentablemente, los otros no lo perciben y eso agota a Marina (21).

Así delimitadas las sensaciones que evocan las memorias sensoriales, es aparente su naturaleza dual dentro de ellas. Del lado de la música, las canciones y el baile son parte, así como en la comida, el gusto y el olor lo componen. Eso tienen connotaciones dentro de las obras en cuanto a lo que evocan, puesto que las canciones en Mientras dormías, cantabas por sí mismas generan la individualidad y expresan aquello que se siente, pero no se encuentra las palabras para expresar. Lo mismo ocurre con el olor en Chilco, al singularizar la experiencia sólo en el individuo. Sin embargo, su contraparte será lo que lo permita acercarse con la comunidad, siendo el baile y el gusto lo que en ambas novelas lleva a la reunión.

Al haber delimitado la comprensión de memoria sensorial dentro de las dos novelas, se puede saber también a qué se responde; ello, puesto que en ambas obras la noción de archivo tradicional

está presente. Lo podemos ver en las cartas de Mónica que deja a Gabriel —"dejó una caja de cartas en el velador de Gabriel, una caja abierta y la carta que ambos leyeron. Él decidió guardar la carta y cerrar la caja"(41)— y la muralla de recortes de Leonor que contenía "recortes de diarios y revistas que preservaba con cola-fría, famosos con bigotes a lápiz pasta. Noticias sobre crímenes entre hombres absurdos, inundaciones, pronósticos del tiempo" (21) en *Mientras dormías, cantabas*; o en el propio archivo que crea Marina y Leila, el cual inaugura cada capítulo de la novela, pero también el archivo que crea Marina informalmente sobre la revuelta "en un impulso (de guardar los disursos)" (104) que simbolizan la escritura y la lectura. La recolección de información almacenada por un peso significativo. En el caso de la novela de Nayareth Pino Luna, las cartas que deja Mónica guardan también cartas escritas por su hijo a ella. Sin embargo, al reencontrarse con las cartas, Gabriel opta por no leerlas, aun siendo un recuerdo de su madre. La muralla de recortes de Leonor es extrañada por parte de Marta porque considera que le pudo haber dado indicios de ella: "Marta pensaba que toda esa pared ocultaba un mensaje, algún significado esperando para ser descubierto" (21), aunque la demolió la familia. Son memorias individuales y directas que, sin embargo, se prefieren esconder u obviar debido a la pena que traen.

En el caso de *Chilco*, el archivo también tiene una connotación individual: ello lo podemos ver en el archivo que Leila y Marina le preparan a Pascale de su tierra natal, Chilco, a partir de la información a la que accedieron en su trabajo del museo. Un trabajo que, aunque mutuo, es la recolección de la información

desde afuera sobre el territorio de Chilco. Con respecto al archivo de la revuelta, se comparte una mirada alienada: Marina intenta reunir los comentarios de redes sociales criticando la revuelta, en un gesto de conciencia histórica sobre el peso de lo que vivía.

Lo que introduce la memoria sensorial además del archivo es darles el peso a las sensaciones dentro de nuestros recuerdos, puestos que pueden almacenar memorias al igual que un archivo tradicional previamente comentado. Estas sensaciones también tienen una dificultad en poder ser calladas, puesto que, al contrario de un objeto físico, como una carta, no pueden ser obviadas. Es por ello que la carta tiene que ser escondida nuevamente por Gabriel, pero las canciones y lo que evocan ellas difícilmente las puede olvidar. Así también es la experiencia de Clara, quien ha destruido la pared conservando sólo pedazos para evitar la pena, pero se encuentra que inclusive también en las canciones se puede manifestar la tristeza: "La música se silencia cuando reparan en el sollozo de la señora Clara"(25). En relación con la comida, Marina tiene un olor de la isla Chilco que marca mucho más su experiencia que lo que haya leído previamente de ese territorio. Relacionado también con el propio dicho que aprende de Leila: "Además de la comida, se aprende muchísimo de un país catalogando en silencio con luz noble"(47), por lo que se complementa el conocimiento entre ambos en cuanto dan cuenta de facetas diferentes de la realidad.

Y añade porque dan cuenta de un saber colectivo en vez de uno primordialmente individual como lo es el archivo. Señala como la música y la comida son parte de la cultura de una familia y de una comunidad entera. Las fiestas de año nuevo es lo que permite que

podamos vislumbrar las familias de Ricardo y Clara, pero también la de Jorge, conserje del departamento o Natalia, la profesora de Gabriel. Una experiencia compartida que también se relaciona con la propia experiencia del lector en fiestas de año nuevo. Así también la comida se configura como un espacio de encuentro en Chilco debido a la revuelta y posterior crisis económica que vive la ciudad capital. "Al principio nos ayudamos. Hubo colaboración mediante bingos, rifas, ollas comunes. Juntamos mercadería, recolectamos lo poquito que teníamos, dimos contención" (91). Lo cual evidencia la necesidad precaria de poder ayudarse entre cada uno. Pero también para poder expresar la propia cultura, como lo fue el caso del almacén al dar comida a inmigrantes andinos también como la familia.

Sin embargo, la función principal de la memoria sensorial es dar cuenta de lo que no fue escrito. En el caso de *Mientras dormías, cantabas* y el de Leonor, la incapacidad de ella por poder escribir era algo que la angustiaba en vida, al compararlo con las lecturas las cuales solía leer: "Leonor bajó la voz, miró hacia los lados y pronunció una de las verdades —o infortunios— que más la avergonzaban: yo nunca he podido escribir" (177). Esta incapacidad de escritura responde a la incapacidad de poder traspasar conocimientos en el grupo familiar, de poder exponer la intimidad frente al mundo. Puesto que Marta lentamente descubre que Leonor no era en realidad su tía, sino que fue hija de una violación de su madre Karina. Antes que reconocer el acto, la familia prefirió crear la ficción de que Leonor era hija de Clara y hermana de Karina. Esa información que es tabú en la familia también generará los propios silencios por los cuales no conversarán, pero tampoco preguntarán por la intimidad de la

propia Leonor. Esa propia negación es la que comparte en la familia de Gabriel, debido a que el padre no tiene respuestas concretas sobre por qué Mónica prefirió irse de la familia, por lo que también es un tema tabú dentro de la misma.

Esta propia negación se evidencia en Marta cuando comenta: "Yo no tengo una hermana muerta y tú no tienes una mamá desaparecida, creo que estamos bastante bien" (27). Misma negación la cual impide un contacto con la intimidad, por lo que es lo que los une y también a Leonor, al eliminar todo trazo suyo al saber que iba a fallecer: "Leonor tomó todo eso que hablaba de ella y también eso que alguien podría confundir con ella, con lo que fue" (186). Ante esa eliminación de la intimidad, la respuesta de las preguntas de Marta no las puede conseguir, al no saber que estaba enamorada de Camila en vez de Gabriel, por ejemplo. Pero también dándose cuenta de la tristeza que vivía Leonor y que ella no pudo ayudar: "Todas esas veces, esos mensajes, esos bailes, esos juegos y las palabras; los lugares comunes y los exóticos; los incómodos y los domingos. Leonor no tuvo nada de eso" (164). Gabriel, por su parte, niega esa parte de intimidad debido a la herida que produce aún con su madre, pero ve en Marta una posibilidad de poder acceder a esta y así también entenderlo:

> Esa mujer —que le responde con el mismo ímpetu, en ese block, a menos de cien pasos del tierral— era lo que él había rehuido hasta ese momento en una relación. Ese anhelo de sentarse a entenderlo todo, de tomarse el tiempo e hilvanar la propia biografía en un relato, una epopeya, fábula, lo que sea. (...) Él se sentía listo para reconocer su

> historia, para buscar a Mónica o abandonar a Mónica, para inventar un plan que lo dé vuelta todo (165).

La necesidad de narrativizar la experiencia corresponde más allá del deseo de poder archivarlo en sentido histórico, sino de también poder expresarlo, como aprenden Marta y Gabriel.

Asimismo, la comida en *Chilco* puede establecer relaciones familiares entre Marina y su familia, pese a la falta de contacto y el rechazo de la awicha a su sexualidad, ya que el esfuerzo con el que se esmeran en los platos es el mismo esfuerzo que pasó la familia al criar a Rosita y posteriormente a Marina con los padres ausentes. La relación con la comida es la que la acuerda con los trabajos de comerciante de la familia, pero los mismos que le daban un lugar de encuentro a la comunidad de inmigrantes en la ciudad capital: "A veces mi memoria recurre a olores, sabores, la evocación del tacto o el sonido. Es como si hubiese aprendido a interpretar el mundo mediante fragmentos o esquirlas de los sentidos" (65). En esta cita también se observa la no linealidad de la experiencia de recordar, al ser unida por las interpretaciones de la razón y por los sentidos. Por eso también las instancias de compartir son las que ordenan la propia narración: "Antes de mudarme a Chilco, mi awicha se enojó. Decidí darles la noticia a las tres juntitas un domingo durante el almuerzo familiar, para aprovechar el afecto de las panzas llenas de la sobremesa" (211).

Y son precisamente esas instancias de encuentro, de comida, que permiten a Marina poder reconocerse como dentro de una comunidad, ya sea dentro de su contexto familiar, dentro de la comunidad de inmigrantes andinos en la capital o dentro de la

comunidad de residentes de la ciudad posterior a la revuelta contra las inmobiliarias. Pero también reconocer sus similitudes con la cultura haitiana inmigrante de Leila y la cultura mapuche chilcote de Pascale. Es precisamente su afectividad lo que permite almacenar los recuerdos y poder relacionarlos dentro de su propia narrativa que recuenta la vida de Marina hasta llegar a Chilco.

Cuando Patricia Espinosa comenta que "reconstruir el pasado, entonces, permite reelaborar el presente, asimismo, el presente permite la reconstrucción del pasado" (171), da cuenta del formato de esta narrativa contemporánea enfocada en la memoria, pero no en los procesos históricos, sino en las construcciones de individuos: "pequeñas prácticas de confrontación al patriarcalismo, asociadas a la recuperación de la memoria y la exposición de una sujeto en permanente confrontación con la configuración que el orden patriarcal realiza en ella" (172). Tanto Marina como Marta desean averiguar su pasado debido a que le da pistas sobre su identidad actual, buscando las maneras de poder acceder a él a pesar de que se dificulte mediante la propia transferencia de conocimiento entre generaciones familiares.

Y se dificulta el traspaso debido a la memoria traumática que significa para las familias recordar, puesto que, como comenta Maccuici, "la memoria presupone la subjetividad del que recuerda y la cualidad falible de la rememoración, le importa qué sucedió, pero, sobre todo, cómo se grabaron los sucesos en la piel de los sobrevivientes" (25). Por lo que, para poder comprender el pasado, no basta comprender solamente los hechos, sino también las percepciones sensoriales que provoca. Eso figura como capacidad de

la literatura al contrario a la historia y la arqueología, con capacidad de expresar la memoria sensorial y la memoria archivística, que ambas construyen identidades.

Ante eso, las protagonistas de la novela se enfrentan a cómo les enseñaron el pasado y quiénes. Marina desea reconectar su identidad indígena dentro de la ciudad, inclusive también su identidad sexual, pero ve la negación de parte de su familia por hacerlo: "Y dice que los indios y los comunistas son de lo peor, le da con los terrucos y toda la cosa, que prefiero mejor asentir, contarle un chiste y seguir en lo mío" (59), por lo que reconoce que es una labor que tiene que desarrollar desafiando a su familia, pero no de manera independiente, sino que reconociéndose como parte de un colectivo.

Misma motivación hay detrás de Marta, puesto que las relaciones dentro de su familia son deficientes y la incitan a aislarse: "Una familia podría definirse desde muchos lugares, uno de ellos es cuán fácil o complejo resulta sostener una conversación que vaya del desayuno al almuerzo, desde el almuerzo a la once, de la once a la despedida. La felicidad no tiene relación alguna con este lugar." (181). Por tanto, tiene que buscar respuestas no con su propia familia o algún tipo de archivo, sino por las sensaciones que aún provoca en ellos, en Gabriel, en sus tías, en Clara y Karina, e incluso en ella misma. Dando cuenta de la culpa producida por el dolor, pero también de las acciones frente a ella. Ante eso, tiene que contradecir la autoridad de los mayores, como piensa Marta en el final de la novela: "Con sus abuelos, ya sin visitas, solo ellos tres sobre la mesa. Cuando ella se decida a hacer todas sus preguntas. Será ahí cuando esta historia

recién habrá terminado" (199). Y como pregunta Álvarez: "Por otro lado, ¿de dónde proviene la autoridad de los padres para ordenar el pasado? Conviene distinguir su autoridad como víctimas, es decir, como testimoniantes, de la autoridad más formal que proviene de su lugar estructural en el árbol genealógico" (8). Así siendo trabajos también sobre la construcción de la identidad.

En conclusión, podemos reconocer a *Mientras dormías, cantabas* y *Chilco* como obras en las cuales la relación familiar están quebradas debido al trauma o a tabúes dentro de las familias. Eso impide el traspaso de conocimiento generacional, en especial el referente a la identidad dentro de un colectivo. Este impulso lleva a las protagonistas a aislarse y a individualizarse, pero lo desean combatir descubriendo parte de su pasado que lo lleva a poder reconocerse dentro de un colectivo.

Ante eso, se presenta la memoria sensorial que trae la música y la gastronomía como símbolos de una cultura, por lo que sus asociaciones de recuerdos se pueden hacer al ser significantes de un colectivo, pero también porque las asociaciones que provocan no se pueden obviar, así como lo podría ser el pasado escrito. Las protagonistas encuentran en ellos recuerdos que no podrían acceder de otra manera, debido al trauma que no les permite describirlo.

Así, la reconstrucción del pasado, no sólo en sus hechos, sino en la capacidad de poder revivirlos con sus sensaciones, se configura como una construcción del individuo moderno. Logrando así rellenar el vacío de información sobre lo no escrito o lo que no se puede enunciar. Esta narrativización que será posible por la capacidad misma de la literatura de ser documento y evocar

sentimientos al mismo tiempo, rol ante el cual las obras desean reconocer. Dotando así una visión de la narrativa del siglo XXI, en la que la percepción individual ya no va en contra de la pertenencia de un colectivo, como una mente aislada o la de un intelectual alejado, sino que es la propia búsqueda de la identidad que lo acerca hacia un colectivo.

Referencias

Álvarez, Ignacio. "Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente". *Jornadas en el país de Nunca Jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur, vol. 2*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, 2013.

Carreño Bolívar, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Editorial Cuarto Propio, 2009.

Catrileo, Daniela. *Chilco*. Planeta, 2023.

Espinosa, Patricia. "Memoria e insubordinación en la narrativa de mujeres chilenas siglo XXI". *Taller de Letras,* no. 59, 2020, pp. 169-82, https://doi.org/10.7764/tl59169-182.

Franken Osorio, María Angélica. "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente". *Revista Chilena de Literatura*, no. 96, 2017, pp. 187-208.

Macciuci, Raquel, y María Teresa Pochat Muro (eds). "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". *Entre la memoria propia y la ajena: tendencias y debates en la narrativa española actual*. Ediciones del Lado de Acá, 2010.

Pino Luna, Nayareth. *Mientras dormías, cantabas*. Los Libros de la Mujer Rota, 2021.

Ella estuvo entre nosotros de Belén Fernandez Llanos: "Yo no quiero ser valiente, quiero ser una niña"

Valentina Bustos Hernández

"El librito triste", así definió Belén Fernández Llanos (Santiago, 1986) su novela *Ella estuvo entre nosotros* (2019) al firmar mi ejemplar de su libro. Necesito detenerme en aquello, no en la referencia a la tristeza en sí porque, a pesar de ser la que más resalta e inunda cada página de la novela, dentro de esas tres palabras no es la más relevante.

Quiero detenerme en lo que considero más representativo del libro, en ese -ito, ese sufijo diminutivo que, según la Real Academia Española, se utiliza para referirse a una disminución de tamaño, descripción que critico por su inexactitud. No siempre el -ito es empequeñecer, muchas veces apela a aquellas cosas que habitan en la profundidad de nuestro pecho, como una bala sin salida que luego de un tiempo se vuelve inocua. Un libro es un conjunto de letras plasmadas en una cierta cantidad de páginas, el cual está escrito para ser entregado a un público objetivo. Un librito es un conjunto de palabras que no pretenden complacer, es naturalmente intenso y descriptivamente grotesco (para muchos), la cruda realidad.

Así es *Ella estuvo entre nosotros*, que, a pesar de tener accesorios ficcionales, como ha mencionado la propia autora, es su propia narradora quien la justifica, dice, "cuando los recuerdos escasean hay que inventarlos" (60); sobre todo cuando se ha vivido poco y el pacto de silencio que reina en la familia solo permite dialogar y

encontrar sentido en la soledad de nuestra propia mente. Es por esto que me atrevo a decir que estamos en presencia de una especial crónica, una crónica que desarrolla la experiencia de vida de una niñita que, de repente, comenzó a perder a su madre por culpa de "una masita" en el ovario. (17).

Recoger los trozos de la vida

Ahora bien, claro está que el librito triste no es una crónica cualquiera, porque su veracidad no está ligada a un orden cronológico ni a ningún tipo de orden temporal definido, por ende, tampoco tiene capítulos, sino que se compone de relatos breves de tan solo un par de planas. Esta libertad estructural se debe a que el librito no tiene la necesidad de demostrar su autenticidad, la realidad se percibe y se siente, ni la escritora más experimentada podría escribir con tal delicadeza y crudeza una realidad que no ha vivido.

Cada uno de los breves relatos que constituyen el libro, son distintos recuerdos de la narradora y es sabido que en la vida real el acto de recordar nunca tendrá como resultado una narración lineal, en palabras de Lejeune, "lejos de estructurarse en forma de historia, la memoria posee una riqueza y una complejidad que el relato lineal sólo puede traicionar" (77), por ende, en la novela la memoria humana se presentaría en su estado natural, enriqueciendo así su composición narrativa. Esta riqueza también implica un gran trabajo, ya que reconstruir la vida resulta más difícil cuando ésta se ha desmoronado, se transforma en un rompecabezas desarmado y con piezas faltantes; las mismas que Belén Fernández decidió crear con literatura.

Por otro lado, se suele decir que la mente bloquea ciertos recuerdos como método de defensa. Esta noción está incompleta, deja de lado el poder creador de la mente, que rellena el vacío para tratar de que la memoria no quede vacía y crea ornamentos para mejorar los que van quedando.

Cáncer: el nuevo integrante de la familia

A pesar de la irregularidad temporal del librito triste, las primeras líneas o lo que se puede leer entre ellas, introducen la historia que nos espera al dar vuelta la página: "A mi mamá no le gustaba vomitar y mientras estuvo sana casi nunca lo hizo. Pero en los últimos meses de la enfermedad terminó por acostumbrarse" (6). De ahora en adelante, leeremos desde la perspectiva de una niña, quien nos relatará cómo el cáncer terminal de su madre la forzó a abandonar la inocencia propia de su niñez.

La protagonista inicia describiendo la rutina de vómitos de su madre, la que contemplaba cinco momentos en el día: el primero ocurría después del desayuno en el que todos corrían para retirarle la bandeja, el segundo antes del almuerzo en el que asistía su cuñada; del tercero se encargaba ella: "era justo cuando yo llegaba del colegio y entonces me tocaba a mi correr…", el cuarto era después de tomar once "dejándola vacía de alimento" y el quinto llegaba antes de dormir. Este último era el más deseado, finalmente ella y su familia tenían seis o siete horas de tregua (9-10). El vómito, ese fluido verde y de mal olor, la obligaba a ver la realidad incluso la que no le querían contar ni explicar, la forzaba a aceptar el estado crítico de su madre, a comprender que "dentro de su cuerpo todo era pútrido" (9). Una

manifestación desagradable del tratamiento contra el cáncer, la cual se vio obligada a normalizar para sobreponerse ante la situación y poder acompañar a su madre; ella, con inocencia trataba de hacerla sentir mejor, tal como demuestra esta escena íntima y emotiva: "Yo le sobaba la espalda y le preguntaba si sentía alivio. Ella respondía que sí. Mentira" (9-10), el engaño aplica como un acto de amor, una niña pequeña que desde su amor infantil trata de acompañar a su madre en un proceso doloroso del cual no logra ser del todo consciente, y una madre que desde su sufrimiento intenta validar los esfuerzos de su hija y no mostrarse derrotada ante ella.

En toda familia en la que exista amor, cuando alguien enferma, todo se vuelca sobre esa persona, a las vidas personales se les da pausa y cada integrante del hogar pasa a cumplir un rol en una ardua rutina, que parece no tener fin; la familia se desvive entregando toda su energía con la esperanza de no perder a quien tanto aman o al menos disminuir su sufrimiento. Lo peor de las enfermedades terminales es que implican un largo proceso de pérdida, de a poco le va quitando la vida no solo a la persona enferma sino también a toda la familia que la ama y debe verla morir.

Yo no quiero ser valiente, quiero ser una niña

Para una menor verse obligada a pausar su vida implica ser despojada de la inocente inmadurez propia de la infancia, la protagonista observa el deterioro progresivo de su madre, el arduo camino de la cronicidad de la enfermedad. Su niñez se va desvaneciendo, siendo reemplazada por una madurez forzada, vacía y repentina.

El momento en que la protagonista se vuelve consciente de que ha perdido su niñez o al menos su figura social como infante, fue una tarde en que debió auxiliar a su madre ante una de sus primeras crisis. Ella realizaba sus tareas cuando su madre la llama y le ordena desesperada que busque el número de teléfono del doctor, que llene el bolso con ropa y que llame al hospital para pedir una ambulancia; la ayuda a vestirse, levantarse y a salir de la casa; su padre llega casi al mismo tiempo que la ambulancia: "él entra y no me saluda. Nadie más existe en el mundo que mi mamá y mi papá tratando de salvarla" (44-45). En una situación de vida o muerte socorrer a la enferma siempre será la prioridad, lo complejo es ser una niña, presenciar aquello y no tener ningún apoyo.

La protagonista queda sola en la casa, a excepción de la amiga de su madre, quien venía en la ambulancia; la mujer felicita su actuar diciendo: "eres una niña valiente", a lo que ella solo sonríe, sabe lo que implica ser valiente en su contexto, piensa: "Yo no quiero ser valiente, yo quiero ser una niña" (45). En mi copia del librito triste, Belén Fernández acuñó dicha línea como "la más triste" de toda su escritura, aquellas palabras representan el momento en que la niña asimila que su infancia está desapareciendo junto con su madre.

"Futuromanía"

La muerte de un ser amado amerita un proceso de duelo, la prolongación de este tiende a ser inferior a lo recomendado, ya que externamente se impone la necesidad de reanudar cuanto antes la vida personal y así mantener el ritmo de productividad. Roland Barthes, quien al igual que la niña de la novela experimentó la

pérdida de su figura materna, refiere a esto en *Diario de duelo*: "En cuanto alguien está muerto, construcción enloquecida del porvenir (cambio de muebles, etc.): futuromanía" (8).

El concepto "futuromanía" de Barthes representa la privación del sufrimiento y el acotado tiempo que se permite vivir la pérdida, una presión social que no discrimina edades.

La herencia, el clásico trámite mortuorio que puede ser ambicioso o "futuromaníaco", para una niña, suele ser lo segundo. En la novela, la hija menor se enfrenta sola a este trámite puesto que su padre asegura que es lo suficientemente inteligente para comprender. La ejecutiva a cargo llega hasta su colegio, quien, acostumbrada a tratar con huérfanas, le da un frío y prototípico pésame; se apresura en entregarle la información e instrucciones respecto a la recepción de la herencia que le dejó su madre. Desplegando una serie de documentos sobre la mesa del casino de su colegio, le señala que, "por ley al hijo menor de dieciocho años al momento de la muerte del cliente, digo, de tu mamita, le corresponde recibir esa plata mes a mes. En este caso serías tú porque eras la única chiquitita cuando la mamá dejó este mundo"; continúa hablando de su nueva cuenta corriente y de los beneficios comerciales que esta le otorga, de las sucursales de la empresa, de fechas y certificados, de "pólizas, excedentes, reajustes anuales y costos de mantención", la aconseja sobre su futuro y sin tapujos le asegura lo que hará orgullosa a su madre, la mujer que minutos atrás refirió como "clienta". Para finalizar el trámite, le pide realizar su firma, sobre su nombre y su edad: catorce años (66-69); basta un esbozo para amarrar a una escolar en un acuerdo legal e introducirla

en un sistema del que poco y nada comprende. De todas formas, la herencia no es más que otro recuerdo de que su madre está muerta y nunca volverá.

Cuando el silencio reina

A pesar de que en este texto he priorizado el análisis de la experiencia de la protagonista, considerando especialmente su corta edad, a su vez he dejado en evidencia cómo ella es parte de una experiencia colectiva. La psicóloga Lea Baider, pionera en la psicooncología, ha resaltado la necesidad de estudiar el impacto que tiene en la familia el diagnóstico de cáncer en uno de sus integrantes, postulando que dicho grupo no es un "espejo sin reflejo", sino que "es el sistema básico de cuidado y protección y el reflejo de ansiedad y miedo del paciente y de cada uno de los miembros de la familia" (515). Esto conlleva una reestructuración familiar, implantando dentro de esta "un nuevo sistema de demandas y constricciones en el comportamiento de cada individuo con la necesidad de crear nuevas habilidades y capacidades a nuevos problemas no aprendidos y no conocidos hasta ahora" (Baider 507); de esta forma, a pesar de que la pérdida de la figura materna los reúne a todos en un "nosotros" (Judith Butler 46), no todos la afrontarán ni se verán afectados de la misma manera. Cada integrante de la familia deberá utilizar sus propias herramientas para afrontar dicha crisis, lo que implica que la resignificación de la maternidad al momento del duelo no será la misma.

En el caso de la familia presentada en la novela *Ella estuvo entre nosotros*, la llegada del cáncer provocó un distanciamiento junto con una atmósfera de silencio y de omisión a toda pregunta; lo que claramente y debido a su corta edad afecta mayormente a la protagonista, quien en su momento debió ser advertida del proceso y los cambios físicos que vería en su madre, ser acompañada en la confusión que invade a cualquier infante que perderá a su madre para siempre. Sin embargo, su infancia fue descuidada y en consecuencia el estado de vulnerabilidad en el que se encontraba no fue percibido.

Esta tajante aseveración, por más desatenta que pueda parecer, solo busca ir en sintonía con la abrumadora sinceridad del libro en cuestión, sin intención de condenar el errar de otro. Porque el presente texto nace desde mi disciplina, sé de literatura y aquella he de juzgar, pero del dolor ajeno soy ignorante, por lo que, no tengo la potestad de juzgar el actuar de quien sufre. Cada persona tolera, carga y transita el dolor de la pérdida como mejor puede; muchas veces, en ese proceso, es inevitable no herir a quienes se ama. Si me detengo a aclarar este punto es porque sé que la historia del libro no es exclusivamente ficción. Incluso si Fernández Llanos no declarara abiertamente que su libro surge de su experiencia personal, estoy convencida de que quien escribe sobre la familia siempre deja entrever la impronta de su propia historia familiar. De manera inevitable, las palabras que no se dijeron encuentran su salida, y en algunos casos, se transforman en literatura.

Es así, como leeremos casi tres planas de aquellas palabras que la protagonista, hubiera deseado recibir de su padre; primero, un discurso honesto que transparentara lo que ocurría antes de que

todo empeorara: "hijos, esto es un desastre, estamos arrasados. La mamá está cada día más enferma y ya no sabemos qué hacer" (40) o una advertencia sobre las nuevas responsabilidades que ella tendría que tomar: "Todos tenemos que saber pinchar en caso de que pase algo malo. No te preocupes, yo te voy a enseñar a ti, vamos a ensayar en una naranja, no es tan difícil" (41). Este discurso que nunca ocurrió pero que ella durante mucho tiempo esperó, finaliza de la siguiente forma: "Por favor no nos alejemos, vivamos esto juntos. Tú, que todavía eres chica, no estés tan callada. ¿Tienes pena? ¿Estás enojada? ¿Sientes miedo porque la mamá se va a morir?" (41), palabras que expresaran una contención y una preocupación mayor por ella, que se le reconociera como una niña vulnerable, triste, enojada y con miedo porque su mamá se va a morir.

Crecer sin respuestas

Podrán pasar los años y la huérfana crecerá, pero siempre llevará consigo las huellas de la ausencia temprana, los restos del trauma de ver morir lentamente a una madre y desearle una pronta muerte, conociendo el doloroso amor de dejar ir. La huérfana crecerá y sus preguntas nunca serán respondidas, ya sea porque su madre no vivió lo suficiente, "¿le fuiste infiel a mi papá? ¿nunca deseaste a una mujer?" (100), o porque su madre se fue para no volver jamás, "¿De qué forma puedo encontrarme contigo cuando te necesito, que es casi siempre?" (102).

Referencias

Baider, Lea. "Cáncer y familia: aspectos teóricos y terapéuticos". *International Journal of Clinical and Health Psychology*, vol. 3, no. 3, 2003, pp. 505-520.

Barthes, Roland. *Diario de duelo.* Traducido por Adolfo Castañón, 1977-1979.

Butler, Judith. "Violencia, duelo y política". *Vida precaria el poder del duelo y la violencia.* Traducido por Fermín Rodriguez. Paidós, 2006, pp. 45-78, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33730306

Diccionario de la Lengua Española, 23.ª ed., https://dle.rae.es.

Férnandez Llanos, Belén. *Ella estuvo entre nosotros.* Overol, 2021.

Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France.* Armand Colin, 1971.

La política del amor *queer*, la madre cuidadora y la tierra: los tipos de amor en *Chilco* de Daniela Catrileo

Constanza Rojas

El amor siempre ha estado ligado a historias felices, en donde existe la sentimentalidad desenfrenada. Puede ser correspondido o a primera vista. Puede mutar, puede nacer desde el odio, desde la constante presencia del otro, o simplemente cuando dos caminos se alinean y terminar entrecruzados. Este sentimiento no se ha abandonado con los años ni en las narrativas más contemporáneas, sino que sigue vigente y ha ido mutando. No solo existe un amor normativo, sino diferentes y diversos tipos de amores, tipos de amores que no siempre son felices, como lo que sucede en muchas novelas de índole *queer*, en las cuales fuerzas externas imposibilitan el nacimiento de un amor o la finalización de este, que no es diferente, ni raro, sino que es simplemente amor.

Daniela Catrileo hace esto en su más reciente novela *Chilco* (2023). No propone un amor estándar, ni un solo tipo, sino que lo diversifica y expande. Por ende, en el presente ensayo revisaremos y presentaremos los tipos de amor que pude encontrar en la novela, los cuales son: el amor maternal, el amor de pareja, el amor a la tierra, y, por último, el amor inter-especie. Dentro de cada una destacaré un personaje que represente de mejor manera el tipo de amor presentado. Junto a esto estaré usando dos textos de Sara Ahmed, que me parecen pertinentes para hacer esta revisión, *La política*

cultural de las emociones y *La promesa de la felicidad*. De esta manera, las preguntas que buscaré responder son: ¿Son realmente la pareja *queer* de esta obra infelices? ¿de qué manera estos otros tipos de amor ayudan a construir esta felicidad subjetiva en la obra?

Para comenzar es necesario definir dos conceptos relevantes para este ensayo, y cómo serán entendidos; el amor y lo *queer*. Por un lado, el amor lo entenderemos como el deseo de una persona cuando no está presente, el acto de que una persona se vuelva parte de ti y que su ausencia implique un sentimiento de no sentirse completo. Como menciona Anne Carson: "El amor no ocurre sin una pérdida del yo vital. El amante es quien pierde" (54). Entenderemos como amor esta necesidad de aquello que deseas para completarte, que no necesariamente puede ser limitado a las personas, sino que se puede diversificar. Por otro lado, *queer* se entenderá, en palabras de Sayak Valencia, como aquello cuya " intención es tender puentes transnacionales de identificación y afinidad que reconozcan y visibilicen la vulnerabilidad históricamente compartida; entre los procesos de minorización" (12); de esta manera, lo *queer* o cuir son todas aquellas dimensiones que excedan la norma impuesta.[9]

Primero, contextualicemos un poco sobre la novela. *Chilco* es la primera novela escrita por la poeta Daniela Catrileo, publicada el 2023. Cuenta la historia de Marina (Mari), una mujer de raíces quechua, que trabaja en el archivo del Museo de Historia Natural y Social. Pascale, una mujer conectada con sus raíces lafkenche, que escapa de la isla Chilco, logra subsistir con trabajos de carpintería,

9. Si bien, el concepto es mucho más amplio que eso, para efectos de este ensayo lo limitaré a la representatividad y acogida de las dimensiones fuera de la norma.

y Leila, una mujer que tuvo que dejar Haití por la búsqueda de mejores oportunidades en el país, compañera de trabajo y amiga de Mari. Todas buscan tener mejores oportunidades en La Capital, en medio de un movimiento social que poco a poco toma fuerza. Mari y Pascale intentan construir su hogar y un espacio para ellas, pero los socavones y la caída de un edificio en Gran Avenida comienzan a aparecer sin razón. El movimiento social empieza a desenfrenarse, haciendo partícipe a nuestras protagonistas en una lucha que no llega a buen puerto. La inminente decadencia de una lucha sin prosperidad lleva a nuestras protagonistas a la isla Chilco, para buscar este lugar que les fue arrebatado en La Capital, pero también para que Pascale pueda regresar al que es su verdadero hogar.

El amor maternal (awicha flor)

En la novela, Mari, nuestra protagonista, se ve rodeada de mujeres, en especial en su núcleo familiar. Esta ausencia de masculinidades (especialmente de figuras paternales), hace que las figuras maternales tomen un mayor protagonismo, relevancia e influencia en su vida. Es así que hay que destacar a Flor y Rosita Quispe. Ambas son unos de los apoyos esenciales para Mari. Pero, en este caso, destacaremos a la awicha Flor, quien representa esta cabecilla, y figura central de este amor maternal en la novela.

El amor maternal con esta figura es algo especial, carga con las raíces quechua y lo que significa ser una mujer migrante, además de ser la gran consejera de la familia. Es por lo que en cada momento vemos ciertas interrupciones o recuerdos que remiten a la awicha. Destacando así su carácter duro y estricto por sobre todas las cosas,

pero sin dejar de lado lo más importante: el amor, el gran amor que siente por su familia.

> Rosita no es tan dura como la awicha Flor. Pero no voy a mentir, tienen una forma particular de los afectos, de la cual yo también formo parte y me enredo con ellas. No es que no exista el amor, al contrario, es asfixiante. A ratos se siente como una relación posesiva. (Catrileo 71).

El amor entregado por la awicha en muchos momentos, como menciona la misma Mari, es "particular", en esta necesidad de querer controlar todo y querer lo mejor para su nieta, la abuelita Flor cae en esta sobreprotección y hacerla parte de sí misma, viéndola como un reflejo de la tradición de mujeres en su familia.

Ahora bien, un claro ejemplo del amor como esta "pérdida del amante" es cuando Mari les cuenta que se irá a vivir a la isla. La awicha detiene su comunicación con Mari, por esta molestia de que su nieta se aleje de su lado, pues Mari es parte de su vida, y el que ella se vaya significa que una parte de la awicha también se va con Mari. Deja toda su vida por un futuro incierto en una isla que no conoce, y además a la siga de un amor. Esto también dejar ver lo que menciona Mari sobre el amor posesivo que ella ejerce, pero ahondaremos en esto más adelante.

Flor representa esta incondicionalidad que solo una madre, una cuidadora puede entregar. La ausencia de Mari en La Capital no deja a la awicha indiferente, pues esta ausencia en el núcleo familiar denota el principal sentimiento que surge como respuesta a la partida de alguien amado, el extrañar. Mari no deja de lado la comunicación con ella, sin importar el enojo de su abuela o no. De hecho, hay una

escena enternecedora que me gustaría rescatar. Mari, sabiendo del enojo de su awicha, envía constantemente videos de cuyes a ella, lo que termina en que en un momento a su abuela se le olvide su enojo y siga su comunicación como si nada. Y es esta pequeñez de un acto tan simple como un video que desencadena un recuerdo, dando como respuesta este amor incondicional de abuela cuidadora, el sentido de amor que se nos entrega con la awicha produce una dimensión en la vida de Mari. Una dimensión importante, ya que es parte de un pilar fundamental y es la que entrega este "molde" de percepción del amor, pues, es el primer acercamiento que posee.

La awicha está presente en toda la novela, es un personaje activo, que acompaña a Mari en todo momento como ya hemos mencionado. Ya hacia el final, ocurre esta escena trágica de una gran pérdida para Mari (ya ahondaremos en esto), que deja ver esta red de soporte que ella posee: "Mi awicha, mi Rosita mi Camelia entran corriendo por el pasillo. Un ramito de flores salvajes. Mi mama killa de la salvación. Me observan y luego se miran entre sí con sus ojos brillantes y chiquitos" (Catrileo 247). La visita de la awicha y su madre surge como un rescate de la depresión a la que estaba sucumbiendo Mari, y es esta escena la que nos denota lo que ella misma menciona desde el comienzo: esta extraña forma de demostrar el amor casi "asfixiante" es la que logra animar un poco.

Según Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*, una "política del amor es necesaria en el sentido de que la manera en que amamos importa; produce efectos en la textura de la vida cotidiana y en el `acompañamiento´ íntimo de las relaciones sociales" (218). Como mencionamos, esta manera de amor con esta figura de la abuela

nos entrega una idea y una base del sentir y estos moldes de amor del resto de la familia, pues es el acompañamiento incondicional, el primer reflejo del amor maternal.

El amor de pareja: la relación de Mari y Pascale

Lo *queer* es uno de los aspectos que resalta, y es necesario para poder comprender esta dinámica, dado que se presenta una relación que excede la norma impuesta. Este amor de pareja entre Mari y Pascale representan muy bien lo que plantea Sara Ahmed, pues ambas como personas *queer* luchan por alcanzar una vida soportable y tener una buena vida como aspiración (240). Esta dinámica de pareja es casi lo que engloba toda la novela. La manera en que Mari y Pascale establecen su relación es muy interesante, vemos este amor de pareja que es incondicional, pero que a ratos se vuelve posesivo y dependiente. El amor también carga con una representatividad, ya que ellas enmarcan una relación lésbica. La pareja en ningún momento se siente muy diferente ni ajena, pues se nos muestra lo real, lo que se puede llegar a empatizar y como menciona Ahmed, "un libro que habla de nosotros" (194). Mari y Pascale representa un amor con matices en donde no todo es felicidad.

El amor posesivo y asfixiante de Mari, este sentir profundo, que también la lleva a cometer errores de desmesura. El hablar sin pensar, dañar a Pascale, o tomar decisiones precipitadas como seguirla solo por amor. Ella permanece en esta ciudad que no la siente como hogar solo por su gran amor, Pascale. Sara Ahmed menciona en "En nombre del amor", que, "el amor también lleva al

sujeto a ser vulnerable, a exponerse y a depender de otra persona" (196). Esta constante necesidad de Mari en hacer feliz a su pareja también muestra el amor que siente, el querer estar a su lado, seguirla a toda costa y, por sobre todo, que su felicidad dependa de ella.

Como mencionamos, la dinámica amorosa de dependencia que posee Mari es una dinámica que está instaurada desde su núcleo familiar. Ese sentir desenfrenado y la manera en que Pascale la complementa hacen que la pérdida de esta última sea mucho más difícil de procesar para Mari. Con esto se podría cumplir este estereotipo que menciona Ahmed, de que toda relación *queer* tiene un final trágico, que conlleva a la infelicidad. La muerte de Pascale ya hacia el final de obra, produce un gran vacío en Mari; en palabras de ella: "Tu ausencia es una herida de animal en mi vientre. Ni siquiera puedo llorar, Pascale. La neblina no permite descanso" (Catrileo 246). Las palabras de Mari son el mayor reflejo del amor, como se mencionó con Carson, "el amante es quien pierde" y, en este caso, Mari no solo pierde a su pareja, pierde a su hogar, a su gran amor, pierde parte de ella, y esa es su gran herida.

Ahmed menciona en "Sentimientos *queer*" que "la incapacidad para reconocer la pérdida *queer* como pérdida también es la incapacidad para reconocer las relaciones *queer* como vínculos significativos" (240). En este caso, esta pérdida refleja el vínculo que ambas tenían. La pérdida sí se ve reconocida, por lo que esta relación *queer* se puede establecer como un vínculo significativo, ya que este hecho cambia todo, marca un antes y un después en la novela, un duelo *queer*.

El amor al territorio: Chilco y La Capital

El amor a la tierra es quizás uno de los sentires que pasa más desapercibido, pero ¿cómo se puede tener una conexión tan profunda con un territorio? Según Claudia Tomadoni en "Apropósito de las nociones de espacio y territorio", el territorio "no es un objeto, ni es una cosa; por el contrario, es un conjunto de relaciones complejas" (56). Y son estas relaciones complejas las que nos permiten establecer esta relación entre territorio-habitante. Es así que, con ambas protagonistas (Mari y Pascale) vemos esta conexión y amor por sus correspondientes territorios.

Por un lado, Mari Quispe, de raíces quechuas, ha crecido en La Capital, debido a que su abuelita decidió migrar. Mari define este como su lugar y hogar. La Capital es el espacio que le ha dado la oportunidad de avanzar a ella y a su familia. Es así como se ve también la presencia de la migración (como lo puede ser Leila y la awicha). Se establece La Capital como este lugar de oportunidades y un mejor por venir, pero que se ve frustrado por los desastres naturales, más en específico, los socavones. Como menciona Mari, "amaba todo lo que existía en la Ciudad Capital antes de los socavones" (Catrileo 123). Mari también menciona ese amor que sentía por su territorio, pero este se ve ofuscado por los desastres naturales, las inmobiliarias y un movimiento social frustrado que no llega a buen puerto.

Este territorio que le daba seguridad y estabilidad se pierde, lo cual, abre el deseo a una nueva tierra, y es ahí donde toma protagonismo Pascale. Si bien, Mari ama su tierra y a su familia,

el amor que tiene por Pascale es aún mayor. Este amor de pareja prevalece y hace que ella se mude a la isla, sin estar convencida del todo. Además, esta desconexión que tiene Mari con sus antepasados y orígenes hace que sienta admiración por todo lo que lleva Pascale, en especial con esta conexión con sus orígenes y la lucha que lleva consigo, como menciona: "Es que... ¿cómo no conmoverme ante alguien que lleva consigo todo un territorio?" (Catrileo 133). Mari tiene un amor con La Capital, pero esto es difuso, por el desconocimiento de sus antepasados siente la conexión con lo que conoce, como parte de sus seguridad y estabilidad, su núcleo y el esfuerzo de llegar a donde están; algo opuesto a Pascale, pues lleva consigo un territorio, una historia marcada en la piel y una lucha detrás.

Por otro lado, como se ha mencionado, la conexión que posee Pascale con su territorio es profunda. Se encuentra conectada con sus raíces y su historia, pertenece a una lucha activa en la que vemos reflejada el amor hacia esta. Es por ello que su estancia en La Capital viene desde la no pertenencia y la siente como un no hogar. Se siente infeliz, recuerda todos los días a su tierra y lo que dejó atrás, sus antepasados, su lucha, su familia, la isla. La isla representa una gran identidad en ella, la cultura y las tradiciones la marcan, su amor tiene una finalidad, defender su tierra y su pueblo. Por esto, cuando se aleja de Chilco, menciona que "Siento que el territorio me llama con una voz, o más bien, un sonido, como si pudiera escuchar los latidos de su cuerpo, su pulso. Y lo que se mueve dentro de mí es su vibración" (Catrileo 200). La isla vive en ella y es algo con el que debe cargar durante toda su estancia en La Capital.

El sentimiento de desarraigo en Pascale surge por esta no estancia en Chilco, ya que siente que la isla vive en ella, pues no es su ritmo ni su espacio. Es un espacio ajeno, al que ella no pertenece, un espacio y una tierra que se cae a pedazos, no como su isla y su gente, en donde hay una unidad, existe una cercanía, un pasado, una tierra sólida, una lucha. Pero el estar al lado de Mari y en el hogar que ambas construyeron, genera un arraigo temporal. Una sensación de pertenencia ficticia que se ve tapada por el amor que sienten ambas en su dinámica de pareja.

Es así que, el desarraigo y la infelicidad en la tierra la vemos en ambas, pues tanto Pascal y Mari presentan una conexión con sus lugares. Hay un amor con la tierra, si bien una tiene una conexión más profunda que la otra, ambas tienen este sentimiento de no hogar tanto en La Capital como en la isla. Como menciona Ahmed en "*Queers* infelices": "Quizá la energía política de lxs *queers* infelices dependa de que nunca lleguen a sentirse en casa" (220). Este sentimiento de desarraigo es lo que las lleva a extrañar sus lugares felices, sus tierras, y es esta no pertenencia la que desata el amor hacia su tierra y lo que ellas consideraban como hogar.

Conclusiones

En esta novela el amor se ha presentado y visto reflejado desde diferentes aristas: lo maternal con la awicha, las dinámicas de pareja con Mari y Pascale, y este amor a la tierra también desde ambas protagonistas. Esto ayuda a diversificar lo que se tiende a entender por amor y que este no solo se limita a la relación de pareja, como muchas veces se entiende, sino que también se puede

expandir, hacia otros u otras cosas. También, una forma de extender esta visión del amor es pensar en cómo se nos presenta en las relaciones interespecie, los animales también son partes importantes de nuestra vida, y es también una forma de amar distinta. Esto se ve reflejado el perrito Pachakuti y la dinámica que establece con sus dueñas como guardián y apoyo. Así, igualmente, el amor conlleva a la felicidad y esto también es crucial, como menciona Ahmed, "la felicidad de una persona se ve condicionada no solo por la felicidad de otra, sino también por la voluntad de esa persona de ser feliz con las mismas cosas" (198). Tanto Mari como Pascale son felices, pero una junto a la otra. Es así como la felicidad y el amor no podríamos condicionarlos como algo individual, sino más bien colectivo, que se puede expandir y entregar a otros.

Referencias

Ahmed, Sara. "*Queers* infelices". *La promesa de la felicidad.* Caja Negra, 2019, pp. 193-248.

_____. "En nombre del amor"; "Sentimientos *queer*". *La política cultural de las emociones.* Libros UNAM, 2012, pp. 191-254.

Catrileo, Daniela. *Chilco.* Seix Barral, 2023.

Carson, Anne. *Eros dulce y amargo.* Fiordo, 2015.

Tomadoni, Claudia. "Apropósito de las nociones de espacio y territorio". *Gestión y ambiente*, vol. 10. Universidad Nacional de Colombia, 2007, pp. 53-65.

Valencia, Sayak. "Del *queer* al cuir: ostranéine geopolítica y epistémica desde el su g-local". *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal.* Universidad Autónoma de Querétaro, 2015, pp. 19-37.

De las alegorías nacionales a las experiencias personales: lo *queer* y sus reflexiones en la individualización del siglo XXI en *Papelucho gay en dictadura*

Patrick Hayton

Papelucho gay en dictadura (2019), de Juan Pablo Sutherland, es una historia personal *queer*, una memoria colectiva de la dictadura chilena, y una demostración de la individualización del siglo XXI. Es un libro mejor descrito como autobiografía dramática: describe la vida del autor, hasta incluir fotos de familia, pero no tiene argumento claro, ni orden cronológico. Relata una experiencia altamente personal. Sin embargo, la experiencia de Sutherland también refleja la experiencia de vida generalmente durante la dictadura. Por eso, el crítico Federico Cabrera dice que el libro detalla una "memoria colectiva" de la experiencia de juventud bajo el régimen (1). Esta idea me recordó las del crítico marxista y posmodernista Frederic Jameson sobre las *national allegories* y su presencia inevitable en la literatura del tercer mundo del siglo XX (69). En ese sentido, Jameson afirma que "the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society" (69).

En mi opinión, la lectura de Cabrera es más atingente en relación con *Papelucho gay en dictadura* que la de Jameson. El libro refleja principalmente la lucha *queer*, más que la de la nación entera. Creo que Sutherland quería sobre todo expresar su propia experiencia

silenciada y presentarla al mundo para normalizarla, en particular para la nueva generación *queer*. Esta afirmación de lo individual también demuestra un cambio generacional. Este movimiento de la literatura "tercermundista" afuera de la "alegoría nacional" y hacia la memoria colectiva de la comunidad *queer*, representa el movimiento más general hacia lo individual del siglo XXI. En este ensayo, abordaré cómo Sutherland usa su experiencia individual y la articula con elementos de cultura popular para visualizarse en la memoria colectiva chilena y refutar los confinamientos sociales y literarios del siglo XX.

Primero, explico lo de Jameson, quien en 1986 escribió que, para los intelectuales del tercer mundo marxista, había "an obsessive return of the national situation" (65). Se refería a lo que vio como un movimiento poscolonialista que motivaba que los escritores del tercer mundo escribieran textos que hablaron, directamente o indirectamente, sobre sus luchas de independencia contra colonialistas. Dijo que este tema de lucha causó que las novelas de estos autores se conviertan en alegorías nacionales. En el sentido jamesoniano, era imposible separar el drama privado de estas novelas del drama público de la vida real.

Sin embargo, no pienso que la idea de una alegoría nacional aplique a *Papelucho gay en dictadura* por dos razones: no es una alegoría y tampoco es nacional. Primero, el texto es demasiado real para ser una alegoría. Todos los "personajes" del libro son personas reales y sus acciones también. Los abusos que sufrió Sutherland son reales, no símbolos. Son manifestaciones de las presiones sociales contemporáneos, no creaciones literarias. Segundo, la lucha del

texto sólo refleja la lucha nacional chilena en el sentido más amplio, en tanto es una lucha contra la opresión. Sutherland se enfoca demasiado en la experiencia *queer* para que el libro sea una historia de liberación general. Esto es especialmente importante porque la libertad propia de Sutherland es rechazada por quienes militan por la liberación del país. Sutherland no habla de cómo el musical *Grease* le "encantó una barbaridad" para que los "compañeros de la juventud comunista" no le "acusaran de traicionar la revolución" (Sutherland 23). Como dice el crítico Ignacio Sánchez Osores, la homosexualidad de Sutherland "disputa la imagen de masculinidad hegemónica" asociada con la revolución y la liberación (Osores 275). Por eso, *Papelucho gay en dictadura* no es una alegoría nacional, dado que cuenta una historia demasiado real y *queer*.

Así, la idea de memoria colectiva de Cabrera aplica mejor, en tanto las experiencias y los elementos que usa Sutherland para articularlas forman "una superposición de imágenes" y memorias que resonarán con un público que también los experimentó (Cabrera 2). Puede ser la experiencia de ser *queer*, abusado, haber perdido o sólo de haber visto los mismos programas de tele que menciona. Esta idea aplica más al libro que la de la alegoría, porque se une directamente con las experiencias reales de su lector y no a través de alusiones indirectas. Creo que Sutherland eligió escribir de la vida real para crear esta identificación directa entre su experiencia y la del lector. Esto muestra lo mucho que su juventud gay compartió, pero también se diferenció con la heteronormal. Creo que su intención era primero expresarse y entonces normalizarse al visualizarse.

Para profundizar mis ideas sobre expresión y normalización con memoria colectiva, aplico lo que escribió otro crítico, Jan Assmann, sobre algo parecido: *cultural memory*, la cual existe de dos maneras. Primero, el archivo: "accumulated texts, images, and rules of conduct" que forman un "total horizon", de lo cual una cultura se considera parte de sí misma. Segundo, el contexto actual: cómo da su propio significado y relevancia a su ámbito cultural (Assmann 130). Pienso que, con *Papelucho gay en dictadura*, Sutherland creó un archivo *queer*, para ofrecer su propio significado al archivo cultural chileno contemporáneo. Esta idea coincide con lo que apunta Assmann: a través de su "cultural heritage [that] a society becomes visible to itself and to others" (133). El libro es un intento para visualizar la experiencia *queer*, para normalizarla.

Sutherland llena su archivo cultural con referencias culturales contemporáneas. Unas más extrañas que otras. Por ejemplo, menciona los Sea-Monkeys para articular su sentimiento de "suspensión" en vida (Sutherland 74). Este tiene el efecto doble de proveer un artefacto conocido al lector, que entonces le ayuda a identificarse con, y entender mejor, la experiencia de Sutherland. Él usa esta técnica varias veces para hablar de la violencia política, en particular a través de series de televisión. Señala a la serie de niños, *Ultraman*, un superhéroe que lucha contra monstruos, para enfatizar "la monstruosidad cotidiana que vivía en mi calle en Pudahuel Sur" (Sutherland 53). También, a otra escena de violencia gráfica que mezcla con una cocina cotidiana: "Él dispara de nuevo y mi abuela incorpora más carne al fondo" (Sutherland 84).

Primero, Sutherland así enfatiza el horror y omnipresencia de la violencia política al incluirla en escenas que deberían ser seguras. Segundo, otra vez se une a su público chileno para presentar memorias colectivas de la vida cotidiana, desde las series de niños hasta la violencia del régimen.

Sin embargo, y más esencial para el libro, también presenta su versión *queer* de estas escenas cotidianas. Osores subraya la importancia de cómo Sutherland, al usar "imágenes de la cultura de masas y de su consiguiente traducción e interpretación desviada, se vincula a un archivo *queer* latinoamericano" (énfasis original, 268). Por ejemplo, Sutherland menciona el héroe de acción, *El Hombre Nuclear*, quien para él se vuelve un símbolo de deseo homoerótico. Otra vez el autor no podía expresar sus sentimientos hacia sus compañeros. Estos le "habrían mirado con repudio verdadero al saber mis deseos más profundos" (Sutherland 40), porque su homosexualidad se va en contra de sus ideas de masculinidad socialista.

Otro ejemplo de esto es la fiesta del fin de año en Tercero Medio, la cual es encuadrada por su deseo de decirle a su mejor amigo que le gustan los hombres. Esta fiesta escolar es otra memoria colectiva de la juventud que su público chileno reconocerá. Además, su sentido de no pertenecerse y las demás emociones complejas de la noche son experiencias no solamente chilenas, sino universales. Empero, lo esencial de esta anécdota es lo más simple: es otra memoria colectiva, pero contada por el propia lente *queer* de Sutherland. Habla sin drama de sus sentimientos honestos y, en otra experiencia común, tiene dificultad en expresarlos en el momento, como un chico escolar típico: "creo que hoy no lo diré que me gustan

los hombres" (Sutherland 80). Así, por contar su propia experiencia *queer* a partir de estas experiencias cotidianas, Sutherland hace un doble trabajo. Primero, se identifica con la memoria colectiva de su público, pero también impone su propia experiencia *queer* sobre esta memoria. Al articularse con la cultura popular, recupera la voz queer y su individualidad.

Es por esta reafirmación de lo individual que *Papelucho gay en dictadura* implica un cambio en estilo literario. De la misma manera que las líneas socioeconómicas entre países se han difuminado, ya no se sabe concretamente lo que es o significa un libro de un país o región determinados. Sutherland está muy lejos de escribir como un escritor tercermundista jamesoniano, condenado inevitablemente a escribir sobre su lucha nacional. En cambio, la obra presenta la voz de un individuo narrando su experiencia individual. Afirmo que esta individualización literaria señala a la individualización general del siglo XXI: el nuevo mundo de Internet, de las redes sociales y la libertad de elección y trabajo. Creo esto, porque Sutherland se individualiza en el libro aún más.

Osores escribe cómo Sutherland se diferencia de otros autores chilenos que narran una experiencia *queer*. Dice que narra desde la perspectiva de un "niño proletario" que tuvo una educación pública y no conoció más "entretención que las series, películas y programas que transmite la televisión" (257). Además, Osores contrasta esto con otras presentaciones *queer*, las cuales tienen sus protagonistas en "una casona aristocrática" o en "la caza con sus sirvientes" (Osores 257). Así que, al presentar su propia experiencia de Pudahuel Sur, Sutherland otra vez se individualiza, incluso de otra literatura *queer*.

Destaco esto porque es un elemento más que hace que su libro cuente su propia historia: no es sólo un libro gay, es un libro suyo.

Además de contar su propia historia, la técnica más importante que Sutherland usa para individualizarse es hablar en su propia voz. La narración es en primera persona singular y varía entre narrar desde el presente y el pasado. Al narrar en primera persona del presente, Sutherland personaliza el libro y hace que parezca que lo está contando al lector. En conjunto con las anécdotas sobre sentimientos altamente íntimos y las fotos de familia, Sutherland ha creado el libro más individual y personal que he leído.

En ese sentido, *Papelucho gay en dictadura* demarca el movimiento de literatura mundial hacia el individual. Representa una sociedad que permite más experimentación con lo que puede ser un libro. En un acto *queer* en sí mismo, Sutherland no tuvo que conformarse a una expectación o modelo social para expresar su experiencia. El libro es una afirmación del individuo, que valora la experiencia personal como igual que cualquier arte. Al escribir de su vida, demuestra lo común que es la memoria colectiva, y la absoluta normalidad de sentirse a la vez parte y aparte de una sociedad. Por eso, el libro de Sutherland cuenta una historia personal, *queer*, individual y específicamente del siglo XXI.

P.D.: Acabo de asistir en mi primera marcha del Orgullo. Fue especial en un sentido profundo formar una memoria colectiva con gente que experimentan la vida como yo. Parecido a lo que veo en *Papelucho gay en dictadura*, me asombró lo casual que era. Lo no excepcional que

era estar con tantas personas llevando tantos colores y expresando su amor. La banalidad de libertad. Se sentía seguro, divertido, feliz, y me sentía visto.

Referencias

Assmann Jan and John Czaplicka. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique*, no. 5, 1995, pp. 125-133.

Cabrera, Federico. "Memoria colectiva y reflexiones de género: *Papelucho gay en dictadura* de Juan Pablo Sutherland". *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*, no. 93, 2023, pp. 1-9.

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, no. 15, 1986, pp. 65-88.

Muñoz, Óscar Gutiérrez. "Écfrasis y archivo. Imagen como experimentación narrativa en *Papelucho gay en dictadura* de Juan Pablo Sutherland & *Un comunista en calzoncillos* de claudia piñeiro". *Acta Literaria*, no. 65, 2021, pp. 35-58.

Osores, Ignacio Sánchez. "Memorias de un niño extraño: infancia y underground marica en *Papelucho gay en dictadura* de Juan Pablo Sutherland". *A Contracorriente*, vol. 20, no. 3, 2019, pp. 254-278.

Sutherland, Juan Pablo. *Papelucho gay en dictadura*. Santiago: Alquimia Ediciones, 2019.

Wertsch, James V. "The Narrative Organization of Collective Memory". *Ethos*, vol. 36, no. 1, pp. 120-135.

La interseccionalidad de Marina en *Chilco*: contra-cartografías feministas en la reivindicación del espacio y la voz

Joseph White

Chilco, de Daniela Catrileo, es una convincente exploración de la identidad y la resistencia indígena tras la modernidad colonial. A lo largo de toda su novela, Catrileo recurre a la interseccionalidad de María Lugones en su ensayo "Colonialidad y género", explorando la intersección de la identidad como mujer, indígena y *queer* en Sudamérica a través del yo marginado. De origen mapuche champurria ella misma, Catrileo presenta la resistencia indígena femenina a través de la narración en primera persona de su protagonista, Marina. La novela construye una cartografía de la resistencia basada en la memoria ancestral, el linaje feminista y la imaginación decolonial. El siguiente ensayo crítico sostiene que *Chilco* reivindica el cuerpo, la tierra y la lengua como lugares interconectados de lucha y supervivencia. Mediante el uso de símbolos centrales a lo largo de la novela, combinados con lenguas coloniales e indígenas, Catrileo crea una ruptura en la linealidad occidental tradicional y refuerza y afirma las identidades *queer*, femenina e indígena. Junto a la obra de Lugones, tal pareciera que *Chilco* también se inspira en el libro de Gloria Anzaldúa, *Borderlands: La frontera*. La nueva mestiza, explorando las brechas espaciales en el discurso decolonial.

Un tema clave en la presentación de la contra-cartografía feminista es la dicotomía entre la Ciudad Capital y la isla de Chilco.

El desplazamiento de Marina de la Ciudad Capital a *Chilco* no es simplemente geográfico, sino más bien un viaje existencial para encontrar su identidad, alejándose de la violencia racial, capitalista y poscolonial hacia un espacio de memoria, resistencia y pertenencia. A lo largo de la novela, la Ciudad Capital se presenta como un medio de supervivencia, pero también es un lugar de alienación y violencia, tanto para nuestra protagonista como para Pascale. "La Policía y los militares reaccionaron con torturas, violaciones y disparos a quemarropa. El Gobierno no respondió, atacó" (Catrileo 59). En contraste, Chilco, para nuestra protagonista, es visto como un sitio de esperanza y con el que intenta resonar como individuo marginado. Es un contra-mapa de la geografía colonial; sin embargo, Marina sabe que no es nativa de la isla de Chilco; sigue siendo una forastera, una extranjera para ambos territorios. "Poco a poco, me sentí una extranjera, pero también en la ciudad. No encajaba ni con los chilqueños, ni con los capitalinos" (Catrileo 27).

Nuestra protagonista sabe que no tiene su verdadera identidad en ninguno de los dos lugares, pero puede conectarse más con Chilco como un lugar que resiste a la sociedad lineal y capitalista. Chilco no es una utopía para nuestra protagonista, sino un espacio de posibilidad, de diferencia. El concepto de Gloria Anzaldúa de "la frontera" como zona liminal, de identidad híbrida, resuena con el mar que separa la Ciudad Capital de Chilco, y simboliza así el espacio en el que está atrapada la protagonista. "Hay un mar que se traga todo y me está devorando" (Catrileo 17). Catrileo prefigura el final de su novela desde el principio, creando ambigüedad y dudas en el

lector sobre el lugar de la protagonista en Chilco y el descubrimiento de su identidad más adelante en la novela.

Además de que el mar es una frontera central de identidad dentro de Chilco, también están los símbolos recurrentes de olores que sujetan el principio y el final de la novela para demostrar una contra-cartografía feminista. Los olores reflejan componentes positivos y negativos relacionados con el entorno y la crisis de identidad en la que se encuentra nuestra protagonista y, aunque muchos de los olores son físicos, muchos también son alegorías de cómo se siente nuestra protagonista por dentro, ya sea peligro o rechazo. "Como si estuviese inventando este problema, como si el olor fuese un pánico interior" (Catrileo 17). Los olores que se perciben en la Ciudad Capital ponen de manifiesto el descontento y la crisis de identidad de nuestro protagonista. Estos olores se convierten en símbolos centrales de la novela cuando reaparecen al final de la misma, y actúan como advertencia sensorial del desarrollo de la trama: "Mi obsesión por el extraño olor apareció el mismo día en que conocimos la casa" (Catrileo 144). Los olores representan una presencia alegórica del aislamiento que siente nuestra protagonista mientras intenta establecer una identidad que refleje su yo plural. El motivo recurrente de los olores recuerda al lector el arraigo de la memoria en el cuerpo. Los olores provocan la resistencia femenina, ya sea en la Ciudad Capital o en la isla de Chilco, como signos para resistir y alzarse como un yo plural marginado.

Un recurso central que también se utiliza a lo largo de *Chilco* para desarrollar una contra-cartografía feminista es el lenguaje. A lo largo de toda la novela, Catrileo manipula el lenguaje para presentar

su resistencia al capitalismo y al colonialismo. Muchas palabras en inglés aparecen en cursiva dentro de la novela, lo que interrumpe la fluidez de la prosa en español, y refleja la identidad occidental y colonialista impuesta a nuestra protagonista por el dominio colonialista en tono sarcástico. "Un cúmulo de *haters*" o "los *likes* del fascismo" (Catrileo 67). Del mismo modo, Catrileo manipula la forma y el estilo en toda su escritura, y en la página 67 presenta un formato codificado del fascismo, criticando la sociedad a la que está sometida en la Ciudad Capital, y que no refleja su verdadera identidad como mujer indígena. "Patria, bandera, Patria, bandera" (Catrileo 67). Sin embargo, en contraste, Catrileo emplea palabras y silencios indígenas sin traducción, situándolos por tanto como presencias lingüísticas soberanas, no colonizadas. Su prosa poética fractura la sintaxis tradicional y rechaza la cohesión narrativa, lo que refleja un rechazo a la dominación epistémica capitalista occidental. Esta tensión narrativa entre la lengua dominante y la marginada refleja el tema más amplio de toda la novela, y cómo la lengua se convierte en el mar entre la Ciudad Capital y la isla de Chilco. Anzaldúa hace referencia a "la frontera" del lenguaje, reflejando las complejidades de la identidad mixta y la resistencia cultural en la siguiente línea: "Tendré mi lengua de serpiente: mi voz de mujer, mi voz sexual, mi voz de poeta. Venceré la tradición del silencio" (Anzaldúa 67). Para nuestra protagonista, la lengua se ha difuminado y mezclado en el mar, pero al final se convierte en un modo de reivindicación feminista cuando se reúne con su familia.

Del mismo modo, la presencia sutil pero persistente de la familia de Marina y de los linajes feministas indígenas que la

conforman es la que más claramente se relaciona con las contra-cartografías feministas en la novela. La familia de Marina ofrece momentos de apoyo y cuidado a lo largo del relato, actuando como una solidaridad indígena femenina colectiva. La frase "recibíamos una bolsa con chuño y shámbar que mi awicha Flor enviaba, con un papelito escrito en una califrafía perfecta: Mija, este plato es para mañana, para que siempre empiece la semana con fuerza pues" (Catrileo 94) muestra una solidaridad y un apoyo femeninos activos, arraigados en la estructura y la conectividad de su familia.

Nuestra protagonista sólo ha conocido la Ciudad Capital a lo largo de su vida, lo que no refleja su herencia ancestral peruana y, por lo tanto, encuentra seguridad a través de las figuras femeninas que la rodean y que pueden resonar con sus experiencias de identidad y pertenencia. Nunca se alude a las figuras masculinas de su familia, pero sí a su tía y a su "awicha". "La awicha, la abuelita, la mamita, nuestra matriarca" (Catrileo 36). "Nuestra matriarca" actúa como una contra-cartografía directa de la patriarcal Ciudad Capital en la que se encuentra nuestra protagonista, y demuestra la fuerza del conocimiento y el apoyo matrilineal. Su familia representa un poder feminista enraizado en los lazos ancestrales y la alfabetización emocional. Al escribir sobre la importancia de *Chilco* para los estudios de género latinoamericanos, Paola Lizana en su trabajo "Lo espeluznante espectral en la novela *Chilco* de Daniela Catrileo" dice: "Dentro de este panorama, en la poesía mapuche comienza a visualizarse una progresiva importancia de la escritura producida por mujeres, que entreteje una red de autoras que vienen a ampliar y diversificar la discursividad poética, antes centrada en los discursos

reivindicativos respecto de la conquista, el colonialismo y/o los que emplazan la difusión y valoración de una memoria ancestral" (74).

Del mismo modo, su familia adquiere mayor importancia al final de la novela, cuando nos enteramos de la muerte de Pacale en la isla, y su familia llega a este territorio para apoyar a nuestra protagonista. "Y como un rayo se arroja al suelo, me abrazan hasta las vísceras" (Catrileo 157). Catrileo utiliza la fuerza colectiva de la población femenina indígena en su novela como una demostración de la resistencia activa de los grupos e individuos marginados al utilizar la narrativa para darse voz contra los poderes coloniales, y de cómo su poder trastoca los marcos masculinos hegemónicos y presenta formas ulteriores de ser y sobrevivir. Lugones alude a dicha exclusión gracias a los poderes coloniales en su ensayo "Colonialdad y género", donde afirma: "la exclusión histórica y teórico-práctica de las mujeres no-blancas de las luchas liberatorias llevadas a cabo en el nombre de la Mujer" (Lugones 77). En última instancia, la familia de Marina actúa como contraste con las estructuras patriarcales.

Por último, el final de *Chilco* queda abierto a la interpretación. Tras la supuesta muerte de Pascale y el rechazo de Marina en Chilco, Marina no se "salva" en un sentido narrativo tradicional. "No sé si es porque soy afuerina o porque soy mujer. O tal vez ambas" (Catrileo 140). Marina alude directamente a su interseccionalidad al ser rechazada en la isla de Chilco y permanecer a "la frontera" del mar de Anzaldúa. Al final de la novela, Marina llega a un lugar donde el dolor puede coexistir con la vida, gracias a la ayuda de la solidaridad colectiva femenina. Del mismo modo, la ballena aparece como símbolo central final de la novela, representando un animal

majestuoso ligado a la cosmología ancestral. Ya sea en el esqueleto de una ballena donde trabaja Marina o en los mares a los que pertenece su identidad, la ballena actúa como resistencia colectiva sobre la tierra, el mar, la memoria y la intergeneracionalidad de las mujeres. "Pero si desaparecen las ballenas, algo debe estar muy mal en el mundo" (Catrileo 120) y "El corazón de una ballena azul era el más grande de este mundo" (Catrileo 121), son dos frases que dotan a la ballena de significado emocional. La ballena es un objeto central y ancestral para el dolor y la curación.

Situada en "la frontera" del mar en el que se sitúa la identidad de Marina entre Ciudad Capital y Chilco, la ballena encarna gran parte de su interseccionalidad y actúa como un recipiente de resistencia feminista. Aunque no hay solución para Marina al final, la esperanza se presenta en la reaparición de las ballenas. "Y allí, en el horizonte del mar, aparece lo imposible" (Catrileo 158). Combinado con la línea "navegan inmensas, nadan en círculos, sin miedo a la extinción" (Catrileo 158), la autora sitúa a la ballena como metáfora de la identidad marginal y plural del cuerpo y la voz femeninos. Las ballenas, como la mujer plural, se resisten a la extinción, nadando fuera del alcance de la violencia y la ruina colonial y capitalista. Su movimiento, cíclico y libre, se convierte en símbolo de resistencia y rechazo. Combinada con las teorías de Lugones y Anzaldúa, esta supervivencia actúa como una forma de contra-cartografía feminista, a través de la reasignación del espacio y la identidad, resistiendo a los espacios coloniales y abrazando los colectivos y encarnados del ser. "Entre las olas, tres corazones gigantes retoman sus latidos" (Catrileo 158).

Para concluir, en *Chilco*, a través de símbolos continuos, lenguaje perturbado, amor *queer* y fuerza matrilineal, Catrileo construye una contra-cartografía que desafía los paradigmas dominantes de espacio, género e identidad. Aunque Marina es incapaz de integrarse en la isla, Chilco encierra el sueño de Marina de un mundo preservado e intocado por las fuerzas coloniales y agresivas que cambian las tradiciones y la identidad nativas. La frase "a cada isla desparramada en el océano, a las vidas insulares que resisten" (Catrileo 6), que aparece al principio de la novela, está dedicada a quienes han intentado y seguido resistiendo y luchando por la identidad ancestral, en lugar de por la marginalidad gracias al colonialismo. Estrechamente vinculado a los conceptos de las obras de María Lugones sobre la interseccionalidad y de Gloria Anzaldúa en torno a "la frontera" como zona de identidad liminal e híbrida, Chilco, como lugar, es una contra-cartografía de la modernidad colonial.

Referencias

Anzaldúa, Gloria E. *Borderlands/La Frontera: la nueva mestiza.* Aunt Lute Books, 2022.

Catrileo, Daniela. *Chilco.* Seix Barral, 2023.

García, Matilde. "De qué trata *Chilco*, la novela chilena que Dua Lipa incluyó en sus lecturas para 2025". *La Tercera*, 9 de diciembre 2024,https://www.latercera.com/culto/2024/12/09/de-que-trata-chilco-la-novela-chilena-que-dua-lipa-incluyo-en-sus-lecturas-para-2025/.

Lizana, Paola. "Lo espeluznante-espectral en la novela *Chilco* de Daniela Catrileo". *Árboles y Rizomas*, vol. 6, no.1, junio 2024, pp. 74, https://doi.org/10.35588/ayr.v6i1.6711.

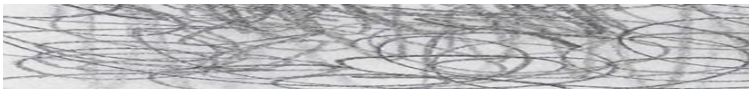
Lugones, María. "Colonialidad y "género". *Tabula Rasa*, no.9, 2008, p. 77.

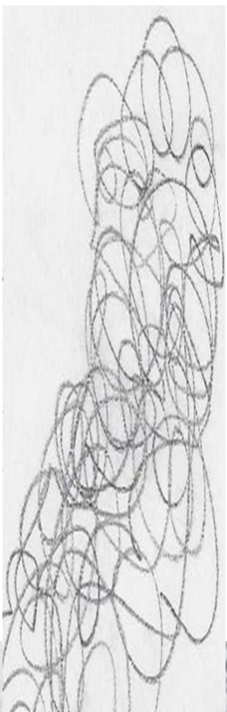
TERCERA PARADA: TEXTOS AUDIOVISUALES

Cruzar la calle

Catalina Cisternas

Rubíes y esmeraldas, ámbares, primera marcha, segunda… Tengo que terminar el libro y empezar el trabajo de poesíBRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR





-ah

El

mundo

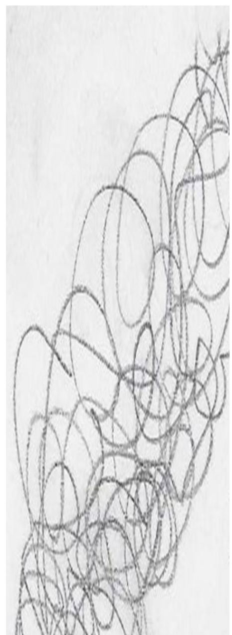
se

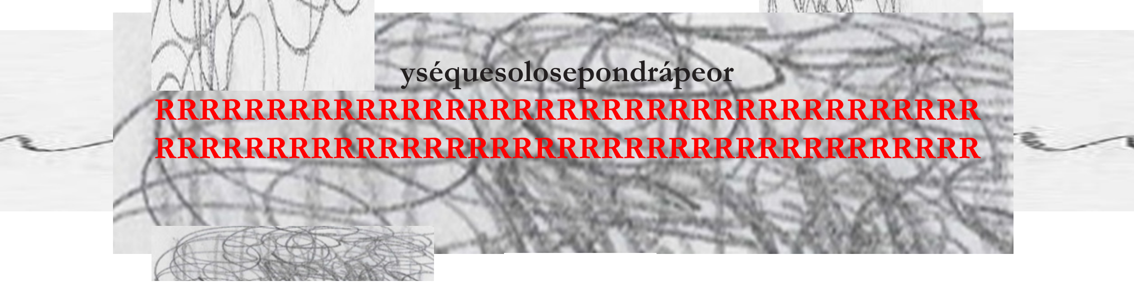
paraliza

a

mis

pies

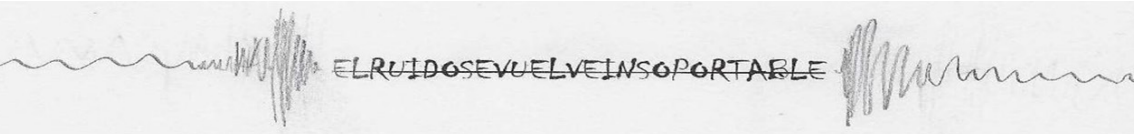




yséquesolosepondrápeor
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR
RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR

A A-A-A-A-A-A-A-A-A-medida que ese vehículo de metal con dos ruedas se acerca-A-A-A-A-A-A-A-A-A-A-A-A





Un minuto estoy parada en la vereda, el peso de cuadernos y lápices en mi espalda, toldos azules rodeando la estación del gusano de metal que atraviesa su guarida levantada por pilares arenosos. Olores conocidos, frituras, dulces, sudor y aceite, olor a noche, aire que golpea mi cara y roza mis oídos. Hasta que ya no es aire lo que lanza un latigazo contra mi oreja

Es **ese** S O N I D O



De repente me encuentro hundida en un infierno de agonía que estalla alrededor mío
Mi cabeza es un desastre

Lo que estaba pensando antes ha sido atropellado

atropellado bajo esas dos ruedas

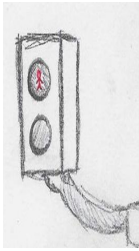


por el dolor que me invade

Miro a la gente que espera que la persona de rubí se convierta en esmeralda para pasar, y en sus caras

veo

veo



Veo

molestia

y

descontento

Pero

no



Parece que no hay nadie

NIUNASOLAPERSONA

que sienta dolor ante esto

Parece

que

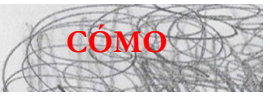


se

da

cuenta

de cómo



mis

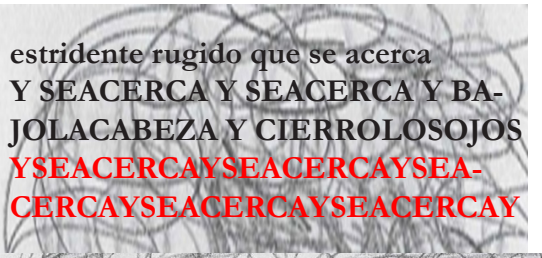
oídos

son

acuchillados

por

el





NO

hay

NADA

…

El ruido se esfuma

…
Tan rápido como me hizo perder la cabeza
…

Y lloré, o eso creo, porque cuando vuelvo la vista hacia delante para cruzar la calle, los demás transeúntes no se dan cuenta de las lágrimas de rubí que cuelgan de mis ojos.



ESCENAS

VIDRIO

Veo brillantina en el suelo. Escucho. Cruje bajo el peso de la humanidad y de sus invenciones. Refleja la luz. Luz de los rubíes sangrientos que se pavonean por la calle detrás de máquinas de metal.

METRO

Escuchando gritos de agonía que nadie parece escuchar mi primer instinto es gritar y tirarme al suelo, pero no lo hago. Solo siento dolor. Luego, se detiene. La puerta se cierra y la sangre iluminada también se apaga.

SUPERMERCADO

Reflectores me hacen entrecerrar los ojos. Me duelen de tanta luz. Poco a poco se acostumbran al resplandor blanco que los ataca, mas sigue existiendo esa horrible luz embotellada fosforescente que impide que me concentre.

PROYECTOR

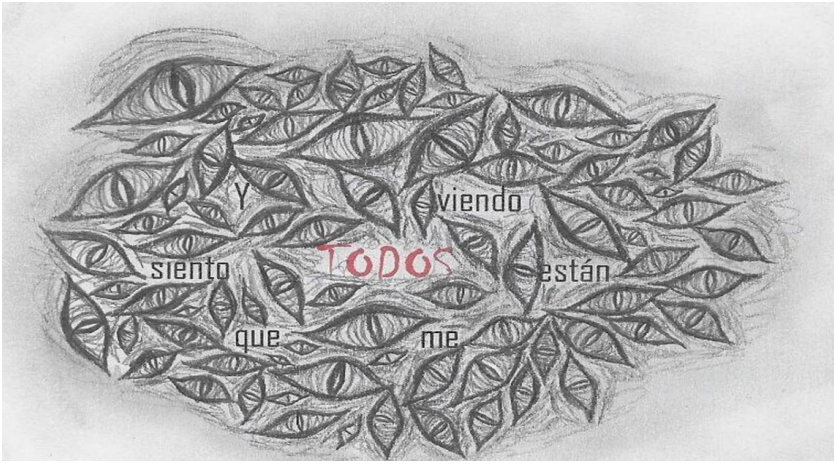
Múltiples sonidos rebotan contra las paredes de la sala, no deben haber más de veinte personas aquí, pero pareciera como si fueran cien voces las que estuvieran estallando en mis oídos. Rugidos furiosos surgen de la máquina que cuelga del techo como una araña en su telaraña de metal. El ruido grita por atención. Yo solo me quedo sentada, hundiéndome en la silla café de plástico mientras el mundo se siente inmenso y yo insignificante.

PENSAMIENTOS

Me gustaría simplemente poder ignorarlo. Dejar el ruido en segundo plano, seguir pensando en lo que pensaba. Pero NO PUEDO. El ruido, el dolor, la incomodidad que me produce llena mi mente. Pareciera como si se repitiera la misma línea en mi cabeza una y otra vez DUELE DUELE DUELE DOLOR QUE PARE DUELE DOLOR POR FAVOR DOLOR CUÁNDO VA A TERMINAR ESTO DUELE NO LO SOPORTO DOLOR **VOY A MORIR SI ESTE RUIDO NO SE DETIENE EN ESTE INSTANTE**

SIEMPRE

Sentirte como una intrusa sólo por existir



Y todo

se siente

tan

GRANDE

Y

~~yo~~

tAn

Tan

taN

tAN

TAN

~~pequeña~~

Sobre este trabajo

Lo que traté de hacer en estas páginas es trasladar a la práctica el concepto de extrañeza en el lenguaje poético que utiliza Shklovsky por medio de aplicar el proceso de singularización de los objetos. Así, lo que hice fue aplicarlo en dos planos. Uno es el de los objetos, donde traté de describir estos sin nombrarlos, excepto en los títulos, y como si fuera la primera vez que los viera. El segundo plano es el de los hechos, donde intenté hacer lo mismo; en este caso, describo hechos que son considerados "normales" de una manera "extraña", porque estos hechos cotidianos no son cotidianos para mí. Es cierto, son hechos que suceden casi todos los días, pero a mí, como persona autista, me causan gran inquietud, y me hacen tomar conciencia de mi vida, de la vida que tengo y de lo diferente que son mis reacciones en comparación con la mayoría de la gente. Me hacen tomar conciencia de lo diferente que soy con respecto a otras personas.

Y eso es bueno por una parte, ya que una vida sin conciencia de estar viviendo, no es una vida que vives, es solo una vida por la que pasas y haces las cosas en automático y eso no es vivir, y yo anhelo vivir, realmente. Aunque también es malo por otra, ya que son este tipo de situaciones las que me hacen sentir alienada del mundo. De esta manera, juego con la visualidad en la esperanza de generar un efecto de desesperación y confusión y de dolor, que es lo que siento en este tipo de situaciones. Pero también busco un efecto estético por medio de jugar con la forma y la manera en la que moldeo mis palabras, porque decir solo "luces de freno" me parece demasiado aburrido, cuando puedo decir cosas como "rubíes sangrientos".

Además en este trabajo me gustaría haber podido plasmar la belleza que hay en percibir las cosas de diferente manera. Porque es esa extrañeza lo que nos consuela en la literatura y es esa extrañeza la que me da consuelo a mí al escribir esto. Al poder compartir un pedazo de mí y visibilizar mi percepción de algunos hechos que

para otras personas no tienen importancia alguna, estoy trazando un camino de palabras que no sé a dónde me llevará, pero que espero que genere algo en la gente.

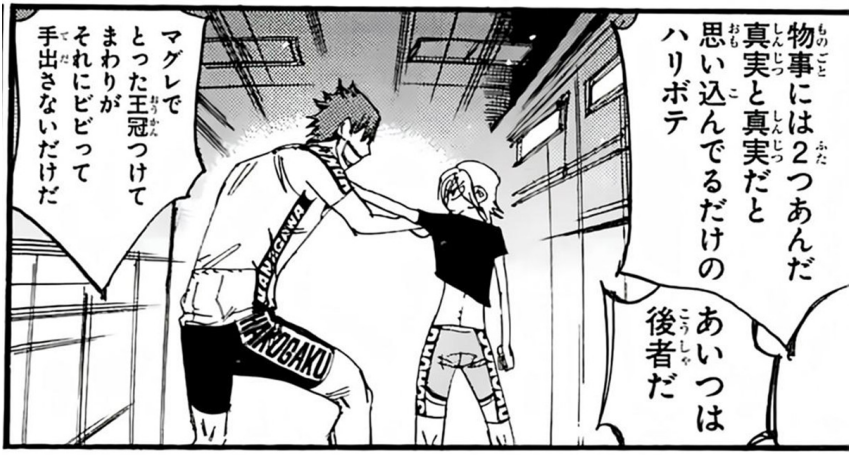
"¡Por fin los alcancé!": *Yowamushi Pedal* y el final de una carrera

Felipe González Fierro

Ser el más veloz. Con solo sangre, carne y huesos la humanidad
ha logrado ese objetivo… en la bicicleta.
WATANABE WATARU, *Yowamushi Pedal*

Para el niño la bici es un juguete más.

Mi primera bici fue azul. Mediana y azul: no existe recuerdo material más allá de este par de características. Con su cara confundida, mi madre instigó en mí la duda cuando pregunté por la existencia de aquella primera compañera. Es curiosa la rapidez con la que el testimonio ajeno cobra fuerza, llegando a canibalizar el propio; quizás el convencimiento implícito de que la verdad del mundo, si puedo llamarla así, está siempre más cercana a todo ente ajeno a mí. Sí, probablemente, lógicamente tuvo que haber otra bici antes, una pequeña, con rueditas. ¿Anduve alguna vez en ella? Aun si llegué a hacerlo, la ausencia total de cualquier clase de recuerdo al respecto, su posterior traducción a una huella mnémica, me lleva a pensar que tal no fue el caso. En tanto ese pensamiento persista, viviré con esta verdad.



"'Todo en este mundo se divide en dos grupos: las cosas de verdad, y las de cartón que algunos creen como verdaderas. Y ese sujeto es de las últimas. Son todos unos miedosos que no se atreven a enfrentarlo porque lleva esa corona que obtuvo de chiripa". ("RIDE.297")[1]

Con la bici azul el caso fue distinto. A la duda imborrable se anteponen mis piernas, que ofrecen su propia versión de los hechos. Evocan claramente la resistencia del pedal frente a esos muslos regordetes que empujan hacia abajo con la ayuda de la gravedad; los pies retroceden persuadidos por el vaivén constante de ese bulto que es mi cuerpo luchando contra la inercia. De pronto todo cae en su sitio, los dientes del plato se alinean con los vacíos de la cadena, el pie baja por completo y la inercia antes desequilibrante ahora sugiere a la pierna un movimiento circular. Quizás estas sensaciones no refieren, necesariamente, a un recuerdo tan concreto como

1. Todas las imágenes corresponden al manga *Yowamushi Pedal* (弱虫ペダル), publicado de manera semanal, desde 2008, en la revista japonesa *Shōnen Champion* (週刊少年チャンピオン). Cada imagen va acompañada del número de capítulo ("RIDE. XX") al que pertenece.

"aprender a andar en bici", algo que suena a proceso antes que a un acto puntual. Pero sí coinciden con la primera vez que logré mover esa bici azul cuesta arriba, por la pequeña calzada que era la entrada a la casa de mi abuela. Ya fuera, en esa calle que para entonces me parecía el mundo —un Barreales del que no llegué a conocer el barro—, poco y nada importaba un destino, siquiera un rumbo. Me bastaba con girar los pedales.

Para el niño la bici es un juguete más. El paso del tiempo ha legitimado la frase: la bici como medio de transporte parecer obedecer a una elección más que a una necesidad. Nunca tuve la necesidad de moverme en bici de un punto a otro, menos aun cuando fui niño. Andar en bici era una forma de errancia, incluso cuando esa Barreales iniciática se expandiera solo a un par de pasajes más. Imitaba el giro incesante de los pedales con mis rutas, vueltas a la manzana que rápidamente adoptaban tintes purgatoriales. La memoria siempre frágil: ¿había cierta prohibición materna atándome a ese recorrido? Quizás la herida era autoinfligida, y el paroxismo llegaba no con la rutina, sino con el temor a las miradas que podían atestiguarla como tal. Quizás la herida era post-ambulatum, indolora mientas pudiera sentir el lugar común del viento chocando contra mi cara, de los rayos de sol, entonces mucho más amables que hoy, bañanado mi piel.

Recordar estas experiencias es un ejercicio doloroso: el niño que disfrutaba con la bici parece demasiado alejado de quien ahora escribe estas palabras, y la distancia es mucho más metafísica que temporal. En la ficción el carácter parece ser siempre mucho más uniforme, o al menos parece haber una razón o lógica que ordena y da sentido a cada personaje. Hasta este momento he hecho un esfuerzo

un tanto fútil —título traicionero— en hablar, veladamente, de mi manga favorito: *Yowamushi Pedal*, literalmente "Pedal debilucho". Los últimos cinco años de mi vida, que es otra forma de decir "mi paso por esta carrera", han estado atravesados por una emoción constante: el tedio, el spleen baudelairiano. Mis paliativos en estos cinco años han sido varios, y diversos, pero ninguno tan constante ni significativo como YowaPeda: vicariamente, fui feliz.

Un pedal débil

Onoda Sakamichi es el protagonista de esta historia[2].

Watanabe Wataru-sensei[3] es el protagonista de esta historia.

Yo soy el protagonista de esta historia.

En el ensayo dantesco que el sofista Borges dedica al "falso problema de Ugolino" se alcanza algo así como un veredicto sobre el estatuto del arte; también, en cierto sentido, no se alcanza nada y solo hay allí un esfuerzo en regresar la discusión a esferas superiores, inmateriales. A propósito de dicho episodio de la *Comedia*, Borges clama por una hermeneútica literaria, una cuyo tiempo ha de parecerse "al de la esperanza y al del olvido" (41). De creer a Platón y sus herederos, si ha de existir una versión primera, inmutable de todo cuanto nos rodea, entonces la coexistencia de las anteriores tres premisas se vuelven una suerte de posibilidad, las coincidencias entre una y otra resultan no serlo.

2. Utilizo el orden onomástico japonés (apellido o nombre familiar seguido del nombre de pila) por motivos estéticos.
3. *Sensei* (先生), título honorífico con el que referirse a individuos que poseen cierta autoridad o prestigio en una materia en específica. Una posible traducción es "maestro/a" (los estudiantes en Japón utilizan este honorífico con sus profesores; pero también es usado en esferas que parece más lejanas a la docencia, para denotar respeto (se llama *sensei* a los médicos, por ejemplo, o en este caso, al *mangaka* o dibujante de manga).

Rosset aborda un problema similar —sino ya el mismo, si adherimos a la doctrina platónica— en *La elección de las palabras* (en realidad, una variación del único problema que llegó a interesar a este filósofo: la insoportabilidad de la realidad y los mecanismos de los que nos valemos para negarla): "`Lo que se concibe es lo que se enuncia´. O incluso: `Concebir y enunciar son una y la misma cosa´"; en otras palabras, para Rosset el pensamiento no existe fuera del lenguaje, o está siempre concebido en la medida en que se estructura en el lenguaje, afectado y afectando en este; es, también, una reformulación del problema de la forma y el contenido, una escisión ilusoria en la opinión de Rosset.

Lo que avanzo aquí es una postura hermanada con aquel acto de "la elección de las palabras", que bautizo como "la elección de una carrera". Ocurre de forma inevitable siempre que hay acto de lectura: antes de darnos cuenta nos hallamos en medio de la calzada, camino hacia una meta que difícilmente vemos, pero en cuya existencia confiamos. La carrera es tanto el ejercicio mismo del sprint, como también la competencia misma en que cada corredor lleva su dorsal a destino. Lo que acaece en esa ruta, una única ruta, son ligeras variaciones que transforman el curso mismo de esa "fuga hacia adelante"; a veces la competencia se torna cooperación, avanzamos como parte de un pelotón en que los motivos no siempre coinciden, mas sí persiste la ambición por el oro. Detenerse significa abandonar. La carrera, en la medida en que decidamos participar, no permite la duda: la fuga hacia adelante es antitética a la fuga psicogénica, esa que puebla el universo lynchiano.



"¡Aceleran a una velocidad increíble!" ("RIDE.76")

El texto es más grande que esa extensión material llamada letra —"el mapa no es el territorio"—, la carretera va más allá de los confines arbitrarios del circuito, pero durante el acto de la lectura-carrera cedemos nuestra tan preciada libertad a cambio de una gloria y entendimientos efímeros; luego, comienza una nueva carrera.

En el ciclismo de carretera o ruta se utilizan pedales automáticos. Gracias a zapatillas especiales con calas el pie se conecta al pedal, evitando así la inminente pérdida de energía al fallar el pie producto de la fuerza centrípeta. El pedaleo se vuelve eficiente, al movimiento que empuja el pedal hacia abajo se añade otra que tira de este hacia arriba. Aquel epíteto, el de "automático", ciertamente parece algo arbitrario: el ciclista se ahorra la preocupación de manejar los pies de forma que estos no se alejen del pedal —evento propiciado además por factores externos: lluvia y barro, por

ejemplo—; al mismo tiempo, se ve calado de forma inexorable a su bicicleta. El pedal automático evidencia, así, la realidad última pero también básica del ciclismo: solo se avanza en la medida que se pedalea.



"Así ¡puedes tirar del pedal!" ("RIDE.62")

La forma en que *YowaPeda* presenta las competencias de ciclismo de carretera da cuenta de ese elemento limitante, restrictivo propio de los criterios que no solo producen juicios de valor sobre un elemento, sino que contribuyen a la creación de dichos objetos. La analogía es un tanto burda, quizás poco clara, pero allí donde el pedal automático —o el hecho de tener un circuito predefinido— se asemeja a la teoría y la crítica, un andamiaje que sostenga la lectura, las labores que se distribuyen dentro de los equipos de ciclismo de ruta —el as que ha de llevar el maillot de su equipo a la meta; el asistente encargado de cortar distancias y ahorrar las fuerzas de

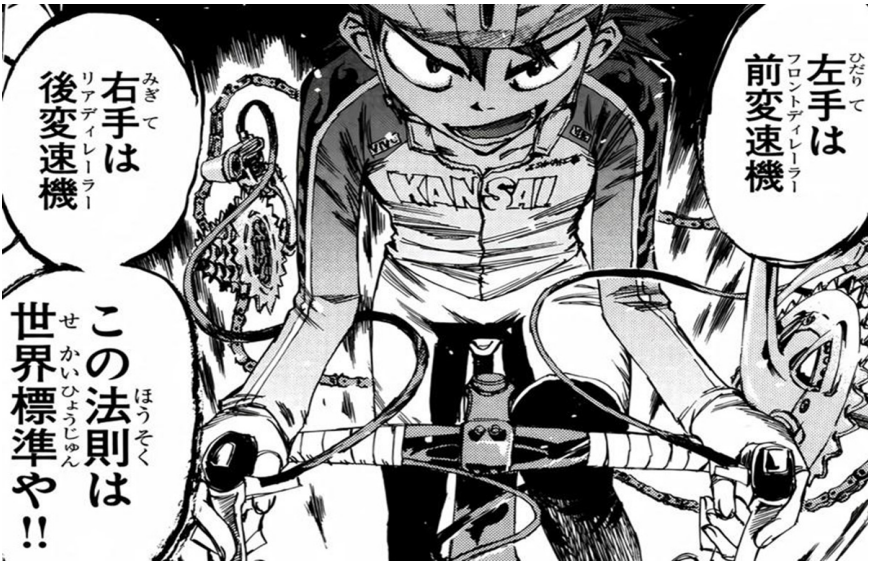
dicho as; el sprinter que tira del equipo en el llano; el escalador que carga con el equipo en las cuestas y montañas— juegan un papel similar a los *blueprints* de la creación literaria: género, métrica, por mencionar un par de ejemplos. Esa fuga hacia adelante facilitada en el automatismo del pedal erige otro paralelo con la lectura: por más que creamos que los personajes literarios que adoramos viven fuera de los libros, es solo en el acto mismo de la lectura que logramos darles vida; en tanto queramos mantenerlos con vida, volveremos a voltear páginas y páginas. La meta parece decidida de antemano, nos movemos hacia ella con seguridad, otras veces no, pero el avance es siempre inevitable.

Se trata, entonces, de una gran maquinaria en la que cada pieza tiene una función específica, solo posible en la medida de que el resto de las estructuras siga esta suerte de homeostasis; en uno de los primero capítulos del manga, cuando a Sakamichi explican el propósito (y necesidad) de correr en línea a fin de "cortar el viento" y lograr una forma más aerodinámica, este imagina la unión de una bici con otra de forma literal, cómica, aunque luego replicada de forma seria en la aparición constante de paneles que muestran la rotación del pedal o el cambio de marchas.



"¡Ah! ¡Conque es eso! Las bicis de gama alta se conectan a otras bicis ¡con un acoplador!" ("RIDE.13")

Porque puedo ir gratis a Akiba



"En la mano izquierda el descarrilador delantero… En la derecha el trasero… ¡Una norma universal" ("RIDE.12")

Vuelvo a la anterior premisa tripartita: tanto Sakamichi, como Watanabe-sensei, como yo como protagonistas de esta historia. La identificación del lector con aquello que lee, lo que Leonor Arfuch llamara la "tentación biográfica" —la categoría también abarcará el deseo de pervivencia autobiográfico, propio del autor—, me remite también al tipo de crítica previa a la practicada por la camada de Barthes, es decir, aquella que buscaba la verdad del texto —que asumí la posibilidad de una verdad transparente— fuera de este, valiéndose del estudio biográfico del autor/a. Para Piglia, mucho más cercano a Barthes tanto en tiempo como en su posición de crítico, la labor de la crítica es la búsqueda de una verdad que, muy probablemente no exista: el crítico como detective o *private eye*, pero con el ojo puesto siempre, en primera instancia, en el texto mismo.

YowaPeda es un manga sobre ciclismo. La descripción, en extremo génerica, contiene en realidad todo cuanto debe saberse sobre esta historia. Ciertamente, para el tercero que no ha sido partícipe de la revelación de la verdad allí oculta, tal síntesis significará poco y nada. Imagino que, cuando mi madre u otro pariente preguntan por la carrera en la que compito, deben sentirse de forma similar al escuchar "Letras". En realidad, creo, no hay una mejor descripción que aquella: cuanto suscite en el oyente será parte del proceso iniciatorio en pos de esa comprensión holística. Así, pese a que el ciclismo es, también, el pretexto sobre el que se construyen el resto de temas, propios de esta clase de manga *shōnen* —la constancia para seguir adelante; el trabajo en equipo por sobre el individualismo—, *YowaPeda* no pierde de vista la bici como vehículo para comunicar cada mensaje.

Parte de esta conjunción entre forma y contenido halla su raíz en el proceso de creación mismo de este cómic: Watanabe-sensei comenzó su escritura por recomendación de un editor de la editorial Akita Shoten. En aquel momento su anterior manga, *Magimoji Rurumo*, una comedia centrada en una chica mágica, llevaba casi un año de serialización, habiendo comenzado su publicación en 2007 en otra editorial sin mucho éxito. Watanabe-sensei, alguien alejado de los deportes, había comenzado a realizar ciclismo de forma recreativa, sin real interés en el aspecto competitivo. Este bagaje se ve replicado en la historia de origen de Sakamichi, protagonista de YowaPeda: un otaku con aversión a los deportes, esmerado en unirse al club de anime de su instituto para así poder hacer amigos. Lamentablemente, el club no cuenta con la suficiente cantidad de miembros para justificar su existencia, y tras algunas vicisitudes —las más relevantes el correr en bici junto a otro par de adolescentes que acaba de conocer—, decide unirse al club de ciclismo a fin de cultivar dichas amistades. Sakamichi poco a poco descubre el mundo de las bicicletas, aunque su motivación primaria, la de hacer amigos y tener así una vida de instituto normal, nunca cambia; su gusto por el anime, especialmente "Love Hime", un anime de chicas

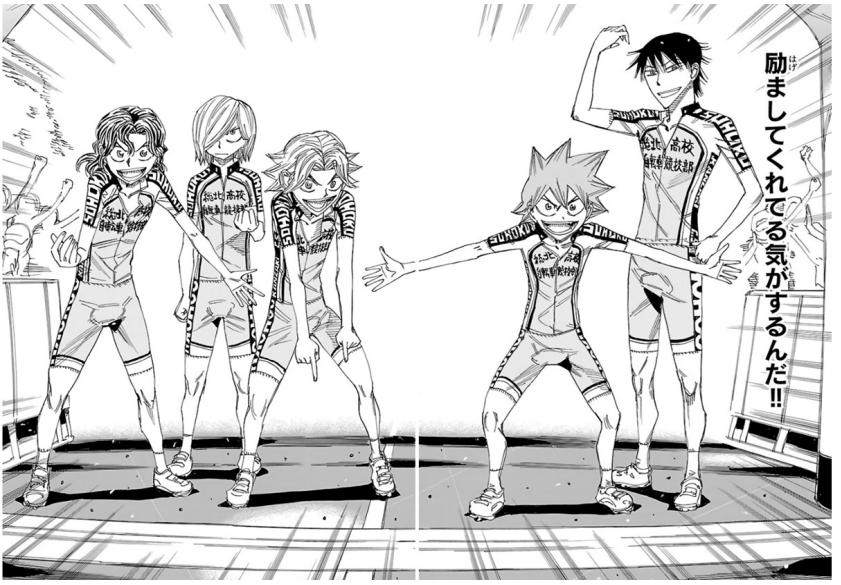
mágicas, siempre se mantiene como prioritario frente a su interés por las bicis. Así, el cúmulo de coincidencias converge en el diseño de Sakamichi, convirtiéndolo en un trasunto de Watanabe-sensei.



Watanabe Wataru en una entrevista al sitio web *1242*.
A su derecha, una ilustración de Onoda Sakamichi, protagonista de *Yowamushi Pedal*.

Si *YowaPeda* es la sublimación de los anhelos de Watanabe Wataru de no solo ser un *mangaka*, sino también de tantear otra posibilidad de sí mismo —de nuevo, la tentación biográfica—, entonces mi ingreso a esta carrera, la carrera de Letras Hispánicas, seguramente fue una decisión movida por el anhelo, o ya el anhelo mismo, de no quedarme atrás, de poder correr junto a mis amigos. Cuando entré a esta carrera mis amigos ya estaban por terminar las suyas. ¿Tenía siquiera sentido inscribirme en una carrera que tampoco era aquella en la que corrían mis amigos? Aún ahora me pregunto si tomé la decisión correcta; si acaso vale la pena correr por un motivo ulterior a la pasión irrestricta de la fuga hacia delante. Imagino que, mientras me dedicaba a leer estos últimos años, tales dudas jamás me asaltaron, más preocupado entonces del sonido de los piñones de la bici, aliterándose al cambio de la marcha.

Es el último *sprint*, ya puedo ver la meta. ¿Alguien me espera allí? Aun si viera a alguien, puede que solo fuera un espejismo. El casco me aprieta las sienes, los brazos están dormidos, los glúteos endurecidos. Ya no me daré cuenta de cuando cruce esa línea.



Las carreras terminan, pero el camino sigue.

CUARTA PARADA: VOLVER A MÍ

Crónica del retorno: naturaleza, humanidad y sociedad en perspectiva descolonial

Cristóbal Bastías

Durante la cuarentena por la Covid-19 me pareció, por algún tiempo, que la vida se había pausado y que nos encontrábamos en un periodo alternativo de la vida que no se conectaba directamente con la existencia real. Como cuando, de niño, asistía al cine municipal de Coyhaique, donde daban películas que se habían estrenado hace ya unos tres o cuatro años y, a la mitad de la función, se detenía momentáneamente la proyección, dando paso a un breve periodo para ir al baño, comprar algún alimento o golosina y esperar la continuación de la función principal.

Los días se sucedían, incontables, monótonos y efímeros. La rutina de levantarme, mover las cosas de la silla a la cama y encender el computador, solo para luego devolverlo todo a la silla después de las interminables tareas virtuales, se había convertido en una tortura. Parecía que el tiempo se había estancado, y la incertidumbre de si aquello acabaría alguna vez comenzaba a carcomer mis pensamientos.

En una de aquellas tardes, mirando hacia el horizonte desde el balcón de la casa, aunque sin fijar realmente la vista, harto de las incontables semanas de encierro, se presentó a mí una idea como una epifanía, de la cual no me he desprendido jamás desde aquel momento. Una semilla que empezaba a germinar. Con la vista fija en las cumbres de la majestuosa cordillera de los Andes, que enmarcan el paisaje del Elqui desde casi cualquier punto de observación, llegó

a mí un mensaje que me pareció trascendental: el convencimiento de que la interacción con el espacio natural es fundamental para el bienestar y desarrollo de la totalidad de nuestras capacidades, cuidando nuestra salud y bienestar físico y mental. Por supuesto, compartí estos pensamientos con Vanessa, mi amada compañera de vida, quien felizmente coincidió conmigo. Algunos días después, nos enteraríamos de que ella se encontraba embarazada.

Durante mi niñez y adolescencia, viví de manera alternada entre La Serena y Coyhaique, donde residían mi madre y mi padre, respectivamente. En ambos lugares, desde que tengo memoria, tuve la posibilidad de explorar y disfrutar de entornos naturales con paisajes bellos, sublimes y llenos de vida. En La Serena, mi abuelo siempre tuvo huerto, mientras que en Coyhaique, mi patio fue bosque, cerro y pampa. Estas vivencias forjaron en mí un profundo amor y admiración por los espacios naturales, salvajes y los saberes de quienes habitan la ruralidad, cultivando así, en mi corazón, un sentido de pertenencia y respeto por la tierra, al Valle de Elqui y a Coyhaique de manera especialmente arraigada, ya que ha sido en aquellos espacios donde la poesía ha emergido del éter, resonando con mi sentir.

Mi abuelo siempre me dijo —como buen masón y hombre de ciencias— que cultivar la mente era un viaje hacia lo humano. Aunque bastante razón pueda tener, pienso que esa visión se queda corta. Una definición más amplia, y que logra resonar más con mi entendimiento, es aquella que defendió Aristóteles hace más de dos mil años, en la cual nos describe como animales racionales, sociales y políticos, pese a nuestra capacidad de actuar irracionalmente.

Reinterpretar nuestra percepción de lo humano —entendiendo que la racionalidad no lo es todo y que también existe una naturaleza instintiva en nosotros— exige la creación de espacios donde podamos explorar nuestras emociones, instintos, sensaciones y una espiritualidad profunda y consciente.

Considero esencial, entonces, replantear la relación entre humanidad y naturaleza, vínculo que hasta ahora ha promovido la idea del ser humano como una entidad apartada y superior a las demás formas de vida. Esta visión, según plantea Vandana Shiva, es una extensión de la lógica capitalista, que reduce la naturaleza a un recurso explotable para beneficio humano. Al concebir la naturaleza como algo externo y subordinado, esta perspectiva ignora los vínculos interdependientes que sostienen la vida, fomentando un modelo de explotación que desconecta al ser humano de su propio entorno y amenaza la sostenibilidad del planeta, así como la preservación de los ecosistemas.

Shiva denuncia la biopiratería, donde las corporaciones, a través de patentes, controlan la biodiversidad y los conocimientos ancestrales, transformándolos en propiedad exclusiva. Este proceso no solo despoja a las comunidades de su conexión con la tierra, sino que también limita su capacidad para vivir de manera autosuficiente y en equilibrio con su entorno. La biopiratería convierte los saberes tradicionales, como el uso de plantas medicinales, en productos mercantiles, ignorando su valor cultural y espiritual. Shiva señala que este mismo fenómeno ocurre con las semillas, un aspecto central en la lucha por la soberanía alimentaria. Las grandes multinacionales de la agricultura han monopolizado las semillas, patentando variedades genéticamente modificadas que reemplazan las semillas tradicionales

utilizadas por las comunidades locales. Este control sobre las semillas no solo priva a los agricultores de su autonomía, sino que también limita la biodiversidad agrícola al imponer un número reducido de variedades comerciales, que son más dependientes de productos químicos como pesticidas y fertilizantes, a menudo vendidos por las mismas corporaciones. Así, el acto de patentar las semillas convierte un recurso ancestral, esencial para la vida y la seguridad alimentaria, en un producto comercial, despojando a las comunidades rurales de su derecho a cultivar y compartir las semillas que han sido preservadas y cultivadas por generaciones.

Decidimos, entonces, orientar nuestros esfuerzos hacia la conservación de la naturaleza y la comprensión de nuestra relación con ella, entendiendo que de esta forma nos encausamos hacia el bien común, permitiéndonos explorar y disfrutar en primera persona de esos majestuosos espacios que conforman el pelaje de la Tierra. Comprendimos que este propósito debía ser más que un ideal; debía convertirse en una convicción profunda, un faro que guiara nuestras acciones y decisiones. Desde entonces, nos propusimos imaginar y construir un estilo de vida que nos conectara con el pulso del mundo natural, buscando independencia alimentaria sin rechazar los frutos de la modernidad, pero eligiendo con cuidado cuáles abrazar. Este propósito se convirtió en un viaje tanto físico como espiritual, un sendero que aún seguimos trazando.

En este espíritu de compromiso y simbolismo, acordamos llamar Silvestre a nuestro futuro cachorro, como símbolo y decreto personificado de nuestras convicciones, además de ser un recordatorio insoslayable del compromiso de brindarle una educación acorde a dichos ideales.

Con el paso del tiempo, y ahora desde la perspectiva que me da el presente, veo que la noticia de la llegada de mi hijo durante la pandemia trajo consigo una poderosa motivación. En medio de la incertidumbre y el encierro, sentimos el impulso de replantearnos cómo queríamos vivir en familia y cómo cultivar en nuestro pequeño un crecimiento consciente. Este nuevo comienzo nos recordó que la vida siempre encuentra su camino, floreciendo incluso en las circunstancias más desafiantes.

Durante todo aquel periodo de cuarentena, mi madre, agrónoma, se encontraba trabajando como gerenta de la "Junta de Vigilancia del Río Elqui", la cual se encarga de administrar el buen aprovechamiento y repartición de las aguas en el Elqui y La Serena. La sequía ha mantenido los niveles de agua de los embalses que abastecen a la región bajo el 20% de su capacidad durante los últimos años, provocando escasez y racionamiento en la entrega de aguas, afectando principalmente a los agricultores y a la población rural. De esta forma, como familia, nos tocó presenciar y enfrentar de manera directa la cada vez más preocupante situación hídrica de la cuarta región. Esto, sumado a que cada vez se ha hecho más difícil mantener el riego del huerto de mi abuelo, situación que continúa hasta el presente, reforzó nuestra determinación de buscar un estilo de vida más consciente y sostenible.

Así nació en nosotros la idea de regresar al campo, idealmente a Coyhaique, donde los paisajes hablan en susurros de viento y los cerros guardan secretos antiguos. Visualizamos un espacio autosustentable, un refugio eco-responsable donde pudiéramos educar a nuestro hijo con la conciencia de quien crece entendiendo la tierra no como posesión, sino como legado. Sabíamos que convertir

ese sueño en realidad sería un desafío, pero también una llamada imposible de ignorar, un eco que resonaba entre nuestras decisiones y los paisajes que habitan nuestra memoria.

Al finalizar la pandemia, decidimos viajar a Coyhaique. Teníamos algo de dinero ahorrado y, luego de tanto encierro, sentimos necesario viajar y purgar. Nos propusimos completar la Carretera Austral por tierra con nuestro pequeño Silvestre, de diez meses en aquel entonces.

Llegamos en avión al aeropuerto de Balmaceda, ubicado a unos 45 minutos de Coyhaique por tierra. Nos quedamos unos días compartiendo con mi padre y familia en Coyhaique, hasta que decidimos partir rumbo a Puerto Ibáñez, donde pasaríamos una noche en un camping antes de cruzar el lago General Carrera en ferry con destino a Chile Chico.

Luego de haber disfrutado de los hermosos paisajes de la Reserva Nacional Lago Jeinimeni, donde nos quedamos algunos días más de lo presupuestado debido a lo hermoso del lugar y lo bien preparado de los espacios, decidimos continuar nuestra travesía. Saliendo de Chile Chico en dirección a Guadal, conocimos a Javier, quien accedió a llevarnos en su auto tan solo minutos después de que habíamos comenzado a pedir aventones.

Con 37 años, Javier había recién comprado un terreno de media hectárea en el sector Mallín Grande. Nos contaba que había llegado desde Santiago, solo y cansado de la vida en la urbe, buscando en la Patagonia una vida más consciente y ecológica. Apenas comenzaba a familiarizarse con el nuevo espacio y, desde hacía poco más de un par de semanas, había empezado a cavar un agujero con pala en mano, con la intención de construir un refugio

más estable y mejor guarecido que la carpa en la que vivía hasta entonces, de manera que le permitiera quedarse indefinidamente.

Fue una grata sorpresa conectar tan rápidamente con alguien que abrazaba similares pretensiones en respuesta a la realidad ambiental contemporánea.

Sin embargo, esta búsqueda de un estilo de vida en armonía con la naturaleza también revela sus complejidades y desafíos, ya que el mismo acto de comprar terreno en la Patagonia, como hizo Javier, representa una faceta más amplia y controvertida del fenómeno. Por un lado, permite a las personas reconectar con la tierra y adoptar prácticas más sostenibles si así lo desean; por otro, refleja y fomenta el auge de proyectos inmobiliarios en la región. Estos ofrecen la posibilidad de adquirir una parcela y vivir o vacacionar en la naturaleza a tarifas accesibles, proyectando además una inversión a largo plazo. A pesar de ello, son múltiples las implicancias que dichos proyectos exhalan en materia medioambiental.

La partición de vastos territorios nativos en lotes de entre cinco y media hectárea, donde se implementan cercos para delimitar cada propiedad, dificulta la movilidad de la fauna autóctona del lugar. Esto implica, a su vez, la pérdida de su hábitat y mayores dificultades para buscar alimento y resguardo, disminuyendo sus posibilidades de supervivencia y afectando directamente la biodiversidad de los espacios naturales. Al respecto advierte Pablo Allard, decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Desarrollo, en una entrevista con *País circular* el año 2022: "si hay que subdividir terrenos, hay que aprobar aquellos que respeten la ecología del paisaje". Se subraya así, la necesidad de regular estas transformaciones para evitar la explotación desmedida del territorio.

Otra problemática que estas particiones acarrean es la deforestación para la preparación de terrenos destinados a la construcción, donde además se utilizan materiales contaminantes y prácticas insostenibles. A esto se suma una creciente demanda de leña para calefacción, en la medida en que aumenta la población regional. Todo lo anterior conlleva un deterioro insostenible de los reservorios de carbono y los recursos hídricos del suelo, exacerbando el cambio climático y reduciendo la disponibilidad de agua en el ecosistema.

Después de nuestra estancia en Mallín Grande y de conocer a Javier, continuamos nuestro recorrido hasta llegar a Puerto Guadal. Fue allí donde encontramos el camping ecológico "Alma Verde", ubicado en la ribera suroeste del lago General Carrera, conocido antiguamente por los tehuelches como lago "Chelenko", cuyo significado es "mar de tempestades", debido a su gigantesca extensión y vehemente oleaje. Allí, Cristian y su familia han creado un espacio donde han logrado materializar la convivencia entre la vida moderna y el respeto a la naturaleza.

El lugar cuenta con un huerto orgánico, camping y escuelita libre, basándose en los principios de la permacultura, una metodología de diseño que integra los patrones y ciclos de la naturaleza para crear sistemas humanos sostenibles y autosuficientes. Promueve la autosuficiencia energética y alimentaria, así como el equilibrio ecológico, con la intención de reducir la dependencia de sistemas industriales.

Cabe mencionar que, hasta entonces, no había sido testigo de una implementación tan espléndida y funcional de baños secos, de los cuales no se desprendía ningún olor desagradable y cuyos

desechos eran tratados responsablemente, evitando contaminar. Cristian nos comentaba que era posible incluso utilizarlos como abono en el huerto, aunque él no lo hacía para evitar posibles escrúpulos entre sus visitantes.

Esta experiencia nos permitió visualizar con mayor claridad que nuestros sueños no solo eran factibles, sino que ya eran una realidad llevada a cabo dentro de un movimiento que no estaba tan en pañales como habíamos pensado. Cristian, además, nos comentaba que su objetivo era lograr un sistema replicable y adaptable a todo tipo de espacios naturales, a través del conocimiento y el trabajo conjunto entre el ser humano y el funcionamiento natural de los diversos ecosistemas de la Tierra.

Posteriormente, en aquel viaje, ya en Caleta Tortel y oscilando entre llegar a Villa O'Higgins o volver a Coyhaique, nos encontrábamos con poco tiempo para regresar, disponiendo tan solo de unos tres o cuatro días. Alrededor de las 18:00 horas, luego de una lluvia que nos había retrasado un día completo antes de poder hacer dedo, la primera camioneta que se detuvo, al escuchar que dijimos "vamos a Coyhaique", respondió: "¡Ah! Lo lamento, voy hacia Yungay (la caleta donde se toma la barcaza a Villa O'Higgins)". Nos miramos sorprendidos y, al unísono, accedimos con un "¡Sí, nos sirve!", dejando cualquier duda atrás.

El conductor resultó ser un hombre de 52 años que se presentó bajo el seudónimo de Pato. Nos contó que vivía en Puerto Montt, pero que sus hijos estaban en Europa viviendo con su madre desde hace unos meses, por lo que ahora se encontraba solo en Chile. Nos dijo haber sido agrónomo y que había dedicado gran parte de su carrera a vender agroquímicos para una empresa extranjera en Chile,

pero que luego había desertado de aquello por motivos morales para dedicarse a la realización de terapias con caballos.

Pato compartió que sentía la necesidad de hacer un cambio en su vida, que había vendido su casa en Puerto Montt y estaba evaluando la posibilidad de adquirir algunas hectáreas en la Patagonia en busca de una vida más consciente con uno mismo y la naturaleza. "Uno gana plata y se cree el cuento, pero al final son puras tonteras. Yo quisiera mostrarles a mis hijos que es posible vivir de forma diferente, más consciente y en contacto con la naturaleza", nos expresó en una ocasión. Además, nos instaba a seguir adelante y trabajar por nuestros sueños en la Patagonia. Llegamos a Caleta Yungay alrededor de las 20:00 horas, con la idea de que encontraríamos un pequeño asentamiento. Grande fue nuestra decepción al darnos cuenta de que no era más que una caseta con un embarcadero. Había comenzado a llover y se hacía urgente encontrar un lugar seguro para pasar la noche. Mucho mayor fue nuestra sorpresa al descubrir que la última barcaza del día, que debía haber salido alrededor de las 18:00, aún estaba ahí. El tripulante encargado de dirigir los vehículos hacia la barcaza, a quien ninguno de nosotros había visto antes, al vernos como los últimos en embarcar, nos dijo riendo: "¡A ustedes los estábamos esperando!".

Al llegar a Villa O'Higgins, nuestra intención era acampar con un grupo de mochileros que habíamos conocido en pueblos anteriores y que, casualmente, encontramos en la barcaza. Sin embargo, la lluvia caía a cántaros y el reloj marcaba ya más de las diez de la noche. Pato insistió en regalarnos una noche en un hostal, donde pensábamos que él también se alojaría. No obstante, tras

compartir una cerveza y algo de pan con huevo en la mesa del lugar, se despidió y salió, anunciando que dormiría en su camioneta.

A la mañana siguiente, nuestra misión era llegar al final de la Carretera Austral. Ya no llovía y, si bien el cielo seguía nublado, los diez grados Celsius de temperatura nos resultaban agradables para los siete kilómetros de caminata que teníamos por delante, con mochilas e hijo a cuestas. Apenas habíamos avanzado un kilómetro hacia las afueras del pueblo, lamentando que ni a Pato ni a nosotros se nos hubiera ocurrido intercambiar contactos la noche anterior, vimos en dirección opuesta una camioneta roja que se acercaba. ¡Era Pato! Se ofreció a llevarnos, a pesar de que ya venía de regreso. Tras llegar al final de la carretera y tomar algunas fotos en el letrero, mientras el pequeño dormía, decidimos emprender el regreso rumbo al norte, esta vez nuevamente con Pato, quien también volvía a Coyhaique.

Mientras estas vivencias nos reafirmaban que un modelo de vida consciente y regenerativo es posible, también nos recordaban que existen fuerzas estructurales que amenazan directamente este tipo de iniciativas.

La ratificación del Tratado Integral y Progresista de Asociación Transpacífico (TPP11) en Chile ha encendido un debate profundo en torno a las semillas, los cultivos y los recursos naturales, desvelando las tensiones entre el progreso económico y la preservación de prácticas ancestrales y modelos de vida sostenibles. En el ámbito agrícola, uno de los puntos más críticos es la posible adopción del Convenio UPOV 91, un marco que privilegia los derechos de propiedad intelectual sobre las variedades vegetales. Si este se implementara plenamente, los agricultores tradicionales y las

comunidades indígenas podrían enfrentar restricciones para guardar o intercambiar semillas, rompiendo el ciclo de biodiversidad agrícola y la autonomía alimentaria que sustenta sus modos de vida.

A esto se suma el debilitamiento de las barreras regulatorias para los transgénicos, cuyo ingreso masivo podría contaminar genéticamente variedades locales, desplazar a pequeños agricultores y comprometer la certificación de productos orgánicos.

Durante las últimas décadas, la Región de Aysén ha sido escenario de un creciente interés por la exploración y explotación minera, particularmente en la extracción de oro, plata y otros minerales. Este auge ha transformado vastas áreas del territorio, modificando no solo el panorama económico, sino también las dinámicas sociales y ambientales de la región. Según datos del Servicio Nacional de Geología y Minería (Sernageomin), hasta 2012, alrededor del 6% de la superficie de Aysén, equivalente a 635.802 hectáreas, había sido entregada en concesiones mineras para exploración o explotación. Esta cifra, que equivale a más de ocho veces el radio urbano del Gran Santiago, evidencia la magnitud de la presión extractiva sobre una de las zonas más prístinas del país.

La base de esta expansión se encuentra en la legislación minera chilena, que otorga al Estado dominio absoluto, exclusivo, inalienable e imprescriptible sobre todas las minas, incluyendo las sustancias minerales metálicas y no metálicas presentes en el subsuelo. Este principio está consagrado en el Artículo 19 N° 24 de la Constitución Política y en el Código de Minería, el cual permite que las concesiones mineras se otorguen independientemente de la propiedad privada de la superficie. Como resultado, quienes habitan y trabajan la tierra se ven frecuentemente excluidos de las decisiones

sobre su propio territorio, quedando expuestos a proyectos extractivistas que transforman su entorno sin consulta previa.

La situación se agrava con la implementación de acuerdos internacionales como el TPP11. Aunque el tratado no menciona explícitamente al sector minero, su marco legal permite que las corporaciones extranjeras demanden al Estado por regulaciones ambientales que consideren perjudiciales para sus intereses económicos. Este mecanismo puede restringir la capacidad del país para endurecer normativas ambientales, dejando a los ecosistemas vulnerables frente a proyectos extractivistas de gran escala que fragmentan territorios y desplazan los medios de vida de las comunidades locales.

En este contexto, cualquier iniciativa de comunidades sostenibles en la región, que busque implementar proyectos de diseño ecorresponsable, conservar los recursos hídricos y construir redes solidarias, deberá enfrentarse a una lógica económica que prioriza el beneficio privado sobre los derechos de las personas y la protección del entorno. Sin acceso seguro a la tierra ni protección frente a los intereses corporativos, estas iniciativas enfrentan serias barreras para su desarrollo.

Habiendo continuado nuestra vuelta junto a Pato, poco antes de llegar a la pequeña ciudad de Cochrane, comenzamos a ver camiones cargados de sacos con algún tipo de musgo que no lográbamos reconocer, ni tampoco imaginar cual sería la causa de dicha extracción. Estos puntos de recolección continuaron sucediéndose en la ruta incluso varios kilómetros al norte de Cochrane. Ya en de vuelta en Coyhaique, tuvimos tiempo de investigar en internet y conoceríamos la realidad de la extracción del

musgo Sphagnum que se encuentra en las turberas de chile austral. La explotación de las turberas en la Región de Aysén converge también en la crítica al modelo extractivista que transforma la naturaleza y los saberes tradicionales en mercancías. La recolección intensiva de Sphagnum en Aysén refleja un despojo similar. Este musgo, vital para el equilibrio hidrológico y la captura de carbono, es extraído con fines comerciales, lo que compromete no solo la biodiversidad, sino que también ha favorecido una dependencia económica que desvincula a las comunidades de su entorno natural. Frente a esta dinámica, aparece la paludicultura, que consiste en el cultivo sostenible en turberas rehidratadas para preservar su capacidad de almacenamiento de carbono y biodiversidad. El manejo sostenible de estas turberas se presenta como una alternativa para resistir el avance de la biopiratería. Estas prácticas promueven una relación regenerativa con la naturaleza, en la que el uso de los recursos no compromete su capacidad de renovación. Este enfoque se alinea con la visión de Shiva: construir un modelo de desarrollo que respete la biodiversidad, la soberanía de las comunidades y los saberes ancestrales como patrimonio colectivo.

Todo lo ocurrido en nuestra travesía pareció haber sido un regalo del universo, una respuesta de alguna conciencia superior a nuestros anhelos. Todo lo que vivimos, las personas que conocimos, las conversaciones que sostuvimos, los lugares que visitamos y las problemáticas que presenciamos reafirmaron nuestra convicción de regresar a la Patagonia en el futuro. Lo haríamos con la intención de construir una vida consciente con el medioambiente, con nosotros mismos, con nuestra espiritualidad y esencia, tanto como individuos como en la manera en que nos relacionamos con los demás.

Queremos que, como familia, podamos promover y ser parte de un movimiento holístico que necesita más actores y partidarios.

En respuesta a los desafíos que plantea la expansión del modelo extractivista, las comunidades deben organizarse para defender formas de vida autosuficientes y regenerativas, orientadas a restaurar el equilibrio con la naturaleza. No se trata solo de proteger el territorio, sino de construir modelos de vida fundamentados en la cooperación, la justicia social y una relación renovada entre el ser humano y el entorno. Esta resistencia comunitaria se basa en la capacidad de redefinir la conexión con la tierra, un derecho que se convierte en un pilar fundamental para quienes buscan un futuro en armonía con el medioambiente.

Reconocer la tierra como un sujeto legal implicaría proteger sus ciclos vitales y garantizar que las decisiones que afectan su integridad no sean tomadas bajo la lógica del lucro, sino conforme a principios de reciprocidad y justicia. Este reconocimiento no solo limitaría el daño del extractivismo, sino que abriría la puerta a un modelo que priorice la regeneración y la convivencia armónica.

En un mundo herido y segregado, repensar la educación es más que solo una tarea urgente. No puede limitarse a aulas cuadradas ni a lecciones enclaustradas; debe hundir sus raíces en la tierra misma, en los ciclos que palpitan bajo nuestros pies y en los saberes ancestrales de quienes viven en ellos aún. La crianza en tribu evoca un modelo ancestral de cuidado donde la infancia encuentra refugio en la calidez de múltiples brazos. Este tejido solidario trasciende los muros del hogar, invitando a familias, amigos y vecinos a participar en un esfuerzo común que revive las raíces de las sociedades tradicionales. En estos contextos, el cuidado de los más pequeños

no recaía únicamente sobre los hombros de los padres, sino que se transformaba en una tarea compartida, entrelazada por un sinfín de manos y corazones dispuestos.

En este escenario ideal, los niños podrían crecer rodeados de un mosaico de afectos, saberes y vivencias que enriquecen tanto su sensibilidad emocional como la profundidad de su espíritu. Cada rostro cercano se convierte en un mentor tácito, mientras los cuidadores principales encuentran alivio en una red de apoyo que aligera la carga cotidiana y equilibra las demandas de la crianza. La crianza en tribu no solo reanima el sentido primordial de comunidad, sino que teje una urdimbre vibrante de vínculos humanos, donde el bienestar individual se funde con el colectivo.

Este enfoque requiere una educación transformadora que enseñe a cuidar los suelos, preservar la biodiversidad y vivir en armonía con los ciclos naturales. Aquí, la permacultura y el diseño paisajístico ecológico encuentran su lugar. Algo tan simple como caminar descalzos sobre la tierra, o *grounding*, se convierte en una forma de aprendizaje: una conexión directa con el suelo que nos recuerda que somos parte de un todo vibrante y vivo. Estos principios, inspirados en los ciclos de la naturaleza, no solo fomentan la autosuficiencia, sino que también invitan a regenerar el entorno. Cada semilla sembrada en un huerto comunitario no es solo alimento: es un testimonio de interdependencia, una lección de humildad y gratitud hacia la tierra.

En *Hacer cantar la maravilla* (2023), Carreño, Rodríguez e Imigo nos recuerdan que las plantas medicinales son más que remedios: son poemas vivientes, portadoras de historias que nos conectan con nuestra espiritualidad y cultura. Su poesía rescata el espíritu de estas

plantas, cuya utilidad trasciende lo físico para convertirse en una conexión profunda con la tierra. Sin embargo, estas historias, al igual que las semillas, están bajo amenaza. Frente a esta realidad, la poesía se convierte en resistencia: un canto que guarda memoria y desafía el silencio impuesto por la lógica extractivista. Las plantas medicinales, como las descritas por Carreño y Rodríguez, son maestras silenciosas que nos enseñan sobre reciprocidad y cuidado mutuo. En los huertos y áreas de conservación, cada planta sembrada es un puente entre generaciones, un poema vivo que invita a reconectar con lo esencial. La poesía y el arte, en este modelo, se entrelazan con la educación, no como conceptos separados, sino como un flujo continuo que une a los niños con la tierra y con sus raíces culturales. Las historias y los versos compartidos son más que tradición: son mapas hacia un futuro donde la sostenibilidad no sea un ideal lejano, sino una práctica cotidiana.

La tierra, entonces, deja de ser vista como un objeto y pasa a ser comprendida como un organismo viviente, un legado que nutre tanto a quienes la cuidan como a quienes dependen de ella. Al enseñar a un niño a sembrar, a escuchar el canto de una planta o a reconocer el ciclo del agua, no solo cultivamos un fruto; cultivamos una conciencia, una forma de estar en el mundo que respeta la vida en todas sus formas. Este acto de sembrar es también un acto de resistencia: un rechazo a la lógica de la explotación y una afirmación del cuidado mutuo como principio fundamental.

Hoy, en noviembre de 2024, no tenemos aún todos los detalles resueltos, pero seguimos avanzando con férrea convicción. Han pasado unos tres años y nos encontramos en Santiago, trabajando y terminando nuestros estudios mi amada y yo. Siempre

es un desafío mantener prácticas ecológicas en la gran ciudad, pero lo hacemos lo mejor que podemos: eligiendo proveedores y productos ecorresponsables, reutilizando, reciclando, cuidando nuestro consumo de agua, cultivando nuestras plantas medicinales y evitando, en la medida de lo posible, el uso de plástico.

Nuestra misión por ahora es ahorrar un capital que nos permita comenzar nuestra acometida en el sur. Al mismo tiempo, aprovechamos toda instancia que nos permita aprender y desarrollar nuevas aptitudes y conocimientos útiles para nuestro propósito.

El sueño, a grandes rasgos, es conseguir nuestra soberanía alimentaria y energética al construir nuestro propio proyecto de permacultura con huerto, gallinero, ganado y fuentes de energía renovables. Paralelamente, buscamos emprender un proyecto ecoturístico que nos permita generar ingresos mientras promovemos estas ideas de cambio social a través del ejemplo y la concientización. Una interrogante que ronda en mis pensamientos sería: ¿de qué manera se pueden fomentar mecanismos que faciliten el acceso de más personas a tierras de cultivo, asegurando al mismo tiempo el respeto y la protección de los ecosistemas? ¿Cómo motivar a los propietarios de grandes extensiones de tierra a compartir espacios destinados a ecoaldeas y huertos con personas que, aunque carecen de recursos económicos, desean participar en proyectos de vida autosustentable, garantizando tanto los derechos de propiedad como una gestión responsable del territorio, así como la seguridad de quienes participen en estos proyectos?

Nuestro hijito Silvestre pronto cumplirá cuatro años, y nos hemos fijado como límite de tiempo no permitir que comience su escolarización en Santiago. Sin embargo, aun estando en Coyhaique,

no me parece necesariamente, que será sencillo encontrar un espacio educativo que cumpla con tales expectativas. Por esta razón, la posibilidad de buscar aliados para la creación de un espacio educativo acorde a estos ideales se presenta como una alternativa considerable.

Este relato, tan solo añora conectar, a partir de mis experiencias, con quienes sienten un llamado en las entrañas a cuidar de la madre tierra y nuestra relación con ella. Una invitación a la reflexión de manera transversal, al diálogo y a la cooperación en libertad fraternal.

Referencias

Allard, P. "Entrevista sobre la fragmentación territorial en la Patagonia". *DF MAS*, 2024, https://dfmas.df.cl/df-mas/por-dentro/patagonia-en-alerta-comunidad-se-organiza-para-frenar-exceso-de-loteos

Carreño Bolívar, R., Rodríguez Monarca, C., & Imigo Gueregat-Txipailafquen, E. (Eds.). *Hacer cantar la maravilla. Plantas medicinales en poemas de mujeres Chile-Wallmapu XX-XXI*. Fondo de Cultura Económica, 2023.

Shiva, Vandana. *Biopiratería: El saqueo de la naturaleza y del conocimiento.* Icaria Editorial, 1997.



DESPATRIARCAR Y DESCOLONIZAR
DESDE EL SUR DE CHILE:
GÉNERO E INVESTIGACIÓN EN LA
FORMACIÓN INICIAL DOCENTE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE