La plaquette *Hilvanar ficciones* fue escrita, diseñada y publicada en el marco del curso de "Crítica Literaria" 2025, dirigido por Rubí Carreño, del Doctorado en Literatura de la UC.

Ha sido financiada por el Proyecto Anillo ATE220025: "Despatriarcar y descolonizar desde el sur de Chile: Género e investigación en la Formación Inicial Docente", del cual Rubí Carreño es Investigadora Principal.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

GIFID

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

HILVANAR FICCIONES

EL REVERSO DE LA CRÍTICA



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

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

La plaquette *Hilvanar ficciones* fue escrita, diseñada y publicada en el marco del curso de Crítica Literaria 2025, dirigido por Rubí Carreño, del Doctorado en Letras de la UC. Ha sido financiada por el proyecto Anillo ATE220025: "Despatriarcar y descolonizar desde el sur de Chile: Género e investigación en la Formación Inicial Docente", del cual Rubí Carreño es Investigadora Principal.

Créditos:

Edición: Carlos Oliva Vega/ Nahela Hechavarría
Diseño de portada: Daniel Hidalgo
Servicios Editoriales: Emilio Vilches

HILVANAR FICCIONES
El reverso de la crítica

VV.AA

Palabras de presentación

La crítica literaria es una labor que en gran parte consiste en tender relaciones, en echar puentes, en coser a hilo. Y cómo no iba a serlo, si es un quehacer basado en el texto, en el texere, que ya desde el latín anuncia la invisible labor que la mano paciente cose con gesto tímido, sutil, pero siempre agudo. Desde el tupido velo de las haciendas aristocráticas de Donoso a la tinta recelosa de los salones clandestinos de Bolaño, pasando por el hilo tembloroso del Chile precarizado de Eltit y recogiendo las costuras abiertas de las historias negadas de Catrileo; nos proponemos hilvanar el estambre de nuestra literatura como signo de respeto a estos grandes tejedores, quienes clavaron la aguja con furia, desesperanza, ternura, ironía y lucidez.

Los hilos de nuestros textos trazan un mapa incompleto, pero vital, de un país hecho de la costura antigua del salón, de la provincia, de la resistencia comunitaria, de la memoria encarnada de un Chile que hoy nos proponemos recuperar. Como estudiantes del doctorado en literatura de la PUC, y, en concordancia con la investigación suscitada en la asignatura de Crítica Literaria, nos hemos abocado a la interpretación aguda de ciertas novelas chilenas: *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Nocturno de Chile* (2000), *Mano de obra* (2002) y *Chilco* (2023). La selección de este corpus no es azarosa, pues en él advertimos una imagen común: el cuerpo como metáfora de la violencia normativa. Cuerpos precarizados, anómalos, racializados o feminizados son sometidos por las estructuras coloniales aún vigentes, problematizando la figura del sujeto occidental inmerso en las dinámicas mercantilistas de las que la literatura no puede abstraerse. Este ejemplar abraza la crítica literaria como herramienta y propone mirar con el rabillo del ojo sus reversos.

Nuestra Aracne se metamorfosea y exhibe cuatro formas literarias: Primero, José Donoso construye un universo narrativo desde las sombras, elaborando una prosa que transita por los excesos y monstruosidades del imbunche. Segundo, Roberto Bolaño arma y desarma la narrativa del exilio, señalando un país de civilización y barbarie, de literatura y tortura. Tercero, Damiela Eltit subvierte las formas tradicionales del lenguaje, abordando el silencio y la herida como consecuencia de la infestación neoliberal. Cuarto, Daniela Catrileo escribe invocando la comunidad dispersa del sur, del centro, del norte, del Wallmapu y de las cuerpas migrantes.

Si nuestra labor es tender relaciones, tejer, realizar costuras, este escrito lo es aún más, pues habla a varias voces, cose y escribe a varias manos. Es una madeja colectiva compuesta por once fragmentos que tejen una única estampa. Proponemos pensar este ejercicio crítico como un hilván, es decir, como una costura que une y sostiene, pues la escritura de este plaquette traza formas, sugiere contornos, observa proporciones. Es una escritura que permite espacios. Es una escritura que promete un futuro.

Cinismo, estrategia y literatura en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso

Daniel Hidalgo

Sobre el cinismo. Diógenes de Sinope llegó a Atenas tras el exilio al que fue condenado su padre, un banquero de nombre Hicesias, por haber concretado el delito de falsificación de monedas. Diógenes se jactaba no solo de haber sido cómplice, sino, además, de ser el autor intelectual del crimen perpetuado por su progenitor. Llegó a la ciudad con un esclavo de nombre Manes que, poco después, se le escapó. Buscó distintos maestros en una Atenas repleta de maestros. Se decidió por Antístenes, un ascético dedicado al cultivo de la virtud. En algún momento Diógenes —también llamado "el cínico" o "el perro"- se instaló en medio de una plaza a dormir dentro de una tinaja. No un barril, como muchas veces se cree, a la manera del Chavo del 8 (quizá, "sin querer queriendo", otro cínico de aquellos). Diógenes de Sinope vivía en la más absoluta pobreza, recibía comida y limosnas de los compasivos atenienses. Cuando Alejandro Magno lo visitó en la plaza, Diógenes le pidió que no le tapara el sol. Nunca escribió una obra. Su obra era su vida: una performance filosófica. Central en la escuela del cinismo clásico, que pretendía desprenderse de todas las formas de la vida económica y liberarse de toda convención social. Ni los Sex Pistols de Londres, ni Los Saicos de Lima. Fue Diógenes quien fundó el punk en Atenas, hace unos 2500 años, a punta de desprendimiento, crítica y cinismo.

Sobre el cínico. En *El obsceno pájaro de la noche* (1970), José Donoso pone en escena el cinismo a través de la figura de Humberto Peñaloza, el Mudito. Narrador esquivo y personaje que encarna casi todas las marginalidades posibles. Escritor domesticado y lamebotas colonial. Sin embargo, Peñaloza detesta a sus dominadores: por una parte, sería capaz de cualquier cosa con tal de dañarlos, siempre que estos no se enteren. Por otra, añora profundamente sus privilegios y, más que eso, le gustaría ser uno de ellos: ese ellos, en este caso, es Don Jerónimo, cacique explotador, ser siniestro y maquiavélico. Esto lo distancia radicalmente del cinismo de Diógenes de Sinope. Peñaloza se oculta bajo diversas máscaras: la del Mudito, la del sirviente, la del escritor cronista del horror, la del Gigante, la de todas y cada una de las voces que el estilo indirecto le permiten. Su cinismo no busca la verdad, sino todo lo contrario. Peñaloza encarna un cinismo que es analogable a la figura del impostor. La novela avanza, así,

en un juego de ocultamientos en donde la escritura ya no busca construir un lenguaje espontáneo y honesto, por el contrario, busca adaptarse camaleónicamente a las circunstancias materiales, en la peligrosa estrategia de acomodarse a la hegemonía y sus sistemas de mercado, como forma de resistencia posmoderna. El Mudito no sólo ha perdido el lenguaje, sino que lo ha adaptado convenientemente al silencio despojado de sentido. Se trata de un no decir, un no incomodar, una no-lengua como estrategia, una lengua que carece de fe, de sentido, de literatura, de historicidad. Peñaloza encarna el deterioro del lenguaje, narra de forma tan fragmentada como cínica, producto del encierro en una casa ajena, un espacio que a su vez carece de lenguaje y de historia y que se vuelca siempre sobre sí mismo. Una metáfora donosiana sobre cómo la literatura ha perdido su vínculo con lo simbólico, articulando una gramática del vacío.

Sobre los cinistas —aquellos que han estudiado el cinismo—. En su *Crítica de la razón cínica* (1983), Peter Sloterdijk diferencia el cinismo moderno del de la Antigüedad, al que, para distanciarlos, llama quinismo. Mientras el quinismo clásico fue una forma de provocación y articulación crítica a un sistema social y económico, en la búsqueda de una vida auténtica y libre, en armonía con lo natural, el gesto cínico moderno es una "falsa conciencia ilustrada" (89). Es decir, una subjetividad que, influida por los ideales de la ilustración —esto es, el conocer, el saber, la libertad, el progreso—, actúa en contradicción con ellos. Esta forma de cinismo, si bien, reconoce la corrupción del sistema económico social en absolutamente todas sus manifestaciones, no pretende una acción transformadora sobre este, adoptando, por el contrario, las formas de la resignación y la complicidad cínica moderna. Es la dialéctica perversa que Adorno y Horkheirmer identificaron como consecuencia de la Ilustración. Para Slavoj Zizek, el cinismo es "la respuesta de la cultura dominante a la subversión kynica" (57). Así se produce la cooptación del discurso disruptivo, no solamente resignificado bajo la simbología perversa de la mercancía —donde caben el punk, el feminismo, las disidencias, las posturas descoloniales: el mercado fagocita discursos porque fagocitar está en su ADN vampírico—, sino que, además, codificado como la forma de relacionarnos.

Sobre otro cínico. A fines de los setenta del siglo veinte, Johnny Rotten, líder de la banda punk, Sex Pistols, puso en los primeros lugares de los charts de todo el mundo la canción manifiesto del movimiento: "Anarchy in the U.K". Con una letra en la que declaraba su anhelo por destruir la industria y el mercado, así como al estado y la iglesia, se convirtió —"sin

querer queriendo"— en la hegemonía de la industria del entretenimiento. En su cinismo, muchos años después de su separación, y ante una reunión que lo haría millonario, Rotten habló de su gusto por el lucro indecente y, en este mismo cinismo, ha declarado, más recientemente, su entusiasmo por las nuevas derechas globales, aquellas que llevaron a Trump a posicionarse como presidente en dos oportunidades. La fractura de lo cínico es evidente en Johnny Rotten.

Sobre Donoso. Existe una escena clave en la novela, en donde Humberto Peñaloza, en su versión más servil, se hace pasar por Don Jerónimo, para evitar que este salga herido en medio de una revuelta en la plaza. Justo momentos antes de salir perjudicado, Peñaloza, que ha tomado la máscara de Don Jerónimo, que es la máscara de la oligarquía, se da licencia para gritar "rotos de mierda" a quienes probablemente son de su misma clase social, justo antes de ser atacado por estos. Se trata de la escenificación de lo que Žižek denomina cinismo ideológico: el sujeto no actúa por ignorancia, sino con pleno conocimiento de su impostura, sin dejar por eso de reproducirla. Aquí, la falsa conciencia ilustrada a la que alude Sloterdijk se manifiesta a través de un sujeto que todo lo sabe y reconoce, sin embargo, no actúa en consecuencia, encarnando él mismo la continuidad de la colonialidad del poder de la que nos habla Aníbal Quijano. Este mismo carácter, que tiene una fenomenología particular dentro del espectro donosiano, se observa en *El jardín de al lado*, en donde el escritor chileno, Julio Méndez, aprovecha el exilio y las narrativas de resistencia frente a la dictadura para instalarse en el mercado editorial europeo.

Sobre el campo literario. Ambas ficciones donosianas nos permiten articular cierta crítica del sistema literario, si no global, al menos local. A través de personajes como Humberto Peñaloza y Julio Méndez, el autor expone una maquinaria atravesada por la impostura, la simulación y la desesperada búsqueda de legitimación en un mundo en su totalidad mercantil, que ha domesticado la literatura a su antojo, reduciéndola a una prosa inofensiva y lógicas publicitarias a punta de entrevistas en medios de comunicación y la disputa por la vitrina librera. La literatura misma ha tomado el lenguaje del cinismo: no se escribe para modificar la sociedad y sus lenguajes, sino para reproducir colonialidad y explotación, como abiertamente reconoce el propio narrador de *El jardín de al lado*. La novela ya no representa la verdad, sino su deterioro expuesto en números de ventas y premios literarios. Esto no solo incumbe a los escritores, quienes producen narrativas, sino que a todo el circuito: mercado editorial, políticas públicas, críticos y academia.

Todo un sistema que se pliega a las lógicas de la babilonia global. En este sentido, Donoso articula una operación cínica frente al cinismo. Esta operación crítica no sólo denuncia, sino que expone cómo el escritor —y por ende, la escritura— ha sido fagocitado por el cinismo ilustrado. Donoso, que siempre huyó sin éxito del sistema literario, no se sitúa fuera de él para juzgarlo, sino que lo encarna desde dentro como los quínicos de antaño. Tanto *El obsceno pájaro de la noche* como *El jardín de al lado* no solo abordan el cinismo como motivo, sino que lo ejecutan formalmente, lo performatizan. El escritor, náufrago en el mercado de los libros, ha sabido de alguna forma sobrevivir a costa de este nuevo cinismo. ¿Habrá sobrevivido también la literatura?

Bibliografía:

Donoso, José. *El jardín de al lado.* Seix Barral, 1981.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche.* Alfaguara, 2024.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *Cuestiones de Sociología: Investigación en Ciencia y Desarrollo*, vol. 4, núm. 2, 2015, pp. 11-50. Universidad Nacional del Altiplano.

Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica.* Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda, Siruela, 2003.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología.* Traducción de María Julia Bertomeu, Siglo XXI Editores, 1992.

Daniel Hidalgo (1983). Es escritor. Magíster en Estéticas Americanas (UC). Autor de los volúmenes de cuentos *Canciones punk para señoritas autodestructivas* y *Fanfiction*, y de las novelas *Manual para robar en el supermercado* y *El último pogo de Rita Maldita.* Actualmente es estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Era la confusión, el desorden, una forma distinta, pero peor, de la muerte

Juan José Hidalgo Santis

Mudito, te interpelo, te invoco, castigo, maldigo, entiendo, critico, elevo, sepulto, maltrato, te perdono, te contengo, te suelto. En el caos, en la subordinación, en la homologación, en lo oculto y en lo visible: apareces escondido, obstinadamente silencioso, pero profundamente discursivo. Te ocultas en ese reparto de lo sensible, ahí donde se eleva lo sensible y se hace visible lo común (Ranciere 9); donde lo evidente flota aunque se hunda, donde te confundes con la burguesía, pero al mismo tiempo esa confusión es vehículo de la aclaración: no eres, no perteneces, no estás y te lo recuerdan: "quiubo, rotos de mierda, digan, díganme lo que les hice para que estén furiosos, qué mierda quieren, son tan imbéciles que ni siquiera son capaces de decir lo que quieren [...] rotos cobardes" (Donoso 181). En ese reparto te camuflas, en medio de ese común materializado en el desdén para nuestra clase y eso que es uno contra todos, es el patrón y el resto, pero el poder nunca fue número, por eso reina el patronaje de Jerónimo; así, como lo lees, sin don que acompañe al nombre, aquí la horizontalidad está permitida, Humberto. Porque ni eso tienes claro, si eres Humberto o si eres Mudito; si el miembro grande es tuyo o le pertenece a Jerónimo; si la herida es tuya, de Aniceto Hevia o si también decides pasársela al patroncito. Qué condescendiente, Mudito, porque no se te olvide que hasta tu fecundo semen, que dio vida a la monstruosidad de Boy, te arrebataron o no recuerdas que te quisieron ocultar, aminorar, transgredir, escindir: primero en el revolcón con Iris, muy cómodo en ese pacto hegemónico que tanto nos gusta a los hombres: "…nada me costará convencer a don Jerónimo de que mi hijo, que va a nacer del vientre de la Iris Mateluna, es suyo, el último Azcoitía añorado y esperado y buscado en el vientre de Inés que se negó a producirlo" (Donoso 96); luego, con el doctor Azula, todo para imbricarte, asimilarte, con lo monstruoso. Pero, ya ves, Humberto, finalmente el monstruo que habita en uno brota de distintas maneras, en distintos espacios, en distintas razas-clases-géneros: mujeres que se asumen vírgenes marías y que igual engendran el horror; otras como magdalenas que se prostituyen y son carnada de sedientos que se turnan en el autito para observarlo todo, inclusos los encorbatados e impolutos "académicos de la lengua" (Donoso 95); otros, con la obscena monstruosidad de quererlo todo,

de pisotear —como la cabeza del Gigante, donde te patearon de un lado a otro como si nadie quisiese hacerse cargo de lo residual, de lo trunco—; otros, con la indeleble máscara de la desdicha de no tener nada. Otros que enarbolan el odio nacionalista hasta en el más mínimo objeto doméstico. En todos estos escenarios apareces tú y de cerquita, Jerónimo, y ya lo ves, no hay tanta diferencia entre ustedes, o quizás, sí, pero entre esos surcos reside el terrorífico reparto de lo común. Sé también, Mudito, que, como si fuera poco, cargas con la lepra de un "apellido feo, vulgar, apellido que los sainetes usan como chiste chabacano, símbolo de la ordinariez irremediable que reviste al personaje ridículo…" (Donoso 97); que te disculpas por tu origen y que a ratos lo traicionas, porque, siempre serviciales con el patrón, que no se nos olvide. Que sea un recordatorio esta traición de clase, de intención de pertenecer; de una monstruosidad bidireccional: la de ellos que opacan, que arrancan, que tratan de distanciarse, pero que acaban igual de infecundos, decadentes y deprimentes; y la nuestra, que se somete, perpetúa, sin ninguna finitud próxima.

No te lo he dicho, Peñaloza, pero aquí en el hoy, que ese mismo puede ser el ayer y el mañana, habitamos también en la Encarnación de la Chimba y la Rinconada, y habitan nuestros propios monstruos. Monstruos que, entre otros, aparecen en forma de críticos, de literarios, con la alta alcurnia, tratando de ganar espacios con distintos soportes, aunque siempre quieran retornar a lo clásico. Intentando disputar espacios entre los apellidos, espacios que nos podrían pertenecer, pero que finalmente llegan los mismos y muchas veces sin deshojar el canon. Por eso la Chimba y la Rinconada como una dicotomía de una nación cualquiera pero especialmente nuestra, aquella donde en la primera se anidan los Azcoitía, ese ramillete de enmascarados que también maquillan su caridad acunando a huérfanos y viejas para el fetichismo propio; ese fetichismo que se confunde con la mercancía (así como se confunde la Iris con la Inés, de impuro a lo puro), que apenas puedes, la revelan solapadamente, sutil, porque qué rotería más grande pregonar el dinero, eso lo hacen los piojos resucitados, no los jerónimos. En ese silencio contradictorio se mueven, el mismo que tienes tú, Mudito: lleno de discurso, en lo oculto, pero bien visible; pero con una leve diferencia, Humberto, pequeña, mínima, casi insustancial: ellos sí pertenecen un poco a esa clase. Ocupan los espacios, publican en revistas, están en la representación democrática, manos invisibles donde depositamos nuestra fuerza de trabajo, marcan la pauta discursiva que le da oficialidad al asunto, fíjate; instauran el pánico, juegan con el terror, se ponen la bandita de la nación con la mano

en el pecho mientras cantan la copia feliz del Edén, pero "[q]uitémosle los disfraces y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros y en los baúles olvidados en los entretechos y recogiendo en las calles los despojos de los demás…" (Donoso 144). Y como le dijiste a la Madre Benita, muy pocas máscaras creó el dios que veneran, que no alcanza para que todos podamos ser alguien. Se les escapó de las manos, Humberto, y sus ideas nos cancelaron el futuro, la posibilidad de pensarnos como comunidad, porque toda posibilidad de juntarse, aunque sea entre monstruos, es una potencial separación, incluso entre sus mismos miembros: "tuvo la certeza de que la Emperatriz se las iba arreglando para excluir a todos los demás. Al principio hubo igualdad entre los monstruos de primera, celebrando sus banquetes, sus disfraces (…) Luego, la elite, creada por Emperatriz mediante sus invitaciones para tomar té con ella, se fue restringiendo" (Donoso 222). En la segunda, en nuestra Rinconada laberíntica, sin salida que le llaman, la situación es ominosa, llena de humbertos, de peñalozas, de mudos, queriendo acoplarse, unirse, dando vueltas en círculos, infinitos, interminables, preocupantes, con rechazo a la esencia, al origen, pero peor: hacia uno mismo; hacia nuestros colores, banderas. Chocamos unos con otros, golpeamos fuerte, duro, penetramos violentos, disparamos, perpetuamos. Perpetuamos. En esos laberintos nos reconocemos entre monstruos fallidos, deformes, espejismos que nos recuerda nuestras máscaras, las que acarreamos con el paso del tiempo, tratando de luchar por disputar el canon, por darle sustancia a la desahuciada crítica, que cada vez más obsoleta y servicial pareciera estar oculta, pero siempre firme a la disputa.

Por eso no me olvido de tu oficio, Mudito, tú escribes, yo escribo, nosotros escribimos, ustedes escriben. Como una copia falsa de un crítico literario, de esos que publican textitos, que simulan ser voces autorizadas en el canon literario, todo dependiendo de su origen, de su camaradería, de sus patrocinios. Sé que te repasas, hundes el dedo en la herida, esta sí que no la prestas, es tuya, es ácida. El escribir te sienta bien, te da estatus, te otorga clase, te pones la máscara, te vistes de salón, ríes con Farewell, porque como se lo prometes a tu padre "le juro que voy a ser alguien, que en vez de este triste rostro sin facciones de los Peñaloza voy a adquirir una máscara magnífica" (Donoso 97). Y, como si no fuera constante, acoges esa dualidad, pues igual bajo esta superficie está el miedo profundo, el no ser reconocido: "Te vas a ir. No me concedes importancia. Vas a dejar mi libro y te vas a ir para siempre sin saber quién soy, a quién le debes todo lo que eres y lo que

no eres, no te vayas…" (Donoso 147). Los monstruos que nos acompañan tienen múltiples sentidos, machacan, como si ocho años fueran un suspiro. Y no bajas la guardia, abres la llaga: "¡qué limitadas las aspiraciones de estos escritorzuelos que creían en la existencia de una realidad que retratar!" (Donoso 217), pero igualmente sucumbes al salón, al tecito Twinings, al cariñito en el lomo del patrón, a la validación editorial, académica, estructurada, en papel, calibri 11, tamaño carta, justificado, espaciado 1,0: "—Estaré atento a la aparición de su próximo libro/ —Me alegro de que le interese/ —Me interesa todo lo suyo…/ —Gracias. / —…como si fuera mío…/ —Gracias, Emperatriz (Donoso 239). Porque, Humbertito, hay que decirlo. Nunca quedas mal con nadie. Esa es un poco nuestra crítica literaria, con cara masculina, con corbata, resistente al cambio, aunque siempre hay resistencias y hay que seguir haciéndolo, aunque parezca que las voces murmuran y no gritan, hay que buscar las aperturas, Humbertito, hay que retornar a tu origen, hay que conflictuar el estatus de la crítica literaria".

Es hora de que grites, Mudito, de que grites fuerte; que te escuches, que resoples en medio del carnaval en la plaza pública; que estalles en rabia, para que el grito haga eco por todas las casas donosianas, por todos los salones literarios, esos que cada uno habita en medio de sus propios fantasmas.

Bibliografía:

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. 1º Ed., Alfaguara, 2016.

Rancière, Jacques. *Disenso: ensayos sobre estética y política*. Fondo de cultura económica, 2019.

Juan José Hidalgo Santis (1993) es profesor de castellano en un liceo público, magíster en Letras con mención en Literatura. Actualmente cursa el doctorado en la misma área en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su línea investigativa cruza literatura hispanoamericana con estudios culturales.

Poética de una confesión: deseo, culpa y expiación en *Nocturno de Chile*

Héctor Parejas Fierro

Un viejo cuerpo yace postrado en una cama, convaleciente, agonizante; algo balbucea entre delirios febriles. El cura Sebastián Urrutia Lacroix sabe que la muerte se avecina, pero aún hay muchas cosas que decir: palabras pendientes que quebrantan la paz del silencio, cosas que surgen de improviso, puntos que aclarar. ¿Una confesión, quizás? No, una justificación, una última defensa que esgrimir ante los tribunales de la memoria; la última tentativa por desdecir las infamias que "el joven envejecido" —personificación de su conciencia persecutora— ha esparcido en su descrédito (Bolaño 11). Aun en su lecho de muerte, girando sobre un río de aguas rápidas, Urrutia se jacta de ser responsable de sus actos, de sus palabras e incluso de sus silencios, en especial de estos: "porque también los silencios ascienden al cielo y los oye Dios y sólo Dios los comprende y los juzga…" (11); que esos "silencios inmaculados" queden claros ante Dios. Todo lo demás es prescindible (12).

Leer *Nocturno de Chile* como la confesión de un moribundo, anhelante por recibir la extrema unción de los enfermos, pareciera ser lo más evidente. Sin embargo, el discurso narrativo de Urrutia nos rehúye. No hay pecados que confesar, él es "inocente", no busca la confrontación, nunca la ha buscado, sólo busca la paz (Bolaño 12). Como consecuencia de esta constante evasiva, el relato —vacilante entre lo testimonial y lo autobiográfico— se ramifica en formas rizomáticas a través de diversas escenas de la vida de Urrutia, siendo su ingreso al hermético mundo de las letras y la cultura el hito más importante o, a lo menos, el acontecimiento que definirá su papel en el devenir histórico de un país azotado por la violencia estatal, amnésico por la retórica del consenso y el olvido.

La primera escena en la que quisiera detenerme es el fin de semana que Urrutia pasa en el fundo del reputado crítico literario y terrateniente, Farewell. Là-bas es esa tierra prometida "donde la literatura sí que era un camino de rosas y en donde el saber leer no carecía de mérito y en donde el gusto primaba por encima de las necesidades y obligaciones prácticas" (Bolaño 15). Será en este paraíso profano donde Urrutia recibirá su "bautismo en el mundo de las letras" (34) bajo la persignación de Farewell. Consagrado en este sacramento herético, el joven sacerdote ingresará a una mascarada en la que la literatura no es sólo un lenguaje de clase, cuyo conocimiento

se considera un gesto del "buen gusto", también es una forma de "capital cultural incorporado" (Bourdieu 215) que moldea subjetividades buenas, deseables, y, sobre todo, civilizadas, pues como bien ha advertido Ignacio López-Vicuña: la literatura y la cultura letrada históricamente han sido instrumentos de progreso, civilización y humanización (201). Sin embargo, la beligerante prosa de Bolaño no titubea en acribillar este paradigma burgués.

"En este país de bárbaros" y "dueños de fundos" (Bolaño 14), Là-bas se despliega como un espacio liminal, un umbral que separa a las élites intelectuales del vulgo campesino, y en el que se espacializa la metáfora de la literatura como un refugio (Figueroa 203; Willem 174), un santuario en el cual Urrutia puede evadirse de la realidad sociopolítica del país y sus vertiginosos cambios, siempre oscilantes entre la decadencia y la violencia. No obstante, en los recovecos de este palacio mental, que se ha esmerado en reconstruir desde su memoria doliente, todavía acechan los espectros de la culpa. De hecho, será en los jardines de Là-bas en donde, por primera vez, el deseo coqueteará con el miedo y el sacro remordimiento de este casto siervo a "la Obra". El recuerdo de la mano libertina de Farewell posándose sobre su cintura, profanando la santidad de su sotana —de esa catedral que habita desnudo (Bolaño 24)— para descender hasta unas nalgas aún turgentes, está teñido de visiones angélicas y apocalípticas que parecen materializar el placer culposo del sacerdote, cuyos "pecados se han amontonado hasta el cielo y Dios se ha acordado de sus iniquidades" (27).

El contraste entre el placer, las imágenes sacras y la idea del pecado en las visiones de Urrutia parece sugerir que parte de esa culpabilidad que pretende expiar mediante su "confesión" —aun cuando él se rehúse a reconocer tal pretensión— radica en su homosexualidad oculta y negada (Romo-Carmona 5). Esta tensión entre el deseo homoerótico y la culpa se hace aún más palpable cuando, en medio sombras inquietantes y videncias mortuorias, Farewell le expresa al joven Urrutia sus deseos fornicarios hacia él junto con la sentencia: "no se ruborice, todos los chilenos somos sodomitas" (Bolaño 66). El sacerdote reacciona, como si se tratase de una condena, aseverando: "todos los hombres son sodomitas, todos llevan un sodomita en el arquitrabe del alma, no sólo nuestros pobres compatriotas, y uno de nuestros deberes es imponernos sobre él, vencerlo, ponerlo de rodillas" (66).

Pareciera que la sodomía emerge en el doble discurso moral de Urrutia como metáfora de una culpabilidad colectiva de la que, sin embargo, pretende excluirse, alegando que en el seminario él sólo "estudiaba y oraba,

oraba y estudiaba", "leía a San Agustín, leía a Santo Tomás, estudiaba la vida de todos los papas" (66). Así, la oración, la santa erudición y, en especial, la literatura, del mismo modo en que la sotana oculta su desnudez, velan ese deseo homoerótico que el sacerdote anhela consumar, mismo deseo que no tiene reparos en imputar —en un desplante de falsa indulgencia— a sus compatriotas. Al final, la reverberación de los versos de un trovador muerto —"Sordello ¿Qué Sordello?" (Bolaño 26)—, o la arcana sapiencia de los maestros griegos, es el único placer que puede permitirse públicamente ese cuerpo siempre penitente, amortajado en unos hábitos bajo los que se esconde una carne ávida por las caricias de su maestro, pero mortificada por un cilicio metálico.

La segunda y última escena que quiero visitar corresponde a las tertulias literarias celebradas en la casa de la escritora María Canales y su esposo, James Thompson —claras ficcionalizaciones de Mariana Callejas y Michael Townley, respectivamente—, durante los toques de queda en la dictadura cívico-militar de Pinochet. Resulta curioso que, tan pronto como Urrutia introduce a estos personajes, se dispone presto a declarar —en lo que parece ser un esfuerzo por despejar cualquier duda sobre su presunta ignorancia/inocencia— que él conocía la historia de Canales y que sabía todo lo que ocurrió (Bolaño 125). Y es que, con el retorno a la democracia, el tupido velo de las soirées quedó desgarrado, dejando emerger —como cadáveres flotando en los mares del olvido— la verdad sobre los horrores que se ocultaban en las entrañas de una gran casa y una sala confortable, en la que abundaba el buen whisky y las peroratas sobre poetas y pintores mientras los artistas reían y bailaban.

Entre cavilaciones pesarosas, Urrutia se cuestiona por qué nadie dijo nada. La respuesta parece sencilla: el miedo. Sin embargo, él no tuvo miedo, él podría haber hablado, pero nada vio ni nada supo hasta que fue demasiado tarde (Bolaño 142). ¡Qué hipócrita! El soldado de Cristo se cree inocente, pero se sabe culpable. Urrutia hace de la ignorancia su coartada, y del silencio inmaculado, el templo que lo asila del juicio de los muertos. Urrutia, Poncio Pilato de Chile, libre de toda culpa, libre de todo mal, tuyo es el Reino de los Cielos. Por ello se niega a visitar el sótano de la casa de Canales, pese a la continua insistencia de esta. La escritora intenta hacer del sacerdote su testigo, su confesor, y él sólo puede sugerirle que rece. Lo último que Canales le dice a Urrutia es: "Así se hace literatura en Chile" (Bolaño 146). En efecto, así se hace literatura: a través de la complicidad entre la burguesía intelectual y los bárbaros iletrados que detentan la nación.

Así se hace literatura: velando el holocausto de los corderos descarriados del rebaño. A fin de cuentas, ¿quién escucharía sus balidos mientras arriba se recitaba poesía? Finalmente, en cénit de su agonía, Urrutia reitera una pregunta: "¿Tiene esto solución?" (Bolaño 148-149). Nadie responde, ahora sólo queda el silencio ¿A quién se dirige? ¿A quién clama por la absolución redentora? Quizá sea a su dios o, tal vez —sólo tal vez—, sea a las generaciones futuras, a los hijos huérfanos de los torturados y los desaparecidos, a esos niños que heredarán los escombros de una patria enlutada.

Bibliografía:

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Bourdieu, Pierre. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Figueroa Díaz, Tamara. "Entropía y subversión en la obra de Roberto Bolaño y Pedro Lemebel." *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 8 (2024): 195-218. DOI: https://doi.org/10.15366/actionova2024.8.008

López-Vicuña, Ignacio. "Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Revista chilena de literatura* 75 (2009): 199-215. DOI: http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952009000200010

Romo-Carmona, Mariana. "El arconte del archivo: el personaje de Urrutia Lacroix en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño." *Open Educational Resources, City College of New York* (2015). Disponible en: https://academicworks.cuny.edu/cc_oers/209

Willem, Bieke. *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: casas habitadas,* Leiden: Brill, 2016.

Héctor Parejas Fierro (1995), es abogado, licenciado en Derecho con mención en Derecho Público, y magíster en Letras mención Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Diplomado en Derecho Internacional de los Derechos Humanos por la Universidad de Chile. Actualmente es estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado en las revistas *Taller de Letras* y *Estudios de la Justicia*. Su línea de investigación se centra en la narcoliteratura y las narrativas de la violencia.

La misa negra de Bolaño

Carlos Oliva Vega

1

La escena que me interesa se desarrolla en pleno toque de queda, en la década de los ochenta, en Santiago. Sucede en una casona. Roberto Bolaño, el autor de *Nocturno de Chile* (Anagrama 2000) no dice dónde ocurre, pero sabemos, por cultura general, por nuestra historia, que esta acontece en una mansión del exclusivo barrio de Lo Curro, allí donde Pinochet pretendió construirse un palacio en 1984 financiado con el erario nacional y que la periodista Mónica González descubrió sigilosamente tras entrevistar a los distintos obreros de esa faena. Lo Curro está en la comuna de Vitacura, en las faldas del cerro Manquehue, muy cerca de *El Mercurio*, el matutino que fungió de diario oficial de la dictadura cívico-militar.

Dice el narrador de esta novela de 150 páginas, el sacerdote del Opus Dei, Sebastián Urrutia Lacroix, conocido por su *nom de plume* de H. Ibacache, que en ese tiempo "los escritores (y los críticos) no teníamos muchos lugares adonde ir. María Canales tenía una casa en las afueras. Una casa grande, rodeada por un jardín lleno de árboles, una casa con una sala confortable, con chimenea y buen whiskey, buen coñac, una casa abierta para los amigos una vez a la semana" (Bolaño 125). Urrutia ya es un crítico respetado, valorado por su influencia y prestigio, el sucesor de Farewell, su mentor. En casa de Canales, donde se oye a Debussy y a Webern bajo el sello Deutsche Grammophon, Urrutia se topa con autores que recitan poemas o párrafos de tal o cual novela, y donde también se discute de pintura y de danza contemporánea y se hacen corrillos. Cito: "La verdad es que la gente se sentía bien en las veladas o tertulias o *soirées*". *Soirée* quiere decir "noche" en francés y esta palabra me permite abrir mi crítica a tres aspectos puntuales que luego convergirán hacia la conclusión.

El primero, soirée ratifica el título de este libro de Bolaño y con ello, refrenda el ámbito ominoso de la narración, el delirio desde el cual evoca su vida este cura impaciente que narra "el nocturno de Chile", "la pesadilla de Chile", "la imagen onírica de Chile" (González Echevarría 2010). El segundo, soirée da cuenta de las veladas en la casa del horror, donde los gritos festivos de los escritores alcoholizados se trenzan con otros más profundos de angustia y desesperación: son los lamentos de los torturados a manos del funcionario de la DINA, James Thompson, trasunto de Michael

Townley, marido de la escritora Mariana Callejas, su cómplice. El tercero, la palabra recuerda los salones literarios del siglo XIX que, imbuidos de cultura francesa, reunían en torno de un anfitrión a lo más graneado del ámbito social. Eran reuniones culturales animadas muchas veces por damas de la oligarquía donde se conversaba sobre arte, ópera y literatura, espacios hegemónicos estos que reflejaban la concentración del poder económico, político y social de nuestro país. Así, "bajo la pátina de la conversación sobre los grandes temas del arte, salpicada de francés y de vanguardia, se reproduce el sistema de castas, en la que los artistas caminan por una cuerda floja entre patrones y empleados" (Carreño 49). Estos circuitos se reconfigurarían a raíz de la modernización nacional posterior a la Guerra del Pacífico, modernización que apalancó el surgimiento de los sectores medios de Santiago, hizo descender el analfabetismo y aumentó, entre otros ámbitos, el mercado cultural. El campo literario se hace más autónomo, hay concursos, como los Juegos Florales que en 1914 lanzan a la fama a una desconocida Lucila Godoy (nombre real de Gabriela Mistral). De este modo, los salones se convierten en recintos donde se enfrentan "grupos literariamente hegemónicos versus contendientes o aspirantes" (Doll 2007). Es el espacio de las tertulias que describe Sebastián Urrutia Lacroix al inicio de la novela con Farewell y Neruda, más dos aspirantes a escritores, él mismo, y el joven poeta innominado. Es el espacio donde confluyen la historia de la literatura y la historia de la nación. Es la década de los cincuenta, nos dice el narrador, para dar cuenta de esa escena en que vemos el abrazo entre el futuro Nobel de Literatura y Farewell, evocación de Alone, seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, el influyente crítico de *El Mercurio* que durante décadas se erigió como el sumo sacerdote de la literatura, estableciendo el canon nacional en las páginas de ese reputado matutino y cuya posta sería traspasada al otro, al clérigo verdadero, al cura José Miguel Ibáñez Langlois que, firmando como Ignacio Valente, dominaría la crítica dictatorial en esos años de oscurantismo.

2

En su última aparición pública, en el Instituto Cervantes de Londres, meses antes de morir, en 2003, Bolaño presentó la traducción de esta pequeña y poderosa novela, donde sostuvo que el narrador, el sacerdote Urrutia Lacroix, estaba sumergido en el tedio: "Mi sacerdote circula por este desierto de aburrimiento y vislumbra desde este desierto infinito de aburrimiento, las luces del oasis, el oasis del horror". Imposible soslayar

el epígrafe de su obra póstuma, *2666*, el de Baudelaire: un oasis de horror, en un desierto de aburrimiento. Sin duda, Bolaño redactó su *Nocturno* en los espacios muertos que le dejó la escritura de este libro de 1.200 páginas. Pienso que este pequeño volumen es la contracara de ese libro mayor, cuyo eje es el problema del mal y sus ramificaciones. El remordimiento del cura surge tras su pasividad ante el horror, no sólo por haberle impartido clases de marxismo a la junta militar, sino también, por haber sido partícipe indirecto de las torturas en casa de Canales y guardar silencio, en haberse transformado, en definitiva, en una bisagra entre el poder y la literatura y desde ahí ejercer su influencia en el campo de las letras. En Lo Curro, que fue el eje del mal durante diecisiete años, donde se articularon importantes estrategias políticas —desde *El Mercurio*— y de exterminio —desde la mansión de Callejas y Townley—, también se trazaron los límites del campo literario. Se dice que en Lo Curro, después de dejar sus columnas en el diario, el cura Ibáñez ofició algunas de las misas negras en la casa del terror de Mariana Callejas, bendiciendo a un apostolado de escritores de diversa ideología política, varios de ellos miembros de la nueva narrativa chilena de los noventa. Editorial Lo Curro, de hecho, rezaba la portada del primer libro de relatos de Callejas, *La larga noche* (1981), título que sin duda rememora la soirée de Bolaño. La dictadura censuró este libro donde la muerte, según el crítico Hernán Poblete, era "un ubicuo protagonista" (1984). El primer cuento, el homónimo, es la historia de un detenido en un calabozo que es torturado hasta morir. Ya la portada es significativamente siniestra: es negra completa y al costado superior derecho hay un recuadro blanco, una suerte de ventana, con dos barras verticales y tras ellas, un ojo verde abierto, muy abierto. El libro de Callejas es una suerte de *roman a clef* para *Nocturno de Chile* y viceversa.

Termino. En esta pequeña obra maestra de Bolaño, la complicidad de la literatura con el poder y el horror es indesmentible. *Nocturno de Chile* parece ser el último azote de este escritor a sus colegas locales, no pocos de ellos cómplices pasivos del oscurantismo dictatorial. Algunos críticos han sostenido que esta novela es una alegoría. Pero aquí no hay dobles sentidos cuando se trata de hablar de la tradición literaria y de sus redes con el poder. Pienso, más bien, siguiendo a González Echevarría, que esta obra "es un ajuste de cuentas de la literatura chilena consigo misma, y de la relación de ésta con la política" (2010). Ya desde los salones literarios del siglo XIX, pasando por las tertulias del siglo XX hasta llegar a estas *soirées* literarias en Lo Curro, la literatura estuvo trenzada con el poder. Marginado de esos

espacios, el autor de este volumen, silencioso observador de los sucesos de nuestra patria, ha maquinado una venganza sutil que seguirá reverberando dentro y fuera del canon nacional.

Bibliografía:

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Presentación de *Nocturno de Chile* en el Instituto Cervantes de Londres. Youtube. Subido por @Eduuquiroz, 1 de noviembre de 2019: https://www.youtube.com/watch?v=DEvP2_r69z4&t=808s&ab_channel=Edu

Carreño, Rubí. "Estrellas no tan distantes: Roberto Bolaño, Diamela Eltit, Pedro Lemebel. De los salones a la plaza literaria". *Revista Ínsula*, número 937-938, 48-52, enero de 2025.

Doll Castillo, Darcie. "Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile". *Revista Chilena de Literatura*. noviembre 2007, Número 71, 83-100: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952007000200005

González Echevarría, Roberto. "*Nocturno de Chile* y el canon". Acta Literaria N°41, II Sem., 117-128, 2010: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482010000200008

Poblete Varas, Hernán. "'La larga noche', de Mariana Callejas". *La Tercera*, junio 24, 1984, p. 10: https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:199528

Carlos Oliva Vega (1983) es poeta y periodista. Autor de *Marginalia. Crónicas en verso* (2014, Mago Editores) y editor del libro *Palabra recobrada. Un siglo de ensayos literarios en la Revista Universitaria* (2018, Ediciones UC), acaba de recibir el Premio Internacional de Poesía Paco Mollá en España con el libro *Amar a un hombre*, título que será publicado en el primer semestre de 2026 en dicho país. Es estudiante del Programa de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fiebre. *Nocturno de Chile* en una tormenta

Nahela Hechavarría Pouymiró

Como una fiebre, alterados nuestros sentidos, experimentamos el despliegue escritural de Roberto Bolaño en *Nocturno de Chile*. Para quien se inicie en las letras del autor chileno con este volumen, sentirá, como un espectro, el inmovilismo, el miedo y, al mismo tiempo, la necesidad de explicar, aun balbuceantes, el discurrir de una realidad, la de Chile pre y post-golpe, y la impronta de una intelectualidad en cruce con el contexto.

El volumen, que escribiera el autor tras su breve regreso al país luego de dos décadas y media de ausencia —su último viaje a Chile había sido pocos días antes del golpe de Estado de 1973— trata de saldar cuentas, como parte de una generación, con la memoria reciente de la época dictatorial .

No en vano, el autor escoge como protagonista y testigo, a un ser mediocre, lateral, en la medianía de una existencia doble, como clérigo y/o poeta/crítico literario. En efecto, el cura Ibacache o Sebastián Urrutia Lacroix es quien, en medio de un delirio febril, desgaja por fragmentos una historia donde religión, literatura y poder se amalgaman como una estructura difícil de desmontar, pero verosímil en su discurrir. El dilema ético que significa el ejercicio de la crítica cultural en este personaje, se esperaría en sintonía al conjunto de valores morales sacros de su formación eclesiástica, que debería incluir tanto al sujeto como al contexto de enunciación, pero al no exhibirse en el texto, solo accedemos a su referencia. Un "deber ser" que no sabemos si fue.

En el relato, la escritura acotada parece visualmente una transcripción de una confesión (¿un auto-interrogatorio?), cual si el monólogo no pareciera terminar jamás, a no ser con la muerte. Como tropo, este sería un destino anunciado, esperado: "Ahora que muero [...]. Hay que aclarar algunos puntos. [...] [R]ebuscaré en mis recuerdos aquellos actos que me justifican" (11)[1]. Estamos ante un acto de "corrección". Pero ¿que busca corregir Bolaño? Pareciera que su deseo es hacer(se) responsable "de sus palabras, e incluso de sus silencios" (11). ¿Cómo escribir después de una "tormenta de mierda" (150), ergo, una dictadura?

La escritura, como la lectura, en *Nocturno de Chile* es sofocante, acelerada en su puntuación y caja de texto, como un bloque. Sin descanso seguimos el desandar del cura Ibacache en sus encuentros con Farewell (su

1. Todas las citas y páginas referidas en el texto corresponden a Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama, 2000.

maestro, "el mejor crítico literario de Chile"), puntualmente vemos a Neruda que entra y sale de la narración como referente ineludible pero desfasado, y ya en su postrera aparición, en un féretro. Sin embargo, Farewell, crítico predecesor y guía es también un doble, una instancia con poder (capital cultural y social), que en cierta medida pre-figura imágenes del futuro: un Premio Nobel para Neruda y un "cambio" para Chile. Visionario, habla de "la multiplicidad de lecturas" y que a pesar de que "quiera hablar solo [l]e sale espuma" (64), ve a Chile como un árbol seco rodeado de hojarasca, una tumba al aire libre. Pero su origen no lo deja bajar a la raíz de esa lúgubre visión que años después se materializaría. Mal presagio. Sin embargo, es Urrutia/Ibacache quien, preocupado por su reputación, ha decidido hablar. Esto es después del pacto y el tránsito a la democracia. Ha decidido hablar un hombre enfermo, a punto de morir, revelar cómo Odeim y Oido (no Oído, se aclara) lo captan para "empresas" necesarias por el bien de Chile, por el bien de la Patria. Bolaño no escatima en develar que fueron el Odio y el Miedo los soportes más duraderos del proceso dictatorial, por eso los hace personajes, mediadores entre la intelectualidad y las oscuras huestes de oficiales, edecanes, asistentes, empresarios (nacionales y extranjeros), y el verdadero poder (la junta de gobierno).

Dos fueron las empresas encargadas a Urrutia/Ibacache: una de interés institucional, la conservación de las iglesias como edificación; y otra educativa, la enseñanza expedita del marxismo a la alta cúpula del poder dictatorial. Una y otra fueron decisivas para su posición como hombre "confiable" ante los poderes eclesiásticos y militares. La aplicación con que se dedicó a cumplirlas habla de su medianía intelectual, su metódico y adaptable acercamiento a la realidad. Y a pesar de que eran trabajos "que nadie querría rechazar" —le recuerda Odeim, sobre todo después de 1973-, cuando Urrutia/Ibacache viaja a Las Condes para la primera clase, no hace más que recordar uno de los poemas desquiciados de Pablo de Rokha. La literatura como un paratexto está presente durante toda la novela, como cuando en los días previos y siguientes al golpe, solo podía leer a los clásicos griegos para encontrar "paz y equilibrio".

Pero también la realidad entra de lleno en la escritura cuándo leemos que:

> [...] Y nuestra cotidianidad se desarrollaba conforme a esos parámetros anormales en los
> sueños todo puede ocurrir y uno acepta que todo ocurra. Los movimientos son diferentes.

[...] Nos movemos como si no tuviéramos sombra y como si ese
hecho atroz no nos
importara. Hablamos. Comemos. Pero en realidad estamos
intentando no pensar que
hablamos, no pensar que comemos. (98)

Vivir bajo un poder totalitario, donde la ciudad es más una plaza vacía, genera trastornos conductuales, plegamientos, violencias y antagonismos. Sin embargo, coludir con el poder es otra cosa: la historia alucinante de María Canales nos deja una náusea difícil de curar.

Hablar sobre los mismos escritores que antes reseñaste, de sus conexiones políticas, y saberse un mediador/informante, hizo a Urrutia/Ibacache accesible al poder dada su cuidadosa posición como clérigo (su sotana, un uniforme más). La presentación en las clases de marxismo de la chilena Marta Harnecker, discípula de Louis Althuser, primero como una "buena moza", antecede violencias intrínsecas cuando se le reconoce en relación íntima con un agente de la seguridad cubana. La rabia con la que algunos oficiales hablan de ella es la misma que atraviesa algunos de los poemas referidos de Urrutia/Ibacache, quien se pregunta luego ¿qué daño le han hecho esas mujeres? "Nada. Ni las mujeres, ni los maricas. Y mucho menos, por Dios, los niños [...] ¿Acaso se trataban de los hijos perdidos de otros seres perdidos a quienes nunca conocería?". (101)

Si Chile se había convertido en el "árbol de Judas" (137), seco, muerto, sin alma, se debía a aquellos que "entrenaron" halcones para matar "palomas", las mismas que para el padre Antonio en Burgos, también febril, eran símbolo terrenal de lo divino y no una buena idea hacerlas desaparecer. Porque si bien es cierto que la iglesia católica " [...] [podría] prescindir del Hijo y del Padre, no [así] del Espíritu Santo" (90).

Era Bolaño, Chile, el fin de siglo y una tormenta. Casi nada.

Nahela Hechavarría Pouymiró (1980) es crítica y curadora de arte contemporáneo. Máster en Historia del Arte y Museología. Premio Nacional de Crítica de Arte "Guy Pérez Cisneros" de Ensayo, La Habana, 2017. Investigadora de la Casa de las Américas, trabaja temas vinculados a los cruces entre artes visuales y literatura. Actualmente es estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

El campo cultural o dónde colocar el culo

Diego Zamora

En el año 1998 Roberto Bolaño visitó Chile para formar parte del jurado del concurso de cuentos de revista *Paula*. Fueron 25 años desde su última estadía en este estrecho rincón de tierra. Entremedio habían pasado varias cosas: una dictadura cívico-militar y el retorno a la democracia, por no decir que Chile era otra cosa, pero también, el mismo. Bolaño dice, sobre su regreso: "No pensaba volver a Chile nunca más en mi vida" (59). Su visión sobre el país era crítica, como lo fue también su visión de la literatura.

En el avión que lo trajo de regreso (¿es un regreso?) Bolaño asegura escuchar a una mujer: "Una puta chilena que trabaja en Europa y que, tras una ausencia más o menos prolongada, vuelve a Chile a comprar propiedades..." (61). Entre todos los chilenos que van en el avión, de rostros "más bien preocupados" (61), el autor pone su atención en esta mujer. No es menor la anécdota. El trabajo sexual, al parecer, rinde sus frutos, a diferencia del campo cultural chileno, que ofrece más bien frutos de dudosa procedencia.

En el libro *Nocturno de Chile* (2000) Bolaño también regresa a Chile, tal vez con más ahínco que ese viaje del 98, pues lo hace en su escritura. Leer a Bolaño implica la revisión de un mundo que supera las miradas nacionales. Se trata de un juego de voces que se diversifican entre distintas nacionalidades, hasta borronear los límites fronterizos. Sin embargo, en esta novela nos encontramos con ese "país pasillo": ¿pasillo de supermercado? ¿pasillo de hospital? ¿el corredor de la muerte? Tal vez el pasillo más estrecho es el de la voz que narra este texto: la del sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix.

Como en una invitación al infierno-Chile, el libro nos propone pasear por el campo cultural chileno de la mano de dos personajes: Urrutia, un Dante que es acompañado de su Virgilio, el también crítico Farewell. La novela, desde su título, es nocturna, el cielo siempre está oscuro porque viajamos a través de una cultura oscurecida por sus pactos con el mal, como el realizado por Urrutia al momento de enseñarle marxismo a la junta militar. Estamos en un infierno donde el fuego no ilumina, caminamos a tropezones entre las palabras de la crítica.

En más de una ocasión he escuchado decir sobre el trabajo cultural, que debemos poner el cuerpo, como gesto de sincera acción sobre lo que hacemos. La honestidad como señuelo de una buena labor. Bolaño, en un gesto macabro, pero también cómico, pone el cuerpo de Sebastián Urrutia

en una escena donde el cura se ve sometido sexualmente a los movimientos de su guía: "(...) y entonces la mano de Farewell descendió de mi cadera hacia mis nalgas y un céfiro de rufianes provenzales entró en la terraza e hizo revolotear mi sotana negra" (27). La mano envuelve la cintura, mientras ambos críticos recuerdan al trovador italiano Sordello desde un balcón. Sexualidad y cultura se envuelven en una noche que tiene, como figura central, a Pablo Neruda, quien interrumpe el acto de impulsiva sexualidad.
Sugiero, desde esa escena, volver al trabajo sexual. "Poner el cuerpo" en la crítica implica pensar una y otra vez en esa transacción. Cuando participamos del campo cultural lo hacemos a través del cuerpo, disponemos de una voz o de una escritura que tranza para poder ubicarse en tal o cual lugar. Necesitamos de los músculos y los nervios para producir esa performance. Esa noche en el balcón, Urrutia y Farewell viven una experiencia sexual que da cuenta de esas transacciones. El infierno en que Bolaño ha dispuesto a los personajes permite que el abuso pueda darse con total naturalidad, se hace evidente que la cultura tiene que ver precisamente con esa mano que hurguetea las nalgas del cura.

La escena nos lleva a pensar en una especie de pacto que se genera a través del toqueteo, un traspaso del lugar del crítico por medio de la sexualidad. El cuerpo se dispone para participar en el campo cultural chileno, el abuso como marca de la barbarie.

Tal como señala Walter Benjamin: "No existe documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie" (43). Teniendo en cuenta ese predicado, diremos que la participación en el campo cultural chileno implica poner el cuerpo, pero a sabiendas de la barbarie que nos espera. Por este motivo, debemos ser conscientes de esa performance, tener agencia y la posibilidad de decidir. En resumen, tener el consentimiento necesario para que el cuerpo no se vea atrapado en el flujo con el que la cultura, tantas veces, enmascara el mal.

Desde lo anterior, me animo a pensar que Urrutia no tiene otra posibilidad que ser toqueteado por Farewell, pues se deja arrastrar entre las cavilaciones sobre quién es Sordello. Se diluye en los mares de la cultura que no le permiten decir que no. Por este motivo, no nos queda claro si siente o no placer del acto penetrativo. Más bien nos encontramos con dos cuerpos que aprovechan el nocturno para dejarse llevar por un placer culturalista, más que sexual o erótico.

Pienso en otro momento de la cultura chilena en que las nalgas se ven mencionadas. Me refiero al "Manifiesto (hablo por mi diferencia)" (124)

de Pedro Lemebel. El cronista señala lo siguiente: "Yo no pongo la otra mejilla/ Pongo el culo compañero/ Y ésa es mi venganza" (124). Lemebel pone el cuerpo, pero lo hace sabiendo que el gesto es político, por este motivo le da agencia al culo, lo pone como venganza, sabe qué significa entregar una parte de sí mismo. Urrutia, mientras tanto, sigue pensando quien es Sordello mientras el dedo de Farewell se mete por debajo de la sotana. Gran diferencia entre dos culos expuestos en la cultura.

Vuelvo a la puta del avión. Ella resalta entre los otros pasajeros: "No veo rostros excesivamente felices, más bien todos parecen preocupados, excepto la mujer que viaja detrás de mí" (61). Bolaño compara a los chilenos. Para él, la trabajadora sexual resalta entre los demás. Pensando en esa puesta en escena del cuerpo (en el campo cultural), también retorno al trabajo sexual que, como nos han enseñado las trabajadoras de ese rubro, relevan el lugar del cuerpo en el mercado: ponen el cuerpo compañero. De la misma manera debemos ponerlo en nuestro rubro, sabiendo que es inevitable la transacción al momento de participar en el campo cultural. A diferencia de Urrutia, debemos tener agencia, decidir la forma en que entraremos a ese circuito. Poner el cuerpo, sí, pero siempre con consentimiento.

Bibliografía:

Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso.* LOM, 2014.

Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis.* Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *Nocturno de Chile.* Barcelona: Anagrama, 2000.

Lemebel, Pedro. *Loco Afán. Crónicas de Sidario.* Santiago de Chile: Seix Barral, 2009.

Diego Zamora (1989), estudió Pedagogía en Lengua Castellana y Comunicación y actualmente cursa el doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado los libros *Música Hardcore* (ed. Moda y Pueblo. 2013), *Las manos de mi padre parecen pájaros heridos* (FEA editorial, 2024) y *Marica, cómo vamos a morir* (Invertido, 2023).

Trabajadores y literatura: el artista a través del proletariado en *Mano de Obra*

Carlos Leiva Sotomayor

Mi madre durante toda mi enseñanza escolar me repetía que un lápiz pesaba menos que una pala. Le entendí y con el tiempo mis actos le dieron la razón: elegí —o tuve el privilegio de elegir— una vida de lápices y libros en vez de una vida de palas y chuzos. Hace no mucho, cuando transité de estudiante a trabajador, me sentí privilegiado por el cansancio que sentía, era cansancio, al fin y al cabo, pero no el de un obrero, no el de un jornalero, no el de mi padre. ¿Será el cansancio una manera de entender la historia del proletariado? ¿Puede el lápiz pesar tanto como una pala? ¿Quiénes se dedican a la labor de los lápices, artistas o no, en verdad están exentos de las lógicas de explotación que oculta la metáfora de la pala?

Hay voces que dicen que el proletariado no existe, que es una categoría anacrónica extraviada bajo los embates del siglo XX. Algunos dicen que sí. De hecho, defienden su vigencia reclamando el supuesto lugar protagónico que debiesen tener en la historia. Otros, quizás los que enfermaron de pesimismo, dicen que el proletario se perdió, no en una mina de salitre o en una fábrica manufacturera, sino que se perdió a sí mismo, pues, como señalan los pesimistas, ya no hay proletarios, sino mano de obra. Hay otros, aunque los menos, que creen que todavía es posible pensar al trabajador con adjetivos y verbos utópicos. Yo, particularmente, creo que ninguna de esas voces se equivoca —quizás son todas mías—. Pienso que a pesar del tono con el que asumamos el estado actual del proletariado hay una situación inexorable: el imaginario del trabajador ha mutado (y la del artista -escritor- también).

A comienzo del siglo XXI, Diamela Eltit publicó *Mano de obra,* una novela que piensa al trabajador en un contexto neoliberal-postdictatorial, repensando un imaginario que ya tenía presencia en la literatura chilena. La crítica literaria no demoró en acercarse a su obra y, casi al unísono, señaló la presencia de una actualización. Raquel Olea indicaría que la escritura de *Mano de obra* "produce un nuevo sujeto en la sociedad contemporánea, sujeto que no podría categorizarse en la marginalidad de los textos anteriores [de Eltit], sino en su pertenencia a modos de vida social, propios del capitalismo salvaje" (94). En una línea similar, Fernando Blanco afirmaría sobre la obra que en "los últimos veinte años la noción de trabajo ha cambiado su posición

en relación con la definición de sujeto obrero" (126), vislumbrando así un nuevo sujeto-laboral que vendría a ser, en palabras de Michael Lazzara, "un sujeto dócil, agobiado y destruido por el constante ejercicio del poder sobre su cuerpo" (158). Aquello que identifican los críticos y, que muy bien plasma la escritura de Eltit, no es sino una transformación de las relaciones de producción en una sociedad post-industrializada que ha mudado de lógicas laborales primarias a expresiones laborales centradas en los servicios. Así, nuestra literatura transitó de "los mineros" y "los papeleros" a los trabajadores de un supermercado o a los repartidores de pizza, tal como en *VACA* (2024), de Guillermo Calderón. ¿No sería ingenuo creer que las lógicas mercantilistas que afectan a los trabajadores no tienen incidencia en quienes escriben sobre sus imaginarios (críticos literarios incluidos)?

Si volvemos nuestra vista al siglo pasado, hallaremos ciertas obras literarias escritas sobre los obreros con una pluma remojada en tinta marxista. Encontraríamos, en este ejercicio nostálgico, que tanto los imaginarios proletarios como quienes los posibilitaban concebían el anhelo de una utopía. El imaginario del proletariado, con las relaciones de producción y el contexto artístico de ese entonces, vaticinaba un futuro fuera de las lógicas de la explotación, sin embargo, luego de la dictadura, pareciera que Chile ya no tenía razones para soñar ¿Qué lugar ocupa el artista en una sociedad donde los discursos por un mundo mejor se desmoronan? Eltit esboza una respuesta con su novela: tal como la fuerza de producción del obrero era devorada por un neoliberalismo ya instalado, las fuerzas creativas del escritor eran fagocitadas por un (super)mercado que transforma todo en un producto de consumo.

En el capítulo "El minuto comercial de las papayas en conserva", se aprecia una situación particular, la necesidad de vender y venderse. Enrique, al servicio de lo que el super-visor del super-mercado disponga, se halla en la obligación de promocionar frutas en lata. La indicación es clara y taxativa: "grita con entusiasmo, cambia la cara, hazlo de buenas ganas, ponle más pino" (128). Sorprendentemente, la performance -en su doble significación- es un éxito que logra que los clientes se abalancen sobre los productos, la voz convincente de Enrique y su creatividad para cumplir el deber impuesto por el supervisor se pone a disposición del consumo. Mientras la algarabía de las ventas se desata en el pasillo 2, Isabel, otrora vendedora estrella del supermercado, se encuentra ofreciendo una minúscula máquina para pelar papas, disminuida, bajo un estado de abulia, pareciera sucumbir al desprecio que los clientes demuestran sobre su producto. Su brillo se esfumó, pero debe

seguir exponiéndose. El desgano no es motivo suficiente para desobedecer el mandato de la mercancía. En el capitalismo contemporáneo, neoliberalismo para algunos, nuestras fuerzas creativas son un bien de consumo dispuesto a venderse al mejor postor, ya no solo se nos desposee de nuestra fuerza física y de los productos que esta crea, ahora también nuestras mentes son un campo fértil de donde extraer riqueza. Ya sea en un supermercado, donde el trabajador debe desplegar su creatividad para consumar la venta, o en el campo cultural del actual capitalismo salvaje, nuestro deber es sonreír y producir, salvo si queremos terminar como Isabel, deseando un pasado que no volverá.

La novela de Eltit nos permite apreciar una actualización del trabajador al tiempo que nos autoriza a reflexionar sobre la cultura, pues, tanto artistas como proletarios —aunque a veces coincidan— se encuentran sometidos a la misma necesidad salarial. De esta manera, podríamos comprender al campo cultural como una extensión del campo laboral, es decir, como un mercado en el que el cliente siempre tiene la razón y el fin último siempre es vender. ¿Las góndolas comerciales pueden guardar un espacio para la literatura chilena? ¿O solo puede permitir en sus primeras filas libros de autoayuda y best sellers? En un campo cultural habituado a comprender el producto artístico como producto de consumo, los artistas que quieren vivir de su quehacer están constreñidos a adoptar el papel de Enrique, afinar la voz, poner el mejor semblante y vender(se), a pesar de que los productos sean papayas cercanas a la fecha de expiración. Por el contrario, quienes no encajen en las lógicas del mercado, serán relegados no solo a la soledad como Isabel, también adoptarán el estatuto de mercancía no comerciable, ocuparán el lugar de aquel producto que es olvidado detrás de una góndola a falta de clientes que lo deseen.

Desde este punto de vista, podríamos considerar que tanto "los trabajadores de los servicios" como "los trabajadores del arte", aunque diferentes en sus cansancios, pertenecen al mismo SÚPER mercado: algunos son los que acomodan la mercancía en los estantes, otros podrían ser la mercancía misma. En el siglo XX, un fascista europeo diría "todo en el estado, nada fuera del estado", hoy podríamos escuchar una voz autoritaria que nos susurra de cerca: "todo en el mercado, nada fuera del mercado". Proletarios y artistas serían en esencia lo mismo, trabajadores que se desempeñan en su labor con un único fin: alimentarse, mantenerse e intentar perseguir la felicidad. Entonces, cabe interrogar e interrogarse: ¿qué papel cumplimos los críticos literarios? ¿Somos una especie de clientes?

¿Consumimos y desechamos? ¿O somos los supervisores que se encargan de que la cadena productiva no se detenga?

Bibliografía:

Blanco, Fernando. "Poéticas y prácticas de la alienación en *Mano de Obra*". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, ed. Rubí Carreño, Editorial Iberoamericana, 2009, pp. 125-32.

Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Seix Barral, 2020.

Lazzara, Michael. "Estrategias de dominación y resistencia corporales: las biopolíticas del mercado en *Mano de obra*, de Diamela Eltit". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, ed. Rubí Carreño, Editorial Iberoamericana, 2009, pp. 155-64.

Olea, Raquel. "El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela: *Por la patria* y *Mano de obra*". *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, ed. Rubí Carreño, Editorial Iberoamericana, 2009, pp. 91-102.

Carlos Leiva Sotomayor (1999), especialista en teatro chileno contemporáneo, es profesor puentealtino, magíster en Literatura y estudiante del Doctorado en Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Disidencia en el campo cultural: una lectura de lo femenino en *Mano de obra*

Ana Paula Yzquierdo Martínez

La aparición de *Mano de obra*, de Diamela Eltit, en el panorama cultural chileno de principios de los 2000 fue disruptiva. La cruda narración de la precariedad laboral y su intervención performativa en un campo cultural neoliberal, donde la literatura también era considerada mercancía, hicieron que la novela emergiera como un archivo literario de lo excluido y la revelación del envés de un sistema aparentemente fulgurante y promisorio.

En función de esto, la representación de lo femenino constituye una pieza esencial de la estrategia narrativa de la autora. Deja de ser un simple interés temático para formularse como interrogación a la manera en que el cuerpo y el género se convierten en zonas de exclusión. Pero lo femenino también se entrelaza con las nuevas dinámicas de poder mercantilizadas y surge como arena de conflictos, forma de inscripción histórica y contra-narración.

Los cuerpos desgastados de los personajes son reducidos a su funcionalidad y valorados por su productividad y obediencia; son piezas intercambiables de la maquinaria neoliberal del supermercado. Para estos seres despojados de toda identidad, el género se configura en correspondencia a estrictos roles laborales y sexuales dictados por las normas del mercado que recaen con más fuerza sobre personajes femeninos y feminizados, literaturlizando así la feminización de la pobreza.

Esta, junto a la vulnerabilidad económica, es transversal a todos los personajes-trabajadores, evidenciando que la subsistencia del modelo económico neoliberal no distingue entre hombres y mujeres, sino entre ricos y pobres. Esto se nota más claramente cuando la voz narrativa anónima de la primera parte de la novela dice: "Después de todo soy un hombre aunque, en algún sentido (lo sé), termino enredado a la imagen con que se define una mujer. Mujercita yo" (Eltit 45). Entonces, este carácter universal de la feminización de la precariedad contribuye al recrudecimiento de las desigualdades y jerarquías que sustentan el sistema patriarcal, ahora también neoliberal; supeditando el género a las nuevas dinámicas de poder mercantilizadas.

Esta resignificación del género a nivel social también repercute de forma individual en los personajes femeninos de la segunda parte de la novela.

En ellos se tensan fuerzas del tradicionalismo moral y del neoliberalismo del mercado, al punto de fracturar los roles de género convencionales y cuestionar la compatibilidad de la feminidad tradicional con las nuevas exigencias del sistema capitalista.

En el personaje de Isabel, la despreocupación por su apariencia física y el abandono de la maternidad gentil la hacen menos deseable para los vigilantes del supermercado y separarse por completo de sus "deberes femeninos". Estos gestos de rebeldía representan un rechazo a su autopercepción como mercancía, entendiéndose valiosa únicamente por cómo luce y cuánto obedece.

En Sonia, por su parte, se encarna el conflicto entre la reproducción humana y la producción industrial. Si bien en el imaginario social tradicional, el embarazo constituye un hito en la vida de las mujeres; en el ámbito laboral neoliberal es una señal de improductividad que amenaza el ciclo de trabajo continuo sobre el que se sostiene el capitalismo.

Por otro lado, el personaje de Gloria representa el total desprestigio que sufre el trabajo doméstico frente a la glorificación del trabajo asalariado en la lógica de la sociedad capitalista. Su desempeño en las labores del hogar no es reconocido como un verdadero trabajo, aunque este mejore considerablemente la calidad de vida en la casa, y en consecuencia, es despojada a lo más bajo de la jerarquía familiar y social.

En *Mano de obra*, mediante la representación de corporalidades heridas, el cuerpo se construye como espacio tangible donde se inscribe y resiente la violencia estructural, con mayor fuerza sobre personajes femeninos y feminizados. Estos encarnan cuerpos que nada importan al sistema, con subjetividades destruidas, necesidades postergadas y sufrimientos ignorados. La extrema precarización de la carne a la que conduce el trabajo agotador del supermercado es síntoma de las fallas de la maquinaria neoliberal, promovida como garantía absoluta de progreso.

En ese sentido, la representación protagónica de estos cuerpos los reconoce como archivo viviente, expone las marcas que llevan y no han sido registradas por los discursos oficiales. Se instalan de manera legítima en la memoria colectiva y resisten la borradura del capitalismo patriarcal. A través de la exhibición de múltiples formas de violencia (sistémica, física, sexual) ejercida sobre ellos, la novela no solo logra denunciar la desigualdad de género, sino que la encarna en la propia escritura.

Diamela Eltit desarrolla una escritura femenina con la que "materializa carnalmente lo que piensa (…) Inscribe lo que dice porque

no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su parte apasionada. Su discurso, incluso 'teórico' o político, nunca es sencillo ni lineal ni 'objetivado' generalizado." (Cixous 55). Se vale de una poética de la descomposición y la desobediencia que convierte el lenguaje en un campo de lucha simbólica. Se apropia de una sintaxis excesiva y desbordada que desarma por completo el lenguaje tradicional y a partir de esta construye el relato del otro y el suyo propio.

Lo femenino, entonces, se articula como una pulsión que desorganiza el discurso desde dentro. En la novela, toma forma de frases incompletas, repeticiones obsesivas y desvíos semánticos que dan cuenta, a nivel formal, de la violencia que experimentan los cuerpos. El lenguaje accidentado da lugar a un estilo disidente que subvierte la norma patriarcal-escritural tanto en contenido como en forma.

Esta desarticulación del estilo literario modélico en la novela tiene dos manifestaciones diferentes: en la primera parte, a través de una desautomatización del lenguaje, abarrotado de tecnicismos, evadiendo un estilo convencionalmente literario en pos de evidenciar la alienación de la voz narrativa y la mecanización de su rutina laboral. Y en la segunda parte, mediante la reproducción del habla coloquial de los trabajadores; "el garabato es la tozuda arma dialectal de una periferia cultural que desafía el mercado global de las traducciones con su habla disonante" (Richard).

Estas incongruencias lingüísticas entre las partes del texto y entre propia novela y la norma cultural, no constituyen caprichos estilísticos ni fallas narrativas, sino que estrategias estéticas que transforman a los personajes en agentes de crítica. En ellos el daño acumulado se ha convertido en testimonio y transmiten restos de una historia distinta al discurso dominante a manera de contra-narración.

El quehacer literario de Diamela Eltit, además de estar indisolublemente ligado a la experiencia política, también está comprometido con rescate de la memoria sepultada. En momentos de violencia política y económica durante la historia reciente de Chile, la escritura de Eltit se ha constituido como archivo de lo inaceptable, como una vía de conservar la forma y la voz de cuerpos marginados.

Bibliografía:

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa.* Trad. Ana María Moix. Barcelona: Editorial Anthropos en coedición con la Dirección General de la Mujer (Madrid) y la Editorial de la Universidad de Puerto Rico (San Juan), 1995.

Eltit, Diamela. *Mano de obra.* Santiago de Chile: Editorial Planeta, 2002.

Richard, Nelly. *Tres recursos de emergencia: las rebeldías populares, el desorden somático y la palabra extrema,* en http://www.letras.mysite.com/eltit091202.htm

Ana Paula Yzquierdo Martínez (2000) es editora cubana, licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, y actualmente estudiante de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Le interesan los estudios de género e imaginarios sociales.

El espacio cultural en *Chilco*: migración y tokenismo

Yuricsel Soriano Delgado

La novela *Chilco*, escrita en 2023 por Daniela Catrileo, narra la historia de dos jóvenes, Pascale y Mari, que se enamoran en medio de un contexto envuelto en conflictos inmobiliarios y problemas políticos. A través de sus páginas, se pueden percibir las múltiples realidades que presenta el continente latinoamericano, así como una variedad de tópicos que permiten comprender el espacio geográfico. Debido a la mirada étnico-cultural que está presente, no es casual que aparezcan disímiles vocablos y expresiones en quechua, mapudungún, creole y aymara, los que, sin previa traducción, posibilitan resaltar el trasfondo histórico vinculado a la novela.

Sobre la base de lo planteado, se puede apreciar que la migración es uno de los temas que se aborda a través de la narración. Este fenómeno que afecta a muchos individuos en la contemporaneidad es expuesto por Catrileo como la búsqueda de oportunidades y nuevas formas de vida. En la novela, ciudad Capital se describe como "una capital de mescolanzas, un salpicón de matices, acentos y lenguas. Una enredadera que daba más esquejes que semillas y seguía brotando, a pesar de la incisión" (Catrileo 35). En este sentido, el narrador deja claro y patente el mosaico cultural que convive en la sociedad, aunque para ello estos hombres y mujeres hayan tenido que asumir la condición de migrantes en un país extranjero.

Cabe destacar que, en muchas ocasiones, el fenómeno de la migración se presenta como sinónimo de marginación. De esta forma se hace comprensible la opinión de algunos investigadores[2] al analizar a *Chilco* desde la perspectiva del despojo y el desarraigo. Sobre la base de este planteamiento, se esboza que esta visión no es tan radical como se pretende. De ser así no se podría contemplar a una Pascale que añora y sueña con regresar a su isla, que no olvida sus costumbres. De igual modo, no se apreciaría a la awicha Flor que construyó un pedacito de su Perú en el área que habita, o de Leila, que preserva su herencia cultural a través de su forma de vestir y del don de la palabra para contar cuentos e historias sobre su tierra natal.

En relación con lo expuesto, uno de los personajes que se presenta bajo la condición de migrante es Leila. Esta joven haitiana, en su país de

2. Marco Avilés. "*Chilco*, la novela mapuche que América Latina necesita leer"; Amira Itzel Rodríguez Ayala. "Identidades transcoloniales y territorio: análisis de la construcción de la subjetividad mapuche, mestiza y champurria en la novela *Chilco* (2023) de Daniela Catrileo", entre otros.

origen, debía trabajar en la industria del turismo como forma de continuar con la tradición familiar, pero "al tomar conciencia de su lugar en el mundo, decidió no involucrarse (...) Odiaba tener que disfrazarse y callar para complacer a los ricos" (Catrileo 92). Es por ello que decide irse para ciudad Capital y es ahí donde se enfrenta a una nueva realidad que le permite encontrar su talento y vocación. La conduce a una libertad tanto profesional como personal.

Resulta interesante mencionar que el lugar donde trabaja Leila es el espacio donde confluye con Mari y Pascale. La función que desempeña en el Museo de Historia Natural no va más allá de organizar los archivos. En una ocasión le expresa a Mari que "se aprende muchísimo de un país catalogando en silencio con luz noble" (Catrileo 29). Esta frase conlleva a pensar que, por su condición racial o de migrante, no podría trascender más allá de su labor.

En el capítulo "Africanas" que aborda Rubí Carreño en *Escrituras canoeras* (2023), la crítica reflexiona sobre la capacidad de la sociedad de marginar a una persona tan solo por su estatus de extranjero y más aún por su condición racial. De esta forma, se puede apreciar como el museo funciona como medio de segregación. "¿Te das cuenta, verdad? La forma en que nos tratan a las dos. En este lugar, tú y yo somos ejemplos de su tokenismo" (Catrileo 93). Esta palabra, que bien conoce Leila, puede "definirse como la práctica de hacer algo (como contratar o colocar en un sitio visible a una persona no blanca) solo para evitar críticas y dar la impresión de que todas las personas están siendo tratadas de manera justa" (Swaetch). De esta forma, ella comprende que el espacio donde labora cumple la función de mantener una diversidad étnico-racial con sus trabajadores y no de tenerlos en cuenta por su capacidad intelectual.

De forma muy marcada, la novela aborda una problemática donde muestra las distintas miradas de la migración y las consecuencias que esto trae consigo. Asimismo, permite apreciar la relación que establecen los espacios culturales frente a las personas de origen extranjero. Debido a ello, la historia de Leila, aunque se narra de forma tangencial, no escapa ante los ojos críticos del lector. Según la lectura realizada, a través de la joven afrodescendiente se visibilizan miles de personas que en igual condición buscan reconocimiento en un medio que le es ajeno. Además, son víctimas de la marginación y el tokenismo como parte de la colonialidad del poder tan presente en la realidad latinoamericana.

Bibliografía:

Catrileo, Daniela. *Chilco.* Editorial Planeta Chilena S.A., 2023.

Swaetch Lorenzo, Elvira. "¿Qué diferencia hay entre tokenismo y diversidad?". *Afroféminas,* 24 de septiembre de 2023, https://afrofeminas.com/2023/04/24/cual-es-la-diferencia-entre-tokenismo-y-diversidad/

Yuricsel Soriano Delgado (1990) es estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor cubano, licenciado en Letras y máster en Estudios cubanos y del Caribe. Sus intereses investigativos radican en los estudios orales y la huella de la afrodescendencia en la región de América.

Identificación territorial como respuesta al saqueo intelectual en *Chilco*

Valeria González Aguilar

Chilco (2023), última publicación de Daniela Catrileo, cuenta el trágico periplo de una pareja que sobrevive al caos de los socavones, a los conflictos de pertenencia y de desarraigo, tanto en ciudad capital como al interior de una isla ignota llamada Chilco. La narración recoge sobre todo esto último, pues lo accesorio proviene del despojo, transformando la inestabilidad espacial en una excusa para mostrar la inconsistencia interna de las personajes. A través de los ojos de Marina conocemos su fracturado origen familiar: por una parte, es nieta de migrante peruana, hija de madre soltera y, por otra parte, ha sido signada por la ausencia de su abuelo y su padre. Marina trabaja en el archivo del Museo de Historia Natural en Santiago, donde conoce a su pareja Pascale, de tradición mapuche lafkenche, quien llega a remodelar las instalaciones de este sitio.

El lugar del primer encuentro de esta pareja es llamativo, pues se da en un espacio que resguarda el patrimonio o la herencia pública del pasado. En este medio cultural, a su vez, confluye la multiculturalidad de sus trabajadoras (herencia haitiana de Leila, aymara de Marina, mapuche de Pascale) y la resistencia a la historia colonial de los pueblos enraizados en ellas. Estas enrevesadas negociaciones culturales no son casuales ni aisladas, por el contrario, visibilizan dinámicas que persisten en el panorama literario chileno. Por tanto, se hace necesario examinar las relaciones de poder en el campo cultural, tomando para ello algunos pasajes de *Chilco* que muestran dos formas de agenciar del artista. El primero refiere la existencia de una especie de antropología intelectual, basada en la construcción de un imaginario del "otro" mediante la apropiación y exotización de la experiencia del dominado. El segundo, opuesto a la figuración literaria anterior, refiere al intelectual comprometido, el cual, por su identificación territorial como bandera de lucha al "extractivismo" artístico, es legitimado dentro del campo cultural.

Como se ha mencionado, el museo de la novela es un espacio interesante de análisis. Leila y Marina trabajan en el archivo y conservación de bienes culturales, sin embargo, esta facultad para adentrarse libremente en los anales del museo de historia es ilusoria. La autora nos advierte que pueden clasificar u ordenar los archivos, pero no participar en ellos, no pueden asir la historia. Leila menciona una frase que queda patente en la

memoria de Marina: "Se aprende muchísimo de un país catalogando en silencio con luz noble" (Catrileo 47). No habla de su país, sino de uno que le es ajeno, pero del que aprende como agente sin voz. Tiene una labor importantísima, pero en la que no puede agenciar desde sus saberes. Dentro de lo que exhibe este lugar, se encuentra el esqueleto de una ballena, el que se posiciona junto al de Pascale y es descrito como "cuerpos juntos, cómodos animales en extinción" (192), asumiendo desde allí el pasado extinto de la cultura mapuche y la exposición artificial de lo pretérito.

La premisa anterior sirve como aproximación a esta sensación de la protagonista de representarse para los demás como "una pieza de museo" (34)[3]. Esta concepción de sí misma nace a propósito de Laura, la inquilina que subarrienda junto a la pareja de protagonistas, de quien poco se sabe, ya que la narradora menciona que ha estudiado composición musical y bellas artes "en alguna escuela creativa del mundo" (32); que es DJ de música techno industrial (tendría un proyecto musical basado en el sonido de viejas cañerías y conductos de la capital); y que viaja constantemente a otros países, por lo que vivir allí se debe a un capricho artístico. Es decir, hay zonas indefinidas en este personaje, pero se infiere que es una artista identificada con un género musical extranjero, que crea música parasitaria de la ciudad y de formación consagrada en la academia. Su actuar en la casa llama poderosamente la atención, llevándolas a pensar que realiza una "investigación in situ", por tanto, no parece extraña la comparación con Martín Gusinde, antropólogo testigo del genocidio selknam. Su relación con ella deja de ser simétrica en forma más evidente cuando Laura comienza a grabar una conversación entre Pascale y su padre, donde se revela un aparente juego lingüístico que podría ser material musical para la artista.

En todo este capítulo, Catrileo representa la posición del artista en el campo intelectual, mostrando la disputa entre la intelectualidad de élite dominante, Laura, y los dominados, Marina y Pascale. Con este acontecimiento se vislumbra la falta de legitimidad o derecho de Laura al apropiarse de una lengua con la que no nace ni practica. Así, la lengua

3. Esta "museificación de los cuerpos" no es ajena a la discusión planteada, en tanto se configura como imagen simbólica para Catrileo. Percibo que, a través de este mecanismo se tensiona la forma en que se representa el mundo mapuche, evidenciando cómo históricamente, desde la institucionalidad colonial en adelante, los cuerpos indígenas han sido objeto de estudio y de consumo del mundo occidental. Como un continuum de los zoológicos humanos, el neoliberalismo explota la experiencia étnica en un espectáculo de museo. Para complementar esta idea, sugiero observar el trabajo de la artista visual Paula Baeza Pailamilla en sus performances "Etnoturismo" (2017) y "Mi cuerpo es un museo" (2019), las cuales ofrecen una mirada crítica a la elaboración de un objeto-otro clasificado para la estantería de un archivo naturalista.

mapuche lafkenche se transforma en objeto de estudio, esbozando la explotación de la creatividad indígena en virtud de exhibir mercancía "exótica". Laura convive de manera distante con sus compañeras de casa, pero extrae material sin su consentimiento. Esta práctica "extractivista" del arte refleja la forma en que se ha ido introduciendo el neoliberalismo, pues la competencia artística es tan alta, que prima "la novedad", sin que existan límites claros para satisfacer esta fuente de creación. Marina y Pascale se sienten autorizadas para reivindicar esta pertenencia y de forma paródica plantea la primera de ellas: "Ahora me dan ganas de decirle: 'Mira Laurita, todo bien con tu arte, pero al final igual se trata de que tus abuelos mandaron a matar a nuestros abuelos, pues. Sí, sé que no fuiste directamente tú, pero ¿acaso no te beneficias de esas muertes, de esos robos? Entonces, devuelve las tierras, Laurita'" (36).

Por otro lado, gran parte del texto remite al estallido social en Chile, hecho que adquiere mayor relevancia para las protagonistas por cuanto la expulsión territorial es literal y simbólica. El libro da cuenta de la vasta producción cultural que circuló de forma inmediata en relación a este tema, ya sean filmes, fotografías, panfletos, podcasts, literatura, entre muchas otras materialidades de un discurso común. Este momento se representa desde el anhelo utópico de unidad que embargaba a la sociedad, sin embargo, seguía manifestándose la diferencia entre unos y otros: "No parecían molestarse visiblemente conmigo cuando llegaba tarde… Al contrario, decían: "¡Grande Mari, todo por la revolución. Estamos firme con ustedes!"" (140). Esta crítica solapada nos muestra la visión de la autora respecto a la importancia de testimoniar desde el territorio habitado, pues permite situarse histórica y socialmente desde un proyecto que experimenta, y es justo en esa reapropiación cultural en que reside la lucha contra el saqueo intelectual. Las manifestaciones artísticas de estas nuevas subjetividades de género, etnia, clase, intentan ganarse un lugar en el campo intelectual chileno ya no desde la competencia neoliberal, sino desde la reconstrucción de una comunidad perdida, al visibilizar lo diferente como parte de lo propio.

Así, vislumbro en la obra de Catrileo dos formas radicalmente opuestas respecto a la función política y sus propósitos dentro de la literatura. Por un lado, se identifica con el intelectual que es agente de cambio o activista en el contexto de la revuelta social en Chile; y, por otro, se opone el intelectual "extractivista" que trastoca la literatura desde un giro neoliberal, haciendo de la experiencia un bien de consumo (como Laura) o fetichizando el conflicto social padecido por otros (como pasa con algunos manifestantes

que dicen "estar" con la lucha de las protagonistas). El proyecto literario de la autora es vinculante con la comunidad, por lo que se compromete con la transformación y representación de esta. En esta declaración de principios, Catrileo, en la voz de sus personajes, se aparta de todos aquellos circuitos, institucionalizados o no, que fragmenten el pacto testimonial, estetizando el dolor, volviéndolo espectáculo.

La novela esboza de manera crítica la conexión que el intelectual tiene con su obra y con el sistema de relaciones que organiza el campo cultural, mostrando dos perspectivas de creación: una que dialoga jerárquicamente con su objeto de estudio, apropiándose del bien cultural de un grupo social que le es ajeno; y otra, comprometida, que intenta legitimarse desde un lugar de enunciación coincidente con el discurso. Catrileo se mira a sí misma como intelectual y, junto con ello, reconoce la necesidad de "desindustrializar" la producción literaria, evitando que la finalidad única del ingenio creativo sea el saqueo de la naturaleza y del conocimiento. Por último, me parece fundamental continuar el estudio de este asunto en otras de sus obras, pues esta problemática abre la discusión respecto a cómo se originan en Chile las obras culturales y desde qué líneas de pensamiento o concepciones ético-artísticas se acredita una obra literaria.

Valeria González Aguilar (1991) profesora puntaarenense, magíster en Literatura, estudiante de Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Especializada en la posmemoria y la noción de archivo del poeta e historiador peruano José Carlos Agüero.

Más allá del museo y sus archivos: la carta como paisaje en *Chilco*

Angelo Alessio

La transgresión de mi madre era deseo. Me heredó ese deseo sin decir una palabra.
La soledad es la memoria del agua. Vivo en el desierto. Todos los días estoy sedienta.
Cuando abrí los diarios de mi madre y leí el vacío, este se transformó en nostalgia,
el mismo deseo y la sed que mamá me transmitió.
Terry Tempest Williams

"Sucede que algo se agita, se mueve y revolotea, muy adentro. Puedo sentirlo entre el pecho y el estómago. Sé que dirás: eso que revolotea es un deseo. Pero tiendo a creer que es un paisaje [...] Al parecer, ese paisaje vive en mis entrañas y yo soy parte de las suyas" (Catrileo 200). Esta es parte de la carta que le escribe Pascale a su pareja, Marina, que es también la protagonista de la novela. Dicha misiva, responde a un momento de quiebre en la relación de ambas, el cual expone el profundo deseo de Pascale por volver a la isla Chilco, que es donde nació y creció antes de irse a la capital, lugar de encuentro de ambos personajes. Es un punto de quiebre porque la tensión ya había crecido en los capítulos anteriores, donde la pobreza, las protestas, el abandono del Estado y la pérdida de un futuro estable, gatilla múltiples discusiones entre ellas: ¿qué hacemos ahora?, es la pregunta que emerge.

Llegar a un acuerdo se torna difícil, porque decir la verdad pareciera significar un derrumbe del paisaje que ambas llevan tiempo habitando, viendo crecer, regando como una planta dada por muerta, regándola aunque el clima no las acompañe, aunque, al principio, sus exigencias hayan resultado esquivas, pero que, sin embargo, florece entre las grietas del cemento capitalino. Y ahora deben tener cuidado de no moverla demasiado, de no cambiar el ritmo o la cantidad de agua, de sol, de sombra, de viento, e incluso de elogios que recibe a diario. O, más preciso y desalentador aún, manifestar el deseo de Pascale significaría mirar directamente el derrumbe que lleva ya ocurriendo hace mucho y que ninguna puede detener. Pienso, entonces, que dicha carta es uno de los muchos fragmentos que se pueden hallar en la novela de un archivo íntimo, armado en secreto, en ese colchón que, según la narradora, fue el hogar de ambas a lo largo de su relación. Un archivo que responde desafiante a ese otro erigido en museos, institucionalizado,

jerarquizado, fijado, como los primeros gabinetes de curiosidades de Europa del siglo XVI: piezas extirpadas de sus territorios y presentadas como un cementerio exótico, salvaje, símbolos de poder y victoria masculina.

El archivo es muchas cosas, es un lugar, una institución, una colección, un cúmulo de objetos que, en principio, no tienen un sentido en conjunto, pueden ser desechos, residuos, objetos inútiles, útiles, en ocasiones, para discursos oficiales, imágenes sin genealogías, un desafío al patrimonio, los archivos son un espacio físico, imaginario, virtual, y también un secreto, uno con falsa autoría, sin autoría, abierto a nuevas autorías, a una simultaneidad de autorías, los archivos son paisaje, pero también, y sobre todo, son deseo. Porque los archivos exigen un archivador, y en este proceso de montaje —extenso e inacabable porque sus espectadores/lectores son también posibles archivadores— lo primero que se necesita es un deseo, una atracción, parafraseando a Arlette Farge. Las protagonistas de la novela de Catrileo construyen una lectura crítica del paisaje del desastre capitalino y, con ella, instauran su propia isla secreta. Aquella diminuta porción de tierra, en Pascale, la escritora de la misiva del principio, toma la forma de su antigua casa, su familia, su lengua materna, ella ya tenía nombre para esa isla y, de alguna forma, cuando escribe la carta, ya se encuentra lejos de la capital. Por lo tanto, no debería extrañarnos que elija una carta para comunicarse con Marina: están lejos, a kilómetros de distancia, y Pascale quiere que ella viaje a acompañarla a Chilco.

El desafío que tiene Mari ahora es el de colaborar en ese archivo, en interrogarlo con el cuerpo entero. Una propuesta demasiado real para ella, que no se había imaginado nunca viviendo en otro lugar. Pero es interesante que este gesto, el de imaginar Chilco, ella misma lo había iniciado junto a su amiga y colega del museo, Leila. Y es que Pascale estuvo trabajando ahí, remodelando el lugar durante dos meses, compartiendo con ellas, por lo que le tenían un regalo de despedida: "Una cajita que simulaba ser un archivo portátil sobre Chilco" (194). Una especie de souvenir. Un objeto pequeño que, sin embargo, es capaz de unir dos espacios distantes en la palma de una mano. "Para días futuros, para días aciagos" (195), se lee en una sección del regalo. La promesa, entonces, existe desde antes que leyera Marina la carta. Pienso que este es un gesto que se repite a lo largo de la novela de Catrileo, que cuestiona y propone desde un relato de archivo con historia y territorio. Una propuesta que también apunta a lo que entendemos por cultura, a las obras colgadas en paredes blancas que sirven de insignia y delimitan los márgenes del arte: el resto, lo que sobra, lo que ocurre en ese sector de la

capital que necesita de la colaboración y el afecto de vecinos, amigos, parejas y familia para sobrevivir, no entra. En la novela, las protagonistas se ven sumergidas en un agujero negro, sin luz, sin servicios básicos, con letreros publicitarios sobre un nuevo oasis que se construye lejos de ellas, al cual nunca podrían acceder. Lo que sale de ahí no entra en la categoría de archivo, a menos que, como ocurre en algún momento de la novela, con una chica que se aloja en casa de las protagonistas, aparezca un extranjero a vender esas lenguas que no conoce como parte de su proyecto artístico/musical/académico, porque él sí tiene las credenciales necesarias para publicarlo, y el tiempo de ocio para cuestionarlo y hablar sobre él en charlas y congresos, sin importar el desorden que ese gesto, insignificante para él, deja tras suyo. Marina, finalmente accede. Viajan a Chilco. Y cuando Pascale ya no está, ella se encarga de seguir con ese dispositivo póstumo (Guerrero, 2022). La novela cierra con la última imagen del archivo de Chilco, una carta náutica de la isla desde la altura. Última imagen que, además, cierra esa cajita de regalo que es el símbolo de un deseo colectivo y secreto, que espera no ser perturbado por quienes no quieran leerlo como lo que es, un paisaje.

Bibliografía:

Catrileo, Daniela. *Chilco.* Editorial planeta: 2023.

Farge, Arlette. *La atracción del archivo.* Ediciones alfons el magnanim: 1991.

Guerrero, Javier. *Escribir después de morir. El archivo y el más allá.* Ediciones metales pesados: 2022

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla.* Caja Negra Editora: 2014.

Angelo Alessio de Rosas (1997), escritor, editor, mediador de lecturas y estudiante del Doctorado en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



PROYECTO ANILLO ATE220025

DESPATRIARCAR Y DESCOLONIZAR DESDE EL SUR DE CHILE:

GÉNERO E INVESTIGACIÓN EN LA FORMACIÓN INICIAL DOCENTE