

**grifo**

escuela de  
literatura creativa  
universidad  
diego portales

### **Géneros referenciales**

ARTISTA VISUAL INVITADO:

Sebastián Riffo

**número veinticuatro** julio 2012

ISSN 0718-4786



ISSN 0718-4786

GRIFO, número veinticuatro, 2012  
Santiago de Chile  
Escuela de Literatura Creativa  
Universidad Diego Portales.

**Editor general** Víctor Ibarra B.

**Editores** Cristian Salgado, Angélica Vial,  
Constanza Zanetti

**Productora general** Emiliana Pereira

**Encargadas de producción** Carolina Bravo,  
Daniela Olivares, Manola Pérez

**Comunicación y redes sociales** Nicole Jara,  
Valentina Palacios

**Colaboradores**

Rodrigo Arroyo, Vicente Bernaschina,  
Andrea Cobas Carral, Ottmar Ette, Olga  
Grau, Víctor Ibarra B., Roberto Merino,  
Iman Mersal, Rodrigo Morales, Leonidas  
Morales T., Nicole Muñoz Alborno, Raquel  
Olea, Margarita Ossorio, Antonio Rioseco,  
Laura Salguero, Vilma Tapia Anaya, Vicente  
Undurraga, Camila Valenzuela, Constanza  
Vergara, Diego Zúñiga.

**Artista visual invitado** Sebastián Riffo

**Página web** [www.flickr.com/r\\_i\\_f\\_o/](http://www.flickr.com/r_i_f_o/)

**Diseño** Daniela Escobar

**Contacto** [pixelpoema@gmail.com](mailto:pixelpoema@gmail.com)

**Impresión** Andros Impresores

**Contacto** [revistagrifo@mail.udp.cl](mailto:revistagrifo@mail.udp.cl)

**Página web** [www.revistagrifo.cl](http://www.revistagrifo.cl)

Esta publicación es parte del trabajo de  
alumnos de la Escuela de Literatura Creativa  
UDP en Producción Editorial I, curso dirigido  
por Julieta Marchant. Todas las imágenes  
que componen este número de *Grifo*  
pertenecen al artista visual invitado.





## Etiquetas en agonía

Por Víctor Ibarra

La distinción entre géneros mayores y géneros menores explicita un movimiento cosmogónico y su consecuencia inmediata, a saber: el divorcio de *lo mismo* y la lucha por el reconocimiento. En el primer caso, asistimos a la fragmentación meramente analítica de la literatura. A diferencia de lo que ocurre con el andrógino de Aristófanes en Platón, cuya violenta separación destina –no obstante– a las dos partes a volverse a encontrar, la taxonomía mayor/menor (o mayor/referencial) no clama por reunión alguna. Al contrario, pasa por alto la arbitrariedad de su cisma y naturaliza unas relaciones textuales que, en principio, no requerían tal segmentación.

Sin embargo, la literatura conserva algunos ejemplares de indistinción. Leamos los *Remedia Amoris*, el *Amores* o las *Tristia* de Ovidio. Que las últimas correspondan a una serie de cartas escritas por Naso desde el exilio (pidiendo perdón y su reincorporación a la vida imperial de la Roma del siglo I) no impide que la crítica las haya tratado como una obra eminentemente mayor. Lo mismo pasa con Schiller y su *Wallenstein*: dramático, trológico, monumental, frente a *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (*Cartas sobre la educación estética del hombre*) que jamás nadie se atrevería a tildar de “menor”, pese a su carácter epistolar. Alguien podría decirnos que hemos hecho trampa con este último ejemplo: las *Cartas* son estético-filosóficas. Pero nadie que las haya leído puede negar su estatuto literario.

Para los contemporáneos de Ovidio, poco o nada importó que sus epístolas refirieran a una realidad específica de la época augusta: Naso no dejó de ser un poeta elegíaco ni *Tristia* parte de su producción más importante. En el caso de las *Cartas* de Schiller, establecían un pacto aparentemente referencial, pero tampoco fueron sustraídas o distinguidas respecto de su *corpus*: al contrario, es posible atisbar en su literatura gran parte de sus postulados estéticos y viceversa –y concedamos que, ya con los modernos, la separación de *lo mismo* comienza a ser compulsiva–.

El segundo de los movimientos que sugiere la taxonomía menor/mayor, mayor/referencial, es una consecuencia directa de esta separación de la literatura en dos tipos de géneros. Mientras que en el ya mencionado andrógino la fragmentación implica una mutua dependencia de las partes, y la simetría (física) de sus relaciones eventuales, el binomio mayor/menor, por el contrario, comparece ante la crítica como una distinción peyorativa. La inclusión o reparación de esa conversación jerárquica entre la obra mayor (la madre) y la obra menor (el aborto) tiene sus primeras inflexiones en la categoría *referencial*. Lamentablemente, la concesión llega tarde: este divorcio resulta todavía, para algunos, despectivo; para otros, pedagogía innecesaria.

Es en este segundo movimiento (en el problema del reconocimiento) que transitan los artículos de la presente edición de *Grifo*: una invitación a pensar en el estatuto de ciertas texturas y a poner en duda la necesidad. Una invitación a recordar, en último término, la arbitrariedad de las etiquetas.

C

O

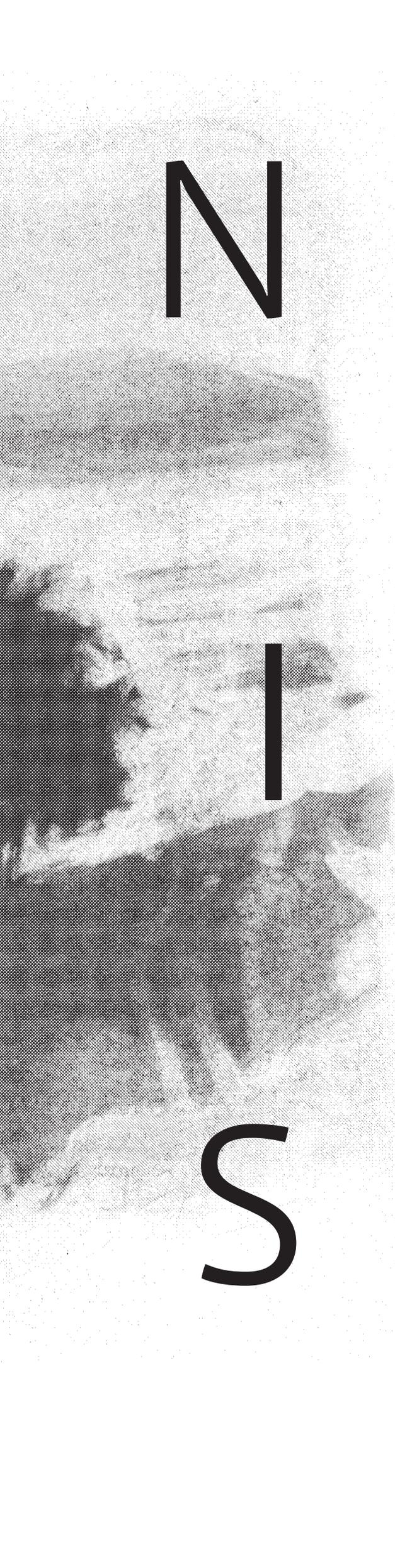
T

E

N

D

O



# N

- 04 Cambios en el paradigma de los géneros en la crítica chilena  
Por Leonidas Morales T.
- 07 La privada extensión de la palabra o el espacio sin autor  
Por Rodrigo Arroyo
- 10 Entrevista a Roberto Merino:  
Uno es como quedó  
Por Camila Valenzuela
- 15 El testimonio como género y su análisis en el marco de los  
estudios de memoria  
Por Nicole Muñoz Albornoz
- 19 Traducción: Iman Mersal: Poemas  
Por Laura Salguero y Margarita Ossorio
- 22 Los que susurran  
Por Vicente Undurraga
- 27 Mi historia en la pantalla: apuntes sobre documental y  
autobiografía en Chile  
Por Constanza Vergara
- 31 Entrevista a Ottmar Ette:  
Roland Barthes: la vitalidad de los signos  
Por Vicente Bernaschina
- 35 Inéditos de Vilma Tapia Anaya
- 37 El *Diario* de Luis Oyarzún  
Por Olga Grau
- Crítica de libros**
- 42 Azar y cálculo:  
*Bahía Blanca*. Martín Kohan  
Por Andrea Cobas Carral
- 43 Esperar mientras festejas:  
*Sala de espera*. Jorge Polanco  
Por Rodrigo Morales
- 44 *Free lance*:  
*Cruce de peatones*. Alejandra Costamagna  
Por Diego Zúñiga
- 45 La huerfanía de las palabras:  
*cajita americana*. Luz María Astudillo  
Por Víctor Ibarra B.
- 46 Escritura: cuerpo y resistencia:  
*Una mujer en Villa Grimaldi*. Nubia Becker Eguiluz  
Por Raquel Olea
- 47 El exilio de Guajardo:  
*Un momento propicio para el exilio. Poesía reunida (2002-2010)*.  
Marcelo Guajardo Thomas  
Por Antonio Rioseco

# Cambios en el paradigma de los géneros en la crítica chilena

Por Leonidas Morales T.



Hasta fines de la dictadura y comienzos de la “transición a la democracia”, es decir, hacia 1990, la docencia universitaria y la crítica literaria (la académica y la periodística) continuaban operando con las mismas distinciones de género discursivo todavía en uso hacia 1973, el año del golpe militar. Y lo grave, lo sintomático de las condiciones de la cultura en el largo período que se abandonaba (los diecisiete años de dictadura), con criterios de valoración estética asociados aún, en el campo de la crítica académica, a un estructuralismo reduccionista, de un nivel –en términos de principios y argumentos– escolar, casi burocrático, lejos de la vitalidad teórica del estructuralismo de las décadas del cincuenta y sesenta (Lévi-Strauss) y, en el de la crítica periodística, a un impresionismo de orígenes decimonónicos, representado en su forma más pura por Alone y, luego, a un cierto pragmatismo teórico, un poco oportunista, el de Valente<sup>1</sup>; ambos críticos de *El Mercurio*, diario históricamente orquestador del discurso de la derecha chilena.

Para ese universo de distinciones de género discursivo, lo propiamente “literario”, en el sentido de las grandes obras de la imaginación y portadoras de una verdad sobre el hombre como ser histórico, quedaba circunscrito al espacio de escritura cubierto por los géneros de “ficción”. Fuera de la ficción, lo literario no existía o existía bajo una forma de alguna manera degradada. Dentro de la ficción, en cambio, lo literario se desplegaba en un lugar propio y podía abrirse a la especificidad del saber que de él se esperaba. El resto de los géneros, los no marcados por el sello legitimador de lo ficcional (diarios de vida, epistolarios, memorias, autobiografías, etcétera), permanecían relegados a una zona marginal que reducía su función a la de meras “fuentes” de información, “documentos” auxiliares de la lectura crítica de las obras literarias.

<sup>1</sup> Creo que esto comienza a cambiar hacia fines de los ochenta. Por ese entonces, aprovechando un momento en que la dictadura, segura de que las estructuras impuestas permanecerían, anuncia elecciones y permite ciertos márgenes de libertad, aparece el diario de oposición *La Época*. Este comenzó a publicar un suplemento, “Literatura y Libros”, creado y dirigido por Mariano Aguirre, que rompe el monolitismo crítico dominante y se abre a diversas posturas teóricas y críticas, la mayoría de intelectuales que volvían del exilio.

Lo propiamente “literario” quedaba circunscrito al espacio de escritura cubierto por los géneros de “ficción”. Fuera de la ficción, lo literario no existía o existía bajo una forma de alguna manera degradada.

Nadie se planteaba de verdad la cuestión de los mecanismos de la producción literaria y de sus componentes estéticos, y de cómo estos mecanismos –siempre sutiles, indirectos– podían perfectamente operar, y a veces con una potencia maravillosa, en los géneros precisamente excluidos de los privilegios otorgados a la ficción. Pienso, en la historia literaria chilena, en casos como el epistolario de Carmen Arriagada, del siglo XIX, o, después en el siglo XX, en una obra monumental como el *Diario íntimo* de Luis Oyarzún, o en las cartas de amor de Violeta Parra y de Gabriela Mistral. Todas obras ejemplares a su modo, ricas siempre en imágenes luminosas sobre el ser humano como figura del tiempo o, lo que es lo mismo, como figuras de muerte.

En otras palabras: nadie se planteaba que detrás de los privilegios de la ficción podía haber un componente ideológico o una limitación de época, es decir, de condiciones epistemológicas. Ahora bien, lo definitivo estaba en el presente: tales privilegios simplemente disonaban dentro del nuevo estado de la modernidad. En efecto, este nuevo estado de la cultura moderna, articulado (como función suya) al fenómeno de la rápida globalización de la mercancía a partir del término de la Segunda Guerra –movimiento simultáneo con el desplazamiento del eje del poder mundial desde Europa a Estados Unidos–, un estado que hemos venido llamando “posmoderno” (palabra ambigua, siempre necesitada de definición), justamente se ha manifestado en el mundo de la literatura y de su teoría como una tendencia a debilitar (incluso a borrar) fronteras antes rígidas, propiciando en su lugar la colaboración de órdenes expresivos distintos, géneros y códigos comunicacionales antes en una relación de exclusión. Piénsese, por ejemplo, en ese libro de Diamela Eltit y Paz Errázuriz, *El infarto del alma* (1994), un libro escasamente estudiado a pesar de sus marcas revolucionarias, donde se mezclan sin arbitrariedad, como por una subterránea necesidad, no solo géneros discursivos distintos (la carta, el diario de viaje, el ensayo, la crónica), sino también códigos materiales de naturaleza diversa, como el código de la fotografía y el código verbal, estableciendo entre sí relaciones de convergencia estética y de complicidad en la producción de verdad.

Pero en la década del noventa comienzan a hacerse visibles en Chile los cambios en la manera de abordar el problema de los géneros del discurso desde el punto de vista estético y de producción de verdad. Quienes introducen el giro son, fundamentalmente, profesores y críticos que volvieron al país después de años de exilio. Que no quedaron, por lo tanto, atrapados dentro de una atmósfera intelectual en estado de desconexión con las líneas y direcciones a las que se abría la modernidad cultural en todas partes –una atmósfera cerrada sobre su propia inanición (me refiero a la de los años de la dictadura)– y que traían consigo otras coordenadas desde donde pensar históricamente el país, su cultura y su literatura. Uno de los efectos perdurables de este giro ha sido la recuperación de los géneros de no ficción, sobre todo el diario íntimo, la carta y la autobiografía, y su inserción, con derechos plenos, en el campo de los estudios literarios.

En este punto, y a propósito del giro del que hablo, no puedo evitar referirme a mi participación en esa inflexión dentro de los estudios literarios en Chile. Pero lo haré en términos muy escuetos. Publiqué como editor en 1990 una selección y luego, en 1995, el texto completo del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún. En ambos casos, lo estudio (en los prólogos respectivos) viendo en él sobre todo una escritura estética productora de una verdad que el lector, tal como lo hace con obras de ficción, debe construir. Un enfoque similar se encuentra en el prólogo de mis *Conversaciones con Nicanor Parra* (1990), que aborda el género de la entrevista. También la carta tuvo un tratamiento semejante en mis libros *Cartas de petición. Chile 1973-1989* (2000) y *Carta de amor y sujeto femenino en Chile* (2003).

En este rápido recuento de mis publicaciones pertinentes al tema de los cambios en el paradigma de los estudios literarios, debo detenerme un poco más en un libro. Se trata de *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, publicado en 2001. El libro reúne ensayos ya publicados (la mayoría en revistas) sobre varios géneros que se inscriben fuera de la ficción; un ensayo sobre el problema de si el testimonio es o no un género; y otro que se pregunta por el estatus de estos géneros no ficcionales dentro de las prácticas de lectura crítica de la literatura chilena. La frase del subtítulo de este libro (*Géneros referenciales*) ha servido a muchos desde entonces, en el medio de la crítica literaria y cultural chilena, como nombre para identificar esos géneros.

Cabe perfectamente preguntarse por el uso de la palabra *referencial*. ¿Por qué géneros referenciales? Fue, en primer lugar, mi reacción frente al libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. Hablar de géneros menores me resultaba un modo inevitablemente peyorativo de nombrar.

Cabe perfectamente preguntarse por el uso de la palabra *referencial*. ¿Por qué géneros referenciales? Fue, en primer lugar, mi reacción frente al libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. Hablar de géneros menores me resultaba, por el sentido que solemos darle en español a la palabra *menor*, un modo inevitablemente peyorativo de nombrar. La palabra *referencial* me parecía en cambio, por una parte, una palabra más neutral, menos connotativa y, por otra, útil en el propósito de desplazar el énfasis desde la ficción a un referente externo.

En cualquier caso, “referencial” es solo un nombre. Y los nombres de géneros, individuales o grupales, pueden ser, como nos recuerda Schaeffer, más o menos afortunados, tener tales o cuales relaciones con un momento cultural o con una tradición cultural, etcétera. Pero en el fondo lo que importa son las propiedades de cada uno de los géneros, algunas de ellas a veces compartidas entre géneros (como entre la carta y el diario íntimo), y cómo estas propiedades están sometidas al tiempo histórico, a su transformación, sustitución o desaparición, arrastrando consigo al género a su renovación o a su muerte. La novela de caballería nada tiene en común, excepto el nombre “novela”, con la novela moderna tal como la conocemos desde el *Quijote*. Hoy ha surgido lo que se llama la novela gráfica, que implica otra transformación fuerte, en este caso la entrada del dibujo y del cómic, disputándole el espacio y la función a la palabra narrativa. No sabemos por supuesto cuál sea el destino final de semejante innovación.

Desde luego, la historia de los géneros, de sus metamorfosis y de sus desapariciones, nunca puede explicarse por completo desde el propio sistema genérico. Está, esa historia, siempre condicionada por el tipo de sociedad o de cultura dentro de las cuales se desarrolla, por los cambios que estas experimentan. Todorov subrayaba que había una dependencia “ideológica” entre género y sociedad. El diario íntimo, por ejemplo, es un género moderno, asociado en sus orígenes (siglo XVII) a prácticas culturales burguesas. Muchos otros son también estructuras modernas. Entre ellos, la entrevista, el reportaje, la crónica “urbana”, todos vinculados a la historia del periódico, una historia fundamentalmente moderna. Y por su parte, la novela, ha dicho Lukács, “es

necesariamente la forma épica de nuestro tiempo” (85) o “la novela es la epopeya de un mundo sin dioses” (141), con lo cual se quiere decir que la sociedad moderna o burguesa genera internamente el espacio donde puede surgir e inscribirse un género como la novela moderna.

El complejo estado actual de la sociedad y la cultura modernas, o sea, el estado posmoderno, cuyo despliegue histórico desde las décadas del cuarenta y del cincuenta ha ido creando las condiciones para que los géneros referenciales hayan advenido a su nuevo estatus, ese en que ahora pueden compartir con las obras de ficción la producción estética de verdad, nos sitúa por sí mismo y por su identidad histórica ante un futuro más que incierto, perturbador. El impulso, característico de lo posmoderno, que conduce –en todos los planos de la cultura– a desinstalar las instancias de autoridad, a convertir las viejas fronteras modernas de separación y distinción en zonas cada vez más difusas, como las fronteras que separaron con claridad la literatura comercial o masiva de la literatura de “experimentación”, ¿no podría llevarnos a un momento en que los géneros mismos ya no existan o existan como las sombras borrosas de sí mismos, simulacros pertenecientes a un mundo de fantasmagorías? ¿Un momento donde las categorías mismas de “ficción” y de “referencia” hayan perdido por completo su base de sustentación? El *reality* que hoy nos parece, con razón, un espectáculo deprimente por la concentración abusiva de estupidez que practica, puede verse, con más provecho, como signo que apunta a un futuro donde “referencia” y “ficción” o “ficción” y “realidad” se vuelven indistinguibles. ¶

#### Bibliografía

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Editorial Era, 1978. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Ediciones Akal, 2006. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996. Impreso.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1966. Impreso.

# La privada extensión de la palabra o el espacio sin autor

Por Rodrigo Arroyo

*No abran aquello que está cerrado: destrúyanlo todo,  
sin saber lo que destruyen, con la ignorancia y la  
espontaneidad de un afecto verdadero.*

Maurice Blanchot



## El autor

“Franz Kafka es el responsable de la publicación de sus obras inacabadas, y no Max Brod, ¡no tenía más que destruirlas él mismo, si realmente estaba tan insatisfecho!” (187), señala Jorge Semprún respecto de la sobrevivencia y posterior publicación de los textos del escritor checo. ¿Por qué detenernos en ello? ¿Cuándo la escritura es solo gesto?

Antes de intentar elaborar una respuesta, cabe preguntarse qué forma de exclusión habría que aplicarle a la correspondencia en términos literarios, cuando ya se le denomina un género menor, ignorando un hecho tan simple como es el de la condición que ella misma ostenta y que de paso le da su libertad: la distancia con la noción de campo, con la misma literatura como institución y con el autor en términos de su figuración. En otras palabras: la correspondencia como imagen es un descampado que opera desmontando, en un sentido crítico e intuitivo, lo que torpemente denominamos “campo”. O, más aún, campo simbólico que –si nos detenemos a reflexionar– no es sino el borde de un camino que serpentea la mudez, la distancia ilusa de un espacio común basado en la similitud. Mientras que una carta a través del mutismo, del tiempo incluso en que permanece solo en su venir –en suspenso–, reúne diferencias que posibilitan el conocimiento de las zonas oscuras e imaginarias del lenguaje que ocultamos o separamos de la literatura. La fuerza de las más elementales palabras que nos dan cierta certeza de que no habrá simulación posible: en la correspondencia lo que prima es un genuino deseo de comunicación.

Es preciso insistir que el ser considerado un género menor es tan absurdo como erróneo; plantearlo en términos taxonómicos implica reducir el sentido y la dirección incierta que posee tal escritura. En lo que podríamos tal vez concordar es en que este género actúa a modo de una parábasis respecto del campo literario: se constituye como una interrupción, se sitúa en el umbral. “Al autor le corresponde el lugar del muerto en el juego de la escritura” (ctd en Agamben 85), señala Foucault. Así, Kafka se transforma en el paradigma del autor, precisamente porque lo que conocemos de él no es solo la producción escritural, sino también el latir de las palabras adquiriendo el color azul que posee el filo de un cristal quebrado, la reflexión sobre el mundo sin él. Dicho de otro

¿Cabría límite en esta escritura acaso?

Cuando lo que persiste es el modo en que todo lo nombrado ha perdido relación con el lenguaje convencional, transformándose en una contraseña: lenguaje que solo el destinatario ha de conocer, complicidad de verse a los ojos a través de las palabras.

modo, en Kafka podemos reconocer que en la página quizá viene aquello que en la vida no vendrá. Aquí no hay figuración posible sino a través de un juego de espejos o símbolos perdidos; aquí el estatus de autor se obtiene solo en la configuración de los destinatarios, de la curatoría personal, de los afectos personales e intelectuales. O se consigue también en la autobiografía que se va formando al pasar el tiempo, desprendiéndose una escritura que, como un latido, aparece en el momento de su origen, es decir, al escribir, iluminando la oscuridad de un ensayar silencioso con las palabras. Porque podemos ver las cartas como una forma privada de pensar en el ensayo. Lugar en el que otro –cuya mano también escribe– debe completar el recorrido que ha de sobrevivir a la escritura y a la ruina. Podríamos referirnos aquí a la relación epistolar entre Benjamin, Theodor y Gretel Adorno, o nada más pensar en la situación de encontrarse a la deriva, sin territorio. Condición en la cual el margen comparece como una fuerza subversiva que ha de ser el inicio de la diáspora para una lengua que permanece en la imposibilidad de su figuración pública. Así, el autor es, finalmente, quien se queda en el exilio, fuera de toda convención y cercanía con el cuerpo salvo de la palabra.

#### **El umbral de la correspondencia**

¿Cómo afirmar el nombre sino a partir de las palabras que lo constituyen, sin pensar siquiera en la noción de autor? Umberto Eco dice que “Dios le habría dado [al hombre] una facultad de lenguaje antes de que él construyese una lengua” (45). Intentemos desligarnos de la referencia religiosa judía y centrémonos en cómo nos enfrentarnos a lo epistolar. Señalar el origen de una escritura como instancia previa a una lengua implica pensar en la correspondencia como una pre-visualización o antecedente de una escritura acabada –por no decir de una obra, sea poética, ensayística o narrativa–. Y es, asimismo, diluir la idea de géneros. Podemos disponer de Paul Celan como ejemplo en este caso, pues él prolonga sus referencias nacidas en la correspondencia, incluyéndolas luego en su poesía, extendiendo y reafirmando *el apretón de manos como un poema*. Diciéndonos, en el fondo, que los ojos son la salida del laberinto para una carta. Entonces, desde la mirada iniciamos un recorrido –desde la mano que intenta borrar todo límite posible en cuanto a forma y contenido–, y su principio radica en la comunicación entre dos

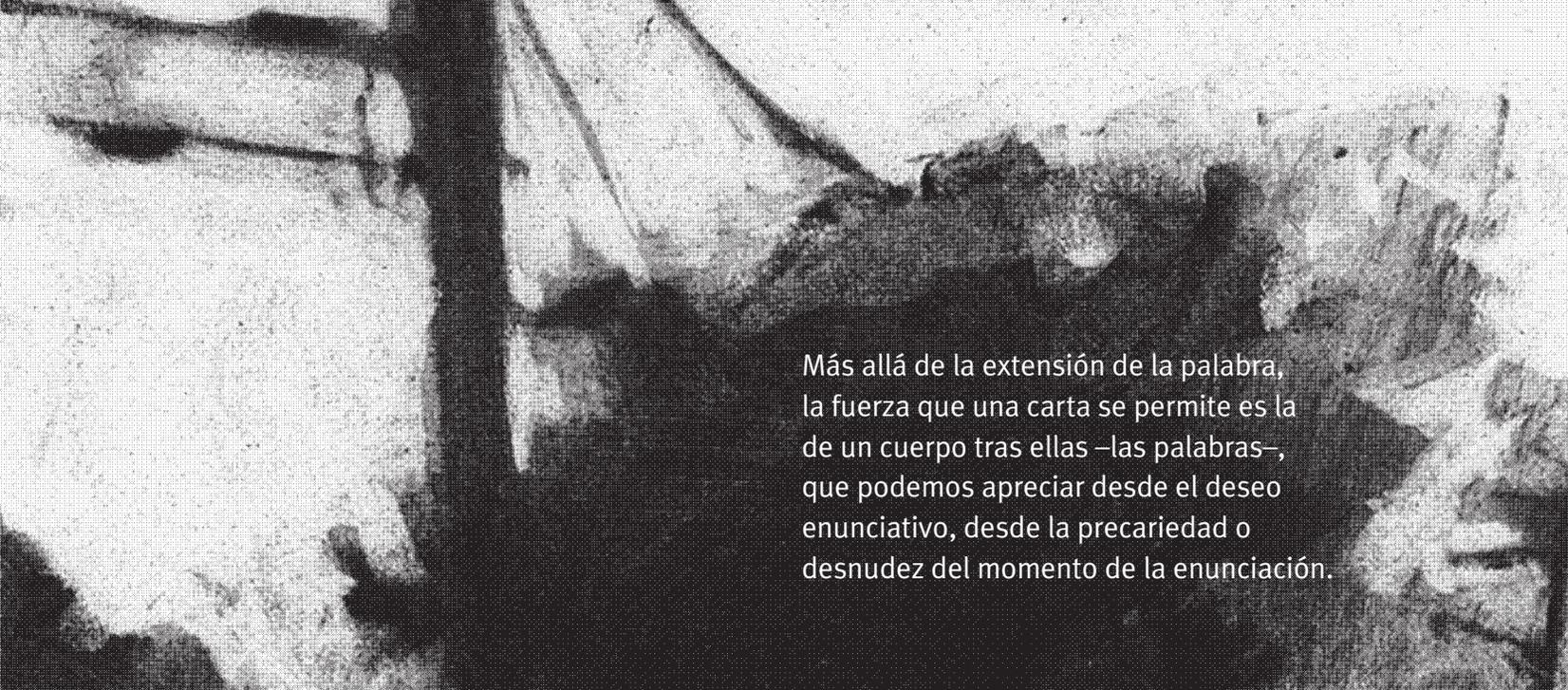
o más personas. Ahora, un camino para especificar en qué consistiría dicha comunicación se vincula a lo que Carolina Lorca sintetiza sobre la teoría Bajtín: “Un diálogo entre conciencias diversas, entre sujetos individuales que encuentran el sentido únicamente a través de la inclusión del otro en su subjetividad” (115). O podríamos también ubicarnos en la semiología, y vislumbrar cómo una carta, en su despliegue, nos entrega otros elementos sobre los cuáles reflexionar: los gestos, los objetos culturales que, dispersos, dirían incluso no diciendo.

Y ya que se ha mencionado el gesto, resulta posible comenzar sugiriendo que la belleza de este en una carta reside en reconocer la cercanía de los cuerpos –pese al tiempo y la distancia–, en palpar nuestros lenguajes con la incertidumbre de no saber cuándo una carta deja de ser tal y es otra cosa. ¿Cabría límite en esta escritura acaso? Cuando, en realidad, lo que persiste es el modo en que todo lo nombrado ha perdido relación con el lenguaje convencional, transformándose en una contraseña: lenguaje que solo el destinatario ha de conocer, complicidad de verse a los ojos a través de las palabras, aguardando una presencia siempre por venir que desbordaría su deseo sobre esas palabras, volviéndolas un torbellino. Seducción y estímulo a la producción, pues habría que preguntarse qué carta no deja ver en ella la continuidad de otro discurso, de otra experiencia siempre visible.

Pensar en un gesto no es otra cosa que indicar a quien pudo mirar desde adentro, ese que calla sabiendo entregarse al habla del otro, reconociendo la existencia de un *corpus* a partir de la idea platónica del entendimiento de un habla ajena. Mas no podemos evadir la realidad: el campo literario ha nimbado la correspondencia, publicándola –en vez de guardarla como se guarda una vieja fotografía, para verla en otro tiempo y recordar que las palabras son un cierto modo de estar ahí cuando no se está–.

#### **La presencia del ausente**

“Mis pensamientos te buscan, lo sabes” (642), le escribe en una carta Paul Celan a Gisèle Celan-Lestrange, indicándonos a contrapelo que la presencia que el lenguaje permite es, paradójicamente, la de la ausencia; el destello breve de la posibilidad de lucidez. La misma que bien describiera



Más allá de la extensión de la palabra, la fuerza que una carta se permite es la de un cuerpo tras ellas –las palabras–, que podemos apreciar desde el deseo enunciativo, desde la precariedad o desnudez del momento de la enunciación.

Pizarnik: “La lucidez es dolor y el único placer que uno puede conocer, lo único que se parecerá remotamente a la alegría, será el placer de ser consciente de la propia lucidez” (ctd en Aristarain). Esto nos lleva a preguntarnos qué lugar es capaz de acoger este lenguaje. ¿En qué medida la escritura y el escribir se transforman en un gesto?, ¿en qué medida el texto administra la distancia entre seducción y corrupción? No siempre quien recibe la carta puede verse a sí mismo más allá de su función de lector (se ha reflexionado sobre la importancia y la existencia de Felice Bauer en la vida de Kafka), dado que los impulsos afectivos a veces no son mutuos, y la correspondencia pasa a ratos a ser la vía para encontrar un lector profundo, cercano y al modo de *Las meninas*: siempre presente en el texto cuando, de alguna manera, se está fuera. Así, el plan de una carta no es sino el deseo mismo de la escritura que puede someter a otro y transformarlo en *el* lector.

Por otro lado, la presencia del ausente se convertiría en un seductor estímulo a la producción que encontraría el tiempo y el lugar a los cuales llegar con la fuerza de las palabras que intuyen las huellas y los rastros del destinatario, o bien que evidencian su partida. Esto generaría un vínculo con la escena originaria de la pintura descrita por Plinio el Viejo: una carta también puede ser una silueta hecha con barro, en la pared; hablar en silencio, a solas, imaginando el recorrido del idioma a través de todas las ausencias con las que cargamos (los lugares, los objetos) y transformando al lenguaje en la desembocadura de un río en el océano (sabemos lo que ocurre: la desaparición del río en la profundidad del mar). Entonces, ¿qué involucra leer correspondencia, es decir, entrar en lo que pertenece al mundo de lo privado? Quizá comprender esa escritura como la pérdida de un lenguaje siempre distinto, el hallazgo de un mar, una profundidad y fuerza sobrecogedora visible en la ondulación de una ola en la superficie. O, de otro modo, entenderla más allá de las palabras, de la literatura, como un espacio de libertad posible desde el momento en que la experiencia no necesariamente ha de fundar ni fundir un lenguaje, y puede nada más aparecer desde el latido de la propia respiración, desde el deseo y configuración de un otro, visible a través de las palabras. Pérdida que se inicia desde el momento en que abrimos y leemos una carta.

Podríamos pensar que la extensión que experimenta la palabra nace de la supuesta libertad de acción que ella tendría al estar, como se ha mencionado, fuera de la noción de campo enunciada por Bourdieu. Así, por ejemplo, la distancia es la que permitiría –diría Gershom Scholem respecto de su relación epistolar con Walter Benjamin– mayor apertura en el contenido de las cartas. O también es posible suponer que la relación sentimental deja un espacio para exhibir el deseo sexual que James Joyce plasmaría en sus cartas a Nora Barnacle. O advertir la construcción de vínculos a partir de la apreciación estética, como sería el caso de Vincent van Gogh y numerosos pintores con los que mantuvo relación escrita; por dar algunos ejemplos de los muchos puntos de fuga que se generan a través de una idea de comunidad a partir de las palabras. Más aún, o más allá de la extensión de la palabra, la fuerza que una carta se permite es la de un cuerpo tras ellas –las palabras–, que podemos apreciar desde el deseo enunciativo, insisto, desde la precariedad o desnudez del momento de la enunciación. Habría que pensar también en qué carta no es, en cierto modo, una catarsis que convoca a un lenguaje que ha de ser él mismo y no otro, edificado desde la desesperación, o como si buscara un cobijo o algún tipo de aprobación. Como si se intentara compartir –a sabiendas de lo solitaria que es la tarea– la vana búsqueda de sentido, esfuerzo ingenuo por sortear la soledad; el páramo de saber que decir es también callar, perder el susurro y el aliento, incluyendo a otro en dicha situación de pérdida. Pero que nos permitiría conocer la riqueza de la relación con el idioma, el compromiso político, que visto así es siempre un compromiso poético, utópico. Y que nos lleva finalmente a preguntarnos ¿qué hombre confronta al escritor? ¶

#### Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. Impreso.

Aristarain, Adolfo, dir. *Lugares comunes*. Tornasol Films/Shazam S.A./Pablo Largaña Producciones, 2002. Filmico.

Celan, Paul y Gisèle Lestrangé-Celan. *Correspondencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

Eco, Umberto. *La búsqueda de una lengua perfecta*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994. Impreso.

Lorca Arrau, Carolina. “La poética genealógica de Mijail Bajtín”. *Mijail Bajtín y la literatura*. Comp. Manuel Jofré. Santiago: Editorial Ventana Abierta, 2011. 115-140. Impreso.

Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2004. Impreso.

---

# Entrevista a Roberto Merino: Uno es como quedó

Por Camila Valenzuela

Roberto Merino (Santiago, 1961) tiene una destacada trayectoria como editor periodístico y cronista. Ha trabajado en revistas como *Paula* y *Fibra*, y publicado los libros *Transmigración* (Ediciones Archivo, 1987); *Melancolía artificial* (Ediciones Carlos Porter, 1997); *Santiago de memoria* (Editorial Planeta, 1997); *Horas perdidas en las calles de Santiago* (Editorial Sudamericana, 2000); *Antología del humor literario chileno* (Editorial Sudamericana, 2002); *En busca del loro atrofiado* (Editorial Juan Carlos Sáez, 2005); y *Luces de reconocimiento. Ensayos sobre escritores chilenos* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2008).

Dicen que Merino es uno de los mejores cronistas de nuestra época. Dicen que es el representante más inspirador de la crónica chilena actual. Dicen que odia el jazz y la poesía visual. Él ha confesado que le gusta la crónica porque en ella hay contradicción. También ha revelado que a los quince años decidió dedicarse a la escritura. En esta entrevista nos habla sobre esos orígenes: sus primeras lecturas e influencias, sus temas recurrentes. Las voces de otros textos y sus huellas.

## IMÁGENES ADHERIDAS

---

### ¿Cuáles fueron los primeros cronistas que leíste?

Creo que comencé por los chilenos. Particularmente Daniel de la Vega y su conjunto de libros *Confesiones imperdonables*, muy bonito: un entorno santiaguino, algo nocturno, vinculado a la bohemia periodística, a la escena del teatro de los años diez, veinte. También leí a Joaquín Díaz Garcés, que era más costumbrista, pero a veces con un gran sentido de la sátira, una de costumbres nacionales un poco perdidas: veraneos, bautizos. Sus textos son medio cuentos, medio crónicas.

### ¿Cómo llegaste a ellos?

Por los libros de mi abuelo que circulaban en mi casa. Mi papá leía mucho a Enrique Bunster. A él lo pesqué después, pero es un gran cronista. Y luego Joaquín Edwards Bello, que fue una especie de revelación de mundo, la persona que, de alguna forma, me cambió la cabeza. Mi papá, cuando me vio leyendo a Daniel de la Vega, me dijo: “No, léete esto mejor”, y me empezó a pasar sus libros. Ahí hay algo distinto, se abre un universo más amplio. Daniel de la Vega es un cronista de tono un poco menor, incluso algo plañidero, nostálgico. Publicó algunos textos de extrema cursilería, pero otros –como los de *Confesiones imperdonables*– son estupendos y están escritos con mucha precisión. Solo que aparece el asunto de romántico trasnochado. Edwards Bello, en cambio, tenía otra impostación de voz, otro temperamento, era un gallo que escribía muchas veces con indignación. No abandoné nunca esa lectura, desde que mi papá me pasó esos libros a los trece años.

Para mí, un niño tan encerrado con cierta curiosidad por la vida, esto de informarse sobre el pasado, lugares y gente que no conocía, era muy interesante. No se me olvida nada, tengo imágenes pegadas de esos libros, adheridas.

**¿Y de los extranjeros? Por ejemplo, ¿Neil Davidson te iba mostrando autores de afuera que se sumaran a tus lecturas de cabecera?**

Con Neil tenemos una cierta lectura complementaria, sobre todo de ensayistas ingleses; él sabe mucho de Charles Lamb. Del género de la crónica, estrictamente, creo que no hemos conversado. Davidson lee a unos columnistas del *Times* y tiene sus favoritos, pero ellos no son parte de mi cabeza. Hemos intercambiado muchos libros de índole autobiográfica, de Somerset Maugham, por ejemplo, y siempre hay conversaciones pendientes. Yo le pasé a Joaquín Edwards Bello y a Benjamín Vicuña Mackenna, que después formaron parte de sus lecturas. De hecho, se esforzó en leer a Vicuña Mackenna cuando sabía muy poco castellano, al principio. Y a Edwards Bello le tiene admiración, si no me equivoco.

**¿Y extranjeros pensando también en Latinoamérica?**

Bastante poco, fijate. No he sido un cultor del género en términos de leer todo lo que hay, sino que me he quedado con algunos. Con Roberto Arlt, por ejemplo, que fue un tipo al que le di vueltas mucho tiempo y lo seguí, lo seguí, lo seguí, busqué todos sus libros. Tenía la mezcla de observación urbana, ese sentido de la melancolía, un humor más o menos pesado y, sobre todo, el tema del desplazamiento del personaje que arma Arlt: ese ocioso que anda por las calles mirando a la gente, a las cosas y que me interesaba mucho. La crónica por la crónica no la he seguido tanto.

**¿Y Jenaro Prieto?**

Sí, es un gallo que se lee por los chistes, es más humorista. Pero creo que carece, siendo muy hábil, de cierta sensibilidad para reconstituir un mundo: va directo a la sátira, cuando no está escribiendo sobre política, que es una lata. Pero le tengo mucha estima, y no estoy hablando de *El socio* y demases, sino de las crónicas. Y Enrique Bunster, también chileno, me interesa mucho. Fijate que si revisas las crónicas chilenas de la primera mitad del siglo xx, deslumbra mucho Edwards Bello y, además, todos los que te he mencionado tienen un lugar. Otro buenísimo es Alberto Spikin-Howard, el médico psiquiatra que escribía crónicas. También debo meter en la colada de esas primeras lecturas otros libros que estaban cerca –en el mismo lugar de la biblioteca–: los de Coke (o Jorge Délano). Pertenecían a un mundo completamente demencial, eran un *collage*: imágenes, dibujos, recortes de diarios, tonteras, anécdotas fomes, todo lo que quieras, pero manteniendo una particular delicadeza gráfica. Muy atractivo para un niño que empezaba a leer. Un tipo que en un capítulo le agarraba la cola a un cocodrilo en un zoológico de Nueva York o Miami, su relación con las estrellas de Hollywood, las primeras películas chilenas, su experiencia en el *Diario Ilustrado* como dibujante, además de un toque metafísico sobre la muerte y el tiempo, que para él era como el celuloide. Era cineasta y siempre establecía una relación entre el cine y lo fantasmático de la existencia, una especie de Hamlet permanente. De hecho, tenía en su pieza una calavera que encontró en el campo.



Luego, otros textos ya menores, de autores que escribían crónicas memorialísticas, como Rafael Frontaura y su libro *Trasnochadas*. También el doctor Juan Garafulic. Para mí, un niño tan encerrado con cierta curiosidad por la vida, esto de informarse sobre el pasado, lugares y gente que no conocía, era muy interesante. No se me olvida nada, tengo imágenes pegadas de esos libros, adheridas.

#### ¿Cuál fue el último libro de crónicas que leíste?

*Gottland*, de un gallo que tiene un nombre impronunciable [Mariusz Szczygiel], un polaco que ganó unos premios, es buenísimo. Hace una recomposición de la Checoslovaquia soviética, una crónica algo antropológica: la historia de la familia Bata; la de la estatua de Stalin más grande del mundo, que está en Praga, los secretos que hay detrás, las desapariciones; asuntos sobre el habla de la gente en Praga, palabras tabú que todavía quedan. Son graciosas, trabajan mucho con el humor. Y *El secreto de Joe Gould* de Joseph Mitchell, aunque no sé si ese libro podría ser considerado realmente como crónica. Persigue a un personaje de Nueva York de los años cuarenta, un miserable que prometía una gran obra literaria. Finalmente, el secreto es ese: lo que está escribiendo Joe Gould. Lo encuentro estupendo, le doy vueltas, pienso en Joe Gould, más que releerlo.

#### DESDE UN LUGAR INADVERTIDO

#### Sobre las crónicas que has escrito, ¿algún tópico al que siempre regreses o alguna crónica que consideres importante?

Fíjate que en este momento ninguna, creo que siempre se me olvidan. De repente leo las crónicas antiguas y para mí es una novedad. Me pasa como con los sueños: uno los olvida, pero si los escribes y dos años después lees ese archivo, te das cuenta de que reconoces todo.

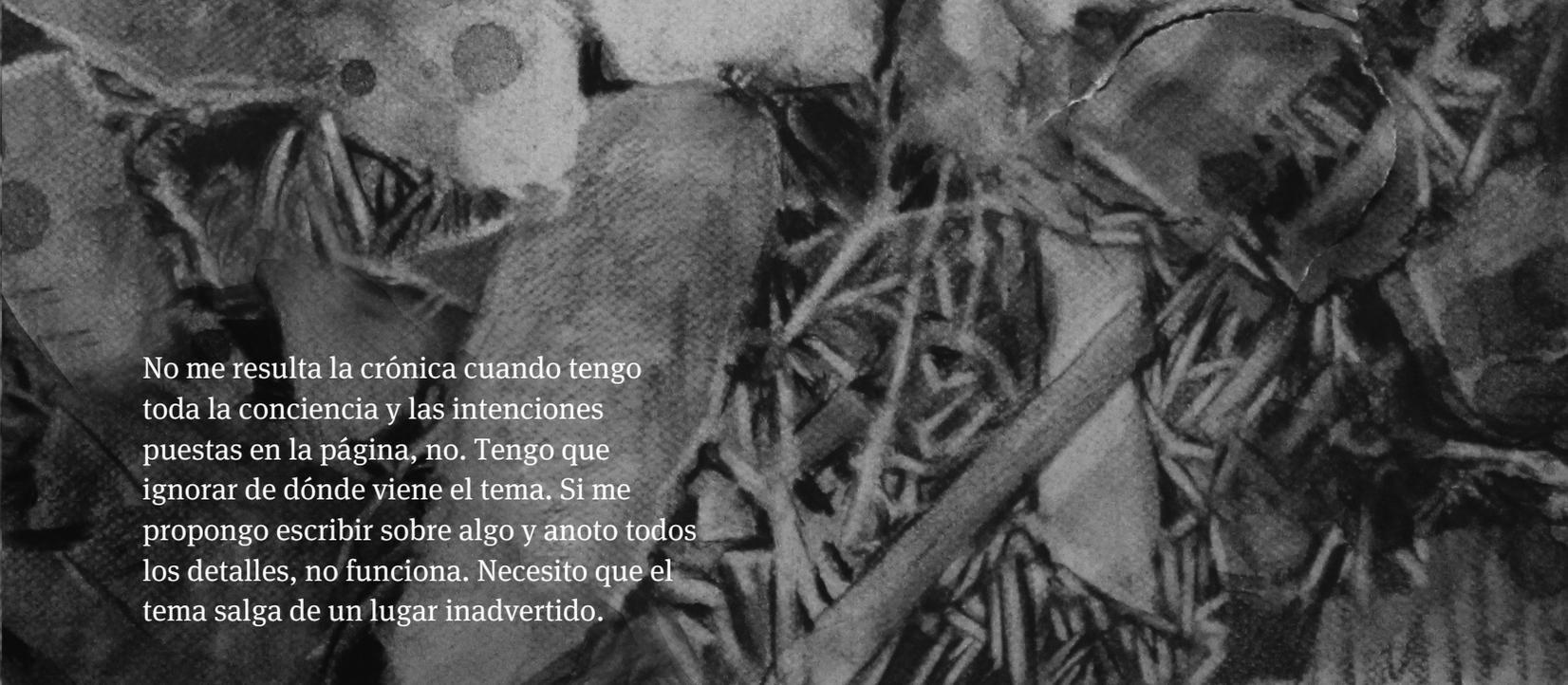
Pero hay una que me gusta mucho. Está hecha de nada y hacer algo de nada es un tópico, aunque esta es extrema. Me refiero a la última de *En busca del loro atrofiado*, “Lleve una antena, lleve un alargador”. Se trata de un gallo que está en la calle Estado, un ciego que grita “lleve una antena, lleve un alargador”. Se describe la calle, nada más, y todo está siendo

pasado por un sonsonete un poco oriental, una cosa medio somnolienta. Así se va creando un cuadro de irrealidad. Y ocurre nada, pasa gente, unos recuerdos, qué sé yo, nada. Lo único es este hombre que grita con un tono quejumbroso. Esa crónica me gusta mucho.

**¿Crees que hay ciertas tendencias temáticas en tus crónicas? Por ejemplo, unas se abocan a temas culturales, ligados a cierto existencialismo, como esa sobre la película *Los otros*, en la que, finalmente, acabas hablando de la muerte. Otras que son mundanas o cotidianas, como las sobre taxistas, que aparecen bastante en tus textos. Y casi ninguna sobre política, rara vez tocas ese tema.**

Sí, rara vez. La clasificación sobre los temas la hemos hecho con Andrés Braithwaite, que ha sido mi editor y las tiene muy cachadas: las existencialistas, la del yo, las exasperadas, las que hablan sobre temas cotidianos, las provocadoras (tomar un tema e irse en contra, donde lo único que se logra es generar una red de reacciones desmedidas).

La fotografía es una de las cosas a la que vuelvo siempre, esa especie de sustracción existencial de la foto. Por la política he tenido muy poco interés. Cuando se acabó Pinochet, me desinteresé radicalmente. No soportaba el discurso político, sobre todo esa estimación de que existen unos valores a los que uno tiene que responder, lo encontraba filosóficamente inaceptable. Me desentendí tanto que no seguía nada, no tenía idea. Además, me parecía que siempre había sido igual. Pensaba en una frase de Edwards Bello que decía: “En cincuenta años, nunca he visto que se solucionara algún problema”. Ahora no, ahora miro, me intereso, pero no es mi tema, no tengo pito que tocar en política. Pero veo los programas y todo. Una vez, en una entrevista, la Totó Romero me preguntó si veía *Tolerancia Cero* y yo le dije “sí, pero sin volumen”. No estaba haciendo un chiste, hablaba en serio. Y la señora no se podía parar de reír. Era verdad: miraba los gestos, lo que hacían con las manos. Yo sería un político desastroso, me equivocaría en todo, no tengo sensibilidad ni capacidad para eso.



No me resulta la crónica cuando tengo toda la conciencia y las intenciones puestas en la página, no. Tengo que ignorar de dónde viene el tema. Si me propongo escribir sobre algo y anoto todos los detalles, no funciona. Necesito que el tema salga de un lugar inadvertido.

**Tu proceso de escritura con las crónicas generalmente sucede de cinco minutos antes de la entrega en el Tavelli con la hoja en blanco. ¿Alguna vez te has dado el tiempo de escribirlas dos días antes y corregir?**

No. Me acuerdo que al principio escribía el día anterior y lo pasaba mal. El hecho de tener que redactar y entregar me desesperaba, pero eso se me pasó completamente. No me resulta la crónica cuando tengo toda la conciencia y las intenciones puestas en la página, no. Tengo que ignorar de dónde viene el tema. Si me propongo escribir sobre algo y anoto todos los detalles, no funciona. Necesito que el tema salga de un lugar inadvertido. El estado de disponibilidad es complicado, es un pequeño equilibrio que hay que propiciarse.

**¿Ves alguna influencia de tu trabajo como poeta en lo que escribes como cronista?**

Sí, a veces las frases se disparan hacia alguna parte, pero creo que no pretendo hacer un lenguaje poético en la crónica: no quisiera confundir las cosas. De repente me gusta mezclar un poco, alternar. Me atrae la mixtura de estilo, entre lo sublime y lo vulgar, la palabra literaria especializada al lado de un garabato, me interesa esa contaminación. Le decía a un amigo que no soporto los ensayos de Paul Valéry: nunca desciende, no habla de cosas reales, siempre está en el mundo de las ideas. Es perfecto, me produce gran antipatía, se me hace insostenible, me exaspera, ¡puta, huevón, fúmate un cigarro, ensúciate un poco, que se te manche la chaqueta!

Respecto de lo poético, yo escribía una prosa mucho más controlada y correcta al principio y ahí me dio un consejo Matías Rivas: no era necesario que las frases se explicaran a sí mismas, a ratos hay que dejar lugares oscuros. Una cosa que está ahí y que parece significar algo, pero que no es unívoca en su lectura, eso contamina más de imágenes poéticas. También hay un cambio de mirada entre el primer libro, *Santiago de memoria*, y el segundo, *Horas perdidas en las calles de Santiago*. Pienso que en el primero está muy puesto el referente, la información del archivo, son datos mezclados con observación. En el segundo, el observador

adquiere más protagonismo, se va dejando de lado el archivo, hay menos datos. Eso es un proceso que se va dando, y entre la escritura de esas crónicas y las de ahora, hay otra diferencia: me permito ser mucho más desordenado. He abandonado cierta corrección de escritura y redacción, que está llena de esos “sin embargo” o de puentes; ahora nada, es un puro impulso, son acomodos distintos.

#### TRIBUTO AL PERSONAJE

---

**¿Cómo nació la idea y cómo fue el proceso de la compilación de la obra de Edwards Bello?**

Se le ocurrió a Cecilia García-Huidobro y en complicidad con la editorial se fue armando. Agotador pero muy estimulante, porque te extenuas debido al volumen que hay que leer, pero finalmente me resulta muy fácil quitar material. Estas son las crónicas reunidas, no las completas, empresa que sería descabellada: escribió demasiado.

**¿Te eligieron por la relación que tenías con Edwards Bello?**

Claro, yo estaba al medio. Luego entró Alfonso Calderón, lo contrató la universidad. Fue nuestro asesor desde un comienzo, lo que era muy agradable. Y para Alfonso fue reedificante. Con él teníamos una dinámica de conversación muy intensa, solo hablábamos, y nos daba pistas por dónde seguir. Vio los dos primeros tomos, me parece, después murió.

**¿Cómo fue el proceso de selección?**

Primero seleccioné por tema. Después, para eliminar, usé otros criterios. Evidentemente, Edwards Bello escribía tanto que hay crónicas hechas con el codo y se nota. Algunas son iluminadoras, otras más ordinarias, y para fuera no más. Era tal la cantidad de material que inventábamos criterios para sacar. Por ejemplo, de repente no se entendía el original del diario, cuando estaba defectuoso, y alguien iba a la biblioteca de Valparaíso y se daba cuenta de que el de allá también estaba fallado, y esa para fuera.



Uno tiene una imagen de personaje frente a los demás, pero el problema es cuando hay un engolosinamiento vanidoso. Sobreactuar o interpretarse a sí mismo es lo que yo no quisiera jamás, ni en las crónicas ni en la vida.

**Mientras trabajabas en este proyecto, tenías que escribir regularmente crónicas. ¿Se vio de alguna forma empapada tu escritura a raíz de este proyecto tan colosal?**

No, para nada, eso no me pasa, aunque creo que ocurrió al principio. En la forma de escribir que finalmente adopté hay algo de Edwards Bello, de Roberto Arlt, de Enrique Lihn, incluso de Rodrigo Lira. Puedo reconocer cosas de ahí, el tipo de chistes, por ejemplo. Pero ya no me influye. Ahora escribo las crónicas en un estado en que salen solas, tienen su propio sistema. De repente puedo copiar, cachar un giro e incorporarlo, pero pasa muy de vez en cuando.

**¿Te parece que la crónica actual ha mantenido una calidad escritural semejante a sus orígenes?**

En el libro de recopilación de crónicas anuales que hizo Matías Rivas en el año 2010 hay una crónica de Sergio Melnick muy notable. Es sobre el terremoto y las caravanas de ayuda interceptadas en los pueblos por los alcaldes y la poblada, es decir, asaltos. Era increíble. No sé si ese gallo habrá escrito algo mejor en su vida. Pumarino me gustaba antes, al principio, con el peloteo de doble sentido, tenía su gracia. Lo que yo le criticaría a los cronistas en general es que son como de una tecla, no hay esas variaciones sorprendentes a partir de su estado de ánimo, y eso es algo que se repite.

**¿Crees que tus textos sí juegan con eso?**

Sí. Lo que más me incomodaría y molestaría es quedar atrapado por el personaje, tener que rendirle tributo. Jugar, representar y actuar de mí mismo es lo peor que puede haber.

**Pero igual tienes un personaje armado, que creo que también eres capaz de ver. Ese sujeto lateado, irónico, algo existencialista.**

Sí, pero hay un factor inconsciente. Evidentemente uno tiene una imagen de personaje frente a los demás, pero el problema es cuando hay un engolosinamiento vanidoso. Sobreactuar o interpretarse a sí mismo es lo que yo no quisiera jamás, ni en las crónicas ni en la vida. Uno es como salió. O más bien, como quedó. No se puede hacer mucho más. ¶

# El testimonio como género y su análisis en el marco de los estudios de memoria

Por Nicole Muñoz Albornoz

\*Este artículo se enmarca en el Proyecto Fondecyt “Memoria y escritura poética de mujeres en el Cono Sur de América, 1972-2010” 1110083, cuya investigadora responsable es Alicia Salomone. En este texto se recogen también discusiones teóricas de la autora como ayudante del seminario de grado “Testimonio latinoamericano y otros discursos del yo y la memoria”, impartido por Leonel Delgado, y de las reuniones de la Red de Memoria del CECLA, Universidad de Chile.



Cuando en 1970 Casa de las Américas decide incluir dentro de sus obras premiadas al testimonio, más allá de hacerse cargo de una producción de relativa importancia en el contexto cubano de la época, lo que en realidad pretendía era el reconocimiento de esta textualidad como género dentro del canon. Nora Strejilevich, junto con otros críticos, entiende esta operación –en el marco de la revolución cubana– como un rescate de la contracultura que se encontraba en la oralidad y la necesidad de construir una historia al margen de la narrativa oficial. En este sentido, para Strejilevich, el testimonio se constituye como género en la medida en que se reconocen en él una serie de elementos que, en su conjunto, no son advertidos en ninguna otra textualidad –entre los que destaca la caída del ego autorial–. Para la crítica, el relato testimonial instala un cuestionamiento a la personificación moderna del autor, como un sujeto letrado y con una determinada posición en la sociedad, para dar paso a una concepción del mismo como un sujeto cualquiera que narra una historia de interés para el lector. En esta caracterización podemos incluir los textos *Autobiografía de un esclavo* (1975) de Juan Francisco Manzano y *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, en los que, si bien existe un editor que modela la narración, se entrega la voz a un sujeto subalterno que relata experiencias que se encuentran al margen de la historia oficial.

En una línea similar a la de Strejilevich se posicionan críticos como Achugar, Vera León y Beverley, dado que sus reflexiones se enmarcan en la subalternidad que puede advertirse en el género en cuestión. Achugar enfatiza en la narrativa testimonial como una alternativa al relato hegemónico en dos sentidos: permitiría contar historias que se ubican al margen del discurso oficial –especialmente en el marco de procesos revolucionarios– y, a la vez, se le entrega la voz enunciante a un sujeto cuya autoridad y representatividad se encuentran fuera de dicho discurso. Un ejemplo importante al respecto son los testimonios de mujeres, pues solo por su condición genérica podemos decir que su enunciación corresponde a una posición subalterna. En algunos casos, debemos añadir que su lugar es marginal producto de sus condiciones de trabajo, como en el caso de “*Si me permiten hablar...*”. *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977) de Moema Viezzer, donde la representatividad pasa tanto por ser mujer como por el grupo laboral al que identifica.

El carácter político e ideológico del testimonio radica en su constitución como un discurso resistente, cuyo elemento de lucha corresponde al rol político que desempeña.



Vera León destaca el surgimiento del testimonio en el marco de la politización de la discursividad latinoamericana. Para él, la revolución y sus relatos de la refundación de la historia constituyen la mediación, histórica y discursiva, entre el testimonio y la modernidad. Esta situación lo lleva a calificar al testimonio como revolucionario, pues propone la reconstrucción de los modos de narrar con el objeto de dar la palabra al pueblo. En este caso, podemos mencionar *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas, en el que se relatan las experiencias del militante de un partido revolucionario en su entrenamiento en la montaña y se atiende, de manera constante, al carácter representativo de su experiencia para el pueblo en la lucha.

Mientras que, para Beverley, el carácter político e ideológico del testimonio radica en su constitución como un discurso resistente, cuyo elemento de lucha corresponde al rol político que desempeña. Esto se vincula a las causas que, para él, explican el auge del relato testimonial: la relevancia de textos poco clasificables, la popularidad de la biografía, la dimensión masiva del testimonio guerrillero, el reconocimiento del potencial emancipador y el ambiente intelectual que apela a la voz del otro. Esta última característica –sumada a las que he consignado previamente– nos permite advertir la instalación de una voz subordinada que no adquiere reconocimiento dentro del canon al menos hasta 1970.

Autores como Beatriz Sarlo y Margaret Randall rescatan el posicionamiento y la representatividad de la voz. Sarlo evidencia que, durante el auge del género testimonial, existió la necesidad de volver a confiar en los relatos en primera persona que narraban experiencias personales de interés para una comunidad. No obstante, ante esta propuesta resulta lógico preguntarse si no estaba haciendo más bien una defensa de la autobiografía (y no del testimonio como género), ante lo cual aclara que su valoración no radica solo en la enunciación en primera persona, sino que en la representatividad de este relato para la comunidad. En relación con esto, Randall profundiza indagando en la vinculación entre el testimoniante y su comunidad; para ella, todo testimoniante debe estar consciente de que su narración puede ser representativa –en la medida en

que permite relatar una vivencia compartida o que puede constituirse como reflejo de un momento epocal– e incluso que algunos testimonios son concebidos desde el principio como la transmisión de una voz capaz de ser representativa. Tal es el caso paradigmático de Rigoberta Menchú: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), editado por Elisabeth Burgos-Debray, en el cual la testimoniante se reconoce como mujer e indígena maya quiché y, de esta forma, posibilita la identificación de un otro.

Finalmente, en relación con la calidad estética y literaria del testimonio –que le permitiría ser reconocido dentro del canon como un género–, Randall es bastante clara al advertir que todo relato conlleva una manufactura, ya sea a través del necesario montaje de una entrevista, de la disposición escritural de quien narra su propia historia o incluso de la pretensión artística que pudiera tener desde un inicio el testimoniante.

Por otra parte, en lo que se refiere a la reflexión de la narrativa testimonial en el marco de los estudios de memoria, resultan de particular interés su apropiación para textualizar las experiencias del horror, tortura y censura en el contexto de los procesos de dictadura y como representación de los devenires de la posdictadura. En este sentido, son innumerables los autores que han debatido en torno a las implicancias y características del género testimonial en aquel contexto; por ello, para los efectos del presente artículo, he seleccionado tres ejes de análisis: mediación, literariedad y verosimilitud.

En lo que respecta a la problemática de la mediación, es significativa la reflexión que propone Elizabeth Jelin: en el acto de testimoniar y en el testimonio mismo es fundamental el componente dialógico. De esta manera, Jelin postula que este género surge ante la necesidad de contar a otro una experiencia vivida, especialmente en el caso de las violaciones a los derechos humanos que la sociedad descreía –por lo que la apelación a un lector resulta inherente al género–. Sin embargo, este tipo de relato no solo acoge a la voz enunciante, sino que, a su vez, a una multiplicidad de voces que se despliegan desde una serie de paratextos tales como introducciones, prefacios, prólogos, portadas, contraportadas,



fotografías, entre otros, lo que viene a cuestionar la univocidad del género.

Asimismo, debemos considerar que, en términos de enunciación, los testimonios son diversos. Para empezar, nos encontramos con narraciones en primera persona escritas por quien vive la experiencia y que, en algunos casos, son mediadas por un editor o corrector de estilo. Un ejemplo de esto es *Frazadas del Estadio Nacional* (2003) de Jorge Montealegre, donde el autor se reconoce como narrador de una experiencia que le aconteció durante su reclusión. Luego, tenemos narraciones escritas por encargo, en las que el testimoniante no es capaz de escribir su historia y le pide a otro que lo haga por él, transmitiéndose lo acaecido a modo de entrevista. Este es el caso de *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* (1972), en que, si bien la historia de vida relatada pertenece a Miguel Mármol, quien la recoge e interviene es Roque Dalton. Por último, existen colecciones de testimonios en las que el compilador se dirige a los testimoniantes para que ellos cuenten su historia y luego organiza los documentos para otorgarles coherencia e incluso algún tipo de eje articulador. Así sucede en las compilaciones editadas por Margaret Randall sobre testimonios de mujeres nicaragüenses, en el triunfo de la revolución sandinista, en *Todas estamos despiertas. Testimonios de la mujer nicaragüense hoy* (1980) y, también en su caída, en *Las hijas de Sandino. Una historia abierta* (1999). En esta modalidad no solo se cuestiona la mediación, sino que, a su vez, la motivación para testimoniar, que no nace necesariamente del testimoniante. Así, se evidencia que el acercamiento al análisis de este género debe considerar de modo inevitable la multiplicidad de voces y el proceso de mediación.

En lo relativo a la literariedad del testimonio, me parece importante atender a lo que podríamos denominar como dos momentos de desarrollo: en primer lugar, un contexto de denuncia, en el cual la función principal de la narración testimonial era dar cuenta de las violaciones a los derechos humanos para posicionar el tema en la sociedad y, a su vez, como reacción frente a quienes se esmeraban en desconocer estos hechos. Entonces, si bien podía existir una elaboración del discurso, no era una preocupación

fundamental. Sin embargo, en un segundo momento, en el que las violaciones cometidas ya no estaban en entredicho, el testimonio se desarrolló utilizando abundantes recursos retóricos de forma intencional, como por ejemplo traslapes y superposiciones temporales o inclusión de textos de diversa procedencia en términos de género. En relación con esta última característica, es interesante *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich, porque en él no solo no existe una narración lineal continua, sino que también se insertan textos que podríamos clasificar en diversos géneros como la poesía y el artículo periodístico. No obstante, esta distinción no debe ser considerada como un abandono de lo literario en el primer momento, ya que aparecía de manera inherente al recuerdo, es decir, frente a las dificultades de narrar episodios traumáticos podían suceder, por ejemplo, una serie de saltos temporales.

Por último, con respecto a la dialéctica entre veracidad y verosimilitud, me parece relevante la propuesta de Strejilevich, para quien el testimonio no tiene como problema específico la verdad, sino lo que como lectores exigimos que sea verdadero. Esta forma de discurso sería portadora de una veracidad relativa a una época o a lo que el testimoniante considera como su verdad, pero es posible que no concuerde con nuestros propios criterios y, en ese sentido, la narrativa testimonial puede más bien documentar un período. Además, la autora rescata que este género evidencia constantemente su propia imposibilidad de mostrarlo todo, sobre todo producto del trauma acontecido en la narración, por lo que los criterios de veracidad a los que estamos acostumbrados se difuminan. En esta discusión se enmarcan los testimonios de Adolfo Cozzi *Estadio Nacional* (2000) y *Chacabuco: Pabellón 18, casa 89* (2001). En este último, se relata el episodio del paso de un avión sobre el centro de detención que el testimoniante identifica como parte de la Operación Cóndor, pero, según la fecha que él entrega y su cotejo con los datos que se tienen del momento histórico, no sería verídico. También podemos mencionar la polémica desatada frente al testimonio de Rigoberta Menchú, antes mencionado, y cómo luego de su publicación se produjo un afán comprobatorio de los hechos relatados por la testimoniante.

El testimonio no tiene como problema específico la verdad, sino lo que como lectores exigimos que sea verdadero. Esta forma de discurso sería portadora de una veracidad relativa a una época o a lo que el testimoniante considera como su verdad.

De esta manera, he intentado plasmar en este artículo parte de la discusión teórica en torno al género testimonial, acogiendo los conflictos que trae consigo. Asistimos a esta complejidad desde la operatoria esforzada de incluirlo como género, problematizando cuáles serían los criterios para la definición de una escritura como tal. Además, resulta interesante constatar la propagación de este género en el marco de los estudios de memoria, ya que me parece que es un momento central en su canonización literaria, en la medida en que se atiende no solo a su supuesta veracidad, sino que, a la vez, se incluyen factores como la ficción y la elaboración literaria y poética. De esta forma, temáticas como la mediación, la literariedad y la verosimilitud se constituyen como ejes que disponen un acceso a esta problematización. ¶

#### Bibliografía

- Achugar, Hugo y John Beverley. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Editorial Universidad Rafael Landívar, 2002. Impreso.
- Achugar, Hugo. "Historias paralelas / historias ejemplares. La historia y la voz del otro". 61-84.
- Beverley, John. "Introducción". 17-32.
- Randall, Margaret. "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?". 33-60.
- Vera León, Antonio. "Hacer hablar. La transcripción testimonial". 195-214.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Instituto de Etnología y Folklore, 1966. Impreso.
- Burgos-Debray, Elisabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1993. Impreso.
- Cabezas, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Buenos Aires: Nueva América, 1987. Impreso.
- Cozzi, Adolfo. *Chacabuco: Pabellón 18, casa 89*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001. Impreso.
- . *Estadio Nacional*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000. Impreso.
- Dalton, Roque. *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador*. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamérica, 1972. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.
- Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía de un esclavo*. Detroit: Wayne State University Press, 1996. Impreso.
- Montealegre, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. Santiago: Lom Ediciones, 2003. Impreso.
- Randall, Margaret. *Las hijas de Sandino. Una historia abierta*. Managua: Anamá Ediciones Centroamericanas, 1999. Impreso.
- . *Todas estamos despiertas. Testimonios de la mujer nicaragüense hoy*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1989. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay, entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2006. Impreso.
- . *Una sola muerte numerosa*. Miami: North South Center Press, 1997. Impreso.
- Viezzler, Moema. "Si me permiten hablar...". *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 1978. Impreso.

# T R A D U C C I Ó N

## Iman Mersal: Poemas

Por Laura Salguero y Margarita Ossorio

La belleza de la poesía de Iman Mersal, lejos de convencionalismos, radica en una suerte de contradicciones que conviven en armonioso equilibrio de contrarios: júbilo y desánimo, humor y dolor, modernidad y tradición. Analista de la condición humana en conflicto con su propia naturaleza, su obra revela sin disimulo las inclemencias de la realidad cotidiana, las imperfecciones de la existencia, sus contradicciones. Es una reflexión íntima y personal, donde la luz se abre paso entre las sombras explorando la compleja arquitectura de la realidad, la experiencia personal de la diáspora física y espiritual, y la búsqueda incansable de la identidad.

Iman Mersal (Mit Adlan, 1966) fue cofundadora y editora del periódico feminista independiente egipcio *Bint al-Ard* (*Hija de la tierra*) desde 1986 hasta 1992. Ha publicado *Ittisafat* (*Caracterizaciones*, Dar El-Gad, 1990); *Mamarr mu'tim yasluh lita'allum al-raqs* (*Oscuro pasaje que permite aprender a bailar*, Dar Sharqiyat, 1995); *al-Mashy Atwal Waqt Mumkin* (*Caminar cuanto sea posible*, Dar Sharqiyat, 1997); *Yugrafiya Badila* (*Geografía alternativa*, Dar Sharqiyat, 2006); y *These Are Not Oranges, My Love: Selected Poems* (*Esto no son naranjas, amor mío: selección de poemas*, Sheep Meadow Press, 2008). En 2005 colaboró en el proyecto de filmación *Stranger in Her Own Skin* (*Una extraña en su propia piel*) de Shabnam Sukhdev.



## الصَّخْو

تنفتَحُ العينُ مثلَ ستارةٍ مسرح  
في الظلام تنزلُ قدما لئلْمس الأرض  
لا يحدثُ صحوٌّ وخشبُ الأرضية له نفس حرارة الجلد  
تكرارٌ طازجٌ وهذا يومٌ يُضافُ إليه أو يُؤخذُ منه  
سيبدأ عرضٌ ارتجاليٌّ عند الوصول إلى مطبخ العائلة  
ربما تكون تلك القهوة السوداء هي جرس الصباح،  
هكذا يستلم الواحدُ جائزة العودة سالماً من النوم،  
فقط ليحملها فوق كتفيه ويسعى.

## أحياناً تتلبّسني الحكمة

الضوءُ مهووسٌ بنفسه  
في السقف، والأركان، فوق المائدة  
واللذّة أوصلتهم إلى شفا النعاس  
بالطبع ليس هذا صوتي  
شخصٌ ما يُعْتي  
خأفَ الستارة السوداء التي أستندُ عليها.

إذا نظرتُ لأسفل  
سأرى فلول الديدان تهربُ من الأرض  
وتتسلقُ عربي  
لن أنتبه لصورتي،  
حتى لا ينتبهوا.

الرجالُ يتكلمون في مستقبلِ الدولة  
والزوجاتُ يُساعدنُ صاحبة البيت  
والقطّةُ أمامَ وليمةٍ في القمامة  
وأكثرُ من عنكبوتٍ في السقفِ  
بلا ضجّة.

يبدو أن أطفال الأسرة أحبوني  
فبعد أن أهديتهم مركباً ورقياً  
فشلتُ في إقناعهم  
أن الوعاء النحاسي الذي ملأوه بالماء  
ليس بحراً.

"وخيم صمتٌ ثقيلٌ"

هؤلاء البدويون  
عرفوا مبكراً أن الكلام يطيرُ في الهواء  
ولا يُمكن ورنه.

ولأسبابٍ أخرى  
لم أسمع ثورياً يتكلّم  
إلا ليُدافع عن ثورته القديمة  
أمام صامتين جُدد.  
الأنبياءُ يصمتون بالضرورة  
عندما يصبحون أكثرُ قرباً  
من الذي أرسلهم.

لم تكن الصعوبةُ في أن يففلوا أفواههم  
بل،

في أين يضعون أيديهم  
عندما يستطيعون ذلك.

يوماً ما ستلبّسني الحكمةُ  
ولن أذهب إلى الحفلِ  
وسيكون عليّ أن أوْرِّخ لحربتي  
بتلك اللحظة  
التي لم أعد فيها مدينةً لأدانيكم.

## El despertar

Abres los ojos como el telón de un teatro,  
y en la oscuridad dos pies descienden hasta tocar el suelo.  
Sin despertar aún, la madera del escenario tiene la misma temperatura que la piel.  
Madurada repetición: un día más que se suma o un día más que se resta.  
Comenzará la actuación improvisada al llegar a la cocina familiar,  
puede que sea este negro café el timbre de la mañana.  
De esta manera uno recibe el premio del regreso sano y salvo del sueño,  
solamente para llevarlo sobre los hombros, y correr.

## A veces la razón me domina

La luz obsesionada consigo misma,  
en el techo, en los rincones, sobre la mesa.  
El placer los ha conducido al borde del sueño.  
Naturalmente no es esta mi voz,  
sino la de alguien que canta  
tras la negra cortina que me sostiene.

Si miro hacia abajo  
veré los gusanos en retirada abandonar el suelo  
y trepar por mi desnudez.  
No soy consciente de mi aspecto.  
Ellos tampoco.

Los hombres hablan del futuro de la nación,  
las mujeres ayudan a la señora de la casa,  
el gato está frente al festín de la basura  
y la mayor parte de las arañas permanecen en el techo  
sin hacer ningún ruido.

Creo que a los niños de la familia les agradé,  
pero después de darles un barco de papel,  
fracasé al intentar convencerles  
de que el recipiente de cobre que llenaron con agua  
no era el mar.

“Y se hizo un incómodo silencio”.  
Aquellos beduinos  
supieron pronto que las palabras son frágiles  
y se las lleva el viento.

Y por otras razones,  
nunca escuché a ningún revolucionario hablar  
sino para defender su vieja revolución  
frente a los que ahora guardan silencio.  
Los profetas callan por necesidad,  
mientras permanecen lo más cerca posible  
de aquel que les envía.

La dificultad no consiste en que cierren la boca,  
sino más bien  
en dónde ponen sus manos,  
mientras pueden.

Un día me dominará la razón  
y no iré a la fiesta.  
Deberé fechar mi libertad  
en ese mismo instante  
en el que ya no seré más refugio para vuestros oídos.

# Los que susurran

Por Vicente Undurraga

*La realidad es el único libro que nos hace sufrir.*  
Enrique Lihn



Acaba de ser reeditado *La parrilla*, texto publicado clandestinamente en 1981 y cuyo autor es Adolfo Pardo. A propósito de este y de otros libros que pertenecen, por su carácter testimonial, a los llamados géneros referenciales, puede discutirse la tesis de que, para dar cuenta de determinada experiencia o realidad (la dictadura chilena, por ejemplo), el testimonio es inferior a la ficción pues tiene menos herramientas y posibilidades, menos alcances, tesis que encuentra un defensor en Grínor Rojo, quien sostiene lo siguiente en su prólogo (de 1985 y revisado en 2010) a los brillantes cuentos breves de José Leandro Urbina reunidos en *Las malas juntas*: “Las virtudes revelatorias de una buena ficción son a menudo más grandes que las del mejor de los testimonios” (11).

Acierta Rojo cuando esgrime, para dar cuenta de la superioridad o de la mayor “virtud revelatoria” de un texto, “la maña que se da para detectar connotativamente los mecanismos de poder que se agazapan por detrás de la experiencia y que son los que hacen de ella lo que ella es” (11). Pero acierta menos cuando señala que eso es casi privativo de lo ficticio, argumentando que “el texto testimonial tiene limitaciones evidentes, le falta movilidad, su cercanía respecto de los hechos es excesiva, el rango de su penetración escaso, etc.” (10).

La ficción tiene conocidas y grandes ventajas –como las que Rojo muy bien indica en ese mismo prólogo– para abordar y dar cuenta de ciertas realidades. Pero, parafraseando algo que dice Eliot respecto de la capacidad crítica de los poetas, esta “tiene determinadas ventajas y determinadas limitaciones. Si admitimos lo último podremos apreciar mejor lo primero” (335). Así, mientras Rojo, en el año 1985, se centraba en las excelencias de lo ficticio en demérito del testimonio, la bibliografía chilena insta más bien, en honor a lo habido, a relevar las ventajas o posibilidades del testimonio, al que en muchos casos no le falta en lo absoluto movilidad o penetración, ni menos le juega en contra su cercanía excesiva con los hechos, cercanía que bien procesada literariamente puede ser y ha sido fuente de grandes resultados.



Puede pensarse que la inferioridad del testimonio es una cuestión de número, un factual: no se debe tanto a las limitaciones del género en sí como al hecho fortuito de que la mayoría de quienes han escrito testimonios no han sido escritores.

La bibliografía en torno al Chile de la dictadura es copiosísima. Abunda en libros periodísticos y sociológicos, algunos ineludibles, otros solo consultables. En cambio, la literatura parece ser escasa o deficiente. Pero lo es menos si uno se abre a considerar o simplemente a apreciar y pensar textos que, no siendo ficcionales sino testimoniales, tienen sobrados caracteres para ostentar la (inútil) etiqueta literaria. También es cierto que una buena parte –la mayoría, de hecho– de los testimonios existentes en Chile sobre la dictadura son libros cuyo valor se debe exclusivamente a su carácter documental, al hecho de ser fuentes para la historia, re-presentaciones de lo realmente sucedido, pero que carecen de valor textual (por ejemplo el póstumo *Desde el túnel. Diario de un detenido desaparecido* de Manuel Guerrero). Es probable que esta abundancia, la mayor legitimidad de la que gozaba en los años ochenta el testimonio por sobre la ficción y el entusiasmo que produce la lectura de los cuentos de Urbina, hayan llevado a Rojo a su planteamiento. Pero han pasado veinticinco años y no abundaron los narradores como Urbina. En cambio, hay varios testimonios que se siguen dejando leer y que están siendo reeditados por méritos que no refrendan la tesis de Rojo. Un ejemplo es *Una mujer en Villa Grimaldi*, que circuló clandestinamente en los ochenta como *Recuerdos de una mirista* y bajo pseudónimo, hasta una edición del año pasado publicada con el nombre real de su autora, Nubia Becker, con el nuevo título y un prólogo de Raúl Zurita (“Nadie que abra este libro podrá salir indemne”, dice), quien deja indicados aspectos de un buen testimonio que, haciendo abstracción del caso puntual que los suscita, pueden ponerse en la línea de la discrepancia con Rojo: “Escrito con una fuerza y sinceridad que hasta hoy la narrativa que toca el mismo periodo está muy lejos de alcanzar, este libro es el registro de un heroísmo del amor y de la pureza, de un amor no traicionado, pero que es capaz de mostrarnos su propio miedo, sus titubeos, sus estremecedores raptos de alegría... Por su carencia de la más leve pose o estridencia, por la jerarquía de su escritura, en suma, por su verdad, es también una representación de la lucha que libran infinidades de seres humanos” (10).

Hace ya mucho tiempo que géneros como el testimonio (y las cartas y las autobiografías y los diarios, los cuadernos incluso) vienen siendo reivindicados por una crítica y por

lectores que han sabido encontrar ahí alcances, relaciones, pensamientos, refutaciones, imágenes y signos que revelan o sugieren lo mismo o más que una buena ficción tanto del mundo y de la humanidad como de ellos mismos. Entre los testimonios chilenos de valor sobresaliente, dos casos clave son el implacable *Chile, un largo septiembre* de Patricio Rivas y *Tejas Verdes* de Hernán Valdés, uno de los relatos primeros y más feroces y, a la vez, descreídos (o no militantes) y, por lo mismo, agudos y de efecto más demoledor que se han escrito sobre la banalidad y el ensañamiento con que la tortura y la prisión se dieron en Chile bajo Pinochet –por más que Valdés mismo haya dicho en un prólogo posterior que ese libro fue “escrito al calor de la memoria, sin mayor elaboración literaria y sin otra pretensión que la de conmover a la opinión pública” (3)–. Valdés, pienso, nunca, salvo quizá en las cincuenta primeras páginas de su novela *Antes del fin*, dio con una escritura mejor, más penetrante y sólida que la de *Tejas Verdes*.

El nuevo título de *Una mujer en Villa Grimaldi* Nubia Becker lo puso a modo de homenaje a otro testimonio, abiertamente magistral, y también obra de una mujer (pioneras del género): *Una mujer en Berlín*, recuperado por Hans Magnus Enzensberger hace unos años y escrito en 1945 por una anónima diarista que dejó rendida a buena parte de la crítica internacional, que supo indicar su sentido de los momentos culminantes, su increíble intuición lingüística y, en fin, su gran peso literario. Y no es una excepción. Hay, en el siglo xx, una tradición literaria de testimonios de enorme valor: Primo Levi con *Si esto es un hombre* es una de sus cimas más vistosas. O Hélène Berr y Ana Frank con sus diarios. Y una mujer que despunta en el género es Denise Affonço, autora de *El infierno de los jemeres rojos*, un testimonio espeluznante y a la vez muy fino sobre la represión comunista en la Camboya tiranizada por Pol Pot, cuya lectura deja temblando y devastado hasta al más gélido lector.

Puede pensarse entonces que la inferioridad del testimonio es, más bien, una cuestión de número, un factual: no se debe tanto a las limitaciones del género en sí como al hecho fortuito, y bastante natural en todo caso, de que la mayoría de quienes han escrito testimonios no han sido escritores, en el simple sentido de no ser sujetos con especial dominio ni del arte de la palabra ni de la palabra a secas: de ahí las



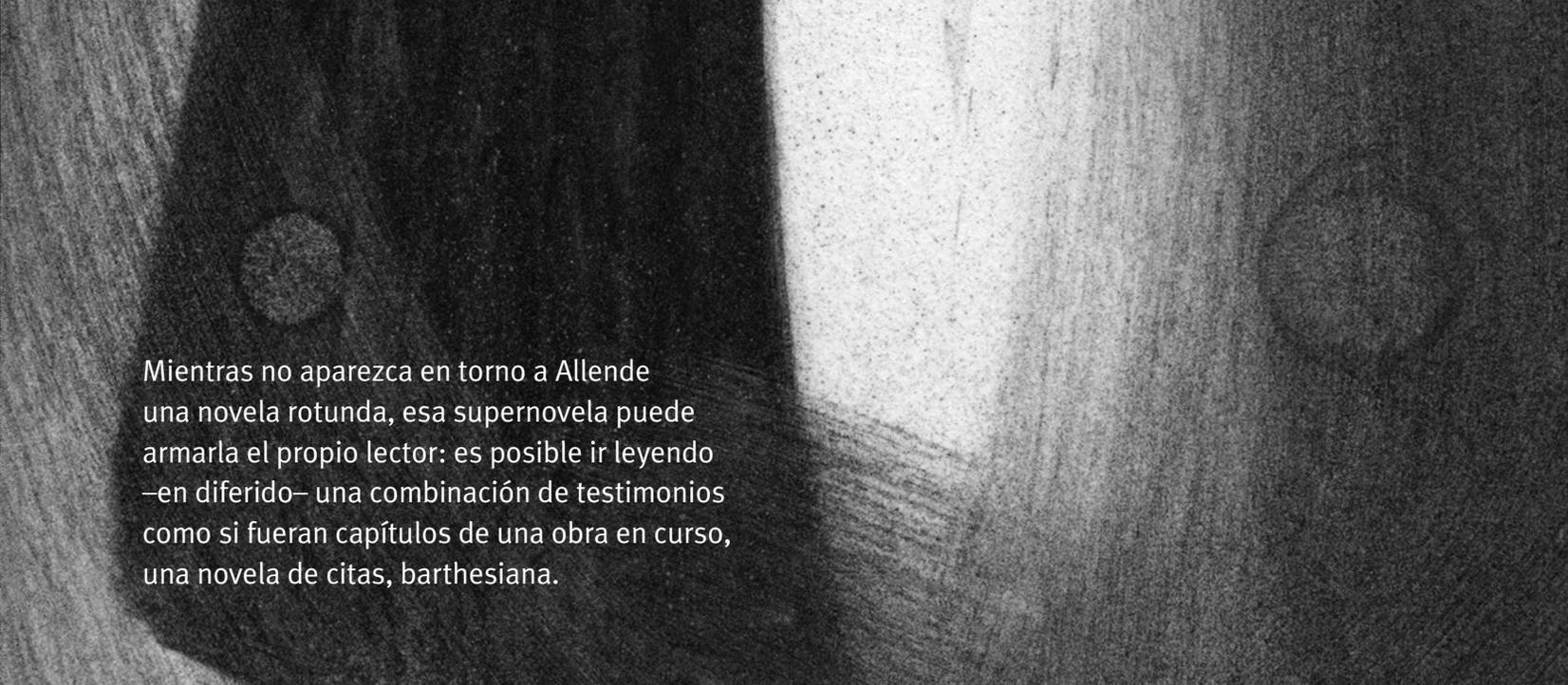
precariedades, a veces extremas, que caracterizan a buena parte de los testimonios circulantes. Pero si –como en el caso de Primo Levi, de Denise Affonço o de Valdés– quien testimonia posee una escritura propia, y lucidez, valentía y amplitud para ver las cosas libres de todo lugar común y de toda estrechez ideológica, y tiene inteligencia e inventiva para estructurar su relato, pues entonces el testimonio no tiene nada que envidiarle, *a priori* al menos, a la ficción: simplemente peligra en otros lindes y opera con mecanismos alternativos, mejores o peores que los ficcionales según su uso, no según sus posibilidades. Todo al final –como dice Borges recordado por el propio Rojo en el mencionado prólogo– no son más que “versiones” acerca de la realidad, la “famosa rea-li-dad”, decía Bolaño.

El origen de *La parrilla* convierte al libro en un caso particular: en 1980 el escritor y editor Adolfo Pardo fue a visitar a su cuñado, preso político, a la ex-Penitenciaría. A la salida conoció a una mujer de diecinueve años que había ido a ver a su hermano, también preso político. Ella le habló de su experiencia reciente al ser detenida por la CNI y Pardo le preguntó si aceptaba que le grabara su testimonio: el relato del día previo a la noche de la captura, la captura misma y lo que vino después. Ella accedió y, según ha dicho Pardo con posterioridad, “al principio se daba vueltas sin resolverse a largar su historia, pero luego, como en una catarsis, enhebró un espontáneo y detallado monólogo” (21). Y ese enhebrado y detallado monólogo se publicó al año siguiente, en 1981 y firmado por Pardo, que operó como un autor-editor: inquirió, descaseteó y, con pulimientos, cortes y arreglos, transformó un relato oral en una novela testimonial que Diamela Eltit –en el prólogo a esta nueva edición– incluye de lleno en la tradición literaria chilena, proponiendo una lectura suya como continuación de *Palomita blanca*, la novela publicada diez años antes (en 1971) por Enrique Lafourcade, pues, escribe Eltit, tras “precipitarse el desastre del Golpe, la paloma fue capturada para ser arrastrada al centro mismo de una pesadilla” (9). En *La parrilla*, las pertenencias, las militancias, las filiaciones (tanto de perseguidos como de perseguidores) son presumibles o –jodida palabra– *presuntas*: nada ni nadie ni ningún lugar aparece con nombre propio, por razones evidentes de seguridad, cuestión que propicia un positivo efecto difuminador en la

lectura. Lo sorprendente del relato, lo que le da un interés que supera el de su valor documental, es su carácter no denunciante sino descriptivo, y su trama menos ideológica o maniquea que humana (demasiado humana), en la que el pánico inicial de ella da paso al pudor cuando le piden que se salga de la cama, y el pudor da paso a la astucia, y la astucia a una cierta (o incierta, en rigor) cercanía con uno de los agentes, cercanía que desdibuja parcialmente los límites entre buenos y malos (tal como celebra Rojo que ocurra en las buenas ficciones), sorprendiendo el relato, más que por los momentos de humanidad de un verdugo, por dejar en brumas si es estrategia, extrema militancia o pura cobardía lo que mueve al hermano de la protagonista en la siguiente escena: “Me hicieron sacarme la ropa y que mi hermano me tocara. / –Si no hablai huevón tu hermana va a cagar. La vamos a culiar. / –Culéensela –dijo él” (65).

Desdibujos y cercanías que no se traducen, en todo caso, en que ella en esta historia no deba pasar una temporada infernal que incluye, como es sabido, desorientación, golpizas, abusos, denigración verbal (“y cómo cuando te meten el pico no tenís ningún problema” (50), le dice un agente cuando ella se resiste a separar las piernas para ser amarrada a los bordes del catre) y un par de pasadas por la parrilla, ese particularmente denigrante y violento método de tortura predilecto de la dictadura. Dado el punto de vista desplazado del narrador; dado el efectivo uso del carácter especular del lenguaje (el lenguaje se pone sucio en los testimonios cuando los mismos hechos se ponen sucios); dada la capacidad del autor de ubicarse en el lugar (narrativo) de los demás; dado todo esto es que el rango de previsibilidad en libros como los mencionados disminuye en la misma medida en que en una ficción trillada y voluntariosa puede aumentar y, de hecho, aumenta.

Una justa lectura y apreciación del género testimonial (imperdibles las *Cartas de petición* compiladas por Leonidas Morales) pueden servir también como provisión para hacerle frente a una ridícula recurrencia en el campo literario chileno: el reclamo por la falta de una Gran Novela de la Dictadura (así, con pretensiones mayúsculas), porque *Casa de campo* de José Donoso no logró serlo por su excesivo alegorismo. Los intentos sucesivos fueron, si bien algunos



Mientras no aparezca en torno a Allende una novela rotunda, esa supernovela puede armarla el propio lector: es posible ir leyendo –en diferido– una combinación de testimonios como si fueran capítulos de una obra en curso, una novela de citas, barthesiana.

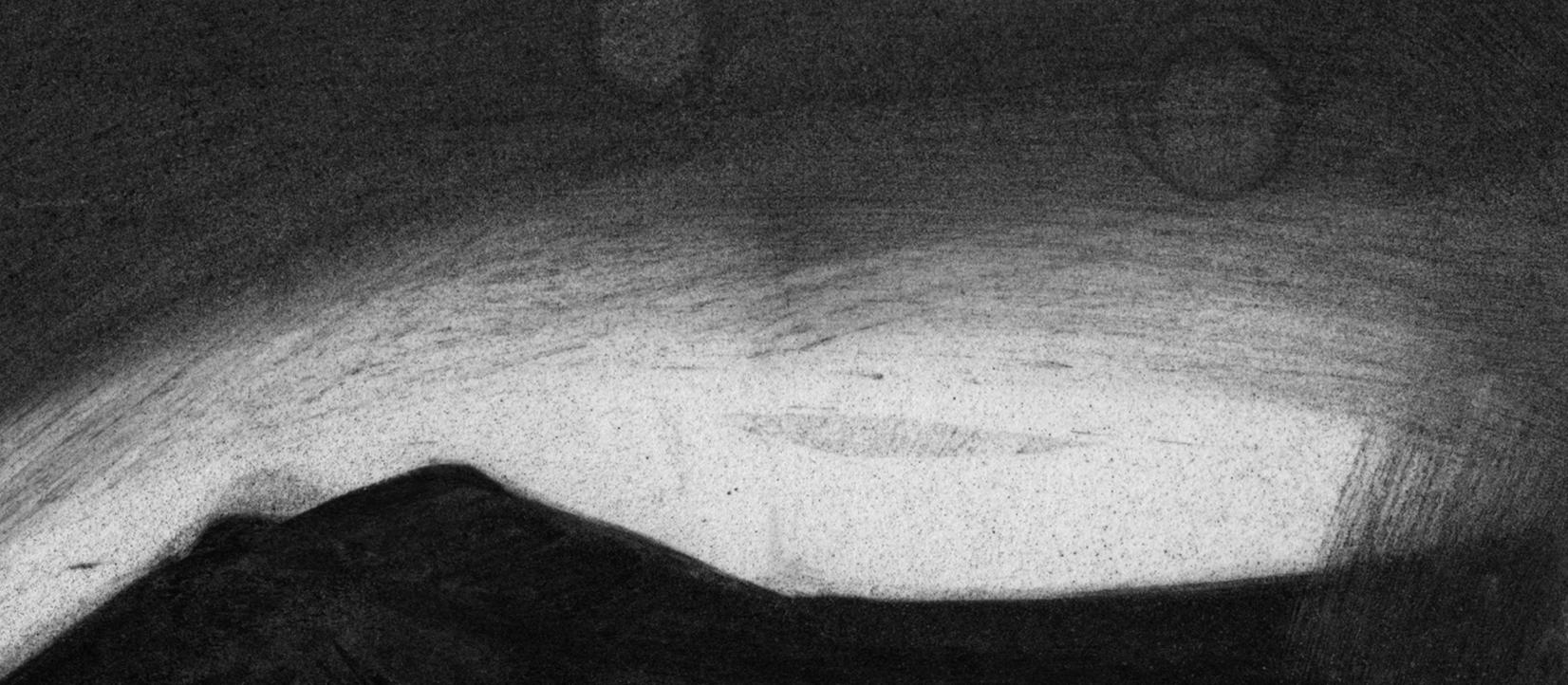
excelentes (como *El palacio de la risa* de Germán Marín), insuficientes o muy acotados. Entonces, mientras no aparezca en torno a Allende una novela rotunda como rotundo es el *Agosto* de Rubem Fonseca sobre la caída de Getulio Vargas en Brasil, mientras no haya en Chile tal fortuna, esa supernovela puede armarla el propio lector: es posible ir leyendo –en diferido– una combinación de testimonios como si fueran capítulos de una obra en curso, una novela de citas, barthesiana. También a esa novela-de-lector se le podrían incrustar, ya al alero de una polifonía desatada, un puñado de testimonios y anecdóticos (que a veces son falseamientos, pero en fin) del otro lado. Porque prosa testimonial hay de ambas partes. La del otro lado con toda seguridad refrenda la tesis de Rojo, pues ahí sí que se trata en todos los casos conocidos de textos pusilánimes, pedestres y planos, aunque algunos muy brutales o con efectos humorísticos negros o reveladores –aunque a su pesar–. En este punto se puede pensar, por ejemplo, en la posibilidad de intercalar, con sentido irónico o como pie reflexivo tal vez, pasajes provenientes de *Anécdotas de mi General: las que viví y... las que me contaron*, libro del ex jefe operativo de la CNI Álvaro Corbalán, cuyo trabajo de escritura consiste en traer sucintamente a la memoria episodios sueltos, como ese en que Pinochet viene de vuelta de la cuesta El Melocotón, poco después del atentado de FPMR, y su edecán no puede evitar en el interior del auto “una deflagración digestiva bastante pestilente” (34), la que para salir del paso achaca a la descomposición de un perro en la carretera, por lo que al repetirse el gaseo minutos después Pinochet lo insta a mirar hacia atrás porque, le dice, “parece que el perro nos viene siguiendo” (34). Es la única podredumbre que aflora, habiendo tanto que hiede en esa zona.

Desvaríos aparte, podría decirse –por último y con toda seriedad– que esa anhelada gran novela chilena de la dictadura puede leerse en el *Zurita* de Raúl Zurita, esas casi ochocientas páginas de narrativa demencial donde están todos los elementos estructurales, lingüísticos, estilísticos y temáticos y, si se quiere, todas las desmesuras e imperfecciones propias de las grandes novelas contemporáneas de trasunto real, como *2666*, con la que comparte importantes elementos (la crucial utilización que ambos hacen del texto necrológico, por ejemplo). En suma, si se ha de creer en

la necesidad o, más aún, en la venida de algo así como un gran relato sobre la dictadura, puede: a) armárselo leyendo –falta, más que un Nuevo Narrador Chileno, un Kenzaburo Oé que haga con Chile, guardando las proporciones, lo que el japonés hizo en sus *Cuadernos de Hiroshima* con los testimonios hirosimenses: proyectarlos en admirable secuencia y prosa a la vista de muchos–; b) leérselo en *Zurita*; o c) esperárselo, pero tanto de la ficción como del testimonio, que de cualquier lado puede dejarse caer.

De cualquier lado puede dejarse caer. Lo saben hace rato los mejores editores, cuyos oficios se inclinan crecientemente a esa cosa llamada no ficción. *Una mujer en Berlín*, sobreviviendo a decenas o centenares sobre la Segunda Guerra Mundial, es una buena prueba. En ese relato –en ese sótano donde pasan encerrados–, todos susurran. No hay que desatender la voz de los que susurran. *Los que susurran*, por supuesto, es el perfecto título de esa obra monumental en la que el historiador inglés Orlando Figes rescata y articula las voces, los testimonios, los susurros e incluso el silencio de quienes crecieron y vivieron sin heroísmos la macabra y asfixiante represión estalinista durante toda su vida. Hace constar Figes que susurrantes en lengua rusa puede aludir “a alguien que susurra por miedo a ser oído” o “a la persona que informa a espaldas de la gente a las autoridades” (35). Volviendo al caso de la Camboya comunista de los jemeres rojos, ha escrito el español Antonio Muñoz Molina que para Denise Affonço, que “sobrevivió cuatro años reducida a una especie de animalidad hambrienta y aterrada”, la mayor sorpresa no fue sobrevivir: “Fue comprobar que casi nadie quería escucharla” (39).

Ya sea por lo que dejaron escrito o por lo que les logró sacar un historiador, cronista o editor, los que susurran, en los dos sentidos antes señalados, y no solo los que cuentan cuentos, tienen mucho que decir sobre los tiempos de oscuridad, sobre el mundo vivido en sótanos. Mientras se espera a su Homero, es mejor escucharlos. ¶



## Bibliografía

Affonço, Denise. *El infierno de los jemes rojos. Testimonio de una superviviente*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2010. Impreso.

Anónimo. *Una mujer en Berlín*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.

Becker, Nubia. *Una mujer en Villa Grimaldi*. Santiago: Pehuén Editores, 2011. Impreso.

Corbalán, Álvaro. *Anécdotas de mi General: las que viví y... las que me contaron*. Santiago: Editorial Asesorías Comunicacionales ACO, 2011. Impreso.

Eliot, T. S. "La música de la poesía". *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen, 2011. 335-359. Impreso.

Eltit, Diamela. "Bitácora de una infamia". *La parrilla*. Santiago: Ocho Libros. 5-9. Impreso.

Figes, Orlando. *Los que susurran. La represión en la Rusia de Stalin*. Barcelona: Edhasa, 2009. Impreso.

Fonseca, Rubem. *Agosto*. Barcelona: RBA Libros, 2011. Impreso.

Guerrero, Manuel. *Desde el túnel. Diario de un detenido desaparecido*. Santiago: Lom Ediciones, 2008. Impreso.

Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph Editores, 2005. Impreso.

Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Santiago: Planeta, 1995. Impreso.

Morales, Leonidas, ed. *Cartas de petición*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006. Impreso.

Muñoz Molina, Antonio. "Un nombre entre dos millones". *El País*. 30 oct. 2010. 38-39. Impreso.

Oé, Kenzaburo. *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.

Pardo, Adolfo. "Cuando Palomita blanca cayó en manos de la CNI (entrevista)". *The Clinic*. 12 abr. 2012. 21. Impreso.

---. *La parrilla*. Santiago: Ocho Libros, 2012. Impreso.

Rivas, Patricio. *Chile, un largo septiembre*. Santiago: Lom Ediciones, 2007. Impreso.

Rojo, Grínor. "Las malas juntas de José Leandro Urbina. Edición completa y definitiva". *Las malas juntas*. Santiago: Lom Ediciones, 2010. 9-16. Impreso.

Urbina, José Leandro. *Las malas juntas*. Santiago: Lom Ediciones, 2010. Impreso.

Valdés, Hernán. *A partir del fin*. Santiago: Lom Ediciones, 2003. Impreso.

---. *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Santiago: Lom Ediciones-Cesoc, 1996. Impreso.

Zurita, Raúl. "Prólogo a *Una mujer en Villa Grimaldi*". *Una mujer en Villa Grimaldi*. Santiago: Pehuén, 2011. 7-10. Impreso.

---. *Zurita*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Impreso.

# Mi historia en la pantalla: apuntes sobre documental y autobiografía en Chile

Por Constanza Vergara

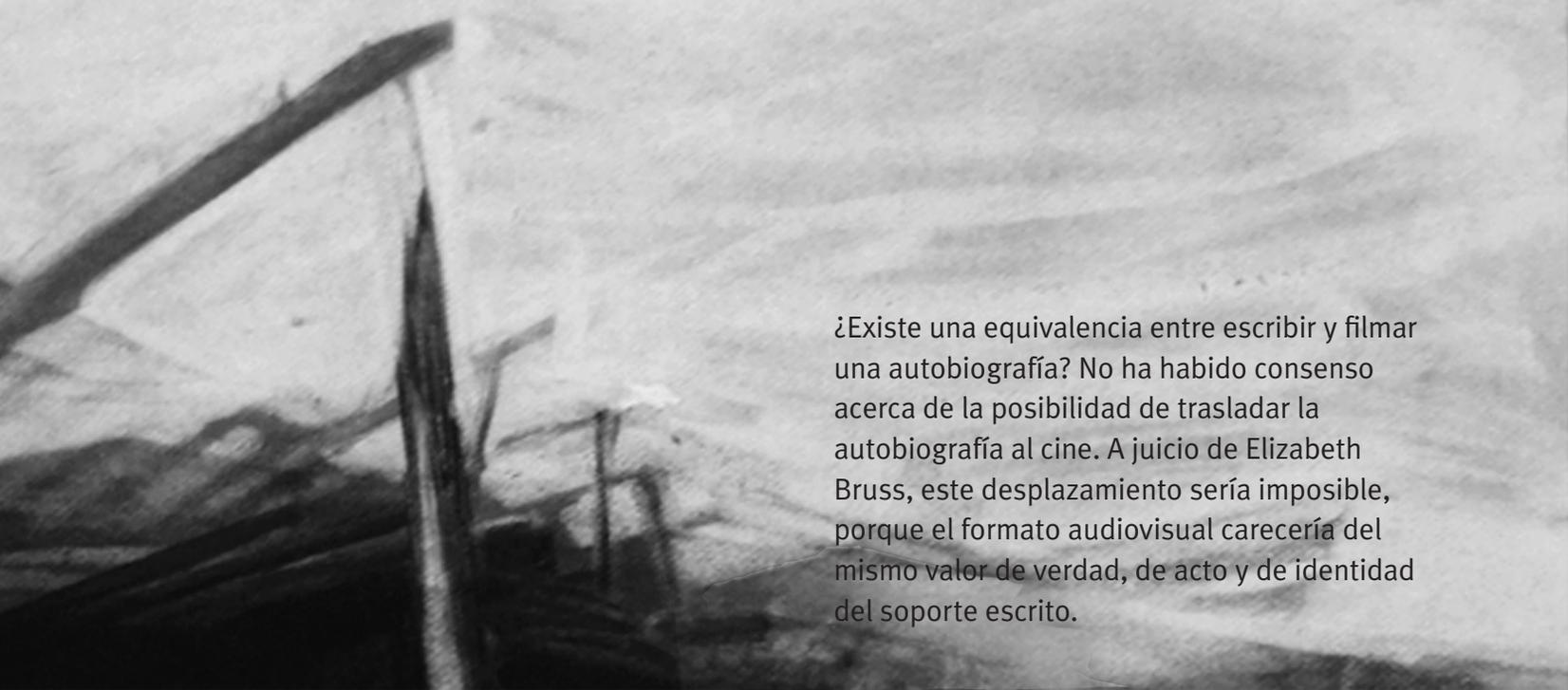


¿Es pertinente seguir hablando de géneros literarios? ¿Acaso no estamos en una época caracterizada, justamente, por su contaminación y disolución? Algunos teóricos de la literatura como Jean-Marie Schaeffer ya han planteado estas preguntas y, de acuerdo a sus ideas, es posible afirmar que nada tiene de retrógrado continuar ocupando esta noción. A juicio de Schaeffer, la genericidad puede explicarse como un juego de repeticiones, imitaciones y préstamos de un texto con respecto a otro o a otros. Según este enfoque, llamado transtextual, la teoría de los géneros debería dar cuenta de un conjunto de similitudes textuales, formales y, sobre todo, temáticas entre distintas obras. Esta visión se aleja de la concepción tradicional de género, que lo concibe como una esencia (encarnada en una definición fija) a la cual las obras individuales deben parecerse.

Tzvetan Todorov lleva más allá esta noción y propone que los géneros son conjuntos no solo dinámicos, sino también históricos: mutan, se dividen y se codifican en contextos determinados. El crítico búlgaro sostiene que cada período tiene su propio sistema de géneros, el que está en relación con la ideología dominante: la sociedad elige y codifica los actos de lenguaje que correspondan a su ideología y los transforma en géneros literarios.

Bajo estas premisas, tiene sentido reflexionar acerca del creciente número de películas autobiográficas que se han estrenado en nuestro país en la última década<sup>1</sup>. El vínculo entre modelos literarios y cinematográficos, y la

<sup>1</sup> *La hija de O'Higgins* (2001) de Pamela Pequeño; *En algún lugar del cielo* (2003) de Alejandra Carmona; *Dear Nonna* (2004) de Tiziana Panizza; *Perspeplejia* (2005) de David Albala; *Héroes frágiles* (2006) de Emilio Pacull; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) de Lorena Giachino; *Calle Santa Fe* (2007) de Carmen Castillo; *¿Habrán esperanzas?* (2008) de Felipe Monsalve; *Mi vida con Carlos* (2008) de Germán Berger; *Remitente: una carta visual* (2008) de Tiziana Panizza; *La quemadura* (2009) de René Ballesteros; *Kawase-San* (2009) de Cristián Leighton; *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló; *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi; e *Hija* (2011) de María Paz González.



¿Existe una equivalencia entre escribir y filmar una autobiografía? No ha habido consenso acerca de la posibilidad de trasladar la autobiografía al cine. A juicio de Elizabeth Bruss, este desplazamiento sería imposible, porque el formato audiovisual carecería del mismo valor de verdad, de acto y de identidad del soporte escrito.

construcción de la identidad personal en relación con la social son algunas de las inquietudes que guían este análisis. Rastrear la manera en que, desde el presente, representamos visual y narrativamente nuestra historia, es el objetivo principal de este escrito.

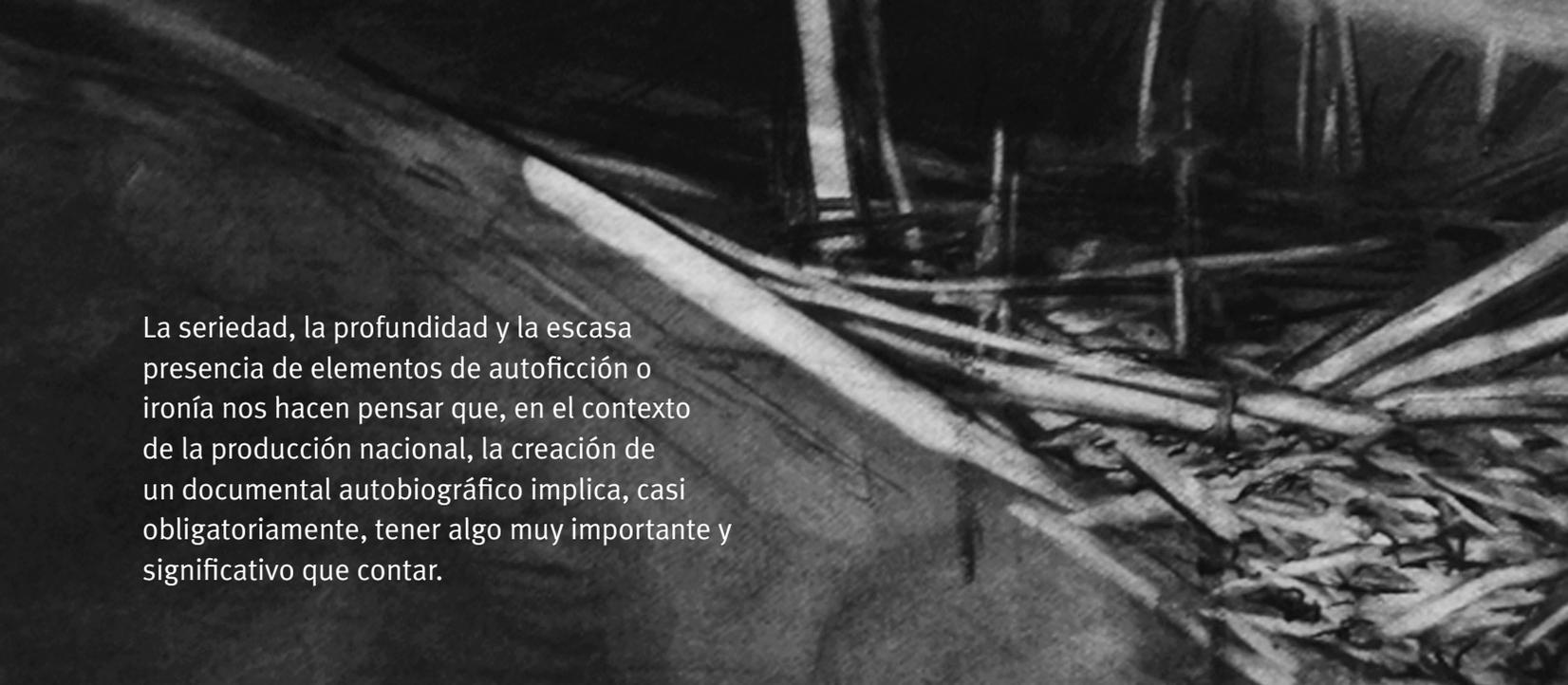
En los años setenta Philippe Lejeune intenta una caracterización del género y elabora una teoría que podría explicar por qué los lectores no nos enfrentamos de igual manera a una autobiografía que a una novela. Lejeune postula que entre autor y lector se suscribe un pacto autobiográfico, es decir, un contrato implícito que constata la identidad (coincidencia absoluta y expresa) entre autor, narrador y personaje principal. Este contrato, signado por la firma del autor en la tapa del libro, permitiría afirmar que quien escribe es el mismo que cuenta y protagoniza la historia. En consecuencia, el referente extratextual sería localizable y el nombre propio actuaría como punto de encuentro entre el mundo real y el literario. Lejeune examina un conjunto de textos occidentales y modernos y, a partir de esa lectura, caracteriza la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (50). Temáticamente, se construye a partir de una selección de hechos del pasado entrelazados de manera tal que se crea un *sentido*, entendido este como *significado*, pero también como *dirección*.

Mientras el crítico francés sostiene que es posible hacer una distinción entre ficción y autobiografía, Paul de Man –también a fines de los años setenta– planteará que esto es imposible. En “La autobiografía como desfiguración” discute, fundamentalmente, la relación entre lenguaje, pensamiento y vida. El primero, afirma, siempre establece una relación a la vez restaurativa y privativa con respecto a los dos últimos elementos: el lenguaje permite nombrar y dar forma, pero siempre de una manera sustitutiva incompleta. De Man propone que hay que entender la autobiografía como prosopopeya, es decir, como discurso que dota de voz a lo inerte o, en el caso del género que nos ocupa, que da forma a aquello que no la tiene previamente.

Estas reflexiones acerca de la autobiografía, aquí resumidas, han tenido una discutida apropiación por parte del cine. Se entiende por documental autobiográfico aquella producción audiovisual que utiliza la primera persona para narrar una situación de índole familiar o ligada a la esfera de lo íntimo y lo privado. Esta denominación abarca distintas maneras de expresar esa primera persona, como son la epístola, el autorretrato y el diario íntimo.

¿Existe una equivalencia entre escribir y filmar una autobiografía? No ha habido consenso acerca de la posibilidad de trasladar la autobiografía al cine. A juicio de Elizabeth Bruss, este desplazamiento sería imposible, porque el formato audiovisual carecería del mismo valor de verdad, de acto y de identidad del soporte escrito. Para la autora, el trabajo colectivo que supone hacer un *film* rompe con la intimidad y con el efecto de sinceridad presentes en el texto literario. Bruss alega que mientras que la escritura siempre es posterior a la acción, el cine podría capturar directamente una huella de ese momento. Por lo tanto, el hecho de que el cine tenga una relación física con la realidad que representa hace que cualquier recreación del pasado aparezca como ficticia.

Críticos como Michael Renov, Jim Lane y Raymond Bellour han rebatido estos cuestionamientos, afirmando que los propios documentales han creado estrategias para sortear estas críticas. Por ejemplo, en algunos casos se ha privilegiado el registro del presente o el uso de imágenes de archivo como una forma de alcanzar el valor de verdad. En otros, la intervención de la cámara subjetiva y de la voz en *off* han acentuado (en el espectador) la idea de sinceridad del autor. Por último, algunas de estas películas han acudido al formato autobiográfico justamente para cuestionar las nociones de verdad y sinceridad en el registro documental. De acuerdo con estos argumentos, tanto el dispositivo escrito como el audiovisual contarían con la capacidad para representar el curso de una vida.



La seriedad, la profundidad y la escasa presencia de elementos de autoficción o ironía nos hacen pensar que, en el contexto de la producción nacional, la creación de un documental autobiográfico implica, casi obligatoriamente, tener algo muy importante y significativo que contar.

En el caso chileno, las historias de vida que proponen, si bien siguen siendo mayormente narradas en primera persona por la voz en *off* de sus autores, ya no abarcan la totalidad de la existencia, sino que se refieren, fundamentalmente, a fragmentos significativos de esta. Por ejemplo, en *Perspecplejia*, David Albala recurre a una cronología cercana al diario para narrar la historia de su rehabilitación luego de quedar parapléjico. Todos los documentales responden a esta característica: se narra el exilio o el abandono, pero nadie pretende reconstruir la vida en su totalidad y complejidad.

También resulta llamativa la seriedad de las obras nacionales. Hasta el momento, la producción autobiográfica chilena está marcada por distintos procesos de duelo y de situaciones traumáticas. Tanto Emilio Pacull como Carmen Castillo reflexionan sobre su regreso a Chile y se refieren al asesinato de sus seres queridos. Muchas veces la historia se cuenta desde la falta, desde el dolor, y es frecuente que el final no ofrezca una respuesta certera o contundente. Asimismo, la constante alusión a la relación entre padres e hijos provoca que este sea el vínculo familiar más abordado en los documentales estudiados: cineastas de todas las edades entrevistan, registran, confrontan o buscan a sus padres, connotando un fuerte deseo de filiación. *En algún lugar del cielo*, *Reinalda del Carmen*, *mi mamá y yo*, *La quemadura*, *Kawase-San*, *Mi vida con Carlos*, *El edificio de los chilenos* e *Hija* son algunas de las películas en las que esta relación filial está en el origen del relato. Incluso algunos interrogan a sus propios hijos o hacen referencia a la experiencia de la maternidad/paternidad como un hecho relevante en la decisión de querer contar su historia. Temáticamente, entonces, podemos sostener que los documentales autobiográficos chilenos construyen, en general, historias acerca del duelo y la filiación.

Respecto de lo formal, el repertorio de procedimientos y dispositivos es amplio y el espacio no alcanza para hablar de él con profundidad. Pese a esa diversidad, también se pueden establecer ciertas consistencias como, por ejemplo, el extensivo uso de la modalidad interactiva y del montaje narrativo y probatorio. Entre los directores analizados, Tiziana Panizza es la única documentalista que no incluye

entrevistas en sus películas, así como Antonia Rossi solo acudió a ellas en el proceso de creación del guión y no las presenta en cámara. Con mayor o menor cuestionamiento, el testimonio aparece como una innegable forma de investigación y acceso al pasado. Asimismo, las imágenes suelen ilustrar lo que se está contando y los relatos se construyen, en la mayoría de los casos, como una serie de acontecimientos coherentes que desarrollan una historia reconocible.

Otro elemento recurrente en los documentales autobiográficos chilenos es la exploración del archivo privado/familiar en tensión con el archivo oficial. El uso del álbum de fotos como dispositivo para la construcción de entrevistas o recreaciones, la presencia de películas caseras y la recirculación de cartas del pasado conviven a veces con la revisión de *microfilms*, la investigación en la biblioteca y la presencia de imágenes del archivo noticioso. Hablamos de resistencia, porque aunque se prefiera la reapropiación del archivo privado, es productivo también contrastarlo con las formas de la historia oficial, como ocurre, por ejemplo, en *La hija de O'Higgins*.

La seriedad, la profundidad y la escasa presencia de elementos de autoficción o ironía nos hacen pensar que, en el contexto de la producción nacional, la creación de un documental autobiográfico implica, casi obligatoriamente, tener algo muy importante y significativo que contar. Es decir, la narración en primera persona de un hecho del ámbito privado debe generar mecanismos de autorización para su relato. De este modo, la sinceridad, el trabajo de duelo y la relevancia histórica de lo que se cuenta actuarían como formas que confirman el interés y la utilidad de la película. Como bien afirma Di Tella: "Es muy difícil en el discurso del documental renunciar a esa idea de la utilidad. Una persona que hace una película de ficción no anda diciendo que su película es útil. En otra época sí, como en el cine militante. Pero hoy nadie habla de eso en la ficción. Sin embargo, en el documental es muy difícil salirse de esa idea" (ctd en Firbas 21).



Ese énfasis en la utilidad muchas veces ha puesto el documental al servicio de las ciencias, del periodismo y de otras disciplinas ocupadas de la exploración y la explicación del mundo y de los sujetos. En el documental autobiográfico, en cambio, actúa como un dispositivo para relacionar la experiencia individual con la supuesta objetividad del relato referencial. Al apropiarse de materiales encontrados y de archivo, y enfatizar tanto en aspectos reflexivos como emocionales, los documentales autobiográficos ensayan un testimonio colectivo y proponen nuevas maneras de subvertir la relación entre autoría y autoridad. ¶

#### Bibliografía

Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.

Bruss, Elizabeth W. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 296-320. Impreso.

De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos* 29. 1991: 113-117. Impreso.

Firbas, Paul y Pedro Meira Monteiro. *Andrés di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Lane, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002. Impreso.

Lejeune, Philippe. "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". *Cineastas frente al espejo*. Ed. Gregorio Martín Gutiérrez. Madrid: T&B Editores, 2008. 13-26. Impreso.

---. "El pacto autobiográfico". *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. 49-87. Impreso.

Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2004. Impreso.

Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Garrido. Madrid: Arco Libros, 1988. 155-179. Impreso.

Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Garrido. Madrid: Arco Libros, 1988. 31-48. Impreso.

---

# Entrevista a Ottmar Ette: Roland Barthes: la vitalidad de los signos

Por Vicente Bernaschina

En la pregunta por los géneros menores o referenciales, literatura y vida se miran la cara en el espejo de la escritura. Con esta imagen, pensé de inmediato en Roland Barthes. No en el Barthes semiólogo, sino en el Barthes escritor, el obsesionado con la vida y la literatura. Y para hablar de ello, nadie mejor que Ottmar Ette (Selva Negra, 1956), quien, a pesar de estar sitiado de reuniones, seminarios, viajes y conferencias, no dudó en abrirme la puerta de su oficina para concederme esta entrevista.

Desde 1995, Ette preside la cátedra de letras románicas en la Universidad de Potsdam, Alemania. Ha escrito numerosos libros sobre literatura iberoamericana, literatura de viajes, Alexander von Humboldt y Roland Barthes. Sus obras más recientes –la trilogía *ÜberLebensWissens (Saber sobre [el] vivir*, 2005, 2006 y 2010) y *Konvivenz: Literatur und Leben nach dem Paradies (Convivencia: literatura y vida después del paraíso*, 2012)– exploran las diversas relaciones entre literatura y vida, y cómo la literatura y los estudios literarios son fundamentales para comprender nuestros modos de convivencia en un mundo globalizado. Sobre Roland Barthes ha publicado *Roland Barthes: Eine intellektuelle Biographie (Roland Barthes: una biografía intelectual*, 1998); una nueva traducción al alemán de *El placer del texto* (2010); y *LebensZeichen: Roland Barthes zur Einführung (Signos vitales: una introducción a Roland Barthes*, 2011).

---

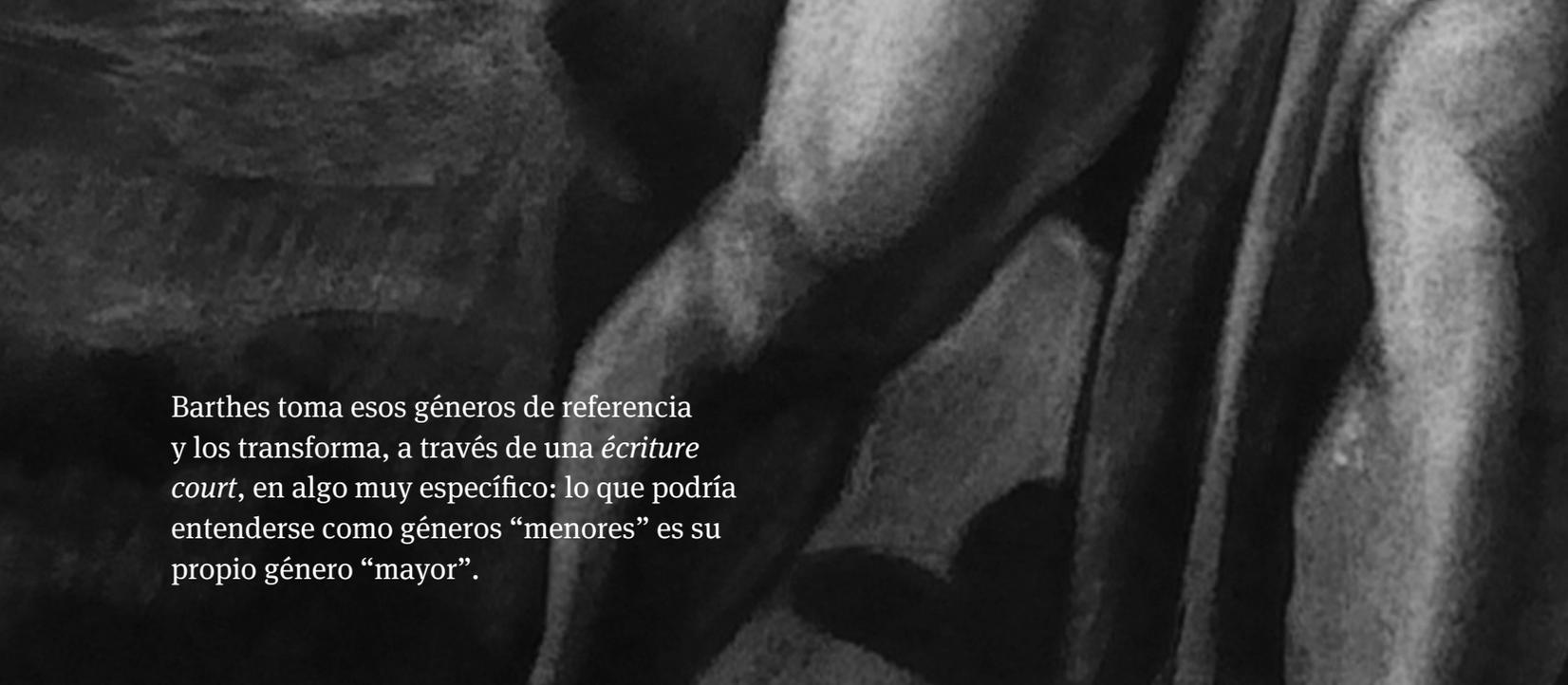
## UN GÉNERO MAYOR

**Usted publicó recientemente una introducción a Roland Barthes bajo el título *LebensZeichen (signos vitales o signos de vida)*. ¿Por qué este título?**

Creo que la obra entera de Roland Barthes, en sus diferentes fases, gira en torno a diversas concepciones y prácticas de la vida, que en más de un sentido desarrollan, a su vez, tanto semánticas como pragmáticas de la vida. El concepto de vida en Roland Barthes, a lo largo de todo su quehacer intelectual, es un horizonte continuo: una línea en movimiento que, al acercarse, se abre hacia nuevas perspectivas y que, dentro de su propia trayectoria, está en constante cambio. Al mismo tiempo, el horizonte se mantiene, siempre puede identificarse. En mi opinión, para Roland Barthes la vida es el horizonte continuo de sus reflexiones y de su concepción del intelectual que él mismo quería ser. Todo su pensamiento, de una forma u otra y en sus diferentes etapas, está ligado con su idea de la vida.

**¿Vida interpretada como autobiografía, diario íntimo u otros géneros “menores”?**

Lo que caracteriza la escritura de Roland Barthes, en todos los diferentes géneros literarios y literario-científicos a los que recurre, es lo que él ha llamado *écriture court*: un tipo de escritura que, según él, produce el gran placer del comienzo. Formas breves que se distinguen por sus ingeniosos incipit, por los modos de entrar en materia de manera sorpresiva y que calculan la sorpresa del lector, abordando los temas por



Barthes toma esos géneros de referencia y los transforma, a través de una *écriture court*, en algo muy específico: lo que podría entenderse como géneros “menores” es su propio género “mayor”.

un lado que no se esperaba. En Barthes, quizá los comienzos sean lo más importante, aunque –contrariamente a lo que él mismo ha dicho– también las clausuras, que son siempre abiertas y tienen su propio sabor. Y entre ese sabor y saber escribir, se aprecia el saber de Barthes de estar creando formas de escritura, maneras sui géneris con las que atraviesa los diferentes géneros, tanto a nivel de una escritura científica –un ejemplo es *El sistema de la moda*– como a nivel de una mucho más experimental –el caso de *Roland Barthes por Roland Barthes*– o a nivel de una cercanía con los parámetros de la literatura de viajes –como ocurre en *Incidentes*, escrito en su estadía en Marruecos, o en *El imperio de los signos*, durante su visita a Japón–. Barthes toma esos géneros de referencia y los transforma, a través de una *écriture court*, en algo muy específico: lo que podría entenderse como géneros “menores” es su propio género “mayor”, uno que es transgénico y que emerge de una manera diferente en cada una de esas prácticas escriturales.

**¿Es esta práctica de la que habla Barthes en su último seminario en el Collège de France, *La preparación de la novela*, cuando mezcla su deseo de escritura y sus experiencias personales, con diversos haikus y fotografías?**

Sí, en la obra de Barthes esa práctica de recurrir a fotografías, transformándolas o integrándolas en un juego icono-textual, tiene una larga trayectoria y tradición. Desde esa perspectiva, su escritura es también transmedial: cruza diferentes medios aunque no para que se ilustren mutuamente, sino para que se conviertan en una unidad. Ahora bien, esta unidad presupuesta –unidad quebrada, pero unidad sin embargo– siempre se define a través de su relación con la vida: con el nivel autobiográfico, con la vida de los oyentes o con la de las personas de la época de Proust que se mencionan en *La preparación de la novela*, o incluso con la del personaje en el que Roland Barthes quiere convertirse al proponer una figura de escritor (porque escritor, en el sentido propio de la palabra, ya lo es desde mucho antes, desde sus comienzos, cuando empieza a publicar). Así, lo transmedial se inscribe también en ese movimiento que atraviesa diferentes medios, tornándose, a su vez, en una forma de vida.

**¿En qué medida una forma de vida?**

En una forma para vivir esos cruces. Por esa misma razón, Barthes reúne en su escritura lo que podríamos llamar la realidad extraliteraria –lo que comúnmente llamamos lo fáctico– con las ficciones, las de Proust u otros autores, aunque también las ficciones de Barthes mismo. Su capacidad de poner en escena lo que encuentra tanto a nivel extraliterario como intraliterario; el hecho de poder vivir tanto lo fáctico como lo ficcional; de transformar en vida real lo que es vida inventada y el plano de la escritura en una vida escritural. Por ejemplo, sus *Mitologías*. Reflexiones acerca de una vida cotidiana que, en un momento y en un lugar determinados –en la Francia de los años cincuenta–, caracterizan sociológica y culturalmente a una comunidad. Esos textos breves, que incorporan discursos científicos, hacen posible vitalizar (*verlebendigen*) el análisis de una sociedad dada, otorgándole vida a través de la vida literaria. Dentro de ese circuito, Barthes lleva a cabo una larga reflexión filosófico-literaria en torno a los más diferentes conceptos de vida. Los cuales incluyen, por supuesto, aquellos que no manifiestan su nombre (como él siempre decía: “Qui ne dissent pas son nom”). Nociones que nos hablan mucho de la vida, pero sin decir que están hablando de ella, y que se hacen presentes mediante otros conceptos: realidad, sociedad, semántica, semiótica, semiología. Detrás de todos ellos aparece una figura de un ser humano siempre en movimiento, que en la práctica se construye a través de las relaciones vitales que establece con sus objetos y que solamente puede existir a través de esos elementos que escoge como objetos. Por supuesto, podríamos llamar a esta figura gruesamente y con cierto desajuste “Roland Barthes”. Aunque, con mayor precisión, tendríamos que entenderla como una figura, una figuración y una configuración de diferentes saberes que incluyen lo autobiográfico, pero que en el análisis del objeto constituyen al sujeto del investigador. Estos textos son obras literarias con características científicas, que escenifican sus dimensiones esclarecedoras de un objeto de estudio determinado; escenificación que, a la vez, transforma al sujeto –que es una construcción de un sujeto–. En *La cámara lúcida*, por ejemplo, se ve con claridad ese doble movimiento: de un sujeto que se dirige hacia (*se plonge sur*) un objeto y, al mismo tiempo, el objeto hiere al sujeto. Y esta doble



dimensión establece (y esto poco se ha dicho) un vínculo vital: tanto el objeto –como objeto construido– y el sujeto –como sujeto construido– crean y fomentan una relación vital, de la cual puede participar el lector o la lectora, que ingresa a ese espacio.

#### RED VITAL

---

#### **¿Es esta configuración compleja lo que tendríamos que entender por “vida” en la obra de Roland Barthes?**

La concepción del texto –junto con la de la *écriture*– es una de las que, a lo largo de la vida de Barthes, ha cambiado con mayor frecuencia. Aun así, a pesar de los diferentes discursos que entran en este concepto y su circulación, mantiene cierta continuidad: el texto siempre configura dimensiones vitales. Para Barthes, el texto es algo que vive, ya antes del nivel de la escritura y de la teoría. En *El placer del texto* esto es claro. Antes de este libro, esta idea parece estar camuflada. Sin embargo, cuando uno se concentra en este vínculo, se aprecia que toda esa teoría está a flor de piel. La idea de que un texto es un tejido en forma de red, pero de red vital. Y que, por lo tanto, no constituye una estructura, sino que las múltiples transferencias de saber que integran el saber transforman esa misma red; no solamente el texto, sino todo lo que está relacionado con él: el sujeto, el objeto, el lector.

#### **¿Hay diferencias entre esta idea barthesiana del texto y la escritura con las propuestas de críticos-escritores como Blanchot o Kristeva?**

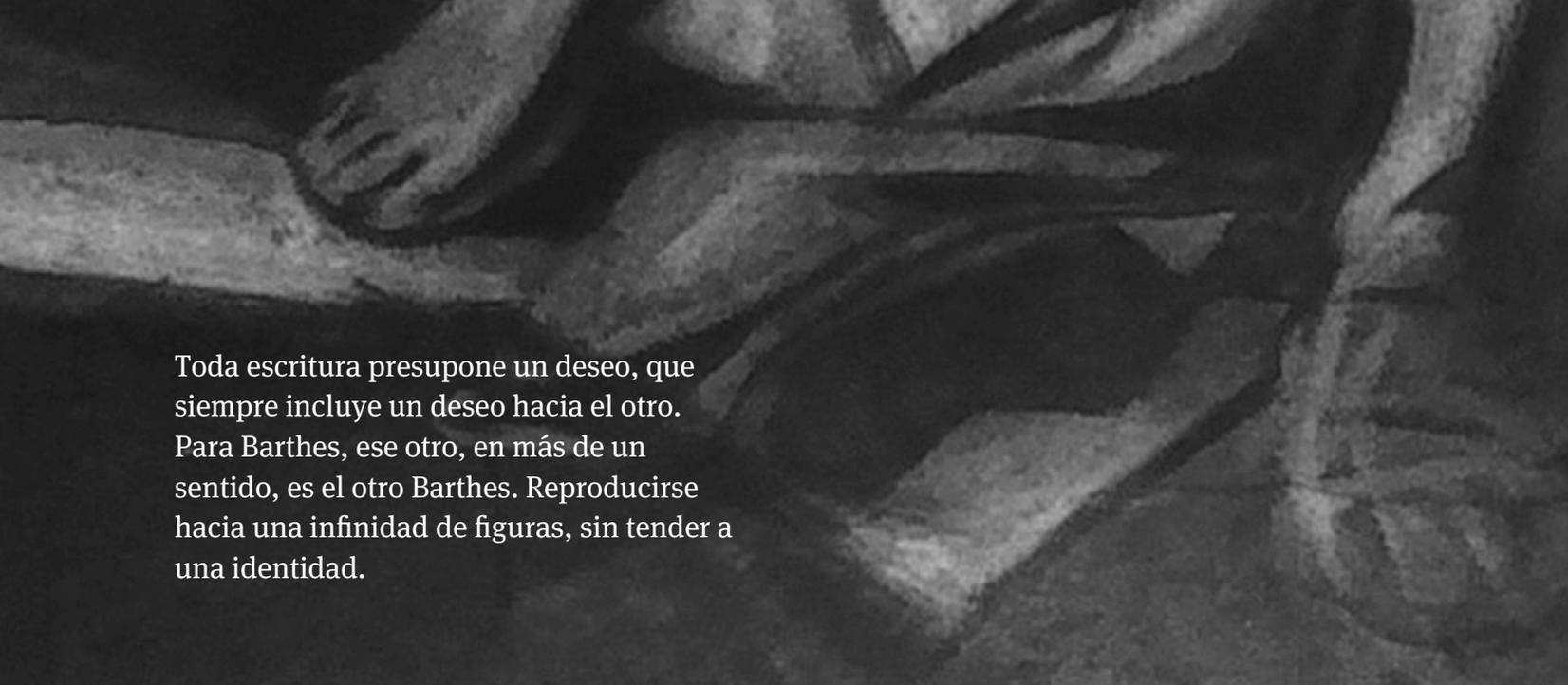
En cuanto a Blanchot, creo que es algo que sí ha tenido un impacto muy fuerte en Barthes. Blanchot, en *Le livre à venir*, refiriéndose entre otras cosas a Borges, desarrolla una escritura que fomenta esta relacionalidad abierta. Por su parte, Kristeva, con otros puntos de referencia, va a identificar posteriormente esta dinámica textual bajo el concepto de productividad: “La productivité dite texte”. Tratando de reenfocar y radicalizar a Bajtín, ella crea una noción de texto que, en la segunda mitad de los años sesenta, va a repercutir en Barthes. Ahora bien, lo que me parece particular para el pensamiento barthesiano es la voluntad de incluir en el texto esa dimensión llena de la vida. El texto para él no es solo

una productividad, sino un cruce; y no exclusivamente en el lado de la producción, sino también en el de la recepción, donde genera siempre una transformación. Para Barthes, el texto y la escritura son un medio vital, un *Lebensmittel*, un alimento. Creo que para Kristeva, mucho menos.

#### **¿Cómo funciona esta dimensión vital?**

En la escritura de Barthes vemos surgir una relación con el texto que, en un primer nivel, parece analítica –un sujeto analiza un objeto–, pero que, en el fondo, establece un vínculo literario. Y si digo literario, lo entiendo en el sentido más amplio posible. Es decir, en que la literatura configura un saber sobre el vivir (que para Barthes siempre ha sido un saber de la convivencia) y que no se trata de una representación de la realidad, sino de la representación de una realidad vivida que se configura en el entramado siempre nuevo de lo encontrado, inventado y vivenciado entre autor y lector, entre texto y contexto, entre las diferentes instancias de la comunicación literaria. Así, la potencia vital de la literatura surge a partir de este vívido tejido que es también el texto, el cual es imposible pensar sin la dimensión de la vida.

Por ejemplo, *Michelet*, que es una biografía, o sea, un libro sobre la vida de otra persona, con todas las convivencias que ha experimentado Jules Michelet con su historia, con su contexto histórico, con su segunda mujer, etcétera. Pero en el modo de composición se incluye, además, la vida del que escribe. Así, esa relación analítica –a veces incluso psicoanalítica– es, a su vez, literaria y establece una visión vital del objeto. Algo similar sucede en *Mitologías*. Barthes se refiere a la vida plena y a cómo esta se vive en los aspectos de la cultura de masas, como la lucha libre, los deportes, la propaganda comercial, la diversidad de artículos de uso cotidiano. Un ejemplo de ello es la experiencia vital de un acercamiento a un mito automovilístico francés, el famoso Citroën DS/*Déesse*, es decir, la diosa. En el análisis textual, el automóvil se vuelve palpable y vital, donde el lector se introduce junto con el crítico, quien de alguna forma se inserta en tal objeto de estudio. Otro ejemplo son los análisis de las fotografías en *La cámara lúcida*, que luego se convierten en objetos que viven, que pueden herir y transformar al sujeto. Esa relación dentro de textos de los años cincuenta,



Toda escritura presupone un deseo, que siempre incluye un deseo hacia el otro. Para Barthes, ese otro, en más de un sentido, es el otro Barthes. Reproducirse hacia una infinidad de figuras, sin tender a una identidad.

como *Mitologías*, y en otros que escribe luego hacia finales de los años setenta, como *La cámara lúcida* –su libro final–, configura una trayectoria, una vida literaria cuyo inicio ya es fantástico: el título del primer libro *El grado cero de la escritura*, que implica no un comienzo pero sí el punto de arranque de un pensamiento vital, que después, en *La cámara lúcida*, alcanza una lucidez que incluye de antemano la muerte; la muerte de la madre ausente, que ya contiene la muerte del que escribe. En esa larga reflexión en torno a una vida, tanto el comienzo como el final, establecen, crean y transfiguran la trayectoria de un intelectual, de un científico, en una trayectoria literaria.

#### EL DESEO DE ESCRIBIRSE

---

**O sea ¿la potencia de la escritura barthesiana sería no la fijación de una escritura, sino la voluntad, el deseo de escribir y escribirse?**

Sí, si por deseo entendemos algo muy concreto. Toda escritura presupone un deseo, que siempre incluye un deseo hacia el otro. Para Barthes, ese otro, en más de un sentido, es el otro Barthes. Reproducirse hacia una infinidad de figuras, sin tender a una identidad, pues la idea de proyectarse a una identidad es totalmente ajena a la práctica escritural de Barthes. Incluso a nivel de los conceptos que utiliza: nunca define un concepto de una forma contundente y clara. Lo puede hacer en un momento específico, aunque si miramos más de cerca los *Ensayos críticos*, por ejemplo, vemos que cuando define modernidad en un ensayo de una forma, luego en otro también lo hace, pero distinta de la primera. Entonces, tenemos ahí un *échelon*, un abanico de diferentes definiciones, que quizá a más de un lector puede dejar perplejo. Pero precisamente a esa perplejidad quiere llegar Barthes. Enseñar la dimensión polilógica de un objeto cuando lo construimos. Ahí también aparece lo que es y debe ser la ciencia según su concepción: no es el lugar donde las cosas se definen y se fijan, sino donde con mayor perspicacia entendemos toda la complejidad que ese objeto puede constituir en sí, intrínsecamente, y en relación con sus contextos vitales: con quienes los analizan, practican, utilizan, destruyen.

Creo que también el hecho de recurrir a géneros llamados “menores” le permite a Barthes, de una forma casi modesta, establecer un juego, una multirrelacionalidad compleja que, después de todo comienzo reiterado, lo deja reconstituir el objeto de un modo diferente y, por eso mismo, al sujeto. Es una escritura que quizá por esa obligación “menor” (esa apertura que, por lo menos en la práctica barthesiana de los géneros menores, caracteriza esas formas de escrituras muy fluctuantes) puede multiplicar tanto a los objetos como a los sujetos en figuras de un yo, que a veces pretenden ser Roland Barthes, pero que nunca lo son. Son realmente una configuración que se distingue por su inmenso dinamismo que no llega a un fin. Y ese es el reto de Barthes y por eso mismo nunca ha encontrado su purgatorio, como el pensamiento filosófico de Sartre, que tendía mucho más a un sistema. No quisiera reducir a Sartre a eso, pero sí posee una tendencia a una sistematización, lo que en Barthes solamente se muestra al abordar una materia dada. Una cierta sistematicidad al construir un objeto, para luego ponerlo en movimiento.

**Desde esta perspectiva, ¿algún escrito imprescindible de Roland Barthes?**

¿Imprescindible en el sentido de que uno no puede vivir sin él? Es una pregunta interesante. Un escrito imprescindible de Barthes es seguramente *El placer del texto*, porque desarrolla una creación continua basada en el lector y, por lo tanto, en el productor del texto, a nivel de una erótica del saber, que constituye, creo, el impulso y la dinámica de todo tipo de saber confesado o no. Y si incluso me forzaran y me obligaran a identificar el fragmento que más me acompaña, tendría que reconocer que es esa escena –que automáticamente se me viene la mente– en la cual la araña se disuelve en su tela. Cuando una vida se acaba, cuando asistimos a un proceso de muerte que, al mismo tiempo, transfiere su vida a una estructuración abierta: “Telle une araignée qui se dissoudrait dans les sécrétions constructives de sa toile”, y que disolviéndose queda más presente que nunca, porque da toda su energía y dinamismo a una red que ha creado y que ha llenado de vida más allá de su propia muerte. Que incluso su muerte es la que configura la vida futura de esa red; quizá esa noción es una idea imprescindible que incluye, por supuesto, como todo saber vivir y convivir, la propia muerte en una transfiguración modesta. ¶

# INÉDITOS

Vilma Tapia Anaya



(La Paz, 1960). Ha publicado los libros de poesía *Del deseo y de la rosa* (Editorial Los Amigos del Libro, 1992); *Corazones de terca escama* (Plural Editores, 1995); *Oh estaciones, oh castillos* (Ediciones del Hombrecito Sentado, 1999); *Luciérnagas del fondo* (Plural Editores, 2003); *La fiesta de mi boda* (Plural Editores, 2006); y *El agua más cercana* (Editorial Gente Común, 2008). Y los textos en prosa reunidos en *Fábulas íntimas y otros atavíos* (Editorial Gente Común, 2011). Sus poemas han sido incluidos en diversas antologías, de las que destacan *Antología de la poesía boliviana* (Lom Ediciones, 2004), compilada por Mónica Velásquez Guzmán; y *Poesía entre dos mundos*, antología bilingüe (Editorial Doppelpunkt, 2004), selección y traducción al alemán de Wolfgang Ratz.

Estos poemas son parte del libro en prensa *Fuego tus dos manos*.

## **Awatiris**

Porque algo ha permanecido  
ellos cuelgan primorosos claveles de tallos largos en sus sombreros

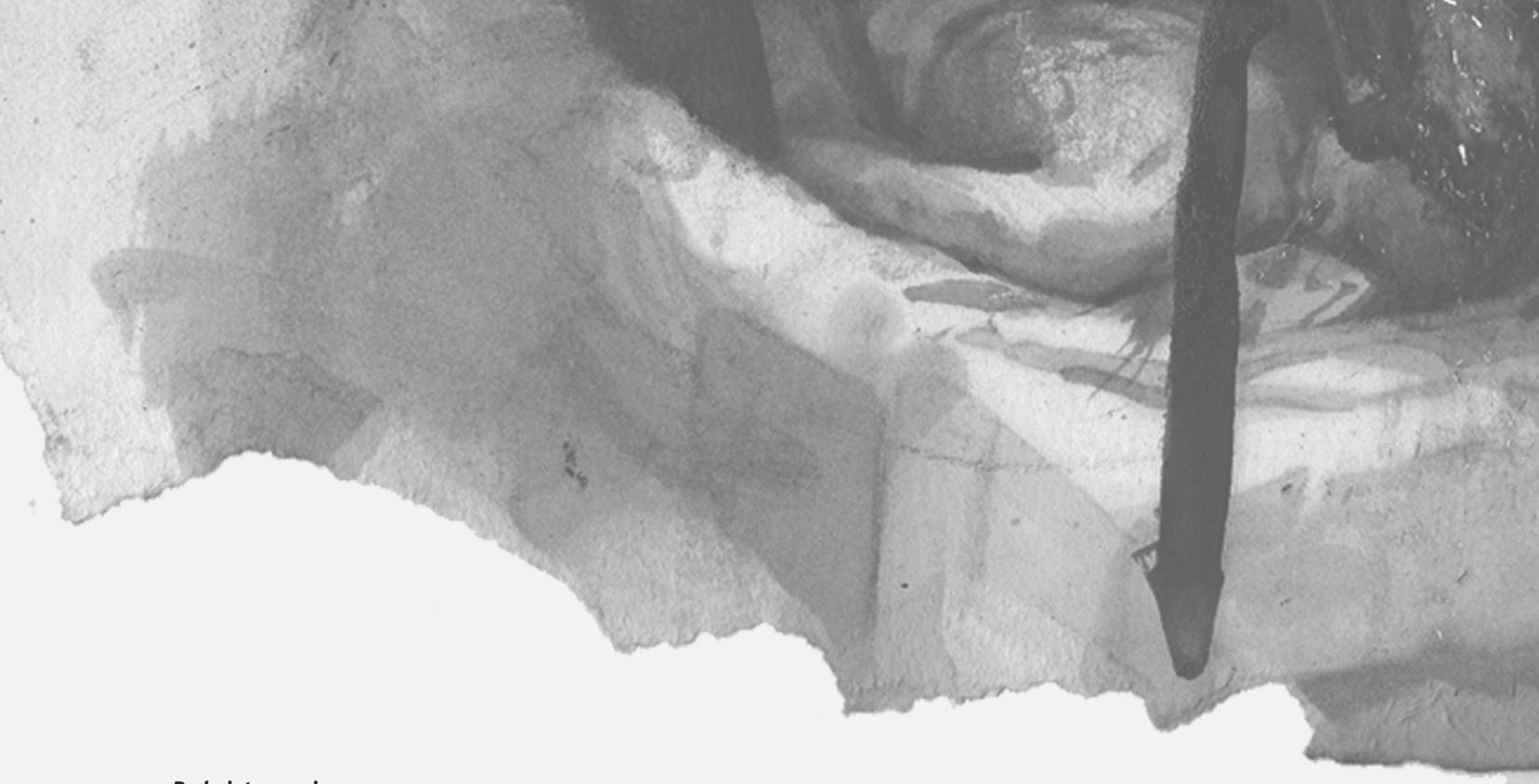
para acompañar el día  
inventan quenas y violines de tres cuerdas

Ellos comparten un *ajtapi* con *phiri* de maíz que reverentes  
comen con los dedos  
y espacio adentro guardan  
doce hojas de coca enteras

Porque algo se ha perdido  
ellos dicen juramentos  
elevan la voz  
fragorosos rayos del corazón  
claman misericordia

La unidad del cuerpo fue desmembrada

gritan gritos desprendidos  
se insertan  
en el terror de los animales



***De la intemperie***

*Para Ruperto Salvatierra*

Alguien me preguntó si los había visto  
si me había encontrado con la diafinidad de sus sonrisas

Y sí  
corrían por las líneas pedregosas de cimas y quebradas  
Sus pequeños pies desprendían la arenisca diamantina  
y rosada de otro jardín

Rompían la niebla  
todo en ellos era vida concentrada y caminante  
El hambre exaltaba la cosecha  
Tocados por el rayo se replegaban  
a la simiente

Colina abajo  
rodaban abrazados a los tibios cuellos de sus animales  
sin preocupación

y blanco  
giraba el interior de una nube

A menudo estaban solos  
frente a descomunales levantamientos  
de formas muy duras no exentas de dolor

sin embargo guardaban un silencio solar  
y por ello  
la aurora en el cuerpo de una edad mirada

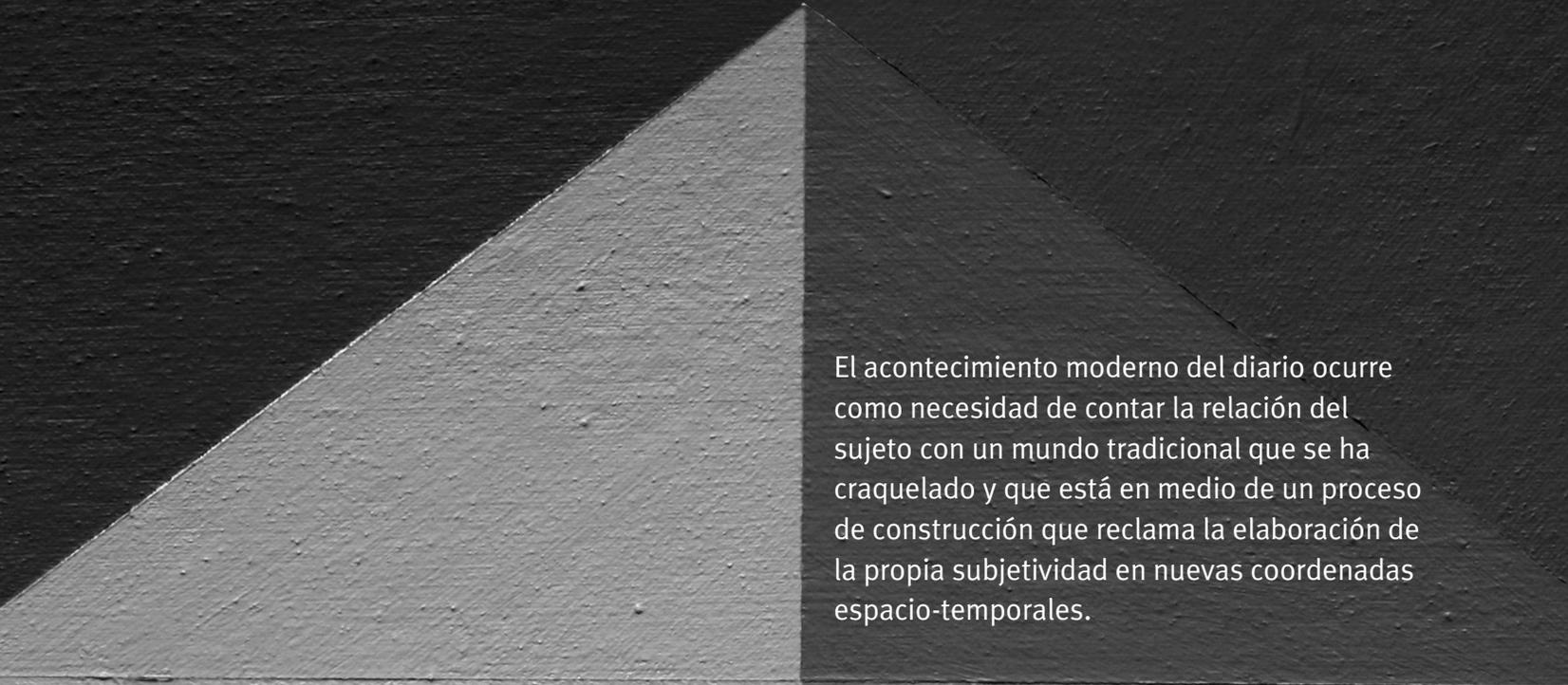
## El *Diario* de Luis Oyarzún

Por Olga Grau



El *Diario* de Luis Oyarzún –obra central de su producción escritural–, como todo diario personal o íntimo, opera como “espejo de tinta” (Michel Beaujour), donde el sujeto se mira a sí mismo (o más bien, lo ensaya) sin tapujos, al desnudo. El diario, en relación analógica con el espejo –en tanto espacio que permite la reflexividad–, deviene un lugar donde se devuelve la propia imagen de quien escribe. Sin embargo, sabemos que no es posible que la escritura sea mero reflejo: ni en el espejo somos pasivos en la mirada, en tanto miramos escudriñando, sorprendiéndonos de la imagen que vemos, evitándonos, confundiéndonos. Reflejo, entonces, nunca pasivo, en tanto esa reflexividad se produce a través del lenguaje que interpreta, estableciendo los significados y sus sentidos en el acto de elección de las palabras que organizarán los enunciados de los que dispone el yo. La escritura hace posible, en el mismo tiempo de su despliegue, al yo que se constituye a través de ella. Hay una suerte de circularidad que da cuenta del carácter reflexivo de la escritura, por lo cual, en definitiva, esta es siempre autobiográfica, como lo señalara Paul de Man<sup>1</sup>. Aunque en un diario se relataran de manera muy externa solo hechos que se han vivido, en la escritura está quien escribe, espejeando. El juego de interioridad y exterioridad que la escritura abre es complejo y puede ser acogido en distintas lecturas.

<sup>1</sup> Para De Man, la estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, lo que puede llevar a afirmar que un texto es autobiográfico en la medida en que es de alguien y que por esa razón se hace inteligible. Pero, por ese mismo motivo, Paul de Man aduce que ningún texto lo es o puede serlo. El momento especular “inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de sí mismo”. Lo que resulta de interés en lo autobiográfico no radicaría en que efectivamente ofrezca un conocimiento de uno mismo, sino que da cuenta de la “imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (114).



El acontecimiento moderno del diario ocurre como necesidad de contar la relación del sujeto con un mundo tradicional que se ha craquelado y que está en medio de un proceso de construcción que reclama la elaboración de la propia subjetividad en nuevas coordenadas espacio-temporales.

Respecto del carácter intimista del *Diario* de Luis Oyarzún, Leonidas Morales nos advierte no concebirlo como las intimidades del sujeto que escribe, sino más bien como el “registro circunstanciado” que posee esta escritura, como “crónica ‘íntima’: interior, emocionada, libre en su movimiento, sometida a sus propios límites”, “una conciencia que se interroga en silencio y busca, obstinada, su verdad como una verdad del hombre” (7). Este diario, aun en sus referencias a lo otro de sí mismo, conserva el tono de la singularidad de su autor; íntimo, entonces, en oposición a *extime*, como prefiere llamar Michel Tournier a su diario “vuelto hacia fuera, primario, extravertido” o, en palabras de Gusdorf y Girard, un “diario externo”, “crónica de la actualidad, eco de las sollicitaciones exteriores, diario de los otros más que de sí mismo” (Simonet-Tenant 19)<sup>2</sup>.

Luis Oyarzún llama “diario” a su diario, pero en él hace referencia en más de alguna oportunidad a su carácter íntimo. No hay duda de que Oyarzún conocía el uso de esta palabra tal como se venía usando en Francia, país donde empieza a utilizarse por los diaristas. Y era lector de André Gide, como lo explicita en sus obras. Recordemos que los anglosajones prefieren referirse a este género como “diario personal”.

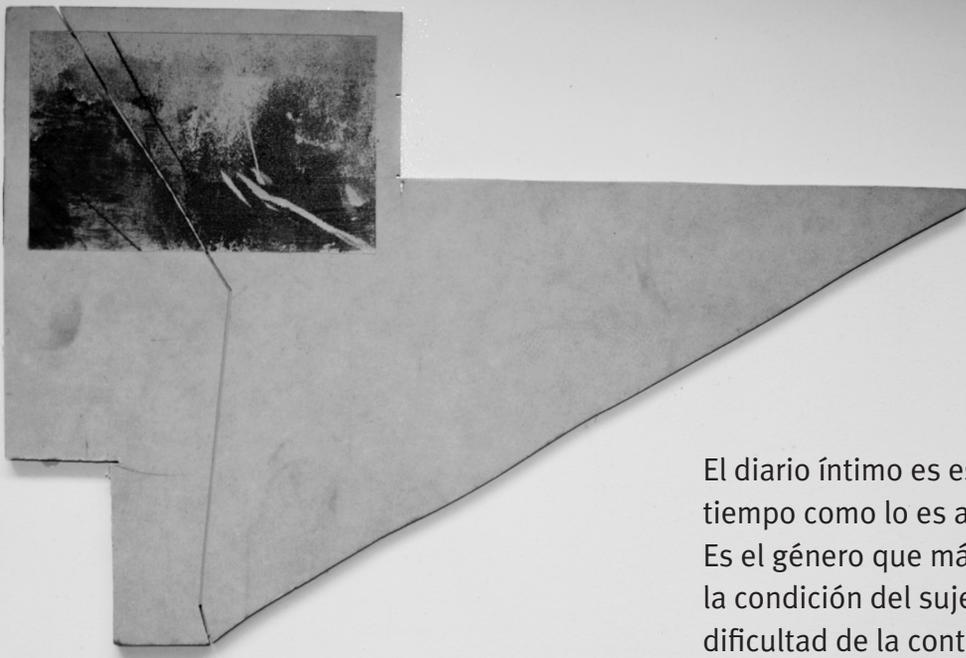
En la escritura de Luis Oyarzún habría que ver –señala también Leonidas Morales– su condición de discurso testimonial, en tanto este diarista, como cualquier otro, es testigo o protagonista de la realidad cotidiana, cultural, social y política que narra. Se constituye aquí un relato sobre la naturaleza, los otros, los hechos sociales y políticos, las ciudades, experiencias amorosas platónicas y sexuales, las artes, los textos literarios y filosóficos tramados con su propia sensibilidad y al decir de sí mismo. En este sentido, es necesario destacar el carácter de textualidad híbrida del diario como escenario poliforme de géneros literarios: ensayos, poemas, prosa poética, cartas, relatos del día, crónicas, descripciones. Podría tal vez pensarse en las escrituras literaria, filosófica y ensayística de este autor como un gesto permanentemente híbrido de frote y penetración, dos vías

de la relación intensa con lo real y que tiene su referente en la tinta, la pluma, el papel. La pluma frota, la tinta penetra el papel (representaciones tradicionales muy distantes respecto de la técnica digitalizada y de impresión mediada).

Cabría preguntarse si el diario como género, tal como acontece en la modernidad, puede dar lugar a un espacio autobiográfico en el que la conciencia se representa a sí misma de un modo cerrado –como en los rasgos autobiográficos presentes en las *Meditaciones* cartesianas–. Más bien, parece que el acontecimiento moderno del diario ocurre como necesidad de contar la relación del sujeto con un mundo tradicional que se ha craquelado y que está en medio de un proceso de construcción que reclama la elaboración de la propia subjetividad en nuevas coordenadas espacio-temporales. Un nuevo acontecer del tiempo y una forma distinta de ocupar el espacio desafían a la conciencia de sí y a la conciencia del mundo realizada por un sujeto.

Si se examinan los diarios íntimos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, puede percibirse la trama de mixtura entre ambos planos: conciencia de sí y conciencia de la mundanidad. En el gesto de Oyarzún habría que reconocer las marcas de un horizonte histórico e indagar en la peculiaridad de su registro escritural más que en la novedad del gesto. Su misma concepción y sensibilidad respecto del tiempo no es tan disímil de lo que podemos encontrar en otros autores: su carácter efímero, el desvanecimiento del instante, la problemática reconstrucción de la memoria de lo acontecido, la irregularidad en la manifestación del deseo de fijar ese tiempo en la acumulación de hojas, de cuadernos que generen un cuerpo que ocupa lugar en el espacio, oponiéndose a la fugacidad. Existencia corporal que podrá ser memoria perpetua, si se traspasa al soporte de libro publicado.

<sup>2</sup> Las traducciones de las expresiones francesas son de la autora.



El diario íntimo es escritura del y en el tiempo como lo es asimismo el propio autor. Es el género que más puede dar cuenta de la condición del sujeto que experimenta la dificultad de la continuidad de sí mismo.

El diario, como lo vemos en Oyarzún, reagrupa los elementos disparatados de un yo que está en permanente sentido de evanescencia. Puede ofrecérsenos la realización constante de la escritura diarista como *manía*, deseo delirante y compulsivo ligado al saber de la carencia. También tiene muchas veces una función catártica, en la medida en que permite algunas confesiones y pone en lenguaje los avatares de la subjetividad. “El deseo de inocencia me parece primario en el alma humana. Me levanto hoy dispuesto a purificarme en el agua helada del mar, a ser en cierta manera perdonado por el sol sobre la hierba tierna de septiembre” (Oyarzún 106).

La escritura repara: Jean-François Chiantaretto, en su libro *Écriture de soi et trauma*, hace referencia a que Jacques Lecarme espera mostrar cómo la escritura autobiográfica es susceptible de decir lo traumático, proponiendo pensar el trauma como “mal encuentro”, que admite abordar la escritura en tanto “produce ella misma una situación traumática, en una suerte de segunda edición del trauma primitivo” (VII). Recordando que muchas veces se ha afirmado que la escritura tiene que ver con el devenir psíquico de un trauma en el escritor, que pone o no en el primer plano dicha función reparadora de la escritura, el autor se pregunta: “¿[D]e qué se trata cuando el proyecto de aquél que escribe es la escritura de sí, bajo una u otra forma autobiográfica (autobiografía, diario íntimo, memorias, novela autobiográfica)?” (VII). De acuerdo con Chiantaretto, la escritura tiene una función de representación estructurante para el yo y, a la vez, una función de simbolización, sublimación de pulsiones; posibilita tanto una transformación de la libido de objeto en libido narcisista como también “proveer un continente psíquico, un puntal, satisfacer a la vez pulsiones y defensas, permitir una elaboración de los conflictos inconscientes y una sublimación de las pulsiones; es decir, hace posible reencuentros con un objeto interno que el sujeto teme haber estropeado o destruido, colma deseos narcisísticos, tanto en el plano del funcionamiento como en la relación con los lectores” (56).

Según Girard, entre todos los textos escritos por los diaristas “ninguno puede informar mejor sobre la imagen del yo que los escritos en primera persona” (38). En el caso del diario, se trata de un sujeto fragmentado, que se da a trazos en una escritura que recoge lo cotidiano de su existir, en su carácter efímero. Escritura que no tiene pretensión de unidad orgánica más que la pertenencia de los enunciados al mismo sujeto que los enuncia. En el diario íntimo, el carácter fragmentario que adopta la narración de las experiencias impide concebir un todo unificado que correspondiera a algo así como la verdad del sujeto emisor del relato. Y esta construcción fragmentaria del yo es análoga a la forma de escritura que adopta para realizar en ella su modo de estar en el tiempo<sup>3</sup>. El anclaje en el tiempo y en el espacio son las condiciones propias de la enunciación en el género del diario íntimo, siendo también las categorías que componen la trama de la constitución de la propia subjetividad. En el momento del presente, en la intimidad de la escritura, el sujeto hacedor de ella piensa en sí mismo o desde sí mismo las experiencias y sus relaciones con su entorno inmediato. Se (*ex*)iste, se está en un afuera que resuena en el sujeto y donde este, a través de su intervención en el mundo, pertenece a él.

<sup>3</sup> “En su diario de vida, ese sujeto anota el testimonio casi inmediato y forzosamente fragmentario de su llegar a ser. Más todavía: en el diario convergen y se combaten el proyecto con la realidad, la pretensión con la evidencia. El que escribe un diario lo hace para informarse a sí mismo (y, en última instancia, al mundo todo) sobre la clase de vida que ha decidido llevar tanto como sobre las virtudes y trabajos a los que él va teniendo que enfrentarse durante el proceso de construcción de esa vida. Con todo, y debido a la inmediatez y el repentismo de sus anotaciones, se cuelan en el proyecto inconsistencias de estilo, construcciones improbables” (Rojo 127).

Hay una inmediatez en esta escritura de manera ineludible. Se está en el tiempo, se está consciente, queriendo atraparlo, fijarlo, poseerlo, para poseerse a sí mismo. El diario íntimo es escritura del y en el tiempo como lo es asimismo el propio autor. Es el género que más puede dar cuenta de la condición del sujeto que experimenta la dificultad de la continuidad de sí mismo. El sujeto imprimirá su huella en el diario que escriba, de acuerdo a su constitución psicológica<sup>4</sup>, sus recorridos biográficos, pero fundamentalmente a las estrategias discursivas por las que opte en función de sus necesidades expresivas como productor de escritura.

La escritura diarista permite la configuración (o la desfiguración) de sí a partir de una distancia con la experiencia inmediata interpuesta por la misma escritura. Se nombra la experiencia para asirla de modo más cercano, fijando las imágenes y situaciones que hayan podido poblar el día del sujeto, haciéndolas ingresar en una trama de palabras, en el flujo discursivo de una subjetividad. Esta identidad en

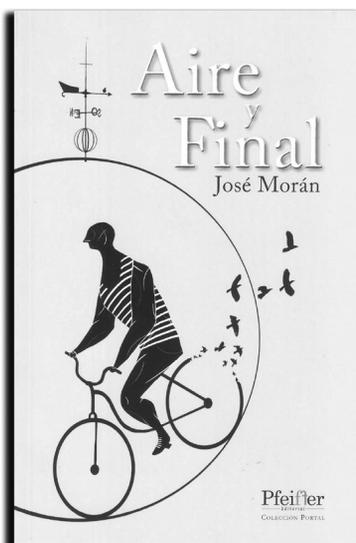
movimiento se constituye como tal a través de enunciados que aluden permanentemente a esa forma particular de ocupar el espacio y de vivir la experiencia vital de la modernidad, con los rasgos que Marshall Berman señalara en su obra *Todo lo sólido se desvanece en el aire*: agitación permanente, vértigo y turbulencia, cambios rápidos y vertiginosos, tecnologización progresiva e invasiva, sociedad industrial de masas que repercute intensamente en las transformaciones de la subjetividad y de la intimidad.

Luis Oyarzún nos comunica el talante de un sujeto sumergido y traspasado por el tiempo a través de una escritura nómada que muestra a un sujeto que tiene como norma de vida el viaje, en una suerte de “recurrencia biográfica compulsiva” (Morales 14). Una manera de vivir el gesto vagabundo, de circular por los espacios como un *flâneur* cosmopolita, que da cuenta del modo de existir incluyéndose y resistiendo el mundo moderno. ¶

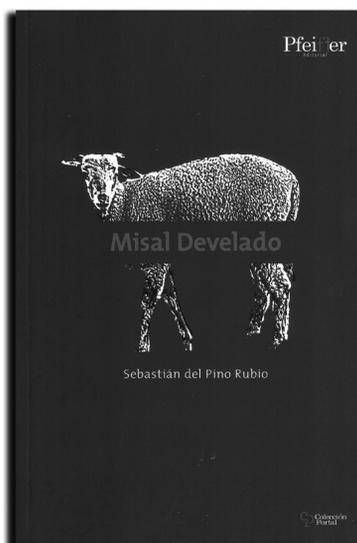
<sup>4</sup> Michèle Leleu, pionero en los estudios sobre el diario íntimo, mostró que la constitución psicológica del autor del diario genera un tipo particular de diario, cuyo estilo se adapta cada vez a las tendencias dominantes del sujeto. Con base en una tipología de clasificación de los caracteres psicológicos (*Tratado de caracterología* de Le Senne que, a su vez, se basa en los estudios de Heymans y Wiersma) establece algunos rasgos de los diaristas, de acuerdo con las propiedades constitutivas del carácter (emotividad, actividad, *retentissement*) y la dominancia específica de ellas en sus escrituras. Leleu concordará con Le Senne, en que los sujetos que escriben diarios corresponden a los caracteres emotivos, no activos y sentimentales, siendo sus rasgos los de la introversión, la indecisión o impotencia, el sentimiento de vulnerabilidad, timidez y gusto por la soledad, una suerte de melancolía, memoria afectiva que lo liga al pasado y un vivo deseo de transformación interior. Leleu dedicará muchas páginas a los sentimentales, pero también a los diaristas apasionados y activos (13-43). Lejeune cuestionará más tarde el enfoque psicologista de Leleu.

#### Bibliografía

- |   |  |
|---|--|
| Alain, Girard. <i>Le journal intime</i> . París: P.U.F., 1935. Impreso.   | Leleu, Michèle. <i>Les journaux intimes</i> . París: P.U.F. 1952. Impreso.   |
| Beaujour, Michel. <i>Miroir d'encre. Rhétorique de l'autoportrait</i> . París: Seuil, 1980. Impreso.                                      | Morales, Leonidas. “El Diario de Luis Oyarzún: la cultura chilena que no ha sido”. <i>Diario</i> . Ed. Leonidas Morales. Concepción: Editorial LAR, 1990. 2-28. Impreso. |
| Berman, Marshall. <i>Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad</i> . México D.F.: Siglo XXI, 1988. Impreso. | Oyarzún, Luis. <i>Diario íntimo</i> . Ed. Leonidas Morales. Santiago: Universidad de Chile, 1995. Impreso.   |
| Chiantaretto, Jean-François. <i>Écriture de soi et trauma</i> . París: Anthropos, 1998. Impreso.  | Rojo, Grínor. “El Diario íntimo de Lucho Oyarzún”. <i>Revista Chilena de Literatura</i> 48. Abr. 1996: 125-133. Impreso.   |
| De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. <i>Suplementos Anthropos</i> 29. 1991: 113-117. Impreso.                             | Simonet-Tenant, Françoise. <i>Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire</i> . París: Téraédre, 2004. Impreso.  |



**Aire y Final**  
José Morán



**Misal Develado**  
Sebastián del Pino



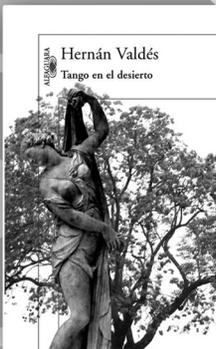
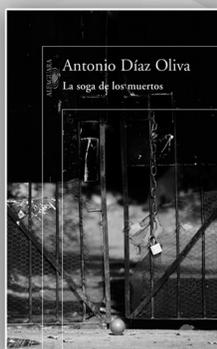
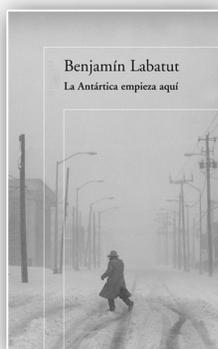
**La enredadera mano**  
Gastón Biotti

[www.pfeiffer.cl](http://www.pfeiffer.cl)

**Pfeiffer**  
Editorial

ALFAGUARA

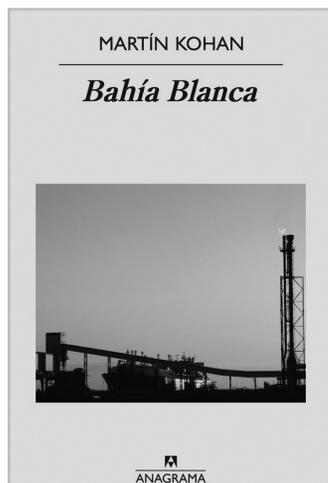
NOVEDADES NACIONALES



[www.alfaguara.com/cl](http://www.alfaguara.com/cl)

## Azar y cálculo

*Bahía Blanca*. Martín Kohan,  
Anagrama, 2012, 276 pp.  
Por Andrea Cobas Carral



Suerte de “diario” de un psicótico obsesivo, *Bahía Blanca* de Martín Kohan (1967) narra la historia de una fijación: la de Mario Novoa –un apático profesor universitario– por su exesposa Patricia. Podríamos decir, en un ejercicio de reconstrucción, que esta es una de las líneas argumentales que articulan la novela. Sin embargo, *Bahía Blanca* es también un crimen sin resolver, una parodia borgeana, la Argentina en los bordes del siglo XXI, unas páginas de Ezequiel Martínez Estrada, el revés de *Crimen y castigo* y un entramado de intertextualidades con otras obras de Kohan.

Una impresión de siniestra oscuridad –en principio difusa, pero paradójicamente tangible– se instala en el lector desde las primeras páginas: certeza de que algo anda muy mal, aunque todavía no sepamos qué. La exhibición de ese centro inquietante se demora y retarda su irrupción hasta la mitad del relato, componiendo una bisagra que parte la novela y que obliga a reinterpretarla bajo una nueva mirada: es el momento en que el lector accede a las motivaciones de Novoa, entiende sus actos pasados y sospecha de los futuros.

Tiempos y espacios se intersectan en el relato, lo organizan en planos que se recortan y fusionan: la estructura textual del “diario” en que el criterio espacial sustituye al temporal como medida ordenadora, y también los espacios materiales erosionados por el paso del tiempo, aunque inmutables en el recuerdo vigilante y activo de Novoa.

En un texto poblado de dobles y correspondencias casi siempre equívocos, resalta Bahía Blanca como permanencia. Luego de Arlt y de Borges ningún desplazamiento al sur es inocente en la literatura argentina: ciudad escondite, ciudad yeta, ciudad redentora; Bahía Blanca funciona como un espacio ambivalente en el que se abren y cierran sentidos: lugar de una espera indolente primero, zona condensadora de un destino después. En el medio, Buenos Aires encarna para Novoa una cartografía en la que apenas puede sobreimprimir la felicidad pasada en la derrota presente al releer obsesivamente las huellas de lo que fue en lo que ya no es. Buenos Aires es el espacio que reclama una fuga: la sede de la humillación, el escenario del desmoronamiento y la disolución. Si hay una oportunidad para Novoa, una mínima chance de lograr ese “destino consumado”, será en Bahía Blanca.

Si la figura de la espera marca el compás temporal que caracteriza la primera parte de *Bahía Blanca*, el acecho es la clave para entender la acciones de Novoa en Buenos Aires. Pero no hay capricho ni precipitación en esas acciones; cada movimiento, cada paso es meticulosamente previsto en una geografía urbana que deviene *ring*. Como en *Segundos afuera*, el boxeo constituye una línea central, sin embargo, en *Bahía Blanca* el box no es tan solo un argumento ni tampoco un protocolo de lectura, sino que adquiere la impronta de un repertorio ético que organiza un sistema de pensamiento que guía y explica el accionar de Novoa y de Patricia: espera y ataque, tiempo y oportunidad, azar y cálculo para dar el mejor golpe en el momento justo, aunque no se gane.

Impecable en su escritura, precisa en su organización calculada, atravesada por ese humor perverso que es la marca de Kohan, *Bahía Blanca* puede ser pensada como una reflexión sin pretensiones moralizantes sobre el desamor, la posesión y los alcances de la culpa (o de su ausencia).

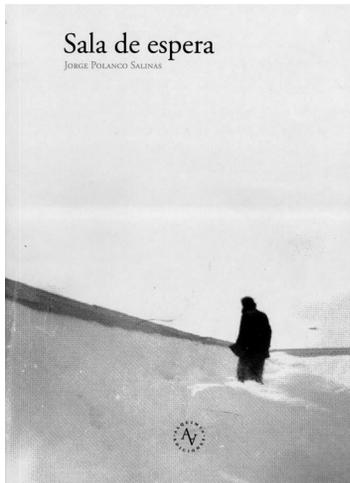
**En un texto poblado de dobles y correspondencias casi siempre equívocos, resalta Bahía Blanca como permanencia. Luego de Arlt y de Borges ningún desplazamiento al sur es inocente en la literatura argentina: ciudad escondite, ciudad yeta, ciudad redentora.**

---

# Esperar mientras festejas

*Sala de espera.* Jorge Polanco,  
Alquimia Ediciones, 2011, 58 pp.  
Por Rodrigo Morales

---



*Sala de espera* es el rostro de una quemadura, la insistencia de la liviandad, el desequilibrio de una recta. Polanco (1977) cuenta con dos soportes: uno que, por vía del desciframiento histórico, permite condenarse a una lectura disidente, y otro que, administrando la retórica de la rabia, va dando forma a incómodos subterráneos.

Un subterráneo opera desde un oscuro tedio, alberga imágenes que no son posibles de asilar en horas de espectáculos y lugares seguros. Esta molestia con la que se configura la voz del texto piensa al poema como lugar de batalla y descripción oculta; va montando imágenes donde aquello que se oculta insiste preguntando lo de siempre, dando volumen al litigio que la lengua de esta alianza pretende eliminar. Si el subterráneo es la incomodidad que no compra la consagración de lenguajes condenados, literaturas abandonadas, pensamientos periféricos y visualidades disidentes, su radicalidad, es decir, la potencialidad de su pensamiento, consiste en mantener en esa sala el frío de las palabras que no resisten la claridad de hoy.

Este libro constituye, sin duda, un tenso diálogo con lo que ocurrió en democracia. Diríamos que narra los límites de esta regla y opta por entregarle al poema un lugar periférico y una técnica que interrumpa la función de su espectáculo. La democracia, desde Polanco, es una sala donde la espera se vuelve tediosa y, al mismo tiempo, alegre: festeja su propia desazón, aquello que no soporta lo exhibe en terapia juglaresca. Los sofisticados mecanismos de control desarrollados por la democracia –y descritos en *Sala de espera*– hacen desaparecer las lógicas de la herencia, cada vez que la señalan como un pasado oscuro e irrepetible. Aun así, el poema debe tomar conciencia de su pequeña historia, de sus vocablos infantiles, para expulsar en la adultez el juego de su publicidad.

Siempre quien deja de hablar, de tener una voz, da cuenta de una metáfora: el retiro de una lengua disidente donde el interpelado actúa como umbral de esa distinción en la que ya no participa activamente. Polanco parece declarar este problema, lo exhibe en la mayor parte del libro, lo hace su eje, aun cuando la atención es desviada a la pequeña cotidianidad biográfica.

Una sala de espera es un lugar de detención, una especie de comisaría, restricción de metáforas, alegoría de un pacto. Pero en el texto encontramos su movilidad, una dialéctica que va configurando el paso de un sujeto vigilante puesto en tensión al interior del subterráneo. La detención de un tiempo, la aparición de sus mitos y gramáticas, es también un lugar para la espera. Polanco construye a su modo una bitácora con contenido, rabiosa e inteligente, como respuesta a sus contemporáneos que vacían anécdotas huecas e histéricas. Más allá de estas derrotas, *Sala de espera* es la aparición de un enfrentamiento respecto del cual las palabras agreden como si fuesen ellas las que tratan de distanciarse de sus usos.

El problema de *Sala de espera* es la radical pregunta por lo ocurrido, aquello que nos pasó, donde se reedita la forma de una canción de disidencias y olvidos. Parece siempre aguardar que lo político borre la estupidez de esa sonrisa, el frío de una sala diseñada para callar.

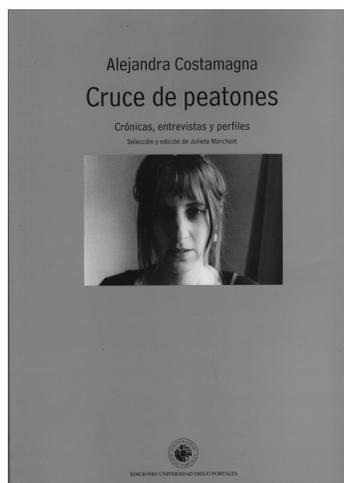
**Una sala de espera es un lugar de detención, una especie de comisaría, restricción de metáforas, alegoría de un pacto. Pero en el texto encontramos su movilidad, una dialéctica que va configurando el paso de un sujeto vigilante puesto en tensión al interior del subterráneo.**

---

## Free lance

*Cruce de peatones*. Alejandra Costamagna,  
Ediciones Universidad Diego Portales, 2012, 139 pp.  
Por Diego Zúñiga

---



A los veinticinco años, Alejandra Costamagna (1970) era periodista, tenía un conejo que vivía dentro de su casa, una abuela argentina y ganas de ser *free lance*. Aún no había publicado ningún libro, trabajaba en la sección de “Economía y negocios” de un diario chileno y andaba pensando todo el día en siglas como IPC, IPSA, TLC. O por lo menos eso cuenta en una de las crónicas –una de las más personales– que conforman *Cruce de peatones*, libro que reúne su trabajo periodístico desde 1999 hasta el año pasado.

Perfiles, columnas, entrevistas, crónicas. Roberto Bolaño, Claudio Bertoni, el teniente Bello, Teresa Wilms Montt, Martín Vargas, una citroneta que recorre miles de kilómetros entre Chile y Argentina, un nochero que formó parte de la Caravana de la Muerte. Relatos escritos en voz baja –como dice Alejandro Zambra en la contratapa–, cercanos al murmullo, sin estridencias, sin pretensiones. La voz de un narrador que da la impresión de que intenta desaparecer; que no quiere, en general, interrumpir ni intervenir esa realidad que está ahí, frente a sus ojos, que es la que ha decidido contar.

Lo afirma Ricardo Piglia a propósito de la primera novela de Sylvia Molloy, pero también podría pensarse después de leer *Cruce de peatones*: “Cuando decimos que no podemos dejar de leer una novela es porque queremos seguir escuchando la voz que narra”. Y, en este caso, la voz que ha elegido Costamagna produce la misma sensación que cuando alguien nos muestra por primera vez un lugar y no quiere dejar de lado ningún detalle.

El narrador de este libro es así: cercano, íntimo, como si estuviera contando una historia casi susurrando, porque no precisa luces ni parafernalias para llamar nuestra atención. Tampoco necesita contar historias fantásticas o *freaks*, como nos tiene acostumbrados una buena parte del periodismo narrativo actual. Los personajes que ha elegido la autora son hombres y mujeres que alcanzaron, alguna vez, el éxito, o que están por llegar ahí, o que debiesen llegar ahí, pero el foco siempre está puesto en la cotidianeidad, en esos pequeños detalles que los hacen humanos. Por eso sus historias comienzan así: “Se llama Alejandro y es un tipo común y corriente” (107). O: “Todos los días lo mismo: pasadas las dos de la tarde, Martín Vargas deja a Mireya y Gaspar en su casa, en Maipú, y enfila rumbo a Estación Central” (81).

No hay rebuscamiento aquí. Lo que hay es una historia que se nos cuenta con la mayor simpleza posible y con un lenguaje cuidadísimo, lejos, muy lejos de los lugares comunes del periodismo escrito a la rápida –ese que está en cualquier diario chileno–, que no se preocupa de las palabras.

“La gente tiene un lenguaje propio, un lenguaje donde los barrenderos son barrenderos y los ciegos son ciegos, pero encuentra cotidianamente a su alrededor un lenguaje artificioso y, si abre un periódico, no encuentra su propio lenguaje, sino otro”, escribe Natalia Ginzburg en uno de sus ensayos, reclamando por esa impostura que hoy –cuando en España se acaban de publicar dos antologías de cronistas latinoamericanos y se habla de un *boom* del periodismo narrativo– está más viva que nunca. De eso, en *Cruce de peatones*, nada. Del lenguaje propio y otras hierbas cercanas, mucho, muchísimo.

**El narrador de este libro es así: cercano, íntimo, como si estuviera contando una historia casi susurrando, porque no precisa luces ni parafernalias para llamar nuestra atención. Tampoco necesita contar historias fantásticas o *freaks*, como nos tiene acostumbrados una buena parte del periodismo narrativo actual.**

---

# La huerfanía de las palabras

*cajita americana*. Luz María Astudillo,  
Editorial Cuneta, 2012, 38 pp.

Por Víctor Ibarra B.

---



*cajita americana*, de Luz María Astudillo (1981), no es un texto inocente. Nos arrastra al problema de retroceder hasta antes del contrato, de “[p]erdersse en esos dioses” primigenios; posibilidad que se le niega a la voz y al lenguaje. “Antes de ellos éramos solos, / nos habitábamos de aire” (7), *antes de ellos* no éramos palabra: acto y grafía promiscuos que reordenan la violencia prepolítica en una nueva forma de violencia, una colonizadora; idioma que “se extiende (...) virgen” como “una señal sangrienta de los dioses” (11); idioma del Descubrimiento que nos roba el silencio primero.

Ese origen aparece signado por dos condenas principales: la infertilidad y el olvido: “[N]o puede poblarse el mundo / sin las huellas que desatan / el misterio animal del origen”. Estos poemas parecieran interpelar a ese origen, reclamar la productividad de su silencio que es principio y, a la vez, término, pues en sus “manos / pequeñas cuencas / (...) todo se pierde” (29). Pero esta queja delata, finalmente, la confesión de una derrota: la voz no puede repetir esa ausencia de palabra, aunque se admita como “la voz infinita que la persiste / siendo palabra aún en el silencio” (18).

Esta confesión da cuenta de una profunda conciencia de los materiales. Hay una advertencia principal que nos permite entrever la derrota y, al mismo tiempo, su motivo: “[O]lvidadas / que buscar el origen / es deslizarse por las costuras / de cada herida, / dormir territorios / para después incendiarlos” (34). La voz revela que es imposible enunciar aunque, contradictoriamente, sostiene: “[P]referí convertirme en palabra” (35); solo es capaz de representar un tránsito, porque –con cada llegada, con cada sintaxis– ese comienzo termina diferido en una palabra infértil y seca. No le queda más remedio que *incendiar* los enunciados, y resistir desde el lenguaje y su orfandad.

Esa huerfanía remite a las figuras de la madre y del padre. La primera está inscrita en el lenguaje: “[Y] el llanto de las madres / tuerce lo oscuro del lenguaje” (32). Sin embargo, esa torcedura no se configura como una afirmación de transparencia o una afirmación de vida. Por el contrario, devela un engaño en la palabra *madre*, esa que intenta signar un comienzo fértil: “La Madre nos hizo sin su ayuda” (7). Pareciera que sí es una imagen vital, pero no. En medio de ombligos cercenados y terremotos amnióticos, “ese diafragma / rompiendo / y rompiéndose / al cavar las tumbas prolongadas” (29), nos dice que no. El padre, por su lado, está *casi* fuera del lenguaje. En último término, fuera del lenguaje de la palabra. Se corresponde con un signo diferente, porque el verbo se reconoce incapaz de signar la ausencia: “El padre no dibuja su presencia” (26), autopoietico y, a la vez, imaginario, irreal. Precontractual y, por lo tanto, silente; irresponsable de la sintaxis de esa “niña [que] es un enjambre de espinas atravesando la noche” (27).

Finalmente, ante una derrota tan absoluta, ante la imposibilidad de una naturaleza del lenguaje, de una madre procreadora o de una palabra *padre*, no hay milagro alguno (no hay milagro de la vida ni referencia original). No le queda a la voz más que afirmar, entre orillas y violencia, que su “único origen es una cajita / escondida entre el derrumbe de las paredes” (38).

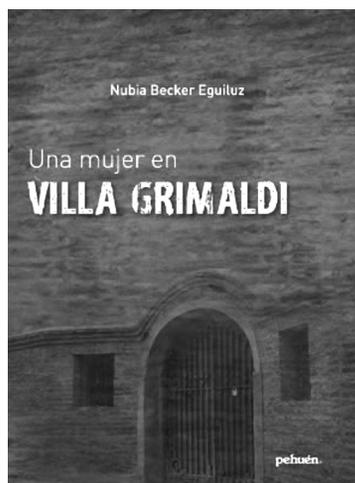
**La voz revela que es imposible enunciar; solo es capaz de representar un tránsito, porque –con cada llegada, con cada sintaxis– ese comienzo termina diferido en una palabra infértil y seca. No le queda más remedio que incendiar los enunciados, y resistir desde el lenguaje y su orfandad.**

---

## Escritura: cuerpo y resistencia

*Una mujer en Villa Grimaldi*. Nubia Becker Eguiluz, Pehuén Editores, 2011, 111 pp. Por Raquel Olea

---



“En 1986, gracias a la solidaridad de buenos amigos y amigas, la novela fue autoeditada bajo el título *Recuerdos de una mirista*, con el seudónimo de Carmen Rojas, en una tirada de quinientos ejemplares y presentada en la Sociedad de Escritores de Chile” (11), dice Nubia Becker (1937). En ese entonces, el libro no llevaba prólogo, su circulación fue mínima y su recepción crítica casi inexistente a pesar del aval otorgado por la SECH. En el año 2011, se reedita como *Una mujer en Villa Grimaldi*, prologado por Raúl Zurita. Testimonio de una militante que escribe impulsada por la urgencia de “rescatar estos recuerdos y a los hombres de carne y hueso, así como sus reacciones frente a las situaciones límites en que les correspondió hacer la historia” (13). La autora señala esa época como un “tiempo de exterminio entre los años 1974 y 1977” (13). Esta nueva edición asegura una circulación y una recepción crítica adecuada al valor ético y político de una escritura que preserva la memoria de la dictadura de Pinochet.

En este libro se enuncia una necesidad emocional precedida de un juicio histórico, lo que produce un discurso que fusiona intimidad, vida privada y acción política de una mujer militante. Como memoria del horror y de la represión, se lee con esa marca significativa que cruza el deseo de articular una palabra pública desde la intimidad de una sujeto reducida y expuesta al uso que el poder dictatorial hizo de los cuerpos. Uno de sus rasgos fundamentales es la resistencia política, dada por la relación que la narradora establece con su propia palabra. Así, se revela la representación de una sujeto constituida en un umbral, en una oscilación, en el pasaje del habla y el silencio que la obliga simultáneamente a callar y a decir; situándose en la estrategia de hablar

sin decir, acosada por la tortura que intenta recurrentemente extraer su palabra, su confesión. Escritura del cuerpo expuesto, de la necesidad de preservar una región de lucidez que haga posible la sobrevivencia en medio del poder total sobre el cuerpo retenido, la narradora elabora el lenguaje de una corporalidad parcelada: cada zona nombrada opera como metonimia de una conciencia atenta (“las rodillas como sonajeros”, “temí por mis dientes”, “los labios secos y recogidos sobre los dientes, medio azules de derrota”, “la sangre de la menstruación me chorreaba. Yo seguía tiritando”, “me mordí la lengua”). La lengua mordida como signo de pérdida del habla es frecuente en relatos de tortura y traza la angustia del yo destituido: sin voz no hay yo, no hay sujeto. La oposición entre hablar y callar constituye uno de los centros de la conciencia ética del relato: callar como modo de preservar su saber del uso que el poder hará de él, vocablo guardado como señal de resistencia, y su contrario –el habla entregada– que construye al sujeto “quebrado”, el rendido, palabra que surge de un cuerpo vencido que actúa la renuncia del sujeto revolucionario. En oposición a estas palabras débiles y fragilizadas, emerge la voz del poder en el apodo que nombra la voz militar que domina el campo, “el Ronco”.

*Una mujer en Villa Grimaldi* revela una sujeto femenina situada en la posibilidad de administrar su saber por la acción de decir/callar, enfrentada a una de las más siniestras formas del poder masculino en Chile: el que sostuvo la dictadura de Pinochet y sus prácticas de exterminio como método de apoderarse de los cuerpos y sus hablas. Nubia Becker trabaja magistralmente esa fragmentariedad discursiva.

***Una mujer en Villa Grimaldi* revela una sujeto femenina situada en la posibilidad de administrar su saber por la acción de decir/callar, enfrentada a una de las más siniestras formas del poder masculino en Chile: el que sostuvo la dictadura de Pinochet y sus prácticas de exterminio como método de apoderarse de los cuerpos y sus hablas.**

---

# El exilio de Guajardo

*Un momento propicio para el exilio. Poesía reunida (2002-2010).* Marcelo Guajardo Thomas, Das Kapital Ediciones, 2011, 337 pp.  
Por Antonio Rioseco

---



Al menos once secciones componen *Un momento propicio para el exilio*, volumen que reúne los poemas escritos por Marcelo Guajardo (1977) del año 2002 al 2010. Y digo “al menos” porque, pese a lo extenso del libro (más de trescientas páginas), carece de índice y, donde debiese estar, nos topamos con un epílogo de Juan Pablo Pereira, que poco nos ayuda a orientarnos dentro de una estructura constituida por múltiples poemarios.

Más allá de este tropiezo formal, nos encontramos frente a un excelente texto, que demuestra una envidiable capacidad para abordar poéticamente distintas temáticas, que circulan por espacios geográficos y humanos reconocibles por el lector. Que un poema se llame “Grúas” y que precisamente hable de estas maquinarias utilizando cierta impronta de oda ligera, es solo un ejemplo de un autor que reniega de una escritura fácil y cómoda, introduciéndose en lugares comunes no para la poesía, sino para la vida pedestre, terrenos desechados a los se interna más allá del pretexto. O como ocurre con Hernán Olguín, ochentero personaje televisivo, a quien el autor homenajea disparando desde esa figura hacia espacios insospechados del universo, y con Carl Sagan como interlocutor. Sin embargo, no es un desfile de nostalgia *pop*, sino un puntilloso trabajo selectivo de imágenes y personajes, que refuerzan lo que realmente le interesa decir: sus reflexiones y ficciones en torno a la experiencia, la memoria y el lenguaje.

Debido a que el libro no fue escrito como unidad, las secciones a ratos pueden parecer muy disímiles: la limpieza formal y la contención de algunas se disipa en otras con poemas de mayor aliento, que dan cabida a un estilo más prosaico; microrrelatos fragmentados, incómodos y fríos de personajes anodinos desperdigados en ferias persas o programas de televisión, pueblan los pasajes más interesantes del libro. Tal vez por eso, otras secciones –como “Cinco comarcas” o “Diario del hombre elefante”– se muestran más débiles: exhiben una factura demasiado sintética, al punto de perder cualquier referente que permita situarlas y generando una oscuridad que no encaja bien con el contexto de los otros poemas.

Son muchas las miradas que nos permite un libro como este, que ya desde el título genera una especial atención, pues la carga histórica y política de la palabra *exilio* se despliega a otras dimensiones que circulan entre las que ya poseemos. Si bien Guajardo no cultiva una poesía evidentemente política, se introducen de manera esporádica referencias que proporcionan la posibilidad de completar ciertos cuadros, y que arman un libro generoso en su entrega, que no escatima en probar y aprobar distintos registros, y que no se sumerge en un merodeo tibio y juvenil, sino en una poesía sólida y de un oficio indiscutido.

*Un momento propicio para el exilio* es un recorrido por casi una década de escritura, lapso en el que podríamos haber sido testigos de una larga lista de entregas por capítulos, pero que Guajardo prefirió soltar de una sola vez. Aun así, algunos adelantos avizoramos en las ediciones mínimas y casi anecdóticas de su microeditorial Garage. Sin embargo, finalmente es Das Kapital la que se arriesga, obteniendo con este libro quizá su punto más alto en lo que respecta a publicaciones de poesía inédita, dándole mayor peso a un catálogo aún en construcción.

**No es un desfile de nostalgia *pop*, sino un puntilloso trabajo selectivo de imágenes y personajes, que refuerzan lo que realmente le interesa decir: sus reflexiones y ficciones en torno a la experiencia, la memoria y el lenguaje.**

## COLABORAN EN ESTE NÚMERO

**Rodrigo Arroyo** (Curicó, 1981). Licenciado en Artes por la Universidad de Playa Ancha. Ha publicado *Chilean Poetry* (Editorial Fuga, 2008) y *Vuelo* (Ediciones Inubicalistas, 2009).

**Vicente Bernaschina** (Santiago, 1982). Licenciado y Magíster en Literatura Hispánica por la Universidad de Chile. Actualmente realiza sus estudios de doctorado en la Universidad de Potsdam, bajo la tutela del Ottmar Ette, con el proyecto “Ángeles que cantan de continuo: la fundación de la poesía de la Monarquía Cristiana Universal en el Perú virreinal (siglo xvii)”. Ha publicado diversos ensayos de los cuales destaca “La lectura en la crisis de la educación: reconsideraciones para el bicentenario”, reconocido con el primer lugar en el IV Concurso de Ensayo Contemporáneo en Humanidades de la Universidad Diego Portales, Goethe-Institut y revista *Artes y Letras*, y posteriormente publicado en *Crisis y Bicentenario* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2010).

**Andrea Cobas Carral** (Buenos Aires, 1976). Licenciada en Letras. Investigadora y docente de Literatura Latinoamericana y Semiología en la Universidad de Buenos Aires. Finaliza estudios de doctorado becada por el CONICET con un proyecto sobre las representaciones de la violencia de Estado en la narrativa argentina. Ha publicado numerosos artículos en medios académicos argentinos y extranjeros.

**Olga Grau** (Santiago). Doctora en Literatura Hispanoamericana y Chilena, y profesora titular de la Universidad de Chile, Departamento de Filosofía y Centro de Estudios de Género y Cultura en América Latina. Autora de *Tiempo y escritura. El diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún* (Editorial Universitaria, 2009); y coautora de *El género en apuros* (Lom Ediciones/La Morada, 1999) y *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993* (Editorial Arcis/Lom Ediciones/La Morada, 1997). Editora y coeditora de múltiples publicaciones como *Ver desde la mujer* (La Morada/Editorial Cuarto Propio, 1992); *Volver a la memoria* (Lom Ediciones/La Morada, 2001); y *ConTacto. Sexualidades en conversación* (Universidad de Chile, 2003), entre otros.

**Víctor Ibarra B.** (Rancagua, 1987). Licenciado en Literatura. Estudiante de Magíster en Pensamiento Contemporáneo en el Instituto de Humanidades de la Universidad Diego Portales.

**Rodrigo Morales** (Santiago, 1980). Sociólogo por Universidad Arcis. Magíster (e) en Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente es miembro del Programa de Investigación en Filosofía Política de la Universidad Arcis y editor de la revista de artes visuales *Despliegue*, dependiente de la Universidad de Chile. Fue becario de la Fundación Pablo Neruda durante el año 2008. Ha publicado el libro de poesía *Vaho* (Editorial Alquimia, 2010).

**Leonidas Morales T.** (Linares, 1937). Doctorado en Filosofía con mención en Literatura. Profesor de Literatura Chilena e Hispanoamericana en universidades de Chile, Estados Unidos y Venezuela (donde vivió exiliado). Ha publicado *Figuras literarias, rupturas culturales* (Pehuén Editores, 1993); *Cartas de petición. Chile 1973-1989* (Editorial Planeta/Ariel, 2000); *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (Editorial Cuarto Propio, 2001); *Narración chilena moderna* (Editorial Cuarto Propio, 2001); *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit* (Editorial Cuarto Propio, 2004); *Violeta Parra: la última canción* (Editorial Cuarto Propio, 2003); *Conversaciones con Nicanor Parra* (Tajamar Editores, 2006); y *Formalismo y ambigüedad. Poesía chilena de los sesenta* (Editorial Cuarto Propio, 2009). Es autor además de la edición crítica del *Diario íntimo* de Luis Oyarzún (Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1995) y de la compilación de textos críticos de Diamela Eltit, *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (Editorial Planeta, 2000).

**Nicole Muñoz Albornoz** (Coquimbo, 1988) Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura por la Universidad de Chile, y estudiante del Magíster en Estudios Latinoamericanos en la misma casa de estudios.

**Raquel Olea** (Santiago). Doctora en Filosofía por la Universidad Johann Wolfgang Goethe, Alemania. En el año 2000 obtuvo la Beca John Simon Guggenheim. Entre sus publicaciones destacan *Ampliación de la palabra. La mujer en la literatura* (SERNAM, 1995); *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (Editorial Cuarto Propio/La Morada, 1998); *El género en apuros* (Lom Ediciones/La Morada, 2000); *Como traje de fiesta. Loca razón en la poesía de Gabriela Mistral* (Editorial Universidad de Santiago, 2009); y *Julieta Kirkwood: “Tengo ganas de ser nuestros nombres”* (Editorial Universidad de Santiago, 2010).

**Margarita Ossorio** (Asturias, 1964). Licenciada en Filología Semítica (Árabe e Islam), Máster en Ciencias de las Religiones por la Universidad Complutense de Madrid y Experta en Lenguas y Culturas de India e Irán por la Universidad de Salamanca. Profesora en el Instituto Cervantes de El Cairo y en la Universidad de El Minia (Egipto) de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana. Actualmente se dedica a la docencia de la lengua árabe y la cultura araboislámica en la Universidad de Valladolid y en la Universidad de Salamanca, y a la traducción en diversas lenguas.

**Sebastián Riffo** (Santiago, 1987). Licenciado en Artes Visuales, actualmente se encuentra en proceso de titulación de Licenciatura en Estética, ambas en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Cofundador y miembro activo del Colectivo de Arte MICH. En este momento trabaja como administrador Web de la DIRAC. Es monitor del Taller de cine para niños que realiza Alicia Vega.

**Antonio Rioseco** (Los Ángeles, 1980). Poeta y profesor de Historia. Autor del libro *La derrota del paisaje* (Ediciones Inubicalistas, 2009) y coeditor de la antología *Carta de Ajuste* (Ediciones Cataclismo, 2008). Ha sido colaborador y miembro del comité editorial de la revista de poesía *Antítesis*.

**Laura Salguero** (Granada, 1969). Licenciada en Filología Semítica por la Universidad de Granada. Máster en traducción y subtitulación por la Universidad de Alcalá de Henares y la Universidad Autónoma de Barcelona. Diplomada como Especialista en Traducción del Árabe en la Escuela de Traductores de Toledo. Fue profesora en el Instituto Cervantes de El Cairo y en la Universidad de al-Azhar (Egipto). Actualmente trabaja como traductora independiente, labor que compagina con la docencia del castellano en Copenhague y la edición del nuevo material de español para Berlitz Languages Inc.

**Vicente Undurraga** (Viña del Mar, 1981). Desde 2007 es editor de cultura de *The Clinic*. Colabora en editoriales como Ediciones Bordura y Ediciones Universidad Diego Portales.

**Camila Valenzuela** (Santiago, 1985). Licenciada en Literatura y Magíster en Edición por la Universidad Diego Portales; Magíster en Historia del Arte por la Universidad Adolfo Ibáñez y estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad de Chile.

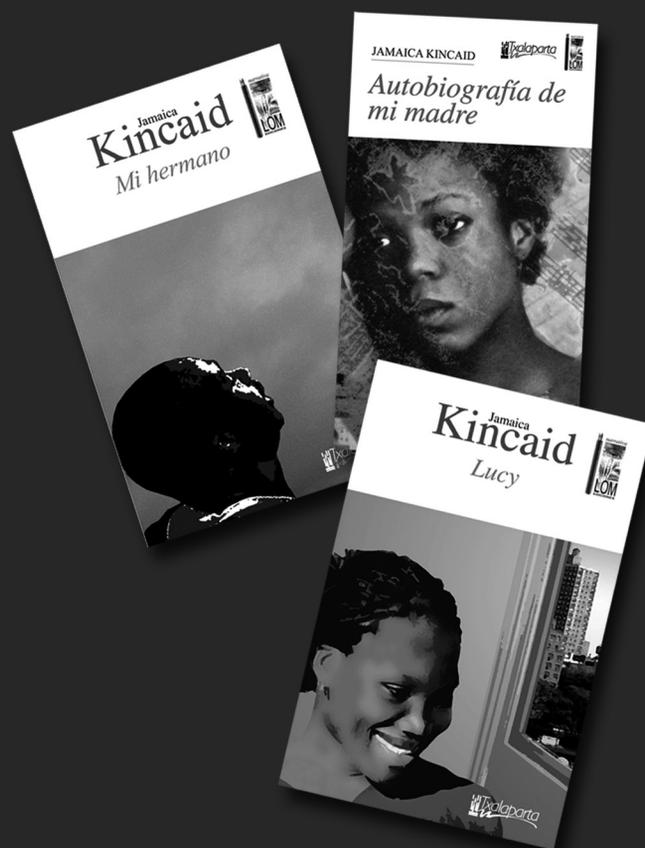
**Constanza Vergara** (Santiago, 1978). Magíster en Letras, mención Literatura por la Universidad Católica y Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Con Michelle Bossy realizó la investigación “Documentales autobiográficos chilenos”, financiada por el Fondo Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2009). Actualmente es académica del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado.

**Diego Zúñiga** (Iquique, 1987). Trabaja en la revista *Qué Pasa*. Autor de la novela *Camanchaca* (Libros La Calabaza del Diablo, 2009).

# Jamaica Kincaid

*"...es una de las intelectuales más sobresalientes del ámbito caribeño y centroamericano. Pero limitar su presencia a tales espacios geográficos significaría desconocer que su obra literaria se ubica en la primera fila de un grupo de escritores, provenientes del mundo afro-centroamericano, que utiliza el idioma francés o inglés de su infancia colonizada para apelar a las mismas preocupaciones sociales e individuales del resto del continente, o para insertarse en las grandes tendencias intelectuales que lo recorren de norte a sur."*

*José Promis, Revista de Libros*



Adquiéralos en las mejores  
librerías del país  
y en nuestras salas de ventas en:  
Maturana 13, metro República,  
Moneda 650, interior Biblioteca Nacional.



[www.lom.cl](http://www.lom.cl)

