



**Universidad de Concepción**  
**Dirección de Posgrado**  
**Facultad de Humanidades y Artes – Programa de Doctorado en Literatura**  
**Latinoamericana**



**UNA ESPERA DURA Y SONRIENTE:  
LA NARRATIVA DE ERICH ROSENRAUCH**

Tesis para optar al grado Doctora en Literatura Latinoamericana

**GLORIA ELIZABETH SEPÚLVEDA VILLA**  
**CONCEPCIÓN – CHILE**  
**2019**

Profesor Guía: Dr. Edson Faúndez Valenzuela  
Dpto. de Español- Facultad de Humanidades y Artes  
Universidad de Concepción

Autorizada la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento ©



En memoria de la familia Rosenrauch Vogëlfanger

A la comunidad misteriosa de los lectores

Dedicada a mi hija, Amparo



En marzo de 2010 en un encuentro con el poeta Egor Mardones y otros amigos en Tomé, a propósito de Daniel Belmar, él dijo: “Existe otro escritor más desconocido, se llama Erich Rosenrauch”. Pasaron algunos años antes de que sus libros y yo nos encontráramos, aunque, curiosamente, nunca estuvieron muy lejos.

Esta investigación contó con el financiamiento de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica CONICYT (2016 -2019), que ha permitido dedicarme de forma exclusiva a la preparación de esta tesis cuyo objetivo es contribuir y producir conocimiento significativo sobre literatura chilena.

Agradezco a la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Arte y la Biblioteca Central de la Universidad de Concepción por conservar libros y la colección de discos de Erich Rosenrauch. Agradezco a los amigos y libreros que me ayudaron a reunir las novelas, a mi colega David García Reyes por su infinita bondad y ayuda. A la familia Urrutia Ávila por conservar fotografías y documentos. También a los profesores Edson Faúndez, quien guía esta tesis, y a Niall Binns, por abrirme las puertas de las bibliotecas europeas.



## Índice

Autorización .....	2
Dedicatoria .....	3
Agradecimientos .....	4
Introducción.....	8
• Viena, Valparaíso y Concepción .....	9
• Planteamiento del problema de investigación.....	12
• Contexto literario.....	14
Marco Teórico	
• La distopía en la literatura.....	20
• Universidad y literatura .....	31
• Dimensión erótico sexual.....	41
▪ El uso de los placeres.....	42
▪ La inquietud de sí .....	45
▪ Imaginación pornográfica y pornografía.....	47
Crítica precedente	
• Preliminar de Juan Loveluck en <i>Noche sin gloria</i> .....	52
• Introducción impertinente de autor ajeno, Alfredo Lefebvre en <i>Los poderosos</i> .....	53
• <i>Clima de optimismo</i> , prólogo de Jaime Concha .....	54
• <i>Salvaguardia</i> , Alfonso Calderón.....	55
• <i>Muertos útiles</i> , prólogo de Jaime Quezada .....	56
• <i>La casa contigua</i> : Reflexiones epistemológicas de Jorge Salgado .....	58
• <i>La burra</i> : Pasión y muerte en el Teatro Afrodita de Ricardo Gelcic .....	60
Capítulo I	
Novelas distópicas, alegorías políticas	
i. <i>Clima de optimismo</i> : “Una confortable guerra de sobremesa”.....	62

ii.	<i>Salvaguardia</i> : “Una horda única, devastadora y atroz” .....	75
iii.	<i>En un país lejano</i> : “Frustrados, rencorosos y amenazantes” .....	91
iv.	<i>Muertos útiles</i> : “El drama de un país conducido a un punto muerto .....	98
v.	<i>La burra</i> : distopía sexual y testamento estético.....	106

## Capítulo II

	La Universidad en la narrativa de Erich Rosenrauch.....	128
i.	<i>Noches sin gloria</i> : “El maestro aceptaba sin rebeldía esta esclavitud” .....	133
ii.	<i>Los poderosos</i> : “Tiene usted un niño muy despierto” .....	149

## Capítulo III

i.	“El jardín devenía incapaz de diferenciar los contornos de monasterio y burdel” .....	182
ii.	Los objetos en la casa contigua .....	194
iii.	“Hombres y cosas estrechaban el cerco en torno suyo” .....	207

	Conclusión.....	223
--	-----------------	-----

	Anexo .....	230
--	-------------	-----

	Referencias bibliográficas .....	243
--	----------------------------------	-----

Se lee solo, de soledad en soledad, con otro que no  
está ahí.  
Ese otro que no está ahí y, sin embargo,  
responde.  
No toma la palabra y, sin embargo, una particular voz  
silenciosa, tan singular, se eleva de entre las líneas que  
cubren las páginas de los libros sin sonar.  
Todos aquellos que leen están solos en el mundo  
con su único ejemplar. Forman la comunidad  
misteriosa de los lectores.  
Es una compañía de solitarios, como se dice de los ja-  
balíes bajo la sombra tupida de los árboles.

Pascal Quignard, *Sobre la idea de una comunidad de solitarios*



## INTRODUCCION

Esta investigación se articula a partir de un análisis que comprende la distopía, la idea de universidad, del sexo y del erotismo en la narrativa de Erich Rosenrauch (Viena, 19 de septiembre, 1931 – Inglaterra, 12 de junio, 1978).

La producción del escritor austriaco – chileno consta de textos dramáticos, incluidos en *Tres dramas*<sup>1</sup> (1957), y siete novelas: *Noches sin gloria* (1961), *La casa contigua* (1968), *Clima de optimismo* (1974), *Salvaguardia* (1974), *En un país lejano* (1976), *Muertos útiles* (1977) y *La burra* (1978). Todas ellas fueron alabadas por la crítica de la época (Alone, María Carolina Geel, Carlos Droguett y Daniel Belmar fueron algunos críticos y escritores que valoraron la narrativa de Rosenrauch), pero terminaron casi olvidadas por la crítica especializada. Posteriormente, la obra de Erich Rosenrauch ha sido recuperada y abordada de forma parcial en reseñas y en algunos trabajos académicos. Durante el transcurso de la presente investigación, por otro lado, fueron encontrados cuatro cuentos. El primero apareció en una publicación de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción de 1953, a propósito del “Concurso Nacional de Poesía y Cuento” en donde el escritor, que contaba veintidós años, entonces consiguió una mención honrosa con “La primera sangre”. Cabe

---

<sup>1</sup> Se compone de tres obras dramáticas: “Los tambores. Drama en 3 actos”, “Reo en capilla. Drama en 6 escenas” y “Cristo en el desierto. Drama irrepresentable en 9 escenas”. Este libro se constituye en una de las primeras muestras de dramaturgia escrita en Concepción. Los dramas abordan, desde una perspectiva crítica e irónica, las relaciones de una pareja; de un carcelero y su reo; y las últimas horas de Cristo antes de su muerte. En esta obra, las voces del Diablo y Judas pasan a primer plano y desarrollan un cuestionamiento al cristianismo y a los evangelios canónicos que conocemos a partir de las diversas ediciones del nuevo testamento.

destacar que el jurado estuvo compuesto por profesores y escritores: Gonzalo Rojas, Daniel Belmar y Bernardino Díaz, director de Extensión Cultural de la Universidad de Concepción. Los restantes cuentos fueron publicados en la edición dominical del diario *El Sur*. En 1963 aparece “El paseo”; en 1965, “Los orangutanes”; y en 1966, el cuento “Tema de variaciones”. La urgencia de leer a Erich Rosenrauch radica en la necesidad de integrar su prosa en el espectro literario chileno; además, en que fue un escritor que desarrolló una aguda mirada de los “vicios” del mundo.

Erich Rosenrauch es, actualmente, un personaje desconocido en el contexto local. Vivió en la ciudad de Concepción entre los años 1939 y 1978, sus restos y los de su familia descansan en el Cementerio General<sup>2</sup> de la misma ciudad. Su obra quedó en silencio con su muerte, en ese aciago limbo descansa la obra de tantos otros y otras que como Rosenrauch esperan, pacientemente, un lector<sup>3</sup>.



- **Viena, Valparaíso y Concepción**

El derrumbe del mundo europeo, que se generó tras la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y que vería su caída definitiva con la Segunda Guerra (1939- 1945), obligó a muchos hombres, mujeres y niños a huir del viejo continente y realizar sus vidas en países lejanos y

---

<sup>2</sup> Véase Anexo 13.

<sup>3</sup> El trabajo editorial de quienes acogieron las novelas de Rosenrauch es un aporte fundamental a la investigación de la literatura chilena. Ahí cuenta don Arturo Valdés Phillips director de la Editorial del Pacífico, o bien la editorial Pehuén, que realizó la re-edición de *La casa contigua*, *Muertos útiles* y *En un país lejano*.

extraños. Tal fue el caso de la familia Rosenrauch Vogelfänger que, venida desde Viena, arribó a Concepción en diciembre del año 1939.<sup>4</sup>

El 12 de marzo de 1938 Austria fue anexionada a Alemania, lo que da inicio a la política expansionista del III Reich representada en la figura de Adolf Hitler<sup>5</sup>. El pequeño país no pudo resistirse a los preceptos del nazismo y los nacionalsocialistas tomaron el gobierno con el apoyo de sus partidarios austriacos. A raíz de esto, miles de familias de ascendencia judía fueron víctimas de los excesos cometidos por aliados del régimen nazi. Los sucesos y ataques indiscriminados fueron impulsados por el asesinato en París del diplomático alemán Ernst von Rath cometido por el joven Herschel Grynszpan, judío de origen polaco<sup>6</sup>; este hecho ha pasado a la historia como el origen de la “Noche de los cristales rotos”. Entre el 9 y el 10 de noviembre de 1938, sinagogas y propiedades judías en Alemania y Austria fueron atacadas; ciudadanos de origen hebreo fueron asesinados, detenidos y

---

<sup>4</sup> La Segunda Guerra Mundial produjo un exilio masivo de familias con ascendencia judía a Latinoamérica. Entre 1941 y 1945, Chile y muchos países negaron la entrada de familias judías a sus territorios. Hacia 1942 se contaban en Chile aproximadamente 20.000 judíos repartidos entre las principales ciudades del país: Antofagasta, Santiago, Valparaíso, Concepción, Temuco y Valdivia. En contraste, Argentina concentró mayor cantidad de personas, alrededor de 360.000. Las cifras fueron investigadas por Irntrud Wojak (1994) en *Exil in Chile. 1933-1945*. En *Historia de la literatura alemana*, Wolfgang Beutin et al. (1989) mencionan que la emigración judío alemana comenzó a manifestarse en 1933 y su punto álgido ocurre entre 1938 y 1939: “El término exiliados se aplica a todas aquellas personas de habla alemana [...] que independientemente de su nacionalidad o raza, abandonaron Alemania y los Estados posteriormente anexionados (Austria y Checoslovaquia) a causa de la amenaza fascista, adoptando en el extranjero una postura directa o indirectamente contrarias al fascismo alemán” (p. 430). Cuando Rosenrauch llegó a Chile tenía siete años, sin embargo, en 1938 el exilio de escritores judíos alemanes en México y Argentina fue prominente. Véase anexo 1 y 2.

<sup>5</sup> En el libro *Cine popular en el Tercer Reich* (2001), Sabine Hake señala que “el 15 de marzo de 1938, Hitler subió al balcón de Hafburg en Viena y triunfalmente declaró el retorno de su ciudad natal al Reich” (p. 149).

<sup>6</sup> En *Narrativa de los siglos XIX y XX* de María Isabel Hernández y Dolors Sabaté (2005) leemos: “La noche del 9 de noviembre de 1938 se destruyeron sinagogas, negocios judíos y miles de ellos fueron asesinados o deportados en lo conocido como “noche de los cristales rotos” (p. 181).

deportados, sirviéndose del asesinato de Von Rath para aumentar el hostigamiento y la hostilidad contra la población judía, que ya sufría un ensañamiento y una feroz persecución desde 1933 con la llegada del nacionalsocialismo al poder. Rubin Rosenrauch, padre de Erich, fue detenido en esta cadena de sucesos; gracias a las gestiones de Malvine Vogëlfanger<sup>7</sup>, madre del escritor, la familia llegó por mar al puerto de Valparaíso en el barco *Augustus*. Desde ahí será reubicada en Concepción, que, por alguna ironía del destino estaba a punto de sufrir una gran tragedia sísmica, el terremoto del 24 de enero de 1939.

El padre del escritor vendió parte de su equipaje para sobrevivir, hasta instalar la casa comercial “Omnia”, una de las primeras que ofrecía productos a los clientes sin pie y a largo plazo. La refugiada judía, Eva Goldsmischmidt (2008) escribe en sus memorias *Huyendo del infierno nazi* que en ciudades como Santiago, Valparaíso y Concepción las familias de ascendencia judía “tenían fábricas de paño, seda, artículos de confección, fábricas de conservas, alimentos, plásticos, cristales, muebles y tostadoras de café” (p. 205). Así, el auge y la prosperidad económica no tardó en llegar. Los Rosenrauch Vogëlfanger lograron sortear la muerte y la pobreza. Erich demostró desde temprana edad un carácter peculiar: una fijación por la escritura y una gran afición por la música<sup>8</sup>. Música y escritura ocuparon el cien por ciento de su existencia hasta su muerte, debida a un paro cardíaco que sufrió en Inglaterra en 1978. Tenía cuarenta y siete años.

---

<sup>7</sup> Véase anexo 3.

<sup>8</sup> La radio de la Universidad de Concepción cuenta con la colección de vinilos de Erich Rosenrauch. Esta donación realizada por Malvine Vogëlfanger en 1980 contaba con 500 ejemplares y las partituras de su hermana Evelyn (Ella tocaba piano y estudió en la Facultad de Humanidades y Arte la carrera de Inglés. Se suicidó cuando tenía veinticuatro años). Entre los años 2015 y 2017, la radio de la Universidad de Concepción emitió el programa “Discoteca Rosenrauch”, a cargo de su director de entonces Juan Aeschlimann (Véase anexo 9), con el propósito de socializar esta colección de música clásica en formato vinilo, muy valorado por la calidad del sonido que emite. (Ver anexo 11).

- **Planteamiento del problema de investigación**

La obra de Erich Rosenrauch es un punto aparte dentro de la narrativa chilena de la época. Fue publicada entre 1961 y 1979 y en ella predomina la corriente de la conciencia<sup>9</sup>, por lo que el mundo interior de los personajes está en primer plano. Lo anterior emparenta la escritura de Rosenrauch, al menos estilísticamente, con la de María Luisa Bombal -apunta Armando Uribe (En *El Mostrador*, 2003)-, Virginia Woolf, y, como leyó Alone<sup>10</sup>(1969) con Proust, inclusive con Franz Kafka, según señalan Carlos Droguett (1968) y Mario Rodríguez (1986). Por otro lado, las novelas de Rosenrauch presentan un carácter distópico que revela el agudo criterio de este escritor que ficcionalizó la crítica atmósfera de los años setenta en Chile y el mundo, en base a su temprana experiencia con la violencia en Austria en los albores de la Segunda Guerra Mundial.

La hipótesis de esta investigación señala que la escritura de Erich Rosenrauch puede ser comprendida en tres dimensiones: distopía, universidad y sexualidad. La preocupación estética de Rosenrauch apunta a estas tres dimensiones de las que surgen subdimensiones (el consumo, la imaginación pornográfica, los objetos y el fin de la solidaridad). La escritura permite generar una vía de apreciación de las dimensiones planteadas. Es por ello que la narrativa de Rosenrauch no se agota en el lenguaje, sino en que se expande, a través de él, en la problematización de cuestiones psicológicas, sociales y culturales.

---

<sup>9</sup> Ralph Freedman (1963) en *La novela lírica* señala: “El flujo de conciencia, de la vida que se filtra a través de la experiencia interna, sirve para dejar al descubierto muchos corazones en el panorama de la vida” (1972, p.274). No podemos obviar la relación con la propuesta de Virginia Woolf y su novela *Las olas* (1931) en donde alcanza el cénit de su realización estilística.

<sup>10</sup> Véase anexo 2.

Los objetivos de la investigación son establecer la presencia del fenómeno distópico en *Clima de optimismo*, *Salvaguardia*, *En un país lejano*, *Muertos útiles* y *La burra*; por otro lado, analizar el fracaso de la vocación universitaria y la búsqueda de un conocimiento vital en *Noches sin gloria* y *Los poderosos*; y, finalmente, componer el imaginario erótico que abarca la sexualidad y la imaginación pornográfica en *La casa contigua*, *La burra* y *Noche sin gloria*. De este modo, la narrativa de Rosenrauch se funda en tres pilares temáticos que dan forma a una estética escritural original dentro del espectro de la narrativa chilena producida en la segunda mitad del siglo XX en la ciudad de Concepción. La obra de Rosenrauch a ser leída a partir de un *corpus* de novelas que abordan diversos fenómenos. La lectura genera un marco temático que guíe al lector en la densa prosa de la escritura.

A partir de la fabulación de países inventados, Osmania, Cantonia y Estolandia, leemos en estas novelas a Chile y su proyección ficticia. En otra arista de la investigación vemos que Rosenrauch apuesta por el tratamiento del erotismo y la sexualidad, ya sea de la mano de un monje, políticos corruptos o prostitutas. Por último, se encuentra otro grupo de novelas que aborda el contexto universitario y revela el mundo interior de estudiantes y profesores atribulados. Nos interesa puntualizar la perspectiva con la que el escritor se vinculó con el sistema universitario en *Los poderosos* y *Noche sin gloria*. La Universidad será el escenario de los relatos que revelan la paradójica relación entre el conocimiento científico y la escritura literaria.

La crítica precedente en torno a la novelística de Erich Rosenrauch abarca las notas de prensa de Alone (1968, 1969, 1970, 1978), María Carolina Geel (1968, 1970)

presentaciones de Juan Loveluck en *Noche sin gloria* (1961), Carlos Droguett en *La casa contigua* (1968), Alfredo Lefebvre en *Los poderosos* (1970), Jaime Concha en *Clima de optimismo* (1974), Alfonso Calderón en *Salvaguardia* (1974). En 1989 Jorge Salgado publica “Reflexiones sobre problemas epistemológicos de la ciencia literaria (Análisis literario de *La casa contigua* de Erich Rosenrauch), Mario Rodríguez publica en *El Sur* “Es afecto el parnaso a las victorias morales?” (1986), Ricardo Gelic escribió para la Revista *Bravo* “Pasión y muerte en *La burra*” (1979) y recientemente, Mario Verdugo recupera un artículo de la Revista *Pez banana* del año 2013 titulado “El extraño caso de Erich Rosenrauch” y lo incluye en su libro *Atrapan al santiaguino* (2018). Presentaciones, epílogos y notas de prensa que diversos críticos y escritores hicieron a las novelas de este corpus y que son la base que nos permite dirigir parte de nuestra lectura hacia otras ramificaciones conceptuales y críticas que aporten novedades en la investigación en torno a la producción literaria del escritor austriaco- chileno.



- **Contexto histórico y literario**

Erich Rosenrauch nació el 19 de septiembre de 1931 en Viena. Llegó a Chile en 1938, adquirió el uso y conocimiento del español y vivió en la ciudad de Concepción hasta 1978. Sus principales publicaciones aparecen entre los años 1956 y 1979. Por lo anterior, Rosenrauch podría ser sindicado como integrante de la generación literaria de 1950. Según el parámetro fijado por Enrique Lafourcade, corresponde a los escritores nacidos entre 1920 y 1934. Cedomil Goic lo situaría en el Superrealismo, que incluye autores que publicaron entre 1957 y 1972. Las notas de prensa y las escasas entrevistas que dio Rosenrauch a lo largo de su vida dejan claro que fue un solitario, sin más norte u horizontes que sus discos de

música clásica y su escritura. Sobre lo anterior, significativas son las palabras de Elías Canetti (1981) a propósito de otro autor solitario, Hermann Broch; en este caso, la escritura y la música son experiencias de lo sublime:

El “sublime” hace su aparición con algo más que reivindicaciones de orden científico: con reivindicaciones de orden abiertamente cultural. Y la mayoría de las veces ni siquiera es un fundador de sectas: sacerdote para sí solo, celebra también para sí solo y es al mismo tiempo su único creyente (1981, p.18).

El mérito de Rosenrauch, a cuarenta años de su muerte, radica en su compromiso férreo con la escritura y por perseverar en el ejercicio de la literatura a pesar del anonimato. Si la obra de Rosenrauch nos sorprende, es por su convicción en la literatura, más allá de una ideología, las generaciones y el *marketing*. Así, la escritura como fin último se eleva por sobre quien la ejerce en busca de fama y/o reconocimiento.

Elias Canetti, que comparte con Rosenrauch el exilio y la adquisición de una lengua extranjera, señala en *La conciencia de las palabras* que el escritor está supeditado al vicio que lo alimenta: “Es un vicio distinto en cada caso, único y novedoso dentro de la nueva situación que plantea la época” (p.19). En el caso del escritor austriaco-chileno el vicio desplegado en la realización de una narrativa que *chorrea* verba y que agota, en la medida del lenguaje, las posibilidades del mundo interior de sus personajes y los contextos que narra.

Así lo reconoció Alone (1968) en su “Crónica Literaria”<sup>11</sup> del *El Mercurio*, a propósito de *La casa contigua*, donde vincula a Rosenrauch con Marcel Proust:

Una prosa que se diría la caricatura del lenguaje abstracto y ultra técnico de ciertos profesores de estética aficionados a la jerigonza metafísica, frases enrevesadas, choque de expresiones altas y bajas, un enmarañamiento de construcciones que, de pronto, hacen estallar irreversiblemente la carcajada, pero que poco a poco, no se sabe cómo, va apoderándose del interés y descubriendo, bajo esa trabazón selvática, una sensibilidad temblorosa, una agudísima observación y hallazgos resplandecientes que sacan de la profundidad oscura otra personalidad a la que no se le halla, de pronto, filiación, pero que va asomando e insinuándose progresivamente, hasta que, por fin, aflora a la superficie y saca a luz un recuerdo inconfundible, un maestro soberano y una palabra esclarecedora: Proust (Alone, *El Mercurio*, 15 diciembre de 1968, p.3).

La cita anterior nos permite apreciar el ejercicio literario de Rosenrauch, no sólo cercano al estilo de Proust<sup>12</sup>, sino también conectado con la idea de *escritor* que Elías Canetti propone en el ensayo “La profesión de escritor”, incluido en *La conciencia de las palabras*:

Un escritor sería, pues –tal vez hayamos encontrado la fórmula con excesiva rapidez-, alguien que otorga particular importancia a las palabras; que se mueve entre ellas a gusto, o acaso más, que entre los seres humanos; que se *entrega* a ambos, aunque depositando más confianza en las palabras; que destrona a éstas de sus sitios para entronizarlas luego con mayor aplomo; que las palpa e interroga; que las acaricia, lija, pule y pinta, y que después de todas estas libertades íntimas es incluso capaz de ocultarse por respeto a ella. Y si bien a veces puede parecer un malhechor para con las palabras, lo cierto es que comete sus fechorías por amor (p. 353).

---

<sup>11</sup> Anexo 4.

<sup>12</sup> En ese sentido habría que vincular también la escritura de Rosenrauch con la propuesta de Virginia Woolf, ya que despliega la corriente de la conciencia y el mundo interno de los personajes, tal como la novelista inglesa proyecta en sus aclamadas novelas *La señora Dalloway* (1925) y *Las olas* (1931).

Canetti (1981) resalta que la principal función del escritor es ser “custodio de las metamorfosis (p.355), lo cual implica dos sentidos. En primer lugar, el escritor debe vincularse con la “herencia literaria de la humanidad” (*Ibíd.*), refiriéndose a la *Metamorfosis* de Ovidio, *La Odisea* de Homero y, con mayor entusiasmo, al poema épico sumerio *Gilgamesh*. En segundo lugar, Canetti afirma que el escritor debe practicar el “preciado don de la metamorfosis” (p.357), agregando que los escritores “deberían poder metamorfosearse en *cualquier ser*, incluso el más ínfimo, el más ingenuo o importante” (*Ibíd.*).

A partir de la práctica efectiva de la metamorfosis, el escritor se mantiene en un “movimiento interior perpetuo” (Canetti, 1981, p.359) en la medida en que se encuentra con los hombres y “los absorbe vivos” (*Ibíd.*). Podemos comprender la visión de Erich Rosenrauch y examinar en la lectura de su obra las metamorfosis que nos advierten sobre el mundo interior de una serie de tipos humanos: estudiantes, profesores, prostitutas, sacerdotes, niños y mujeres, dictadores y políticos. Canetti (1981) añade que el escritor se debe al caos que lo habita, responsabilizándose de él y sin sentirse a gusto:

Las mil formas de vida que penetran en él y quedan sensiblemente aisladas en todas sus manifestaciones, no se unen luego para formar un simple concepto en su interior, pero le dan la fuerza necesaria para enfrentarse a la muerte y se convierten así en algo universal (p.362).

Jorge Salgado publicó en 1989 el artículo “Reflexiones sobre problemas epistemológicos de la ciencia literaria. (Análisis literario de *La casa contigua* de Erich

Rosenrauch)” en la *Revista Logos*. Recientemente<sup>13</sup>, algunas reseñas sobre Rosenrauch han sido elaboradas por lectores que, llamados por el mito de una novela censurada, el misterio de una prosa enterrada o por el apellido impronunciable del autor, han vuelto a sus páginas. Esta investigación abordará la totalidad de la obra de Erich Rosenrauch y develará una narrativa que pasa casi inadvertida dentro del marco de los estudios literarios chilenos y que se constituye en una importantísima herencia cultural.

La bibliografía teórica que nos permitirá analizar críticamente la obra narrativa de Erich Rosenrauch está direccionada hacia tres lecturas. La primera aborda los fenómenos distópicos, cuyo análisis se apoya en el pensamiento de Louis Marin (1976), Luis Núñez Ladeveze (1985), Emile Cioran (1988), Estrella López Keller (1991), Fredric Jameson (1996), Alonso et al (2005), Andreu Domingo (2008) y Vicente Mora (2008).

Para el análisis del contexto universitario presente en la narrativa de Rosenrauch acudiremos a las propuestas de Friedrich Nietzsche (1887) en *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*; Jacques Derrida en *El principio de razón y la idea de la Universidad* (1983) y *La universidad sin condición* (2002); y *Repensar la Universidad. Reflexión histórica de un problema actual* de Juan Alfredo Obarrio y José Miguel Piquer (2015).

---

<sup>13</sup> Se suma a la mención en el *Índice de autores latinoamericanos* (2002) de José Luis Guisilis, las publicaciones de Mario Verdugo (2013) en la revista *Pez Banana* con el artículo “Los muertos que salvaban al dictador”, posteriormente, reproducido en el libro *Arresten al santiaguino* (Overol, 2018). En 2016, César Valdebenito y Marisol Montero compilan *Panorama de la narrativa de Concepción (1990-2016)* en donde colaboré con el artículo “Narrativas de Concepción: Daniel Belmar y Erich Rosenrauch, dos antecedentes”.

Por último, en cuanto a la dimensión erótico- sexual presente en la obra de Rosenrauch, fundamentales son los aportes de Susan Sontag (1997) y su ensayo “La imaginación pornográfica” que apareció en *Estilos radicales* (1967); Michel Foucault en los ensayos “el cuidado de sí” y “el uso de los placeres” de *Historia de la sexualidad* (1986) y Georges Bataille en *El erotismo* (1957), entre otros autores como Pascal Quignard y *El sexo y el espanto* (2005), *Sacher Masoch* (2017); Byung Chul Han y *La agonía del Eros* (2017); Román Gubern y *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005); Michela Marzano en *La pornografía o el agotamiento del deseo* (2006); también Siri Hustvedt y su relectura en “Sontag sobre el porno: 50 años después” (2017).

La tesis consta de tres capítulos que abordan la distopía, la universidad, y el imaginario erótico- sexual. Las novelas están divididas en tres *corpus* que instalan las perspectivas señaladas de las cuales se derivan subcapítulos que abordarán, por ejemplo, las diversas manifestaciones de la distopía, la presencia de los objetos y la manifestación de la sociedad del espectáculo y del consumo. Luego de las conclusiones de esta investigación, añadimos un breve anexo que contempla artículos de prensa y algunas fotografías relevantes en torno a la vida y obra de Erich Rosenrauch y su familia.

## Marco Teórico

### La distopía en la narrativa de Erich Rosenrauch

La definición de *distopía* nos remite a la utopía, término que describe contextos en los que todo lo bueno parece posible en un lugar que no existe. Es importante destacar, en términos etimológicos, que distopía es una derivación del griego clásico del prefijo *δυσ* (*dys*) que denota lo desagradable o doloroso junto al sufijo *τόπος* (*topos*), es decir, lugar.

Recurriendo a la idea de no-lugar propuesta por Marc Augé (1992), puede verificarse que la distopía alberga o proyecta en la ficción un lugar aciago (Alonso et al. 2005, p.30). Luis Núñez Ladeveze (1985) agrega que la línea que divide la utopía de la distopía resulta muy sutil, porque “una vez franqueada la distancia que separa la representación ideal de la real, los opuestos se identifican. Utopía y distopía son, en el fondo, una misma cosa” (Lavadeze, 1985, p.51).

Aldous Huxley en *Un mundo feliz* (1932) y George Orwell en *1984* (1949) fundan la *distopía* en la literatura occidental, pero no son las primeras de este tipo. El eco crítico que dejaron tras de sí es percibido por las nuevas generaciones que descubren en estos textos una asombrosa similitud con los tiempos actuales. Andreu Domingo (2008) en *Descenso literario a los infiernos demográficos. Distopía y población* afirma que la distopía se desarrolla en la

fabulación de una tendencia no deseada de la sociedad, proyectada en una respuesta antitética a las utopías precedentes y, además como una antítesis:

que se plasma en el horizonte inverso de la utopía, fabular sobre lo peor en vez del mejor de los mundos posibles proyectados en el futuro, pero al que se añade la denuncia de ese control absoluto de la vida humana que el sueño de una planificación social filosófica y científica que abarca los ámbitos y que es propio de las utopías (p.24).

Estrella López Keller en el artículo “Distopía: Otro final de la utopía” (1991) afirma que en el siglo XX ocurre una inversión del pensamiento utópico que pasó por tres fases: la primera es el rechazo a la utopía; la segunda es la desaparición de la creación utópica de donde emerge la distopía y, la tercera lugar, “se caracteriza fundamentalmente por la denuncia de los posibles o hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual [...] deduce un mundo futuro de pesadilla a partir de la extrapolación de realidades presentes” (1991, p.15). Ella agrega las propuestas de Herbert George Wells y Yevgueni Zamiatin, quienes a inicios de los años veinte del siglo XX habían publicado novelas donde la distopía era la base de sociedades colectivizadas por un Estado totalitario.

En Latinoamérica, la escritura de Rosenrauch se relaciona con la figura del excéntrico, quien intuyó el desborde de las instituciones que hoy palpamos en la irracionalidad de los gobiernos, los continuos enfrentamientos entre la población civil y la policía por diversas demandas sociales y en la inseguridad social.

En el artículo “De la utopía clásica a la distopía actual” (1985), Luis Núñez Ladaveze plantea una lectura de George Orwell que nos remite a Rosenrauch, ya que las novelas del escritor inglés, al igual que las del austriaco-chileno, “no exponen ningún síntoma de progresión tecnológica o científica” (p.49). No leemos en las novelas de Rosenrauch una preocupación por el desarrollo científico, sino más bien un diagnóstico social. Ladaveze propone que la escritura orwelliana es “antiutópica y de carácter descaradamente político” (*Ibid.*). Lo anterior nos permite vislumbrar la vertiente crítica de las novelas del corpus propuesto. Como ejemplo, en *Muertos útiles* no sólo leemos la figura de un dictador sibarita, sino también la problemática de la conservación de los recursos naturales que, en términos concretos, es una discusión tangencial, silenciada, que remite al manejo de los recursos naturales del país, asunto fundamental y recurrente vinculado al progreso económico chileno desde la instauración de las oficinas salitreras a fines del siglo XIX hasta la instalación de termoeléctricas, la explotación forestal y la expansión inmobiliaria en la actualidad.

La distopía propuesta por Rosenrauch se enmarca dentro de lo que Núñez Ladaveze (1985) propone como “antiutopía social” (p. 49). En este sentido, las novelas distópicas de Rosenrauch proponen un caos social demarcado siempre por la figura de un gobierno inoperante o por figuras autoritarias. Sobre la idea de la *antiutopía*, Núñez Ladaveze, leyendo *1984* de Orwell, señala:

Cuando la utopía se hace realidad y se convierte de algún modo en su negación o, mejor dicho, revela que su sentido oculto era la negación del pasado no mediante su superación sino mediante su perversión, la historia, naturalmente, se detiene (p.49).

Rosenrauch ensaya un proyecto escritural en donde países ficticios, Osmania, Cantonia y Estolandia, son el terreno de los más extraños y fascinantes acontecimientos; guerra civil, extracción de cadáveres, orgías y dictadores son algunos de los elementos que componen esta particular narrativa distópica. Núñez Lavadeze (1985) enfatiza el doble movimiento que reúne la distopía:

Todo lo que oculta la utopía a través de su idealización se descubre como praxis a través de su realización. No existe la utopía, por tanto, como algo distinto de la distopía. Una vez franqueada la distancia que separa la representación ideal de la real, los opuestos se identifican. Utopía y distopía son, en el fondo, una misma cosa (p.51).



Erich Rosenrauch accede a la escritura distópica, pues lleva a la práctica escritural un rasgo esencial de la misma: “la distopía es la descripción, deformada por la denuncia, de la práctica de esa idea” (Lavadeze, 1985, p.52). Será el mismísimo escritor quien, en las escasas entrevistas que concedió a los medios de prensa de la época, da a entender su situación en el mundo. Su experiencia en el advenimiento de la II Guerra Mundial es fundamental para concebirse como un humano desarraigado. En una nota de *El Sur* escrita por Salvador Schwartzmann (1969), Rosenrauch entrega su visión sobre su condición de extranjero en una ciudad pequeñísima del sur del mundo: “Con ulterioridad, escribí y escribo para liberarme de obsesiones de todo tipo; humanas, sociales, sexuales, estéticas” (6 de enero de 1969, s/p).

Vemos que el ánimo de Rosenrauch va de la mano de un fuerte sentimiento de exclusión. Según los archivos de prensa recuperados, su extrañísima y melómana personalidad lo apartó de sus contemporáneos, a ello se suma la frustración que acumuló por el sesgo y la ignorancia de su obra por parte de los círculos literarios nacionales y además el bajo alcance de su obra a un público más amplio, hizo que se volcara a la escritura.

Esa es su trinchera y la literatura funciona como un proyecto vital. Su posición como solitario francotirador y su aguda visión de los gobiernos nos llegan vinculadas a la distopía como un estado latente de las sociedades actuales, que aún no son capaces de resolver temas prioritarios como la distribución y gestión de la vivienda, el abastecimiento de agua y las políticas de inclusión de los pueblos originarios y de otros colectivos como los inmigrantes. El carácter distópico reconocible en sus novelas afirma un diagnóstico social que, en términos de Núñez Lavadeze (1985), podemos interpretar como ese difuso límite entre la utopía y la distopía:

En cierto modo, puede decirse que la utopía criticaba a una sociedad inocente, pues no era consciente de sus posibilidades reales. Pero la distopía expone, más allá incluso de la sátira, el mecanismo profundo de una sociedad que declara haber asumido esa posibilidad real y que manifiesta haberla realizado o, cuando menos, estar en el camino adecuado para su realización integral (pp. 61-62).

Las novelas distópicas de Erich Rosenrauch proponen lo que Estrella López Keller (1991) señaló como característica central del fenómeno, esto es, “la denuncia de los posibles o hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual” (p.15). Núñez

Ladeveze (1985) agrega que la diferencia entre utopía y distopía “es sólo axiológica, pero no material; lo que cambian son los juicios de apreciación del sujeto del discurso de los contenidos del texto” (p. 47), porque “la crítica utópica encierra pues en el paréntesis de los guarismos el intervalo de su acción corrosiva y de su denuncia profética” (p.48).

Louis Marin en *Utópicas juegos de espacio* (1975), en el capítulo dedicado a Jean Françoise Lyotard, analiza la ambigüedad del fenómeno utópico a partir del análisis de *Disneylandia* como una utopía degradada. La degeneración utópica es “una ideología realizada bajo la forma de un mito” (p.263). De este modo, *Disneylandia* opera como una proyección que “busca alienar al visitante en una representación de la cotidianeidad” (p.264) que esconde un doble discurso respecto de la vida real como una “metáfora desplazada de la representación ideológica” (*Ibíd.*). El planteamiento de Marin es interesante en la medida en que propone que la utopía está cargada de una fuerza crítica como una metáfora de la realidad proyectada en un *no lugar* y que implica un desplazamiento metonímico, que acentúa la diferencia en la realidad que la metáfora utópica permite. Así, el aporte de Marin consiste en proponer el carácter crítico de la utopía en su discurso fabulador:

Cuando la utopía se convierte en un proyecto político y un plan de acción, manteniendo sus estructuras características, entonces sus contenidos se convierten en ilusión, fantasía, engaño en el actuar; entonces el mundo cuya figura representa tiene el resabio dulzón de las transmundos: los de los orígenes, o de los fines de mundo” (1975, p.309).

Vicente Luis Mora (2008) comprende el fenómeno distópico como un “espejo, mirada del revés, pasado futuro, dialéctica temporal; éstas son las coordenadas de las distopías literarias” (p. 343). La distopía “sería ese conjunto de ideas que pueden llegar a ser realizadas y que se amplían como consecuencia del orden existente y no deseado” (p.347). Las manifestaciones distópicas de estos relatos permiten clasificarlos en distopías “anticipaciones tecnológicas, científicas, sociales y un largo etcétera, del que destacamos hoy las anticipaciones políticas con vertiente tecnológica” (p.344).

Lo anterior nos invita a observar el fenómeno distópico instaurado en los acontecimientos de la historia acaecida en el siglo XX y que hoy, a fines de la primera década del siglo XXI, nos incita urgentemente a atender asuntos tan relevantes como los conflictos bélicos en diversos puntos de Oriente y África y los océanos infestados de plástico. En contraste, la publicidad y el consumismo integran la distopía, silenciada tras el ruido de las redes sociales y los medios de comunicación, materializándose frente a nuestros ojos.

Fredric Jameson analiza la distopía en *Teoría de la posmodernidad* (1991). En el capítulo “La lógica cultural del capitalismo tardío” distingue la euforia alucinatoria que produce la alienación de las sociedades:

Quisiera evitar que se concibiese apresuradamente esta otra cosa como tecnología *per se*, ya que sostendré que la tecnología es aquí un signo de algo diferente, que bien puede servir como útil abreviatura para designar ese enorme poder, propiamente humano y antinatural, de la fuerza de trabajo inerte almacenada en nuestra maquinaria –un poder alienado, eso que Sartre llamaba la <<contrafinalidad de lo práctico–inerte>>, que se vuelve contra nosotros con formas irreconocibles y

parece constituir el inmenso horizonte distópico de nuestra praxis, tanto colectiva como individual (p.54).

Andreu Domingo en *Descenso literario a los infiernos demográficos* (2008) propone una interesante reflexión en torno al fenómeno: “la distopía nos ofrece la sombría visión del desorden, la violencia y la guerra, proyectada en el espejo umbrío de nuestro futuro” (p.15). Desde fines del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX surgen distopías que critican los proyectos políticos de la época, los sistemas totalitarios y la alienación que produce su instauración. El autor se refiere al gobierno soviético tras la Revolución Rusa de 1917, al nazismo en Alemania, al fascismo en Italia y al franquismo en España. En su ensayo afirma que “la distopía nació como narrativa literaria con vocación de novela de política de ficción, donde el objetivo último es desentrañar la naturaleza del poder y los mecanismo de dominación” (p.24).



En la segunda mitad del siglo XX surge otra distopía a partir de “obras que tienen el miedo a la explosión demográfica como tema principal” (Domingo, 2008, p.19). Este periodo acotado entre 1950 y 1970 dio lugar a nuestra involución debido a la instauración de prácticas que dañan el medio ambiente, cuyo impacto en el ecosistema pone en serio riesgo la futura habitabilidad del planeta. En su acercamiento al fenómeno distópico, Andreu Domingo enfatiza muchas variables y propone una definición flexible en su investigación:

Nos quedamos con la construcción literaria de sociedades no deseables que como reverso de las utopías nos presentan el peor de los mundos posibles, sin menoscabo de que puedan ser también clasificadas en otros géneros literarios, como la ciencia ficción (Domingo, 2008, p.16).

Sumado a las distopías de orden ecológico, existen otras distopías que tienen un fuerte componente demográfico y plantean cuestiones “sobre la relación entre el poder, la población y la organización social encontrando su sentido en el análisis de su contexto histórico, como producto social (Domingo, 2008, p.18). El ensayista español señala que en los años setenta la distopía fue llamada de diversas formas: <<utopía pesimista>> o <<contrautopía>>. El escritor inglés Anthony Burgess utilizó la <<cacotopía>>. El prefijo griego *dys*, que implica lo anormal, doloroso o desfavorable, tiene un superlativo en *kakos*<sup>14</sup> que en griego designa lo malo, incorrecto y desagradable. Según este criterio, a las ya reconocidas novelas *Nosotros* (1921) de Zamiatin, *Un mundo feliz* (1932) de Huxley, *1984* (1949) de Orwell, se suman dos novelas de H.G. Wells, *La máquina del tiempo* (1895) y *Cuando el dormido despierte* (1899).



Domingo añade una serie de títulos que exploran la distopía centrada en el temor a la explosión demográfica: *Sombras en el sol* (1954) de Oliver Chad, *La semilla deseada* (1962) de Anthony Burgess –que en *La naranja mecánica* (1962) y en *1985* (1978) explora también el fenómeno distópico-. El libro de Domingo incluye un anexo con una clasificación: distopías sobre plagas, distopías a propósito de las edades, distopías sobre la longevidad, distopías sobre el declive de la fecundidad, distopías sobre migraciones (desplazamientos) y choque de poblaciones. De este modo, el abanico de opciones para abordar el fenómeno distópico en la literatura de la segunda mitad del siglo XX ofrece múltiples y enriquecedoras posibilidades.

---

<sup>14</sup> En el *Nuevo diccionario Latino español etimológico* (2000) de Raimundo de Miguel aparece *caco* -(en griego *Kakóc*). En los compuestos designa una mala cualidad física o moral y se apone a *eu* (en griego *eú*). Otra acepción la vincula con el gesto de evacuar las heces (p. 127).

La propuesta distópica de Rosenrauch surge entre los años 1974 y 1979. Las novelas del corpus relatan territorios ficticios sumergidos en el caos social que delata el fin de las instituciones y de la solidaridad humana. Fueron escritas en la segunda mitad del siglo XX y revelan elementos irónicos y guiños sutiles y certeros a problemas medioambientales, pero, principalmente, están centradas en el caos que deriva de los regímenes totalitarios: la guerra, la delincuencia, la corrupción y la ineptitud política.

Las distopías que propone Rosenrauch son las siguientes: distopía sobre la guerra continua en *Clima de optimismo*; distopía sobre la explosión demográfica en *Salvaguardia*; distopía sobre las dicotomías ideológicas de *En un país lejano*; distopía sobre el fin de los hidrocarburos en *Muertos útiles* y, por último, distopía sexual en *La burra*. La investigación teórica en torno al fenómeno nos permite reconocer en la obra del escritor austríaco-chileno características que ahondan en problemáticas de este tipo. Estas novelas tuvieron escasa circulación en la época de su publicación, pero *En un país lejano* y *Muertos útiles* fueron reeditadas en 1989 y 1991, respectivamente, por la editorial Pehuén.

En *Historia de la Literatura Alemana*, Wolfgang Beutin et al. (1989) señalan en el capítulo “Lo dudoso del principio esperanza” que en los años setenta el pensamiento en torno a la utopía vivió un giro radical: “Los artistas rechazan el pensamiento progresista transmutado por el marxismo en su versión ortodoxa; se pierde la fe en una llegada previsible y segura al socialismo y, finalmente, al comunismo” (p.523). Esta transmutación se traduce en la inversión distópica que los relatos adscriben por la saturación en sociedades corrompidas. Los escritores que vivieron el periodo de la división alemana después de la

Segunda Guerra Mundial desplazaron la subjetividad egocéntrica y desarrollaron “una conciencia de las catástrofes ecológicas, nucleares y sociales que nos amenazan y que no dejan indiferentes tampoco a los autores” (p.632). La década del setenta es la entrada a una época de excesos, autoritarismo y corrupción, desde el auge de los gobiernos dictatoriales al deterioro económico surgido tras la crisis del petróleo de 1973. Si bien Erich Rosenrauch tuvo que abandonar su Viena natal y el alemán como su lengua materna, incorpora en sus novelas las inquietudes presentes en la literatura alemana y extensivas a la literatura latinoamericana planteando en el corpus distopías (*Clima de optimismo, Salvaguardia, En un país lejano, Muertos útiles y La burra*) catástrofes sociales mediadas por la ineffectividad de las instituciones, la corrupción política, los conflictos armados y el fracaso del amor.

En ese contexto narrativo aciago, el pensamiento de Ernst Bloch (2004) nos permite visualizar la escritura de Rosenrauch como una ventana de esperanza sobre el devenir humano. Escribe Bloch “la existencia pública y privada está cruzada por sueños lúcidos, por una vida mejor que la anterior” (p.28). De este modo la escritura es una proyección del mundo interior del escritor que expulsa, a través de ese ejercicio, la dificultad de ser un extranjero solitario que advirtió las complejas relaciones del poder y la sociedad. Bloch afirmó que el “hombre es un ser de impulsos cambiantes, una suma de deseos cambiantes” (*Ibíd.*), esa ambivalencia es percibida en la obra de Rosenrauch a través de las sociedades del consumo que relata. El afecto de la escritura, se transforma así, en una pasión. Bloch plantea que “la capacidad utópica reintegrada a su verdadera dimensión, siempre se halla vinculada a lo real posible” (p.183) y, en ese sentido, el arte es un medio por el que se percibe la libertad que vendrá.

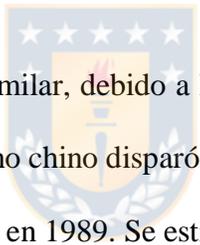
## Marco teórico

### Universidad y literatura

Durante el ocaso de la Alta Edad Media, a finales del siglo XI, surgen las primeras universidades en Europa, que se consolidarán en los siglos posteriores. En América Latina las universidades surgen de la mano de las órdenes religiosas que vinieron con los españoles y siguieron el modelo europeo (Salamanca y Alcalá de Henares) y, por supuesto, medieval. Carlos Tünnermann (1996) señala: “España constituye, pues, una gran excepción entre las potencias coloniales, en lo que refiere a la fundación de universidades europeas, fuera de Europa” (p.122). Puesto que a diferencia de otras potencias coloniales en América, como la británica, neerlandesa o francesa, favorecieron al poco de llegar el establecimiento de distintas entidades de educación superior. Un caso aparte es el de Fátima alFihri, quien fundó la primera Universidad en la ciudad de Fez en Marruecos el año 859, mucho antes de que las universidades occidentales surgieran. La biblioteca de la universidad al-Qarawiyyin, fundada por AlFihri, aún sigue en funcionamiento y es considerada la más antigua del planeta.

Las universidades han sido guardianas del conocimiento humano y su importancia en el desarrollo del pensamiento y el arte ha sido fundamental. Por lo tanto, revisar novelas que textualizaron el espacio de la Universidad es clave para comprender el contexto actual de la institución. Apreciamos un cambio radical. Al mirar con perspectiva la historia universitaria vemos que está rodeada de peligros y cuestionamientos.

En 2018 se conmemoraron cincuenta años de la Revolución Universitaria Francesa conocida como *Mayo del 68*, en la que participaron estudiantes e intelectuales que buscaban repensar el periodo de posguerra y cuestionar diversas políticas intervencionistas que afectaban la soberanía de países de América del Sur y Asia, como Vietnam. Por todo lo anterior, la división ideológica que dejó la Segunda Guerra Mundial encuentra su punto álgido a fines de la década del sesenta. El *Mayo francés* no fue la única expresión de descontento social acaecida en 1968. En julio del mismo año Ciudad de México, Tlatelolco en lengua mexicana, tuvo una importante revuelta estudiantil en la Plaza del Zócalo que desembocó en una matanza el 2 de octubre.



En otro hecho de naturaleza similar, debido a la polarización ideológica derivada de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno chino disparó contra la concentración de estudiantes en la Plaza de Tiananmen el 4 de julio en 1989. Se estima que murieron alrededor de 10.000 personas en un ataque antojadizo del ejército. Los estudiantes pro-democráticos fueron acribillados.

En Chile el movimiento estudiantil tiene actividad a partir de 1967. A consecuencia del cambio político y social que experimentó el país, previo y posterior a la elección de Salvador Allende. El Golpe Militar (1973) acribilló el sueño socialista de una sociedad equitativa y la privatización hizo lo suyo con los gobiernos democráticos que arribaron después. Las tensiones nacionales no hicieron prosperar el sistema universitario, así como lo soñaron los revolucionarios y la alianza con los trabajadores no se concretó.

Otros movimientos estudiantiles han surgido desde hace algunos años en Chile (Movimiento estudiantil de los años 80, “La revolución pingüina” de 2006 y, en alguna medida, los movimientos universitarios de 2011 y 2018) que buscan alcanzar resoluciones que apoyen y establezcan un sistema educativo integral y universal. Las luchas estudiantiles acaecidas a fines de los sesenta y las que han surgido a partir del siglo XXI son distintas, aunque mantienen un lazo común que busca la equidad e igualdad de oportunidades.

Aldo Casali Fuentes (2015) en el artículo “Reforma Universitaria en Chile” comenta que la Universidad de Concepción fue uno de los primeros planteles en profesionalizar la enseñanza académica a partir de sus vinculaciones con la Unesco y la Fundación Ford, y que antes de aquello la enseñanza universitaria no tenía una organización eficiente. En Chile, al menos, en palabras de Casali, la Reforma Universitaria fue un fracaso (pp. 99-100).



En Chile, la historia universitaria chilena remonta su origen a la Colonia y se vincula a las órdenes religiosas, entre ellas el Convictorio de San Francisco Javier (1623), la Universidad Santo Tomás (1622) y la Universidad de San Felipe, fundada en 1647. Tras la Independencia, en 1843, se funda la Universidad de Chile. En 1888 nace la Pontificia Universidad Católica; y en 1919 un grupo de ilustres ciudadanos de Concepción funda la primera Universidad del centro sur del país<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Sobre la historia de la Universidad en Chile remitimos al artículo “Evolución de las Universidades Chilenas 1981-2004” de Ricardo Cruz Cocke en *Revista Médica de Chile*, 2004, (132) pp.1543- 1549. El artículo aborda la proyección de las Universidades chilenas: “Antes de 1981 existían sólo 8 universidades en el país, que hoy se denominan “tradicionales”. Dos de ellas eran estatales y las demás privadas con subvención estatal, pues cooperaban con la función educacional de Estado Docente y laico originado en el liberalismo y positivismo del siglo XIX. Mediante el Decreto N° 2 de 3 de Enero de 1981, el gobierno militar de la época, fragmentó las universidades estatales y

Friedrich Nietzsche cuestionó el rol de la Universidad en sus conferencias del libro *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* (1872): “Debemos ocuparnos del porvenir de la escuela primaria alemana, de la escuela técnica alemana, del instituto alemán, de la universidad alemana” (Nietzsche, 2009, p.21). Podemos extrapolar las palabras del filósofo a otros contextos culturales. El desarrollo integral del ser humano será positivo en la medida en que se aprendan a resolver con efectividad ciertas operaciones de sobrevivencia hasta alcanzar un conocimiento afinado en una rama específica del conocimiento. Nietzsche agrega que esta preocupación por la educación debe ser amorosa, porque las escuelas “nos vinculan al pasado del pueblo, y constituyen en sus rasgos esenciales un legado tan sagrado y digno de amor, que yo sólo podría hablar del porvenir de nuestras escuelas en el sentido de una aproximación –lo más estrecha posible– al espíritu ideal de que proceden” (*Ibíd.*). Nietzsche consideró nefasto el cambio producido por “la tendencia hacia la máxima *extensión de la cultura*, y, por otro lado, la tendencia a *disminuirla y debilitarla* (p.24). En resumen, cuando la Universidad pierde su autonomía frente al Estado, se pone al servicio de éste y potencia la crisis del conocimiento y la cultura de los pueblos. Según lo anterior, no será posible orientar a las nuevas generaciones que se insertan en sociedades hiperconectadas y tecnologizadas, sin ética y sin amor.

---

públicas en sedes regionales y dictó una completa libertad de enseñanza superior para crear universidades privadas, con el mismo espíritu de don Abdón Cifuentes en 1873” (p.1544). Cifuentes promovió la libertad de enseñanza, lo que le valió su salida del Congreso. Sin embargo, participó en la organización y docencia de la Pontificia Universidad Católica. La expansión de las Instituciones de Educación Superior creció considerablemente. Este fenómeno se vincula con la aprensión de Nietzsche sobre la tecnificación del saber. En Chile, la educación técnica fue concebida para impulsar los sectores económicos vulnerables de la sociedad.

Juan Alfredo Obarrio y José Miguel Piquer (2015) en *Repensar la Universidad. Reflexión histórica de un problema actual* analizan distintos momentos de la historia de la Universidad; Sócrates, los Humanistas, la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración y la Universidad en el siglo XX y en el siglo XXI. Las variaciones entre un momento y otro son abismales. Alejandro Llano afirma que los esfuerzos en torno a las reformas en los planes de estudio están peligrosamente orientados hacia el “rendimiento económico y la tecnificación del saber” (citado en Piquer y Obarrio, 2015, p.15), lo que declara el ocaso de las Humanidades. La tecnificación del saber, advertida por Nietzsche a fines del siglo XX, se revela en el siglo XXI como una práctica que se propaga en las instituciones universitarias de la mano de la competencia académica y estándares de calificación, publicaciones o posiciones en los *rankings* internacionales, en desmedro de lo que enseñamos y cómo lo enseñamos. Por ello, la propuesta de Obarrio y Piquer, nos invita a repensar la universidad y tratar el conocimiento de forma ética y proyectarlo tal como Nietzsche, como un gesto amoroso para los que vendrán.

Jacques Derrida reflexionó en torno al devenir de las universidades en dos ensayos: *Las pupilas de la Universidad. El principio de razón y la idea de la Universidad* (2017) y *La universidad sin condición* (2010). En el primer ensayo se refiere a los “riesgos que hay que evitar” (Derrida, 2017, p.117) y en una nota al pie de página alude a los suicidios de estudiantes y profesores en el puente de la Universidad de Cornell: “¿Qué hay que hacer para evitar que se precipiten al fondo de la garganta? ¿Es ella la responsable de todos estos suicidios? ¿Es preciso construir unas alambradas? (*Ibíd.*). Su reflexión se despliega con un cuestionamiento base: “¿La Universidad *con vistas* a qué? ¿Cuál es esa vista, cuáles son las vistas de la Universidad?” (p.118). El pensador francés nos invita a meditar en torno a la

razón de ser de la Universidad apoyándose en la premisa aristotélica “todos los hombres por naturaleza tienen el deseo de saber” (*Ibíd.*). A ello agrega que lo que permite saber no es sólo la vista, la memoria o la inteligencia “también se necesita oír, poder escuchar lo que resuena” (*Ibíd.*). Derrida observa la universidad como un sistema orgánico que mantiene una relación con el ser y la razón, a lo que añade el sentido de responsabilidad: “Se trata siempre de una voz que interpela” (p.123) y que ha propiciado su desarrollo tecno-científico y dialógico. Aquí, Derrida propone la idea de una “comunidad del pensamiento” (p.132) que cuestiona e “intenta sacar todas las consecuencias posibles de dicho cuestionamiento” (p. 133). Más allá de las concepciones ideológicas, esta comunidad debe trabajar para “transformar de forma consecuente los modelos de escritura, la escena pedagógica, los procedimientos de colocación, la relación con las lenguas, con las demás disciplinas, con la institución en general, con su fuera y su dentro” (p.134), porque como afirmaron Kant, Nietzsche y Heidegger “lo esencial de la responsabilidad académica no debe ser la formación profesional” (p.135).

En *La universidad sin condición*, conferencia presentada en la Universidad de Stanford en 1998, Derrida (2010) reflexiona sobre la Universidad desde el punto de vista de la incondicionalidad, vale decir, como un lugar para la libertad de cuestionamiento y de la profesión de la verdad, *veritas*. La universidad debe ser “un espacio legítimo de trabajo y de reelaboración, *en* la universidad y, dentro de ella, con especial relevancia, *en* las Humanidades” (p. 11), todo esto, con el objetivo de “encontrar el mejor acceso a un nuevo espacio público transformado por unas nuevas técnicas de comunicación, de información, de archivación y de producción de saber” (p.12).

En los objetivos planteados, Derrida (2010) apela a la deconstrucción, derechamente, como una estrategia, “como derecho incondicional a plantear cuestiones críticas no sólo la historia del concepto de hombre sino a la historia misma de la noción de crítica, a la forma y a la autoridad de la cuestión, a la forma interrogativa del pensamiento” (p. 12-13) y para esto añade del ejemplo de la escritura de obras singulares (p.13) que se manifiestan como acontecimientos del pensamiento. En su resistencia incondicional, la universidad debe “reflejar, inventar y plantear” (*Ibíd.*) las facultades del Derecho y las Humanidades con el objetivo de deconstruir la historia y sus axiomas. Por esto, Derrida propone que la universidad sin condición promueve el derecho “a decirlo todo, aunque sea como ficción y experimentación del saber” (p.14). La incondicionalidad de la universidad radica en su connotación de “sin poder” o “sin defensa”, debido a su posición expuesta a ser “ocupada, tomada, vendida, dispuesta a convertirse en la sucursal de consorcios y de firmas internacionales” (p.17). El desafío de la universidad es “reivindicar una especie de soberanía” (*Ibíd.*) por medio de un acto de fe con el saber.

Erich Rosenrauch exploró en *Noche sin gloria* y *Los poderosos*, novelas publicadas en 1961 y 1970, respectivamente, el espacio universitario. Ellas abordan el contexto universitario desde una perspectiva intimista, que no está ligada a las grandes revoluciones de fines de los sesenta, sino al rol social de la Universidad y las relaciones que surgen entre los elementos que la componen: espacio, estudiantes, profesores y sociedad.

*Noche sin gloria* aparece en 1961, el mismo año que *Los túneles morados* de Daniel Belmar. La novela de Rosenrauch explora el mundo interior y las circunstancias de tres estudiantes (Alfredo, Fernando y Sebastián) enfrentados a un examen. La noche previa estará

colmada de experiencias vinculadas a un conocimiento vital que les será revelado por una prostituta adolescente, la señorita Lucy. Ella será el hilo conductor entre los estudiantes y el profesor, quien, agotado e incrédulo de su oficio, refleja el paso de la juventud a la adultez, acompañado de un pensamiento crítico que revela las caretas del poder en el contexto académico. Al igual que los *Túneles morados*, Rosenrauch declara un conocimiento que se escapa de las aulas universitarias.

Sin embargo, la novela de Rosenrauch es contemplativa respecto del vértigo narrado en *Los túneles morados*. Los episodios están inmersos en la contemplación del mundo interior de los personajes, apenas matizado por algún diálogo. Ambas novelas narran acciones que transcurren durante una noche, lo que será decisivo para todos los involucrados, en la medida en que los personajes acceden a un conocimiento vital vedado que alcanzan a partir de la introspección. Por lo anterior, *Noche sin gloria* fue incluida dentro de la corriente imaginista<sup>16</sup>. Luis Muñoz y Dieter Oelker (2014) señalan que esta corriente estará determinada por el *imaginista*, nombre del “oficio de quien realiza esta actividad” (2014, p.161), y el *imaginismo*, “doctrina que rige el ejercicio de tal profesión” (*Ibíd.*); en ambos casos, estará regida por el lenguaje.

---

<sup>16</sup> En el *Diccionario de Movimientos y grupos literarios chilenos* (2014), Luis Muñoz y Dieter Oelker señalan: “En el origen de los términos *imaginismo* e *imaginista* están comprometidas las palabras *imaginación*, *imaginar* e *imagen*. Ellas denotan la dificultad (ejercicio y resultado) de inventar personajes, acontecimientos, ambientes y situaciones, o de evocarlos desde la experiencia, en función de un proyecto ideacional presente, y de representarlos, en forma viva y eficaz, por medio del lenguaje” (p.161).

En 1961 aparece *Las noches del cazador* de Fernando Alegría (Zig-Zag), novela que explora el reencuentro de dos amantes, Gustavo y Teresa. El hombre mantiene una relación con la hija de la mujer, Angélica. La novela explora el paso del tiempo y las ilusiones de la juventud que se evaporan en la adultez:

El hombre no ama sino ese rostro, un solo rostro con diferentes nombres, y ese rostro de mujer en mujer que nos fascina, de una aventura a otra aventura. A veces nos preocupan las circunstancias. Muchos se contentan con haber visto esa cara y se satisfacen después con los parecidos. Yo soy de los empecinados, lo busco como un poseído; no me deja jamás; me obsesiona, y, a través de los años, me ha hecho solitario y aventurero. Y lo persigo. A lo mejor, cuando llegue a mis manos no será sino una máscara (Alegría, 1961, p. 162).



La novela de Alegría es menos contemplativa, pero no por esto deja de penetrar en el mundo interior de los personajes. Está fragmentada en “Atardecer”, “Primera noche”, “La mañana”, “Mediodía”, “Segunda noche” y “Nuevo día”. En algunos capítulos Alegría retrata espacios del centro de Santiago como los alrededores del Cerro San Cristóbal, el Club Hípico, el Parque Forestal, el Hotel Carrera, entre otros sitios. Lo anterior sugiere un punto de conexión entre los escritores, quienes tuvieron especial interés por insertar en sus obras paisajes del territorio real, es decir, la ciudad de Santiago o, en el caso de Belmar, la ciudad de Concepción. En Rosenrauch, el espacio no está determinado por un lugar físico o una geografía explícita, sino que se adentra en el territorio interior de los personajes. Sin embargo, en *Los poderosos* tiende a concentrarse en los espacios sin nombrarlos, aunque un lector

agudo puede inferir que la novela está, al menos, inspirada en la Universidad de Concepción<sup>17</sup>, Chile.

En el prólogo de *Noche sin gloria*, Juan Loveluck (1961) propone su presentación como “un acompañamiento intelectual en el nacer de una nueva criatura literaria” (p.7). Loveluck señala que las características de esta novela la insertan en una modalidad alejada de sus contemporáneos: “El acento se pone en el ánimo de los personajes, en su ser interno –para el común invisible” (p.8). Loveluck puntualiza que la mirada del narrador controla el mundo de los personajes realizando incluso “observaciones acerca del mismo acto de escribir” (p.9). En este punto Rosenrauch se acerca a una incipiente metaliteratura en la medida en que reflexiona sobre su escritura en el transcurso mismo de la narración. Loveluck señala que la novela de Rosenrauch es excepcional debido a su configuración narrativa y lo acerca a escritores como Jorge Luis Borges, Juan José Arreola o Alejo Carpentier. La introducción a la novela permite dimensionar la perspectiva narrativa del autor por medio de un “intra-análisis exhaustivo e implacable de sus personajes” (*Ibíd.*).

---

<sup>17</sup> Sobre el impacto de la Universidad en Concepción véase la columna de Daniela Rivera Estrada (2013) “Con la Universidad tatuada en la piel”(disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/con-la-universidad-tatuada-en-la-piel/>) allí escribe: “universidad y ciudad han creado una suerte de Industria cultural que ha dado a la región y al país no sólo profesionales competentes, sino también políticos, investigadores, científicos, poetas, artistas plásticos, actores y músicos de alta calidad. La Universidad de Concepción ha sido el gran generador de la oferta cultural de la zona, incluso en tiempos de represión y censura”.

## Marco teórico

### La dimensión erótico-sexual en la narrativa de Erich Rosenrauch

Otras obsesiones del escritor son el erotismo y la sexualidad. Tres de las siete novelas que escribió abordan este tema desde una perspectiva intimista, prohibida y cruel. *La casa contigua* (1968), *Noche sin gloria* (1961) y *La burra* (1979) tratan el erotismo y la sexualidad desde diversas perspectivas; por un lado tenemos a un novicio enfrentado a las dudas de la fe; por otro, a un profesor y tres estudiantes que se encuentran con una joven prostituta; y, por último, las peripecias de Orozimbo en el Teatro Afrodita.

Según lo anterior, nos parece pertinente la propuesta de Michel Foucault (1990), quien en el *Cuerpo utópico* aborda la vinculación de los cuerpos que potencia la “topía despiadada” (p.7): “Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado” (p.8). Sólo a través de la utopía podemos concebir el cuerpo como “otro”. Foucault afirma que los griegos no designaban el cuerpo sino cuando es un cadáver, porque el cuerpo “siempre” (p.16) está en otro lugar: “Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene lugar pero de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales y utópicos” (*Ibíd.*). El cuerpo está presente en la medida en que se encuentra con otro en el amor; en ese encuentro “todas las partes invisibles de tu cuerpo se ponen a existir” (p.18). Esto es posible “porque, en el amor, el cuerpo está *aquí*” (*Ibíd.*).

- **El uso de los placeres**

En *Historia de la sexualidad* (1986) Foucault desentraña el ejercicio y el imaginario erótico-sexual desde una perspectiva histórica, antropológica y filosófica, lo que permite observar y comprender el fenómeno para valorarnos como seres complejos en nuestras relaciones con los otros y con las instituciones.

En “El uso de los placeres”, Foucault (1986) centra su análisis sobre la base de tres ejes: “la formación de saberes que a ella se refieren, los sistemas de poder que regulan su práctica y las formas según las cuales los individuos pueden y deben reconocerse como sujetos de esa sexualidad” (p.8). A partir de un estudio genealógico, el pensador francés busca “cómo los individuos han sido llevados a ejercer sobre sí mismos, y sobre los demás, una hermenéutica del deseo en la que el comportamiento sexual ha sido sin duda la circunstancia, pero ciertamente no el dominio exclusivo” (p.9). Desentrañar del acto sexual la moral que lo rige o circunda requiere observar con lucidez un fenómeno vinculado al instinto humano. La problematización de la sexualidad busca respuesta en la ética:

Los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo (Foucault, 1986, p.14).

En su estudio, el pensador francés propone que con el advenimiento del cristianismo la sexualidad se habría asociado al “mal, el pecado, la caída, la muerte, mientras que la Antigüedad lo habría dotado de significaciones positivas” (1986, p.16). Nos interesa la

sexualidad en la medida en que los individuos pueden, a través de ella, lograr una transformación de sí mismos en la adquisición de un conocimiento antes ignorado. En la conformación de una ética sexual que incluye códigos de comportamiento y formas de subjetivación, Foucault afirma que se instalan cuatro ejes: la relación con el cuerpo, la relación con la esposa, la relación con los muchachos y la relación con la verdad.

Advertimos en las novelas *La casa contigua*, *Noche sin gloria* y *La burra* del escritor Erich Rosenrauch una *aphrodisia*, concepto que los griegos utilizaron para referirse a “los placeres del amor o, bien llamados, “actos de la carne”: “gestos, contactos, que buscan cierta forma de placer” (Foucault, 1986, p.39). Los personajes masculinos de Rosenrauch buscan un conocimiento que es mediado por las mujeres que aparecen en los relatos. La experiencia ética de la *aphrodisia* es dinámica porque “conciene al grado de actividad que expresan el número y la frecuencia de los actos” (p.43). Foucault ahonda en el tema de la *aphrodisia*:

Aun cuando la experiencia de la “carne” sea considerada como una experiencia común a hombres y mujeres, pero sin que tenga para ellas la misma forma que para ellos, aun cuando la “sexualidad” se vea marcada por la gran cesura entre sexualidad masculina y femenina, se considerará a las *aphrodisia* como una actividad que implica dos actores, cada uno con su papel y su función –el que ejerce la actividad y aquel sobre quien ésta se ejerce (p. 47).

En “El uso de los placeres”, Foucault (1986) propone: “No se trata de lo que está permitido o prohibido entre los deseos que se experimentan o los actos que se realizan, sino de prudencia, de reflexión, de cálculo en la forma en que se distribuyen y en que se controlan los actos” (p.56). En ese control entran en juego dos conceptos, la *sophrosyne* y la *enkrateia*;

esta última “se caracteriza más bien por una forma activa de dominio de uno mismo, que permite resistir o luchar, y asegurar su dominio en el campo de los deseos y de los placeres” (p.62). Foucault agrega que los antiguos proponen la reflexión moral, a propósito de los placeres porque está orientada hacia “una estilización de la actitud y una estética de la existencia” (p.90).

La *aphrodisia* conlleva una violencia que surge a partir del roce de los cuerpos y la temperatura que sube, agita y concluye en la expulsión de los humores; “fuerza contra fuerza, agua fría contra ebullición, alcohol sobre la flama” (Foucault, 1986, p.121), escribe Hipócrates. Foucault añade que el esquema propuesto concibe que la expulsión de la esperma es violenta, porque tiene “una mecánica casi irreprimible y una fuerza cuyo dominio escapa; pero se plantea también [...] una cuestión de economía y de gasto” (*Ibíd.*). Una economía, pues el hombre debe racionar “sus elecciones sexuales” (p.140), porque debe demostrar dominio sobre sí mismo “en la práctica de ese deber” (*Ibíd.*). El gasto se asocia a la expulsión de los humores, porque en esa liberación el hombre pierde elementos de valor en su organismo.<sup>18</sup> Placer y gasto se producen en el acto sexual, de modo que una economía propiciará el cuidado del cuerpo y el alma.

---

<sup>18</sup> El valor está dado por ser el semen una sustancia beneficiosa para el cuerpo masculino. Los antiguos y los sabios orientales coinciden que en la medida en que si el hombre alcanza cierta edad se recomienda la expulsión acotada de semen porque expulsa de sí la vitalidad de los órganos. Así también, las mujeres pierden vitalidad en la gestación de los hijos donde la transferencia del alimento se da por medio del cordón umbilical.

- **La inquietud de sí**

En el tercer tomo de *La historia de la sexualidad*, Michel Foucault (1986) enfatiza su análisis en las prácticas de las relaciones con uno mismo a partir de la propuesta de Artemidoro: “trabajo de reflexión filosófica o médica sobre los placeres y sobre la conducta sexual” (p.7), a partir de la interpretación de los sueños con la “onirocrítica” (*Ibíd.*) y los factores que determinan las significaciones de los sueños sexuales. En esta investigación nos interesa centrarnos en el capítulo que aborda “el cultivo de sí”, en donde Foucault recupera los tratados de los antiguos (Sorano, Rufo de Éfeso, Musonio, Séneca, Plutarco, Epicteto y Marco Aurelio), lo que permite re-configurar la problematización de la *aphrodisia* y sus vinculaciones con la soledad y el poder.

En los primeros siglos de nuestra era se publicaron textos que insistieron en “la atención que conviene conceder a uno mismo” (Foucault,1986, p.39), con el objetivo de “tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y campo de acción, a fin de transformarse, de corregirse, de purificarse, de construir la propia salvación” (p.41), lo que consiste en un imperativo, una actitud traducida en “prácticas y en recetas que se meditan, se desarrollan, se perfeccionan y se enseñan” (p.43), lo que “ha dado lugar finalmente a cierto modo de conocimiento y a la elaboración de un saber” (*Ibíd.*). Esto consiste en una *epimeleia*, lo que “implica un trabajo” (p.49) sobre sí mismo.

Entre las prácticas propuestas se mencionan las que están destinadas al ejercicio del cuerpo y las de las enfocadas a un ejercicio mental como “las meditaciones, las lecturas, las notas que se toman de libros o de las conversaciones escuchadas, y que se releen más tarde,

la rememoración de las verdades que se saben ya pero que hay que apropiarse aún mejor” (Foucault, 1986, p.50). Marco Aurelio propone, por ejemplo, la *anacoresis de uno mismo*, que consiste en un “trabajo de reactivación de los principios generales, y de los argumentos racionales que persuaden de no dejarse irritar ni contra los demás, ni contra los accidentes, ni contra las cosas” (p.50).

Foucault puntualiza que estas prácticas de sí constituyen prácticas sociales y no están, necesariamente, consagradas a la soledad, y lo explica a partir de un planteamiento de Séneca: “La cura de sí aparece pues intrínsecamente ligada a un `servicio de almas` que comprende la posibilidad de un juego de intercambios con el otro y de un sistema de obligaciones recíprocas” (p.53). Otra forma de la práctica del cultivo de sí es el trabajo de pensamiento sobre uno mismo, el que “debe tener la forma de una filtración permanente de las representaciones: examinarlas, controlarlas y seleccionarlas” (p.62), porque sólo así se practica el control sobre uno mismo, lo que se entiende como “una prueba de poder y una garantía de libertad” (p.63) que se traduce como una “ética del dominio” (p.65). Otra idea fundamental es aquella que plantea que quien logra acceder a sí se transforma a sí mismo en “un objeto de placer” (*Ibíd.*). A través de la exploración de sí, el ser humano puede alcanzar una transformación en donde el goce no es perturbado por el deseo y no existe turbación.

- **Imaginación pornográfica y Pornografía**

En 1967 Susan Sontag publica *Estilos radicales* (1997) en donde incluye el ensayo “La imaginación pornográfica”. Allí explora el género y propone que existen al menos tres tipos de pornografía: una centrada en los elementos de la historia social; otra en los fenómenos psicológicos; y una modalidad menor dentro de las artes que llama poderosamente su interés. En su análisis de las emblemáticas *Historia de O* (1954) de Pauline Reage (en realidad, Anne Desclos, quien también usó el seudónimo Dominique Aury), *Historia del ojo* de Georges Bataille (1928), las novelas del Marqués de Sade y otros textos. Sontag sostiene que la literatura de imaginación pornográfica explora la “metapornografía” (Sontag, 1997, p.79), vale decir, busca reflexionar en torno al fenómeno del sexo: “Cuando el hecho que se narra ya viene aderezado con los sentimientos del autor, explícitamente confesado, éste puede conmover al lector, al cual le resulta más difícil excitarse con el hecho en sí” (p.84). Agrega que “los materiales de los libros pornográficos que valen como literatura son, precisamente, una de las formas extremas de la conciencia humana” (p.72). En este sentido, la exploración pornográfica que Rosenrauch declara en sus libros viene determinada por el trabajo sobre la conciencia y la experiencia interior que se desborda al exterior.

En otro libro, *La pornografía o el agotamiento del deseo*, Michela Marzano (2006) señala que la pornografía<sup>19</sup> es una estrategia comercial y comunicacional que busca borrar la

---

<sup>19</sup> En *El sexo y el espanto*, Pascal Quignard (2005) aborda la sexualidad en la antigüedad y las prácticas de los griegos y romanos. Quignard afirma que la *pornographia* se traduce como “pintura de prostituta” (Quignard, p.13) y que su creador fue el pintor Parrasios de Éfeso; eran coleccionadas por el emperador Tiberio y por ello pasaron a la posteridad. En la cultura de los antiguos la sexualidad, el amor a los pequeños (las niñas se casaban entre los 7 y los 12 años), la homosexualidad y el lesbianismo estaban integrados en las convenciones de la sociedad a partir de rituales.

subjetividad de los seres humanos. De este modo, el doble discurso pornográfico se presenta, por un lado, opuesto a la represión y, por el otro, “con miras a ocultar la afirmación de una dictadura, de un sistema de fuerzas que borra la intimidad” (p.15).

En el contexto de la pornografía como una forma de dictadura, Marzano hace referencia a las películas *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pier Paolo Pasolini y *El portero de Noche* (*Il portiere di notte*, 1974) de Liliana Cavani, cintas que relatan la configuración de relaciones sadomasoquistas, interacciones que tienden a lo trágico y que anulan a los sujetos llevándolos a la muerte (Sontag señala que los textos de imaginación pornográfica siempre se inclinarán hacia la muerte). El componente polémico en ambas piezas audiovisuales es que los individuos que ostentan el poder de dominación sexual están relacionados con las SS, las escuadras policiales y militares de la Alemania nazi. La pornografía se constituye en un horror impregnado de un totalitarismo que trasciende lo ideológico, alcanzando y traspasándose a la sexualidad humana. Según Marzano (2006), la pornografía se erige en un aliado de los sistemas totalitarios, instituyéndose en una doctrina de “dominación en virtud de la cual el individuo no es más que un cuerpo-carne que se debe controlar” (p. 47).

Las novelas de Erich Rosenrauch, *Noche sin gloria*, *La casa contigua* y *La burra* exploran la sexualidad y la pornografía con el objetivo de generar un conocimiento revelado a partir de la turbación, la soledad y la violencia. El escritor nos enseña un conocimiento vital sobre el amor y el sexo, en ese sentido se acerca a la propuesta de Sontag. En tanto *La burra* vuelve pornográfica la sexualidad, al presentarla como un sistema totalitario, por ello nos remite a Marzano.

Las categorías expuestas nos permiten observar en la obra del escritor austríaco-chileno operaciones narrativas en los personajes que les permiten extraer de la experiencia erótica y/o sexual un conocimiento sobre la violencia y el amor. Los personajes femeninos son fundamentales, como veremos, en virtud de la exploración del cuerpo propio, la prostitución, la independencia respecto del mundo masculino y sus significantes sobre la sexualidad y el amor. En ello se juega el fracaso o la libertad. Por el contrario, los personajes masculinos están sumergidos en la duda, el desánimo y el fracaso; en contraste con los femeninos, los personajes masculinos de Rosenrauch tienen como imperativo la duda.

Georges Bataille señala una diferencia fundamental entre la actividad sexual y el erotismo, este último “es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado a la reproducción y del cuidado de los hijos” (2007, p.15). La búsqueda psicológica se relaciona con el intento de cruzar el abismo que separa a las personas. La posibilidad de aquello, nos fascina. Bataille añade que somos seres discontinuos, “individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible” (p.19) y que de la existencia sólo queda “la nostalgia de la continuidad perdida” (*Ibid.*). Bataille considera que todo erotismo es sagrado debido a que la búsqueda de continuidad “designa una manera de proceder esencialmente religiosa” (p.20). En otra arista, conlleva una perturbación “inmediata [que] nos da la sensación que lo supera todo; es un sentimiento tal que las sombrías perspectivas vinculadas a la situación del ser discontinuo caen en el olvido” (p.29). La propuesta de Bataille nos permite una entrada al universo erótico de Rosenrauch perfilado en algunos de sus personajes como Francisco, Lucy y Ana. En el caso de Francisco entra en juego la transgresión de los mandamientos religiosos al percibir a la Virgen como un objeto de deseo, porque “tal es la naturaleza del *tabú*: hace

posible un mundo sosegado y razonable, pero, en su principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia sino a la *sensibilidad*” (p.68). Si el erotismo conlleva una experiencia religiosa es porque “el movimiento de la *carne* excede un límite en ausencia de voluntad” (p.97). Tal como los arrebatos místicos, baste señalar la portada del libro de Bataille que recoge un detalle de la Transberveración de Santa Teresa esculpida por Gian Lorenzo Bernini (1652). El erotismo es misterioso. Por ello la figura de la prostituta está consagrada a la transgresión porque “en ella el aspecto sagrado, el aspecto prohibido de la actividad sexual, aparecía constantemente; su vida entera estaba dedicada a violar la prohibición” (p.139).

María Luisa Martínez (2013) propone en *La trampa de los sueños. La narrativa de Mario Vargas Llosa*, el cambio de paradigma que surge cuando las utopías colectivas se trasladan al ámbito privado. A partir de Sontag, Martínez afirma:

La obsesión por el sexo remite a todas las otras obsesiones utópicas o, más claramente aún, la imaginación pornográfica parte de un supuesto utópico, un centramiento exclusivo en el placer, en el vaciamiento individual a partir de la experiencia erótica y en una búsqueda exclusiva del goce sexual, sin que limitaciones físicas, religiosas o morales perturben esta búsqueda (p.169).

La escritura está estrechamente vinculada al erotismo, dirá Vargas Llosa, porque sólo por medio del lenguaje “es posible sublimar una experiencia que, de otra manera, parecería basta e insatisfactoria y, gracias a él, el erotismo se incorpora al ámbito creativo” (citado en Martínez, p.178).

*Noche sin gloria* y *La casa contigua* exploran el erotismo y traspasan las barreras morales por medio del flujo sexual que transita entre el monasterio y el burdel, o bien, las peripecias de la señorita Lucy. Martínez recupera el pensamiento de Manfred Jügersen quien en *Conjuro y liberación* (1985) propone que la pornografía produce textos de gran fuerza expresiva, reflexiva y de crítica social, y que también abordan los deseos socialmente atados y que involucra una búsqueda desenfadada de placer y que por eso poseen un carácter profundamente revolucionario.

El marco teórico reunido nos permite adentrarnos en la narrativa del escritor austriaco-chileno para develar de qué modo su obra apuesta por la advertencia del fracaso de las sociedades revelada a en la distopía. Veremos cómo a través del contexto universitario se resuelve la crisis vocacional de unos y la posibilidad de progreso para otros. Por último, la configuración de un marco erótico-pornográfico buscará revelar un conocimiento reflexivo en torno a las relaciones eróticas y sexuales que entablan los personajes. Y en donde entran a operar otros elementos, como lo son los objetos.

## Crítica Precedente

- **Preliminar de Juan Loveluck para *Noche sin gloria* (1961)**

La primera novela de Erich Rosenrauch fue publicada por la Editorial Del Pacífico en noviembre de 1961. Ese mismo año, Daniel Belmar publica *Los túneles morados* en Zig-Zag. La novela de Rosenrauch alcanza doscientas cuarenta y siete páginas y recoge con singular perspectiva el encuentro de tres estudiantes y su “verdugo”, el profesor, la noche previa a un examen universitario. La novela de Belmar sigue a los estudiantes durante una noche y, al mismo tiempo, narra la situación de otro personaje que cuida a su pareja que padece un cáncer. Si bien la novela de Belmar enfatiza el escenario citadino en el recorrido de los personajes, Rosenrauch se enfoca en la situación interior de los mismos. Ambas novelas manifiestan un conocimiento vital que está fuera de la Universidad.

Juan Loveluck (1961) señala en su prólogo de la novela que es un “acompañamiento intelectual en el nacimiento de una nueva criatura literaria” (p.7), aludiendo a la compleja entrada en el mundo de las letras (a los 25 años, en 1957, Rosenrauch había publicado *Tres Dramas*). Loveluck afirma que: “El acento se pone, en el ánimo de los personajes, en su ser interno” (p.8). A esto se suma la idea de una incipiente metaliteratura<sup>20</sup>, cuando propone que

---

<sup>20</sup> La metaliteratura, metanovela, metanarrativa o *mise en abyme*, muestra esa particularidad de algunas novelas en las que “se observa la propia narrativa o uno de sus aspectos significativos, como si en el discurso se proyectase, en profundidad, una representación reducida, ligeramente alterada o figurada de la historia en curso o de su conclusión” (Reis y Lopes, 1995, p.143). Fredic Jameson señala que la obra de arte dentro de la obra de arte “se convierte así en un cristal en miniatura en el que las ausencias más destacadas de la utopía se reproducen con claridad pormenorizada; y lo que pudo ocultarlas en una plano externo de argumento político y social, de producción económica, queda ahora suspendido en lo puramente estético” (Jameson, 2009, p. 226).

la escritura: “Acaso a esto mismo débese cierta nota de frialdad y algunas – a nuestro juicio, imperitas- observaciones acerca del mismo acto de escribir” (p.9). En esta presentación el crítico y profesor vincula esta novela a *Los túneles morados*; además, señala *Las noches del Cazador*, de Fernando Alegría. Sobre la novela, apunta que la figura del profesor y verdugo está vinculada a la idea de un “minotauro” que “hace de la ciencia un instrumento de tortura, una herramienta de venganza” (*Ibíd.*). Al referirse a la señorita Lucy, Loveluck (1961) puntualiza sus “curiosos ritualismos sexuales – o musicosexuales” (p.10), porque la joven explora su sexualidad a partir de un estímulo musical, como veremos más adelante. La presentación de Loveluck esboza elementos que nos permiten una entrada, desde la hermenéutica, para dilucidar no sólo una estética narrativa, sino también cómo esa narrativa se vincula con la universidad y por qué el autor decide narrar desde ahí.

Loveluck propone que *Noche sin gloria* se orienta hacia la corriente imaginista<sup>21</sup>, la cual otorga mayor importancia a la imaginación que el criollismo, que sólo consideraba aspectos de la chilenidad, más que la exploración de otras posibilidades narrativas. En este punto retomamos las palabras de Ricardo Gelcic, quien señala en “Pasión y muerte en el Teatro Afrodita. *La Burra* de Erich Rosenrauch” (1979) que en las novelas *Clima de Optimismo* el lenguaje del escritor se torna más hermético y denso, lo que impide que las novelas alcancen un público masivo. Esto nos permite entrar al *imaginario* de Erich Rosenrauch, que, como veremos, despliega la contemplación interior hacia el exterior.

---

<sup>21</sup> En el *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos* (1993), Luis Muñoz y Dieter Oelker señalan que el Imaginismo en Chile está vinculado a una oposición al criollismo “para dar cuenta de una concepción diferente de la creación literaria, que rehuía la excesiva “especialización nacionalista” (p.128). El imaginismo tuvo vigencia entre los años 1925 y 1936, su máximo exponente es Salvador Reyes. Lefebvre apunta en su prólogo a una línea introspectiva y vincula la escritura de Rosenrauch con Borges o Carpentier, suponemos, apuntando a una escritura experimental e inédita para su época.

- **Introducción impertinente de autor ajeno de Alfredo Lefebvre**

La tercera novela publicada por Rosenrauch es *Los poderosos* (1970). La edición estuvo a cargo de Joaquín Almendros y fue impresa en Santiago. En la introducción de Alfredo Lefebvre descubrimos el juego retórico con la que Rosenrauch nombra su novela, pues los poderosos son los intelectuales: “La ironía llega a tal grado que el autor pide el prólogo para este libro, precisamente, a un miembro de la alta casa de estudios superiores de Concepción” (p.7). La novela, a pesar de estar situada en terreno académico (vale decir su universo se vincula a la universidad), no es otra cosa que un discurso contemplativo “sobre el acaecer humano” (p.8). En este sentido, toda la producción del escritor tiene como fin último desentrañar el mundo interior de sus personajes, los cuales se mueven en diversos terrenos como sombras o más bien como engranajes que conforman una máquina superior. El pequeño protagonista, que entrará luego a la universidad, advertirá que su mundo de la infancia caerá frente a la verdadera experiencia universitaria figurada en los personajes que cruzan el campus: “desmedradas criaturas, sujetas al duro tráfago del diario vivir, profesores sin vuelo ni estilo superior de vida, seres modestos que podrían igualmente actuar con moderada propiedad en una carnicería de barrio como en las aulas del conocimiento superior” (p.9).

- ***Clima de optimismo* prólogo de Jaime Concha**

*Clima de optimismo*, novela impresa por la Editorial del Pacífico contiene un prólogo escrito por Jaime Concha, quien apunta a la extrañeza de la novela debido a la ausencia de diálogo entre los personajes. Más adelante, vincula la escritura de Erich Rosenrauch con la

música; como sabemos, el escritor fue un melómano declarado: “Las frases de esta novela no deben ser leídas, por lo tanto, como organizaciones sintácticas, sino en los términos de una imprevisible plástica musical. Sus modulaciones, corrientes entrelazadas de un modo mayor y otro menor; timbres, en suma” (Concha, 1974, p.6). Concha nos permite establecer la relación entre escritura y música, puesto que la escritura de Rosenrauch está plagada de metáforas musicales y cambios de ritmo en la narración se ejecutan en los momentos en que la acción parece deslizarse de un modo sereno, tal como los *adagios* o, bien, frenéticos como en los *allegro vivace*: “Pues todo parece residir en la presión que ejerce el autor sobre la masa del lenguaje” (*Ibíd.*).

Jaime Concha (1974) advierte al lector que en la lectura de la ficcionalización de un país no conocido se vuelve “con la secreta conciencia de que no es otro que el nuestro” (p.6). Rosenrauch da un paso más allá en su propuesta narrativa porque noveliza “el eterno retorno de la guerra” (p.7).

- ***Salvaguardia*, Alfonso Calderón (1974)**

Alfonso Calderón esboza los aspectos fundamentales de esta novela, publicada en julio de 1974 por la Editorial Del Pacífico, bajo la dirección de Arturo Valdés Phillips. En ella el narrador articula un túnel lingüístico en el que sus personajes buscan el hilo de Ariadna, porque en alguna medida quienes han leído a Rosenrauch coinciden en el efecto laberíntico de sus narraciones. En la presentación de Calderón (1974) leemos:

Sin embargo, todos los personajes de sus novelas, de esas extrañas obras de Rosenrauch, tienen algún instante de lucidez, de maníaca evaluación de los contenidos de sus vidas, pero ceden, finalmente, a la roña, a la imagen de sí mismos que no se quiere ver en el espejo del autoanálisis, porque es más fácil vivir orillando sistemáticamente la verdad (p.7).

La novela retrata el asalto que sufre Alfonso y cómo, a partir de ese suceso, desentraña la compleja red en torno a la situación de las instituciones y el efecto de su inutilidad. Descubrirá el fin de la solidaridad por la pérdida de la *salvaguardia* que se ve truncada en una sociedad alienada y sumida en el miedo por los continuos ataques de los delincuentes que se expanden y toman la ciudad. Calderón enfatiza el valor lingüístico de la novela y la sabiduría de su autor: “un hombre para quien las palabras no carecen de sentido ni el ego es la medida de una minuciosa existencia” (Calderón, 1974, p.7), que lo acerca a los maestros de la novela negra como Raymond Chandler o Dashiell Hammett al momento de “generar una imagen verbal del patetismo existencial del hombre perseguido” (p. 6). Calderón cierra su presentación señalando que la escritura de Rosenrauch es “una implacable demostración de la grandeza de las palabras (p.7).

- **Prólogo de Jaime Quezada (1989) a *Muertos útiles***

*Muertos útiles* es un extraño caso en la literatura chilena. Publicada originalmente en 1977, fue censurada por la Jefatura de Zona de Estado de Emergencia<sup>22</sup>. La prohibición del

---

<sup>22</sup> Claudia Ortiz en su tesis de Magíster sobre Arte y Patrimonio, *La escena cultural en Concepción. Aproximaciones a través de los textos periodísticos de Ana María Maack 1976 – 1983 en el Suplemento Dominical Diario El Sur* (2017) señala que cuando Rosenrauch envía a Maack una copia de *Muertos útiles* para comentarlo en el diario fue interceptado por la jefatura de Zona de Estado que requisó y prohibió el libro. Ortiz agrega que el director del *El Sur* en ese entonces, Iván Cienfuegos, “guardó el libro en los archivos del diario” (Ortiz, 2017, p.94).

libro involucraba las facultades de apresar a quien se sorprendiera con un ejemplar o, bien, allanar lugares sospechosos y, por supuesto, prohibía la circulación del libro. Debido a esto, recién en 1989, Jaime Quezada realizó una segunda edición de la novela que incluye en sus primeras páginas la prohibición de 1977 en donde leemos: “2º Requírese y retírese de la circulación e incáutese del poder de quien se encuentre la indicada obra, facultándose allanamiento u [sic] descerrajamiento en caso necesario” (Rosenrauch, 1989, p.I). Incluso en el diario *El Cronista* fue publicado bajo el título “Bando prohíbe venta del libro *Muertos útiles*” (27 de agosto, 1977, p.26).

En el prólogo escrito por Quezada para la segunda edición de *Muertos útiles* (1989) leemos que el autor de la novela: “parecía destinado a ser un escritor de minorías. Y su vida personal misma, la de un solitario que buscó en la música y en la literatura su realidad de oficio y de belleza plena” (p.III). Este prólogo viene a esclarecer algunos aspectos biográficos de Erich Rosenrauch, proponiendo “la significativa calidad novelística” del escritor, también reconocida por sus pares.

De no ser por quienes ocultaron el libro cuando fue prohibido, quizá hoy no hubiéramos tenido acceso a la historia de ese atribulado país, Estolandia, que, como veremos, tiene alcances temáticos con el medio ambiente, en cuanto a su política y la fragilidad de nuestros recursos naturales.

- **“Reflexiones sobre problemas epistemológicos en la obra literaria”, Jorge Salgado (1989)**

Jorge Salgado, en 1989, publica en la Revista *Logos* de la Universidad de La Serena un artículo que aborda la novela a partir del análisis de los opuestos figurados en los personajes (Francisco y Ana) y también en los lugares donde ocurre la acción (monasterio y burdel).

Salgado enfoca su análisis en las series de elementos que establecen relaciones y oposiciones (humanos, espaciales, colores, nombres y objetos). Las relaciones apuntan a una significación que, según Salgado, sería del gusto del mismo Hegel, pues Rosenrauch no sólo construye un mundo de opuestos, sino que, además, estos opuestos, desde sus respectivas aristas, proponen otras significaciones. La literaridad de la novela está dada por el análisis del campo metafísico o del nivel ontológico del objeto de estudio; así: “los entes imaginarios y sus relaciones se comportan como seres reales, es decir, gozan de los atributos reales a nivel puramente predicativo” (Salgado, 1989, p. 99).

Las series de elementos que “mueven” la historia están directamente relacionadas entre sí, funcionando como un fino engranaje en donde el narrador “ubicuo y omnisapiente” (Salgado, p.107) hila en su fino relato los “pasajes” por donde transitan los personajes. De este modo, Francisco, el monje, “pasa” del monasterio al burdel; por el contrario, Ana “pasa” del burdel al monasterio. La lujuria del monje y la santidad de la prostituta. En medio de los dos mundos, un personaje, el lechero, funciona como “mediador” y contagia el deseo y la curiosidad por lo “contiguo”, la casa y el burdel, al monje y la joven. Salgado, desde la

disciplina filosófica, indaga en *La casa contigua* la lógica escritural de Rosenrauch y

propone:

En el caso específico de la novela *La casa contigua*, la configuración lingüística se logra a través de un relato con relaciones de oposición, desenvolviéndose dialécticamente, donde las oposiciones se confunden en un tercer elemento indiferenciado, casi absoluto, el jardín, y donde cada opuesto lleva consigo la contradicción interna (Salgado, 1989, p.107).

El jardín en la novela funciona como ese terreno neutral por donde “pasan” los personajes desde sus respectivos mundos. Salgado postula que es el jardín ese lugar “donde mana el ser y no – ser, donde se contiene Bien y Mal indiferenciados” (*ibíd.*). El carácter de “contigüidad” está presentado en el artículo desde la perspectiva del monasterio (celda) ubicado junto al burdel, separado apenas por un sendero y un rosal. Los elementos de la novela también se ven potenciados en su significación por los colores de los salones narrados en el burdel o el juego de luces en la oscuridad de la celda de Francisco, el azul, amarillo, rojo y negro, que se alternan entre el placer y la santidad.

Las diversas perspectivas de lectura que Lefebvre, Loveluck, Calderón, Concha y Salgado despliegan en las novelas de Rosenrauch nos permiten establecer las bases de una crítica de la narrativa del escritor, basada, como vimos, en la corriente imaginista, el mundo interior de los personajes, el fracaso de la política, las instituciones y, por último, las ambivalencias de lo religioso y el deseo.

- **“Pasión y muerte en el Teatro Afrodita”, Ricardo Gelcic (1979)**

En el número 6 de la Revista *Bravo*, Ricardo Gelcic propone una interesante lectura de *La burra* en un artículo que incluye ilustraciones de Mario Cisternas. Gelcic afirma la importancia del director de la editorial Del Pacífico, Arturo Valdés Philips, porque gracias a él fue posible publicar *La burra*, póstumamente.

Gelcic comenta que la novela no está dividida en partes o capítulos, pero que responde a tres secciones. En la primera presenta al protagonista, Orozimbo frente a la crisis que experimenta por su trabajo en el Teatro. La segunda parte incorpora a Eulalia, personaje ambicioso que se abre camino entre sus compañeros de elenco, en tanto que se involucra con Orozimbo y con el antagonista, Nepomuceno. Ella y Orozimbo deciden abandonar el teatro Afrodita. La tercera parte cuenta el fracaso de la relación entre la pareja y el regreso al Teatro, donde Orozimbo será castigado de forma ejemplar porque “en las jerarquías del Teatro, el copulador de la burra representa el punto más bajo de la escala y se encuentra condenado a la soledad absoluta” (Gelcic, 1979, p. 79).

El artículo enfatiza la importancia del público que actúa, como en las épocas arcaicas ante los castigos públicos, hostigando y maltratando a los artistas del placer. Gelcic enfatiza que la novela muestra “el Mal con mayúscula” (*Ibíd.*) y que esto se debe al conflicto nazi que tuvo que sortear el escritor siendo muy pequeño. Añade que la obra de Erich Rosenrauch no “es grata de leer” (p.80). Sin embargo, en esos “textos malditos” (*Ibíd.*) se esconde un escritor valioso, “salvado para todos por la providencia de un editor perspicaz y generoso” (*Ibíd.*),

Valdés Phillips. Pierre Bourdieu (2002) señala en *Campo de poder, campo intelectual*, el cambio que surge en el siglo XVIII con el fin del arte de la corte. Es así que los espacios de legitimación cultural se vuelven diversos y la importancia de la editorial y, por ende, el editor, toman protagonismo pues la obra se materializa gracias a ellos.

La crítica precedente de la obra de Rosenrauch es la base de nuestra propuesta de investigación. Gracias a ella es posible presentar una lectura dada en primer lugar por la distancia temporal y, en segundo lugar, por el desafío que significó reunir ejemplares de sus textos. Los autores aquí presentados apostaron por el reconocimiento de un hecho estético que es posible en el encuentro del lector y el universo narrativo que despliega el autor.



# CAPÍTULO I

## Novelas distópicas, alegorías políticas

### I.1

- *Clima de optimismo*: “Una confortable guerra de sobremesa”

La novela *Clima de optimismo* narra el cambio de fortuna en el país ficticio Cantonia. La transformación es total porque de tratarse de un lugar que comercia con su “historia de epopeya” y “mujeres experimentadas” (1974, p.10) pasa a convertirse en un país marcado por una “atroz e insaciable guerra” (p.11). El narrador se refiere a Cantonia como un “pueblo amoral” (p.12) y la palabra “consumo” es recurrente en el discurso:

Parecía que los cantonianos lograran atar sus tradiciones heroicas, su cultura milenaria y sus bellos paisajes en livianos y prácticos paquetes, los cuales, adicionados de diversos ingredientes lascivos, se expendieran luego por doquier como especies de instantáneo consumo (p.10).

Al avanzar la lectura, cuando el narrador introduce al primer personaje, David, nuevamente utiliza el concepto “consumismo” para referirse a cómo el periodista ejerce su trabajo:

Y David, al noticiar ese conflicto sin solución de continuidad, llegó a sentirse, por ello, el intermediario encargado de reunir una repulsiva mercancía, elaborarla hasta tornala apta para el consumo, y luego ofrecerla a cómodos lectores, radioescuchas y televidentes, ansiosos de compenetrarse, con riesgo mínimo, en tan vasto y horrendo cuadro (pp.12- 13).

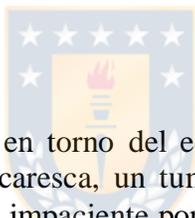
Como vemos, David es el mediador entre la guerra y quienes no participan en ella; por lo tanto, él “realizaba el milagro de transmutar la fetidez, el llanterío y los denuestos percibidos junto a él en el sedante devenir de una tragedia griega” (p.13). En la crisis que afecta a Cantonia, los medios de comunicación tienen un papel fundamental y David, es una pieza del mecanismo de la gran máquina de los medios, funciona como un operario en su engranaje. En palabras de Guy Debord (2002), “todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (p.37).

Jean Baudrillard publica en 1970 *La sociedad del consumo* y en 2006 aparece *Vida de consumo* de Zygmunt Bauman. Ambas publicaciones permiten observar el fenómeno, no sólo con distancia, sino con perspectiva. Bauman señala que la incorporación del consumismo a partir de las redes sociales y su aparataje de vigilancia sobre los sujetos es la manera más efectiva de ejemplificar hasta qué punto el cambio de paradigma es evidente. El pensador polaco recupera la propuesta de Siegfried Kracauer, quien advirtió en la década de 1920 el cambio de comportamiento de las personas hacia la “transformación de la sociedad de productores en sociedad de consumidores” (2013, p.18). En 1974, Rosenrauch que advertía el consumismo como una parte irrenunciable de la sociedad y, cómo vemos en la novela, lo vincula a los medios de comunicación como “guía” de ese consumo.

Este consumismo no sólo se refiere a la adquisición compulsiva de objetos, sino de todo aquello que sirva para mediatizar el conflicto entre los bandos que se enfrentan en *Clima de optimismo*, el bando azul y el bando amarillo, y en cómo dar fin a la guerra. De este modo, en un primer nivel, tenemos la guerra en Cantonia y, en otro, esa guerra que declara la

inefectividad de las instituciones y la política. Cantonia refleja una sociedad de consumo (Jameson, 1989, p.12) o, en términos de Guy Debord, una sociedad de la imagen y el espectáculo. En lo referente al consumo Jameson apunta que son sociedades “saturadas de imágenes y con experiencias <<estéticas>> de todas clases” (*Ibíd.*), lo que incluye la experiencia del horror.

A partir de esto, acotamos que la presencia de David en Cantonia no es casual. Él, como periodista, tiene la misión de mediatizar la guerra. A esto se añade que el resto de los habitantes está hechizado por la convención de paz que se llevará a cabo, lo que clarifica aún más el conflicto bélico y la reunión de los delegados como un espectáculo de consumo mediático. En la novela, leemos:



Como si el perímetro en torno del edificio se dividiera en butacas a una exhibición sádica y picaresca, un tumultuoso gentío disputábase allí cada palmo de espacio libre, impaciente por contemplar, desde la menor distancia permitida, cuanto se relacionase con esa cita crucial. No faltaban en consecuencia, reiteradas e iracundas arrebatadas, en las que el populacho se golpeaba y apostrofaba en procura de un escenario que, a pesar de ofrecer siempre el mismo frontis arquitectónico, los mismos megáfonos eyectores de irrelevantes boletines y los mismos impertérritos centinelas, ejercía sobre todos un embrujo incontrastable (Rosenrauch, 1974, p.60).

Jaime Concha señaló en el prólogo de *Clima de optimismo* la rareza de la novela, debido a la ausencia de diálogo en el relato de la crisis de Cantonia, un país ficticio en guerra contra el pueblo de W..., cuyo *leit motiv* es la paz. Efectivamente, no hay diálogos, salvo algunas intervenciones de algunos personajes. Este choque de estructuras, conflicto ideológico y escaso diálogo produce un extraño acontecimiento literario. El escritor recurre a personajes

que representan algunos estereotipos humanos incrustados en un contexto distópico donde no es posible la paz, puesto que la que existe es simulada en una reunión de autoridades que no logran tomar acuerdos y finalizar la guerra. Jaime Concha escribe que el lector intuye que el país narrado “no es otro que el nuestro” (Concha, 1974, p.6), Chile.

En una entrevista<sup>23</sup> concedida en 1970<sup>24</sup> al periodista Abel Brevis Azócar, Erich Rosenrauch señala su interés en la guerra de Vietnam y adelanta parte del argumento de la novela: un soldado recorre el territorio bélico, mientras, en otro lugar, se desarrolla una reunión que acordará el fin de la guerra. Este argumento se transforma en la versión de 1974, ya no es un soldado sino un periodista quien recorre Cantonia. Si tomamos en cuenta la duración del conflicto en Vietnam<sup>25</sup> y la creación de la Organización de las Naciones Unidas (1942), sumada a las consecuencias derivadas de la Segunda Guerra Mundial y la situación particular de Chile al momento de la publicación, todos estos elementos contextuales permiten plantear que *Clima de optimismo* es una obra que plantea un doble discurso: la narración de la guerra sin fin que proyecta la crítica a la inefectividad de las instituciones; y, a partir del recurso irónico, la crítica a la sociedad de consumo.

---

<sup>23</sup> El escritor señala: “En realidad, la tierra de Vietnam me ha sugerido la idea de una novela que pensaba titular *Clima de optimismo* porque trata de las experiencias de un soldado que viaja a través de distintos episodios de la guerra de Vietnam, mientras en alguna parte del mundo se desarrolla una conferencia destinada a lograr la paz en ese conflicto y que a cada rato suscita comentarios de prensa que dicen que las conferencias siguen desarrollándose en un relativo clima de optimismo” (*El Sur*, 4 ene, 1970, p.3). En la novela la acción está situada en la ciudad de “W”, creemos que es un juego visual y que esta “W” no es otra que Vietnam, un Vietnam doble o multiplicado por dos.

<sup>24</sup> La crítica coincide respecto del advenimiento de una perspectiva distópica disparada por la Guerra Fría y los regímenes autoritarios imperantes en la época.

<sup>25</sup> Fredric Jameson señala en *Arqueologías del futuro* (2009) “La Guerra Fría complicó inmensamente el problema de la representación utópica al poner en primer plano la ambigüedad ideológica del Estado moderno, de un modo que reordenaba la dialéctica entre la identidad (o uniformidad) y la diferencia, y que pervive en el periodo posterior a la Guerra Fría (o en otras palabras, en la posmodernidad) (p.240). El conflicto de Vietnam y las dictaduras en Latinoamérica son la expresión fidedigna en el cambio paradigmático de la utopía en distopía.

El protagonista, David, recoge los acontecimientos de la reunión que busca poner fin al conflicto y se enfrenta al dolor ajeno de la misma forma que “un trabajador frente a la materia prima en la cual efectuar una tarea metódica y cotidiana” (15)<sup>26</sup>. La alegoría en la novela, como hemos señalado, abarca el tópico de la guerra sin fin<sup>27</sup>. La lectura nos invita a reflexionar: ¿la humanidad ha logrado un estado de paz en algún momento de su devenir histórico? Se ha enfrentado desde tiempos milenarios por razones políticas, religiosas e ideológicas. La guerra persiste conforme avanzan los siglos. El contexto inmediato que rodea a *Clima de optimismo*, la década del setenta, específicamente 1974, nos remite a Chile y Latinoamérica y a varios países del mundo, cargados de violencia y autoritarismo y, al mismo tiempo, sumidos en el espectáculo y el consumo.



---

<sup>26</sup> El caso de Rosenrauch tiene que ver con su experiencia bélica de la niñez, cuando su familia fue empujada a huir de Austria al declararse el *Anchluss* en 1938. Debemos señalar que Austria abrazó el nuevo régimen porque le interesaba crecer junto a Alemania. Después de la Segunda Guerra el pequeño país estuvo bajo vigilancia hasta firmar su neutralidad, tal como Suiza. El padre del escritor, Rubin Rosenrauch fue detenido. Hubo un cambio radical en la sociedad austriaca y los judíos fueron inmediatamente apartados. Tal vez por eso el escritor concibe personajes inmunes al dolor y quizá este antecedente el origen de su obsesión por los conflictos bélicos y políticos.

<sup>27</sup> La Guerra de Arauco está cifrada entre los años 1546 y 1883 con la llamada “Pacificación de la Araucanía”; desafortunadamente, los conflictos con comunidades indígenas a lo largo de las regiones de América se mantienen vigentes debido a la expropiación de terrenos para la construcción de embalses o hidroeléctricas que vienen mermando la naturaleza americana peligrosamente. Puntualizamos este evento como un antecedente fundamental de la historia de los pueblos americanos del Cono Sur y como ejemplo de la continuidad de la guerra a través de los años. El denominado “Conflicto Mapuche” continúa reprimiendo y militarizando a las comunidades indígenas del Sur de Chile, puesto que los pueblos nativos del sur argentino ya fueron sistemáticamente exterminados en campañas genocidas de colonos y militares entre los siglos XIX y XX, dejando la singularidad étnica de la región prácticamente convertida en una anécdota o excepcionalidad antropológica, tal como en Chile y las comunidades selknam de Tierra del Fuego.

La imagen vinculada a la distopía se produce cuando los delegados políticos se transforman en “esclavos de la fama” (1974, p.57), lo que se relaciona directamente con el planteamiento de Fredric Jameson, Guy Debord y otros autores.

En la segunda parte de la novela se alude al interés de los medios por las figuras políticas que presiden el cónclave que pondrá fin a la guerra, cuyas acciones “eran recogidas hoy por un aparato publicitario del máximo perfeccionamiento” (Rosenrauch, 1974, p.58). Las marcas textuales referidas a la importancia de los medios de comunicación están desplegadas en todo el relato:

Perdida en el fárrago que, desde los medios corrientes de comunicación, bombardeaba a la ciudadanía con narraciones electrizantes o enternecedoras, la agonía de Cantonia se tornó paso a paso en otra trama novelesca, cuyo héroe, analogía de los de la ficción ortodoxa, también exponía sus vicisitudes en programas determinados y de acuerdo a las características de un horario oficial. Como en cierta página de periódico, punto del dial o canal televisivo aguardaban siempre al hombre de la calle abundantísimos personajes, listos para confiarles sus cuitas en hábiles secuelas episódicas, el calvario cantoniano, sujeto a la idéntica dosificación, fatalmente hubo de asumir un papel de protagonista no muy disímil de los restantes (p.14).

Posterior a la publicación de *La sociedad del espectáculo* (1967), Guy Debord complementa el primer título con *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (1988), libro que consiste en una serie de textos que ahondan su tesis y que le permiten replantear su discurso a 20 años de la publicación original. Debord escribe: “El espectáculo organiza con maestría la ignorancia acerca de lo que está pasando, y, acto seguido el olvido de cuanto a pesar de todo acaso se haya llegado a saber. Lo más importante es lo más oculto” (1999, p.6).

Detrás del gran dispositivo comunicacional que opera en Cantonia para “reportar” la guerra, se esconde el encarnizamiento del conflicto que no es más que el fruto del fracaso de un diálogo efectuado por representantes de ambos bandos que buscan la paz sin llegar a algún acuerdo:

Pese a la turbia fraternidad nacida, larga e impune injerencia en las reconditeces de éstos, el cónclave mismo del cual en el ínterin se olvidara un tanto, poco demoraba en probarle que tal vínculo había sido enteramente ficticio. Pues los ligeramente obscenos contertulios con los que creía departir en un clima de zumbona simpatía, de tiempo en tiempo cortaban el caudal anecdótico necesario para alimentar esa certeza y, brusca vislumbre, puntualizaban que el saldo verdadero de su permanencia en W...no era sino montañas diarias de cadáveres (Rosenrauch, p.59).

En el inicio de la novela, el narrador enfatiza que Cantonia puede “producir”, a partir de su historia, mujeres y paisaje natural, una postal turística centrada en la ilusión de la espectacularidad. David comprende que la guerra ha sacado a la luz lo peor de Cantonia:

En un no muy lejano pasado, él se acostumbró a considerar aquel país como la fábrica de un masivo artículo comercial, que, ofrecido a modo de sitios pintorescos, ceremonias estrafalarias o invitaciones lúbricas, trocara a todos los aborígenes en sus obsequiosos y tesoneros promotores (p.10).

En *Clima de optimismo* la distopía es representada no sólo por la guerra sin fin o el espectáculo desenfadado, sino también por la imagen de las fecas que inundan la ciudad; de este modo, operan elementos vinculados a la noción de *kakos*, que, como vimos, es un término vinculado a lo desagradable (Domingo, 2008, p. 23) y a la evacuación de los excrementos (Miguel, 2000, p.127). En la novela los excrementos suman un efecto a la distopía declarada en la guerra infinita, porque la intensifican escatológicamente:

Contadas cosas restaban en la ciudad que no se inclinasen a asumir un estado análogo a la bosta derretida y a escapar hacia el albañal; y en ese flujo, a la par de deposiciones, gasas y papel higiénico, quizá zozobrase igualmente cualquier esperanza razonable de salvar al país en los años próximos (p.51).

Las heces, “semejaban propender asimismo a licuarse y a escurrir luego en viscosos raudales” (*Ibid.*). Este es uno de los tantos temas que impiden que el conflicto se resuelva, aparece la disentería, y la discusión ideológica entre el bando azul y el amarillo no va en ninguna dirección. La imagen de las fecas es otro recurso del narrador para señalar que la distopía puede manifestarse de diversas maneras, con el objetivo de amedrentar, desde el lenguaje, al lector con una historia que tiene ecos en la realidad y que apunta a los miedos individuales en una sociedad aciaga.



Cuando cesa la disentería que afecta a “W”, una plaga de mosquitos ataca el lugar donde se desarrolla el encuentro de líderes y, nuevamente, la discusión se desvía en este nuevo acontecimiento que impide la resolución del conflicto:

En hambrientas oleadas, los mosquitos convergían sobre W... y denotaban una especial predilección por la sede del concilio, donde el calor de los diálogos, el sudor de los rostros y la rancidez de latos documentos sobajeados parecían segregar una atmósfera peculiarmente excitadora de su gula (p.95).

Claramente los mosquitos –que nos remiten a las plagas bíblicas que azotaron a los egipcios narradas en el capítulo de Éxodo en el texto bíblico- se dirigen al edificio donde se encuentran los delegados, sin atacar al resto de los ciudadanos. Es como si el narrador pareciera otorgar a la naturaleza la facultad de amedrentar la desidia de los políticos:

Cada delegado era a la sazón una vaga sustancia comestible que nadaba en el aire encendido como un guiso en su caldo, y sustraía un asedio famélico del cual precisaba defenderse, aun a riesgo de no hacer ya otra cosa mientras permaneciese en recinto (p.96).

De este modo, la distopía se manifiesta a partir de estos elementos (la guerra, disentería, mosquitos, espectáculo y consumo) que impiden que el diálogo de los delegados se concrete en la acción de concluir, efectivamente, los enfrentamientos bélicos. En la novela, los mosquitos desaparecen del mismo modo que ingresan a ella; sin mayor detalle, aparecen y desaparecen. Sumado a la guerra, estos episodios en la ciudad de “W” desbordan la tragedia ética y bélica. Estamos ante una distopía que advierte sobre los mecanismos de la burocracia en torno a los conflictos bélicos. La novela da cuenta de la enorme carga irónica a partir del discurso del narrador, que es la mirada aguda de un ciudadano, Erich Rosenrauch, que observa el mundo desde Concepción de Chile, en la década tumultuosa de 1970. Recorridas casi dos décadas del siglo XXI vemos que la sociedad vive suspendida en un *clima de optimismo*, simulado en el aparataje de la virtualidad, el capital y el acceso a la tecnología que ha desvirtuado la política y la ética. Los conflictos alrededor del mundo no cesan. Basta volver la mirada a lugares como Siria, Libia, Afganistán, Yemen, Venezuela, Papúa Nueva Guinea, México, Mali, El Congo, Somalía, Ucrania, Hong Kong, Bolivia, Colombia, las manifestaciones en Chile a partir de octubre de 2019; la comunidad mapuche que resiste

la militarización de su territorio, en otros. Vemos que la lista crece, si observamos con detención qué sucede en el mundo.

Otro desborde en la novela es la sexualidad desbocada que desplaza la discusión de los delegados. Si en un momento el narrador señaló que la sociedad cantoniana es inmoral, en la segunda parte de la novela queda clarificado:

Así como otros momentos históricos podrían reclamar de aquella grey austeridad o heroísmo, la presente coyuntura pedía sobre todo la abolición de los principios morales en vigor hasta entonces y su reemplazo por una casuística que, atenta exclusivamente al bienestar de los delegados, no vacilase en hacer de la entera ciudad un burdel de lujo (Rosenrauch, 1974, p.68).



La entrada teórica que nos otorga Guy Debord desde *La sociedad del espectáculo*, nos permite afirmar que la escritura de Erich Rosenrauch no sólo en *Clima de optimismo*, si no que en todas las novelas que tienen caracteres distópicos presenta un fuerte componente espectacular (*En un país lejano, Muertos útiles y La burra*). La propuesta del teórico francés establece una conexión indiscutible al pensamiento de Rosenrauch, quien también advierte la espectacularidad de la sociedad en la primera mitad de los años setenta y relata, a partir de la ironía, el simulacro de la retórica de la paz. En el libro de Debord (1999) leemos:

El espectáculo propio del poder burocrático detentado por algunos países industrializados forma parte, en sentido estricto, del espectáculo total, a modo de seudonegación general y de refuerzo. Así como el espectáculo, considerado en sus diversas localizaciones, muestra la evidencia de sus especializaciones totalitarias de la palabra y la administración social, así también éstas acaban, en el nivel de funcionamiento global del sistema, por fundirse en una *división mundial del trabajo espectacular* (p.63).

Vimos con anterioridad que los delegados de la comisión de paz pasan a convertirse en figuras cuando los medios de comunicación se enfocan en ellos, lo que, sumado al fervor que despiertan en los cantonianos, los convierten en algo así como “estrellas de la política”<sup>28</sup>. Estas personas hacen de su retórica una verborrea sin acción. Artemio, por ejemplo, es un incompetente que “no era un caso individual y tipificaba, por el contrario, un problema inherente a todo el cónclave” (Rosenrauch, p.87), por lo que la esterilidad de las conversaciones deriva en frustración del resto de los cantonianos.

Otro delegado es Heliodoro, “cuya hermeticidad no cansábase de tejer un fino y elaborado contrapunto con la verba de sus explícitos colegas” (p.113). Él manifiesta un “silencio estético” (p.117). Su contraparte, Celedonio, representante del bando azul, exagera la violencia discursiva como un modo de prolongar la guerra de armas trasladándola a la enunciación. En medio de todo aquello, David, el periodista, observa que los delegados se alejan bastante de su labor conciliadora y revela el simulacro del concilio:

A raíz de jugarse en las largas conversaciones el futuro de Cantonia, era teóricamente inadmisibles que, en el transcurso de ellas, los participantes olvidasen de improvisado su rol clave de redentores patrios y se entregasen a arrebatos temperamentales poco acordes a la nobleza de su tarea (p.26).

---

<sup>28</sup> Una forma de explicarlo en palabras de Guy Debord (1999): “Los personajes admirados, en quienes se personifica el sistema, son bien conocidos por no ser lo que son; se han convertido en grandes hombres a fuerza de descender por debajo del umbral de la más mínima vida intelectual, y ellos lo saben” (p.66).

El resto de la población que habita Cantonia intenta mantenerse al margen del conflicto. Sin embargo, es interpelada, aunque la guerra no esté en los intereses del ciudadano común y corriente:

El cantoniano abocado a cultivar su jardín, leer un libro o escuchar música no dejaba de sentirse vaga y pertinazmente constricto, presa de la idea de que el simple carácter apacible de estos menesteres acarrearía ya la sanción de sus embravecidos compatriotas (Rosenrauch, p.128).

David, quien al principio intuye la desidia de los delegados, comprueba, a su pesar en el final, que están lejos de velar por intereses que no sean los propios y que toda la retórica en torno a Cantonia y la paz están vacías de acción y significado:

Negociadores ineptos, les estaba permitido, no obstante, olvidar sus descalabros en la embriaguez de aquella faena de semidioses de las profundidades, capaces de imprimir a esa estólida grey, por medio de diestramente graduadas oscilaciones, el tipo de ritmo que más les complaciese (p.105).

*Clima de Optimismo* revela la distopía de la guerra sin fin y de la ineffectividad de las instituciones. Una catástrofe que Rosenrauch agota en el lenguaje y que nos remite al pensamiento de Maurice Blanchot (1987) en *La escritura del desastre*, cuando afirma: “el desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba” (p.9). Como advirtieron Jaime Concha (1974), Alfonso Calderón (1974) y Ricardo Gelcic (1979), el verdadero protagonista en las novelas del escritor austríaco chileno es el lenguaje. En el final de la novela, el narrador deja

entrever que el conflicto no alcanzará una tregua y el lector intuye que la reunión que busca la paz no es más que un simulacro que declara la ineptitud política e institucional.

La perspectiva irónica de la novela se revela en las últimas palabras del narrador, cuando anuncia que el país está sumergido en “un clima de sano y persistente optimismo” (Rosenrauch, 1974, p.135). El escritor proyecta la distopía de la guerra en un lugar ficticio como Cantonia, que no existe, pero funciona como laboratorio narrativo para testear una guerra infinita, que, como señaló Marcelo Coddou (1974), tiene en el lenguaje su soporte principal:

El moldeamiento de su postura vital, el sabor amargo que se desprende de sus escritos encuentran así la raíz en ese aislamiento suyo, al que no es conducido por imperativos temperamentales o factores de ambientes lejanos desde hace años, sino que le viene impuesto por una situación actual que le trasciende como individuo (*El Sur*, mar. 24, p.5).

Coddou añade que la literatura de Rosenrauch tiene un “tono intensamente amargo [...] sin desvalorizarla dadas sus indiscutibles calidades estéticas” (*Ibíd.*). Vemos que la novela, a pesar de que trata un tema crítico como la guerra, logra sortear por medio del lenguaje una crítica al fenómeno bélico: “haría falta descubrir en ese caso formas inéditas de adversidad que se prestasen igualmente a que se las condensara en rápidos boletines, y se las lanzara luego, por cualquier conducto masivo, como suplemento o variante de la divulgación seriada de autores célebres” (Rosenrauch, 1974, p. 14). Creemos que la sutileza de la ironía en el título de la novela abre una insospechada esperanza en medio del horror, porque, como anunció Paul Virilio (1996), la salvación nos llegará, precisamente, por medio del lenguaje. En ese sentido, las obras literarias operan como dispositivos no sólo de memoria, sino,

además, como advertencia de los vicios del poder y la sociedad cuyo ejercicio de libertad es la escritura.

## I.2.

- ***Salvaguardia, “Una horda única, devastadora y atroz”***

Esta novela expresa lo que Andreu Domingo (2008) llama “distopía del crecimiento demográfico”. La novela de Rosenrauch aborda un territorio, cuyo nombre no está referido, puesto que al protagonista “parecía, antes bien, que ahí tenía lugar una suerte de monstruoso desborde; una proliferación irracional de casas, gentes y vehículos de donde emergía no una mañana mejor, sino las fuerzas ávidas encaminadas a expoliarle de un modo u otro” (Rosenrauch, p.10). Este fragmento nos entrega un primer antecedente distópico.

La historia refiere al antes y después del ataque criminal que sufre el protagonista, Alfonso, sufre en su negocio. La novela textualiza las peripecias del hombre que busca resolver la violencia, pero descubrirá que su situación es un síntoma de un sistema saturado.

Andreu Domingo, quien recupera el pensamiento de M. Keith Booker, autor de *El impulso despótico en la literatura moderna* (1994), señala que para definir las distopías sólo es necesario identificar en las obras la siguiente característica:

la crítica a los sistemas políticos despóticos, y a las premisas utópicas sobre las que se asientan esos sistemas a través de la extensión imaginaria en diferentes contextos que puedan revelar más claramente sus efectos y contradicciones (cit. en Domingo, 2008, p.24).

Por eso, añade Domingo, ingresan en el espectro distópico novelas como *Dublinenses* (1914) de James Joyce, *El proceso* (1925) y *El castillo* (1926) de Franz Kafka, que desarrollan distopías burocráticas<sup>29</sup>. El concepto se amplía y permite identificar en el corpus de esta investigación características distópicas de orden social más que tecnológico:

la crítica a los sistemas políticos despóticos, y a las premisas utópicas sobre las que se asientan esos sistemas, a través de la extensión imaginaria de diferentes contextos que puedan revelar más claramente sus defectos y contradicciones (Domingo, 2008, p.24).

En *Salvaguardia* el desencanto del protagonista respecto de su situación da cuenta de la saturación de un sistema que no logra contener la criminalidad: “Como un soldado a quien disparan en el frente y que, al momento de caer, pondera ante sí mismo toda la magnitud de este hecho, no podía abrigar, en estrictez, ninguna clase de asombro” (Rosenrauch, p.9). La novela relata la ineffectividad de las instituciones que velan por la seguridad de las sociedades, que enajenadas no logran empatizar con el *otro*: “La camaradería de antaño vuelta un pálido recuerdo bizarro, si alguien se veía asaltado ahora en las calles, pedir auxilio a los transeúntes hubiese sido cual intentar detener un arroyo cenagoso lanzando a su paso un cuerpo inánime” (p.12).

---

<sup>29</sup> En 1888 el escritor español Benito Pérez Galdós publica *Miau*. La novela relata la historia del niño Luis Cadalso y su abuelo Ramón Villamil, quien no puede acceder a la jubilación de la Administración Pública. El hombre espera sin respuesta un ascenso que no llega y agota la ayuda económica solicitada a los amigos. El pequeño Luis sufre desmayos en los que cree que Dios le habla. La peripecia sin éxito del Abuelo en la Administración Pública lleva a Ricardo Guillón (1960) a plantear que Galdós se adelanta a Kafka, porque Ramón Villamil intenta sin éxito penetrar “un círculo cerrado al que se sienten llamados por sus peculiares destrezas, a donde creen tener derecho de acceso, y los chocan con la misma resistencia imposible de forzar” (p. 274). Por lo anterior, Benito Pérez Galdós explora en su novela los recovecos burocráticos de la Administración Pública española de fines del siglo diecinueve.

Con anterioridad al asalto del protagonista, los ciudadanos contaban “con la certeza de una nación solidaria, una policía expedita, un Dios justiciero y una cohesiva organización familiar” (p.11). El caso de Alfonso es sólo un ápice del derrumbe social y moral que azota a la sociedad descrita por Rosenrauch. La crisis es transversal, “pese a la arrolladora fecundidad nacional [...] las profusas generaciones de jóvenes, volcadas sin cesar en el trajín metropolitano, raramente lo hacían bajo los auspicios de un hogar firme y unificado” (p.20).

La novela relata la ruina social y el desplome producido ante el crecimiento demográfico, lo que nos permite leer en *Salvaguardia*, como ya hemos señalado, una distopía sobre el miedo a la explosión demográfica. Esta novela se acerca a la propuesta de Andreu Domingo<sup>30</sup>, porque el narrador vincula el crecimiento de la ciudad al caos que prevalece en ella, por ser incapaz de contener a la población que se convierte en un “simple rebaño indiferente” (Rosenrauch, 1974, p.12)

Sin embargo, era vano cegarse a la evidencia: las titánicas obras de ingeniería que simbolizaban el crecimiento de la urbe, en vez de contener – como quizás lo desearan sus impulsores- cierta vida compuesta de quintaesenciadas sutilidades, llegaron a enmarcar por el contrario, una lucha desnuda y elemental por no ser uno despojado a manos de inúmeros delincuentes (p.10).

En la presentación de la novela, a cargo de Alfonso Calderón (1974), leemos que el protagonista “mide la precariedad de las instituciones establecidas para defenderlo, lo que se

---

<sup>30</sup> Domingo Andreu señala: “La demografía y la distopía comparten la preocupación especulativa, la proyección en el futuro del interrogante que una y otra plantean como punto de partida. El ¿y si...?, el juego de hipótesis, constituye pues, una de las principales características que tienen en común la disciplina llamada demografía y las distopías” (Domingo, 2008, p.328). Esta idea se relaciona con la explosión demográfica imaginada por Rosenrauch.

sobreañade a la imposibilidad de fijar los límites entre éstas y las cofradías criminales que pretenden eliminarlo” (p.5). La saturación del orden público queda manifiesta en los delincuentes que atrapa la policía. Esos encarcelamientos no ayudarán a restablecer el orden, porque sin duda habrá “en los mismos sectores [...] otro pájaro de cuentas completamente idéntico” (p.42). El narrador se refiere a una casa en la que vive una de las bandas criminales, el lugar es introducido como una “mansión destinada al amor” (p.129), donde las mujeres cumplen la estricta función de engendrar hijos, en contraste con las matanzas que se llevan a cabo alrededor del recinto:

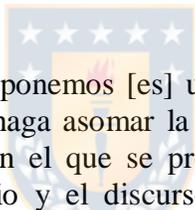
El apremio de las mujeres lugareñas por consagrarse al amor y plasmar sus frutos en copiosas series, representaba en cuanto a él concernía, un instrumento inmejorable, que no cesaba de abastecerle de la progenie de los que se amontonarían, despanzurrados, a lo largo y ancho del convulso inmueble. Esas fecundas procreadoras, al esmerarse en concebir vástagos numerosos y en dotarles luego de salud y robustez, realizarían, como las gallinas respecto de la emboscada raposa, cierta inconsciente tarea culinaria, en la que los lógicos desvelos maternos por formar una rozagante prole conjugaríanse plenamente con la insaciabilidad de un ávido y entendido consumidor (p.131).

El *leit motiv* de *Salvaguardia* es el desencanto por los acontecimientos humanos vinculados a la violencia y el crecimiento demográfico. Señalamos más arriba, a propósito de *Clima de optimismo*, la reiteración del conflicto bélico. En *Salvaguardia* la criminalidad se naturaliza y reitera. En la conclusión novelesca, el narrador augura la continuidad de la violencia, donde Alfonso es el espectador alienado:

a menudo pensaba en sí mismo como en alguien que, desde el muelle de un puerto presa de una epidemia, contemplara el desembarco de incontables tripulaciones a las cuales diezmasa idéntico morbo; forasteros sucios y gemebundos que arribarían sin cesar y que no destruirían, empero, su

confianza en que pronto les seguirían otros navíos repletos de sueros, vitaminas y antibióticos (p.142).

La novela no sólo propone el fracaso de las instituciones, sino el fiasco de una “sociedad supercivilizada” (p.10), lo que genera una advertencia de los modos de operar de los grupos humanos: “A condición de que la urbe aún pudiera vomitar hacia los alrededores su exceso de pobladores, poco importaban las fechorías cometidas a su sombra y neutralizadas sin esfuerzo en los lomos de su sola expansión frenética” (p.13). Este párrafo se conecta con la idea propuesta por Domingo (2008), cuando el narrador enseña una sociedad no deseada que emerge a partir de los cambios demográficos:



Lo que nos proponemos [es] una aproximación al discurso sobre la población que haga asomar la relación entre evolución demográfica del momento en el que se produce la creación literaria, el propio discurso literario y el discurso científico sobre la población y su relación con la gobernabilidad (Domingo, 17).

En otro “intento apasionado de verbalización” (Concha, 1974), la narrativa de Rosenrauch define su estilo<sup>31</sup>, enrevesado y pletórico de palabras para difundir la crisis de una sociedad que se enfrenta al fin de la solidaridad y a la imposibilidad de concretar lazos de afectividad:

Imposible era, por cierto, predecir el momento cuando aquel ensalmo dejaría de obrar y la poblada se derramaría en la dirección en que su rapacidad o su

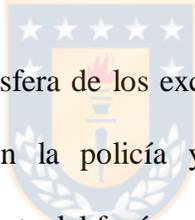
---

<sup>31</sup> En el artículo de Juan Carlos Sepúlveda (1979), incorporado en la re-edición de 1991 de *En un país lejano*, el escritor declara que es difícil, para él, situarse en un estilo: “Esto, a mi juicio, parece radicar en dos aspectos: en el estilo que yo plasmé, seguramente a través de mi formación científica –donde cualquiera monografía o informe debe escribirse en forma precisa, con términos muy rigurosos y funcionales –y en la elección de la temática misma” (1991, p.189).

pánico propendía empujarla: pero, fuese como fuere, en el interín los estampidos continuaban... (Rosenrauch, p.146).

Todas las instituciones están en crisis, no sólo la policía; también la Iglesia es parte de la degradación social y ética. Se suma a ella la familia, “pilar de la sociedad”, que experimenta serios problemas:

Dedicada tiempo atrás a gestar contingentes del mañana y a cohesionarlos luego mediante vínculos a la vez sanguíneos, afectivos y morales, el superdesarrollo monstruoso que había alcanzado en la primera de estas funciones no correspondía sino a una decadencia velocísima de la segunda (p.20).



Los sacerdotes ingresan a la esfera de los excesos y se difumina el límite entre los criminales, de igual modo que con la policía y el resto de los ciudadanos. Esta indiferenciación entre bien y mal es parte del fenómeno distópico:

Nación donde la vida animal y vegetal acusaba una sobreabundancia abrumadora, y en la cual casi todo lo que emergiese parecía derivar hacia la desmesura, era probable, al fin y al cabo, que tan ilógica copiosidad se manifestase asimismo en prácticas bárbaras de su soldadesca (p.19).

Como vemos, los elementos sociales se aúnan en contra del desarrollo ético de las generaciones. El narrador acentúa el alcoholismo paterno y la histeria materna que tiene como consecuencia, hijos descarriados:

Nada importaba, por lo visto, que casi no quedara techo libre de reyertas conyugales, colapsos pecuniarios y la opresión de un futuro

incierto, cuando, para contrabalancear esas zozobras, se podía seguir lanzando a la calle miríadas de vidas frescas, siempre sobrantes y desesperanzadas (Rosenrauch, p.21).

Diversos pensadores coinciden en el vínculo entre la ficción distópica y la realidad, cuando los relatos proyectan la crítica o la advertencia en torno a los estados hipotéticos de las sociedades. Erich Rosenrauch reúne en el corpus analizado elementos que relativizan la tragedia humana y el fin de la solidaridad.

En palabras de Louis Marin (1975), la distopía se expresa como una “crítica de la ideología dominante en la medida en que es una reconstrucción de la sociedad presente (contemporánea) mediante el desplazamiento y una proyección de sus estructuras en un discurso de ficción” (Marin, p.217). En *Salvaguardia* la proyección de ese discurso se clarifica en la medida en que el protagonista no alcanza a distinguir la diferencia entre quienes deben protegerlo<sup>32</sup> y los ataques de delincuentes, lo que, sumado al crecimiento demográfico explosivo, trae como consecuencia una sociedad trastocada y enloquecida:

Y, sin embargo, eso que no lograran varias hecatombes, lo consiguió, como involuntariamente, el simple desarrollo de la urbe; el

---

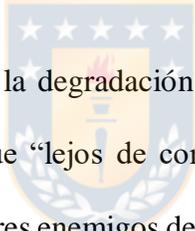
<sup>32</sup> La historia de la guardia y policía de Chile tiene antecedentes que se remontan a 1541. En 1927 se funda la institución de Carabineros por obra de Carlos Ibáñez del Campo. En la actualidad la organización enfrenta cuestionamientos por delitos derivados de la corrupción como el caso “PacoGate” en 2017. A principios de 2018 la prensa revela que una unidad de inteligencia realizó, paralelamente, escuchas telefónicas ilegales a dirigentes mapuches acusados de atentados terroristas. La supuesta creación de un *software* que permitiría recuperar información desde las redes sociales es falsa y las imputaciones a los dirigentes mapuches están basadas en pruebas falsas. A lo anterior, se suman tráfico de drogas por parte de funcionarios que protegían las entregas, abuso de poder en las detenciones y la paulatina militarización de la Araucanía que ha desencadenado la muerte de hombres y mujeres mapuches. La reputación de la policía se ha diluido en una serie de fracasos. Sumada a la violación de los Derechos Humanos en el contexto de las movilizaciones en Chile en octubre de 2019. Esto pone de manifiesto el difuso límite de la funcionalidad de esta institución en la actualidad y la ausencia de ética en muchos de sus cuadros.

apiñamiento borreguil y a primera vista asaz inofensivo de un número siempre mayor de residentes, seres ofuscados, atropellados, patéticos que, por mera sobreabundancia, ahuyentaron de ahí, en menos de una década, a tan sólidos y venerables protectores. Sólo por crecer hasta el infinito y diseminarse, cada día más estupidizada, a lo largo y ancho del pueblo, la multitud erradicó a esos centinelas seculares, aventándolos en alas de un poder que se diría la paradójica emanación de su hormiguo desvalido e insensato (Rosenrauch, 1974, p.11).

En el prólogo de *Salvanguardia*, Calderón (1974) propone que Rosenrauch es capaz de “multiplicar los efectos, con enorme complacencia semántica” (p.7). Por ello, creemos que el trabajo literario del escritor está estrictamente basado en el lenguaje y en el ejercicio de sus posibilidades. El desborde lingüístico de Rosenrauch es un privilegio para alguien que, a partir de una lengua extranjera, crea una matriz para el desarrollo de una estética narrativa que capta con precisión los vicios del mundo; como afirmó Elías Canetti, el escritor es “el sabueso de su tiempo” (1981, p.18), porque a través de la escritura debe agotar al mundo, ser universal y, al mismo tiempo, estar en contra de su época (Canetti, 1981, pp. 21-22).

Creemos que la obsesión de Rosenrauch pasa primeramente por el lenguaje y de ahí se ramifica en la fabulación de mundos distópicos, donde la sociedad se daña a sí misma en un círculo vicioso que envuelve a todos sus elementos. En *Salvanguardia* la expansión demográfica es una manifestación distópica; como afirma Canetti en *Masa y poder* (2016), “nada teme el hombre más que ser tocado por lo desconocido” (p.69). Canetti agrega que sólo inmerso en la masa el hombre puede liberarse de ese temor, porque *en* la masa el ser humano pasa a ser parte de un todo, tal como las células de un organismo.

En la novela, el miedo primordial del protagonista tiene su origen en la explosión demográfica de la ciudad y en la aparición indiscriminada de delincuentes. Andreu Domingo (2008) señala que “la distopía denuncia o pone sobre la mesa la terrible realidad de lo que aún no ha llegado a ser, pero ya está ahí, no se oriente en la dirección de las visiones desiderativas, sino hacia todo lo contrario, hacia lo indeseable” (p.25). En nuestro contexto inmediato vemos que los desplazamientos de enormes grupos de personas que huyen de sus países por diversas causas derivadas de conflictos bélicos o ideológicos y su ingreso en otros territorios es visto con desconfianza por los habitantes, como si el *otro* fuera, efectivamente, una amenaza a su seguridad y su puesto de trabajo.



En *Salvaguardia* observamos la degradación de todas las instituciones. La policía también invierte su paradigma porque “lejos de constituir, por tanto, un cuerpo nítida y decorosamente separado de sus seculares enemigos del hampa, la policía acusaba, en relación a éste, contornos asaz inestables y difusos” (Rosenrauch, p.16). Así, la distopía afecta a todos los elementos que dan curso a la sociedad: la familia, la iglesia, la policía.

Cuando el protagonista alcanza el cuartel policial descubre que está plagado de ratas y no logra comunicar la historia de su asalto, porque los oficiales están enfocados en espantar a los roedores. El motivo de la plaga se repite como en *Clima de optimismo*, publicada el mismo año, con los zancudos que atacan el edificio donde los delegados discuten el fin de la guerra en Cantonia. En *Salvaguardia*, Alfonso observa que la policía invierte su rol y pasa de protector a delincuente fácilmente:

Y no cabía, pues, descartar la eventualidad de que esta violencia, positiva y provechosa mientras únicamente se aplicaba a despejar las inmediaciones de merodeadores, eligiera en el futuro otro blanco y, con el mismo encarnizamiento que inducía a Alfonso a estimarla hoy en un beneficio, buscara mañana su ruina total (pp.54 -55).

Esta apreciación, en un primer momento, parece fatalista, pero, si observamos con atención, la crítica que se filtra se dirige a los sistemas de organización social, judicial y político instaurados en la sociedad. A través de la fabulación de estas sociedades negativizadas, Erich Rosenrauch proyecta la advertencia de los cambios paradigmáticos de la funcionalidad de las instituciones.

En *Salvaguardia* se une a los temas mencionados la puntualización del crecimiento urbano, lo que la ubica, como hemos señalado, en la distopía demográfica. Alfonso debe cuidarse de no ser alcanzado por las balas que circulan sin control en la ciudad, lo que revela que su vida está sujeta a variables que buscan su extinción.

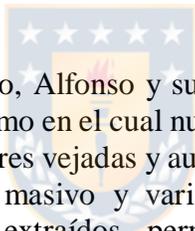
En la segunda parte, una guardia civil intenta controlar el crimen en un arranque “de vitalidad explosiva e irracional” (Roserrauch, p.71), al tiempo que grandes grupos de personas llegan al barrio: “A ratos hasta se diría que tamañas multitudes provenían de una fábrica en la cual hubiera exceso de ellas” (p.72). Esto produce un “hacinamiento” (*Ibíd.*) que transforma la ciudad en “un amasijo sofocador de vidas apretujadas y antagónicas” (*Ibíd.*).

La construcción de un cuartel de seguridad en el barrio denota el desorden y la inversión de funciones de los guardias y los albañiles, al tiempo que el caos se desata sin

freno. El protagonista observa, como testigo, la construcción y destrucción continua del inmueble que acoge a los guardias civiles:

Había allí una confusión pertinaz de ocupaciones que llevaba a inocuos albañiles a asumir ribetes alarmantes de verdugos, y a estos últimos a mostrarse, por su parte, manchados no únicamente de la humanidad de sus víctimas, sino asimismo de la cochambre arcillosa e impersonal desprendida sin cesar de la casa toda (p.81).

Alfonso administra un almacén que provee de insumos a los bandos enfrentados: policía, guardias y criminales. Su participación indirecta en la guerra desatada es prueba de la inutilidad de su voluntad frente a los acontecimientos delictuales de uno y de otro grupo:



Les gustara o no, Alfonso y sus vecinos se habrían vuelto el amplio trasfondo anónimo en el cual nutrías tanto del coraje a través de casas rapiñadas, mujeres vejadas y aun sangre inerme vertida en ocasionales trifulcas; acre, masivo y variadísimo alimento que, gracias a los ímpetus de él extraídos, permitiría escribir, bajo remotos cielos, nuevos capítulos bizarros de la historia patria (p.96).

La novela plantea la distopía desde todos los ángulos de la degradación social y abarca lo privado y lo público. Por otro lado, parece imposible mantenerse lejos de los conflictos y los ciudadanos deben contribuir incluso en “el despojo violento y sistemático de sus enseres” (Rosenrauch, p.97).

En la tercera parte el narrador se detiene en una de las tantas pandillas que atacan a los ciudadanos, la cual tiene su centro de operaciones en una fuente de soda, que, además, funciona como lupanar. En este punto vemos cómo la lujuria es uno de los temas recurrentes

en las distopías de Rosenrauch, porque en *Clima de optimismo* los políticos también recurren a la bohemia sexual:

el placer, igual a un artículo que se manufacturara por etapas a través de las distintas piezas del inmueble, no cesaría de entregar abundantes residuos, sujetos todos a las peculiaridades de su obtención y cuyo aprovechamiento a menudo tornaría difícil de inferir a primera vista (p.103).

En ese lupanar comienzan a aparecer “los muertos del amor” (*Ibíd.*), cadáveres que aparecen en la casa sin origen aparente. El narrador los compara con los sótanos de los hospitales y que son el resquicio de una arquitectura maquinal mayor:

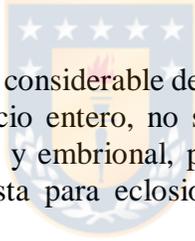
Occisos precedentes de cámaras en las cuales se fraguaba el deleite, su traza no se libraría de reflejar tan industriosa faena; y era posible, consecuentemente, que, en vez de heridas fatales de donde chorrearía la sangre, no exhibiesen sino huellas de bocas purpúreas que segregarían, a muy dulce compás, esperma burbujeante y embalsamado (*Ibíd.*).

Los delincuentes encuentran en el placer una vía paralela a la criminalidad y, enfocados en ello, parece que la guerra desatada pasa a un segundo plano de la narración. Alfonso se mantiene como el espectador testigo incapaz de luchar contra las pandillas. Cuando ingresa a la casa donde viven los delincuentes, encuentra a un viejo empotrado a una silla. Es el jefe y parece estar transitando hacia la muerte:

Tan notoria indefensión le inspiraba entonces irresistibles impulsos caritativos, que, al aflorar en su ánimo a manera de un edificante hervor, no podían sino reconfortarle, y le persuadían de que sus

andanzas en aquella casa armonizaban, pese a todo, con cierto esporádico y puro humanitarismo (p.126).

Inmediatamente Alfonso descubre que el anciano le inspira compasión, pero es grosero como los demás hombres de la casa. Hacia el final, el narrador señala que la violencia se naturaliza (otro punto temático presente, también, en *Clima de optimismo*) y el protagonista “acostumbróse a la larga como a mortales, pero insoslayables, accidentes de tránsito” (p.128). Vemos que en *Salvaguardia* la violencia y el placer son ubicados en la misma perspectiva; al mismo tiempo que el protagonista tropieza con cuerpos desangrados en las habitaciones de la casa, otros gozan las bondades del amor:



Quizá una parte considerable de estos ímpetus, vertidos sin descanso a través del edificio entero, no se gastara en la obtención del deleite físico, e intacta y embrional, permaneciese integrada a su ambiente penumbroso, lista para eclosionar en un brote súbito de violencia (p.128).

Lo anterior se conecta con una idea que se gesta páginas atrás:

Y la violencia que acostumbrara teñir de rojo la casa representaría, pues, sólo un sobrante más de la análoga naturaleza; una de las aparentemente inútiles materias a las cuales, en mezcla con sábanas y papeles higiénicos, el ciclo febril del goce eliminaría noche y día desde los diferentes puntos de producción tenía lugar (p.103).

Así como algunos hombres mueren en la *expulsión de sus humores* sexuales, las mujeres están destinadas a parir para acrecentar las filas de las pandillas. La procreación

como utilidad y consumo está clarificada en la expresa utilidad de los nacimientos, al mismo tiempo que la cantidad de muertos crece alrededor del recinto:

Y, sin embargo, esos occisos, que con su propio apilamiento parecían acreditar la intervención de un tenaz agente alterador, empeñado en trastocar a toda costa la fisonomía del local, frente a éste sufrían, a la postre, una derrota inevitable (p.132).

La distopía difumina las fronteras entre el placer y la violencia, entre la policía y los criminales, entre el horror y la compasión y, como vimos en la cita anterior, entre la vida y la muerte. Una sociedad sumida en el caos es lo que plantea Rosenrauch; también, el fin de la solidaridad y la empatía. El desborde demográfico trae consigo delincuencia y la ineptitud de las instituciones queda en evidencia. Sumado al estilo atiborrado de un “intento apasionado de verbalización”, como bien observó Jaime Concha en *Clima de optimismo*, *Salvaguardia* satura el lenguaje y crea incisivos verbales en el relato que apuntan a diversos temas:

borrachos, drogadictos o vagabundos lastimosos, actúan como si carecieran de órganos para sugerir el clímax avasallante elaborado en su interior, y atinasen apenas a colocar sus medios usuales de comunicación al servicio de una cháchara difusa y deslavada. Análogos a celdas herméticas que albergan una espléndida hoguera, mas no poseen ventanas para reflejar su fulgor ni rendijas para extender su chisporroteo, raramente tal calidez crea en las relaciones de ellos con la colectividad un efecto disímil del enfado, la extrañeza inamistosa o el mutuo hastío (Rosenrauch, p.35).

Al igual que en el *Castillo*, en el que el agrimensor de Kafka debe sortear una serie de obstáculos sin éxito, la casona de los delincuentes en *Salvaguardia* se muestra como un laberinto. Aquí dos ejemplos:

Uno habría jurado que aquel edificio poseía la virtud de doblar, triplicar y hasta decuplicar su cabida normal, y que, en vez de constituir valores definitivos, sus medidas de largo, ancho y alto acusarían la relatividad de un material apto para avanzar en todas las direcciones, sin quebrar o distorsionar nunca el conjunto arquitectónico (p.144).

La novela finaliza con la agudización de los enfrentamientos y el lector asiste, una vez más, a la naturalización de la violencia. La distopía se asocia a la criminalidad y a la expansión demográfica impulsada por las “multíparas madres” (p.131). Su mensaje nos dice que la violencia y el sonido de las armas es un murmullo que se perpetúa:



Esas detonaciones eran, con respecto a la turba, como las fuerzas que sujetan en su órbita a un cuerpo rotario, y evitan que él se precipite, ya sea hacia el centro alrededor del cual gira, ya sea hacia la amplitud del vacío (p.146).

Paradójicamente, el almacén del protagonista está posicionado en un punto ciego. Eso le permite sortear los ataques y mantenerse indemne al caos que se derrama a su alrededor.

Vemos que las novelas de Rosenrauch no tienen por objetivo resolver los problemas que plantean, sino que esos problemas le obsequian al escritor motivos para fabular todas

las posibles manifestaciones del horror en un contexto distópico. Así lo advirtió Alfonso Calderón:

Sus héroes suelen remontar el mundo en medio de padecimientos prolijos, suscitando la perversidad del vacío en el cual se satisfacen y dejándose asistir por algo parecido al movimiento perpetuo, que incluye la conciencia del tiempo, los remilgamientos, el fracaso, la inseguridad y un orden de crisis significativas, que jamás les permiten entrever la salvación (1974, p.5).

Rosenrauch despliega en su prosa distópica una crítica pesimista del sistema que las sociedades han diseñado e implementado. Parece que con la misma rigurosidad que los científicos observan los organismos que nos componen, el escritor austriaco-chileno, disecciona y expone, verbalmente, los recovecos del pensamiento de sus personajes que están sublimados en un contexto de horror y sangre derivado de la expansión demográfica.

La novela declara un fracaso social, que evidencia la naturalización del crimen que se desliza entre los grupos que lo ejercen. Los guardias civiles, la policía, las pandillas y la muchedumbre fracasan porque la violencia es el único lenguaje que conocen. La novela dialoga, tangencialmente, con el contexto convulso de las guerras y las dictaduras que asolaron a los países del mundo en los años setenta. Esto parece otorgar una pauta que permite proyectar el desborde de la criminalidad convertida en un patrón recurrente en el texto. *Salvaguardia* da cuenta de las intensidades del crimen, de la pérdida de la solidaridad y de la explosión demográfica.

### I.3.

- ***En un país lejano: “Frustrados, rencorosos y amenazantes” (1976 -1991)***

Esta novela aparece por primera vez en Colombia en la editorial “Tercer mundo” y en 1991 es reeditada por la editorial Pehuén, e incluye la nota que aparece en *El Sur* de Juan Carlos Sepúlveda (1979), quien señala que Rosenrauch era antimarxista, pero el análisis de las novelas de corte político demuestra la visión de un escritor que pudo ver más allá de las ideologías imperantes. Creemos que más allá de una ideología, lo que impera en el mundo narrativo de Rosenrauch es la necesidad de verbalizar los estragos y los caprichos del poder.



Vicente Luis Mora (2008) señaló en el artículo “Las distopías como vertiente política de la ciencia ficción” que éstas son precisamente “políticas porque su anticipación no tiene otro objeto que el mundo real que rodea al autor” (p.351). *En un país lejano* relata los tránsitos del poder entre dos bandos ideológicamente opuestos: la Vanguardia Cristiana (V.C) y la Alianza Obrera (A.O). La distopía en la novela es representada por la inversión del proyecto utópico, cuando Serapio (A.O) alcanza el poder, ayudado, indirectamente, por su contrincante, Celestino (V.C).

El contexto histórico inmediato que rodea la novela nos sitúa en la Dictadura Cívico Militar chilena y en el conflicto de Vietnam, en pleno apogeo de la *Guerra fría* (1947 - 1991). En este sentido, nos parece muy pertinente la concepción de Ricardo Piglia (2001), quien no comparte con Paul de Man ni con Jacques Derrida la idea de que el texto está

en un lugar indeciso y que si queremos interpretar estamos actuando *contra* el texto. Escribe Piglia: “Me parece que si uno dice que el texto tiene un secreto pone la interpretación en un lugar distinto, que no tiene que ver con la idea —que funciona mucho— de que, en cambio, el texto será un enigma a descifrar (p.209). *En un país lejano* narra las circunstancias que aquejan al país ficticio Estolandia en donde, como dijimos, dos bandos ideológicamente opuestos se enfrentan sin tregua. El secreto de la novela radica en que esa discusión ideológica no será jamás resuelta.

Una curiosa casualidad ocurre con la re-edición que aparece con el arribo de la democracia a Chile, en 1990, luego de diecisiete años de dictadura cívico-militar. Si retomamos a Piglia: ¿Cuál es el enigma que *Salvaguardia* propone?

En el artículo de Juan Carlos Sepúlveda (1991) se lee que la novela abordó “un motivo que le obsesionaba y que era el drama que vivió Chile en el trienio de la Unidad Popular” (1991, p.189). La alegoría radica en mostrar un conflicto en la dicotomía de dos bandos enfrentados. En el contexto histórico inmediato, la dictadura militar derivó de un conflicto ideológico y contó con el apoyo fuerte y claro de miles de partidarios<sup>33</sup> y con intervención del gobierno de Estados Unidos. Rosenrauch desarrolla lo que Sepúlveda define como “política ficción” y declara el cambio paradigmático de la cultura chilena en el contexto del

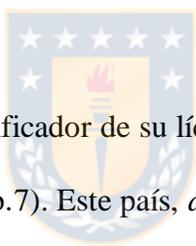
---

<sup>33</sup> El poeta austriaco Ernst Jandl escribe un poema notable, en 1989, titulado “Despeje”: “argunos cleen/que dequierda e izrecha/no pueden ser/focundidos/¡qué tlemendo errol!”. En la misma línea, Nicanor Parra en uno de sus *Artefactos* (1972) escribe: “La izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas”. En otro punto, el apoyo del gobierno estadounidense de Richard Nixon al derrocamiento de Salvador Allende es una prueba irrefutable de la intervención política en Chile declarada en el informe de la *Comisión Church*. Este texto reúne las actividades ejecutadas tras la elección de Allende, realizadas en Chile entre 1963 y 1973. El informe fue redactado en 1975 por una Comisión del Senado de los Estados Unidos.

derrocamiento de la Unidad Popular. La novela muestra al lector no sólo los horrores de la violencia, sino también la mirada de quienes ostentan el poder y quienes lo padecen extrañados y humildes.

En *En un país lejano*, Celestino es el cabecilla de la Vanguardia Cristiana y controla a la población, haciendo uso de una amable oratoria con la que es capaz de contener los ánimos exaltados:

Era verdad que era magnífico al interpelar a la nación en agudas crisis y dejar que su palabra, cundiendo por barriadas llenas de gases lacrimógenos y vidrios rotos dulcificara los ánimos a similitud de alguna inefable melodía (Rosenrauch, 1991, p.8).



El carácter, en apariencia, pacificador de su líder tiene a la nación sumergida en una “suerte de continua fiesta solidaria” (p.7). Este país, *ad portas* de “las transformaciones que agitaban al mundo” (p.10), encontraba adeptos en la Vanguardia Cristiana, porque significaba “la manera menos incómoda de adherir a tal proceso” (*Ibíd.*). En cambio la Alianza Obrera se describe como un “abigarrado piño de extrema izquierda” (p.12). Celestino, líder de la V.C., teme que se transformen en la “ascendente y perturbadora fuerza de la Estolandia futura” (*Ibíd.*). Este grupo opositor se define del siguiente modo:

Profesionales, comerciantes, trabajadores y aun forajidos coexistían allí en un estentóreo y conflictivo amasijo, que, falto de lúcidos lineamientos programáticos, jamás sufría, sin embargo, el cisma al cual sugería estar expuesto y, al contrario, crecía día a día merced a su simple afán de desposeer a las clases acomodadas de la nación (p.13).

La novela declara, además, la corrupción del ejército y presenta a su líder, Anacleto, comandante en jefe que vela por su propia conveniencia: “*Le gustaba permanecer a la sombra de los regimientos y, como un molusco en su concha*”<sup>34</sup> (p.33), muy lejos del tumulto que enfrenta al país. La distopía en Estolandia se manifiesta no sólo en la falta de tino de sus gobernantes, políticos y fuerzas armadas, sino además en un adormecimiento total de la población tras la excusa de una crisis ideológica. La alegoría al movimiento de la Unidad Popular y la derecha es ficcionalizada en la dicotomía de los bandos enfrentados, pero declarando la ineffectividad de los mismos:

Serapio se exhibía a sus compatriotas no como un teórico sino como un desaprensivo fabricante de teorías, quien, tras haber hecho de las más socorridas de éstas una especie de inmensa plasta, en cada nueva coyuntura las moldeaba diferentemente con arreglo a las exigencias de su clientela electoral (p.50).

Erich Rosenrauch aborda las disputas políticas y muestra, desde la alegoría de un país ficticio, no sólo un conflicto ideológico, sino los puntos de origen que hoy rigen a Chile, intuidos por el escritor en la década del setenta y que hoy se materializan en el explosivo neoliberalismo y expansión de las urbes citadinas. Rosenrauch advierte y lega a la literatura chilena un modo de comprender la realidad, deconstruyéndola en sus crisis. A diecinueve años del comienzo del siglo XXI, Chile no resuelve problemas vinculados a mejoras sociales en salud, educación y medio ambiente, estos son derechos en constante peligro y sujetos a variables gubernamentales.

---

<sup>34</sup> En cursiva en la edición de 1991.

La novela ficcionaliza la corrupción en todas sus bases sistémicas. En *En un país lejano* hace referencia al trasfondo cultural impulsado por el profundo cambio que aconteció en Chile entre la Reforma Agraria y la llegada de Salvador Allende a La Moneda. Lo que sucede en el periodo entre la dictadura militar y el arribo de la democracia es conocido. Lo que no vimos venir fue la corrupción política que emergió a partir de 1990. Tristemente, el conflicto de la ficción ocurre en la realidad, ante el revelamiento de conflictos de intereses gubernamentales e individuales entre dos bandos ideológicamente opuestos que no han logrado constituir un Estado. Es más, continúa privando de prosperidad a los ciudadanos, situación que perpetúa el *status quo* que impide consolidar políticas que privilegien el bien común frente al enriquecimiento secular de los estamentos oligárquicos chilenos.

La edición de *En un país lejano* en 1991 recupera una obra; ese rescate literario instala una problemática que aún divide a la opinión pública. La sociedad está influenciada por tendencias políticas viralizadas por los medios de comunicación y las redes sociales basadas en la instantaneidad de la información. Los horrores de la dictadura continúan revelándose y su proyección económica y constitucional mantiene vigente la discusión entre quienes son oposición, mientras otros tienen el poder y viceversa, porque, como sabemos con Foucault (2002), el poder es dinámico: “siempre en actividad más que un privilegio que se podría detentar” (p.34).

La distopía se manifiesta cuando ninguno de los bandos en disputa logra mantener el equilibrio del país ficticio Estolandia. Los conflictos sumergen a la población en una catástrofe. Esto queda al descubierto cuando el narrador señala:

Las metas corrientes hacia donde solían converger los aborígenes y en cuya conquista gastaran el grueso de sus bríos, de la noche a la mañana se habían hecho fútiles; y hoy la única tarea esencial, en pro de la que ellos agotaban hasta la onza postrera de vigor, reducíase a no perecer bajo el sincrónico embate de las demasías gubernativas, la desnutrición y los atentados cotidianos (Rosenrauch, 1991, pp.123- 124).

En *Documentos de cultura. Documentos de barbarie* (1989), Fredric Jameson nos dice que los textos pueden ser abordados desde cuatro perspectivas: Analógica (lectura política – significado colectivo de la historia), Moral (lectura psicológica –sujeto individual), Alegórica (clave alegórica o código interpretativo) y Literal (referente histórico o textual). Desde esa perspectiva entendemos la novela a partir de cuatro puntos clave. La lectura política está dada por la nulidad de las instituciones. La lectura moral está dada por el individualismo que caracteriza a quienes velan por su propia conveniencia, sin ánimo de luchar por una causa común. La clave alegórica está dada por el enfrentamiento ideológico de los bandos de la Alianza Obrera y la Vanguardia Cristiana.

En la novela el pueblo actúa como una masa proyectada según los caprichos de la clase política que lo gobierna. La distopía manifiesta el estado de una sociedad indeseada. La clave literal de la novela está dada, como ya sabemos, por el contexto inmediato de su producción, que, además, es un eco de las dictaduras Latinoamericanas y la Guerra Fría que rigió al mundo después de la Segunda Guerra Mundial entre 1947 y 1989.

En *En un país lejano* la clase política opera según la propaganda del momento. Jameson (1989) propone una “homología”, vale decir la relación “entre la novela como forma y la <<vida cotidiana de una sociedad individualista nacida de la producción de mercado>>

(p.36). Esta propuesta, tomada del pensamiento de Lucien Goldman en *La sociología de la novela* (1964), nos permite visualizar la homología entre la novela y el contexto histórico en la que se inserta y así puntualizar el fracaso de los ideologismos derivados de los conflictos entre los bandos de Vanguardia Cristiana y Alianza Obrera. Cuando Juan Carlos Sepúlveda afirma que Rosenrauch despliega aquí su obsesión por el fracaso de la Unidad Popular, es, en términos de Goldmann, “la ética de un novelista observada desde una dimensión estética” (cit. en Marin, 1975, p.22); a través del lenguaje, Rosenrauch experimenta narrativamente la idea de un conflicto sujeto a una agenda que rige un simulacro democrático:

Por un breve rato asumió que los estolandeses reambientándose a ese tipo peculiar de mojianga en virtud de la cual, almorzara con futbolistas, asistiera a connubios o apadrinara al crío de algún desventurado como si ello pudiese librarle de la mendicidad y la delincuencia, siempre lograría convencer a los badulaques del excelente funcionamiento de la maquinaria democrática del país (Rosenrauch, 1991, p. 182).

La novela finaliza con el líder de la V.C. retomando el poder, pero con la sospecha de que el país se le revela “como una secuela infinita de penurias” (p.183). Como vemos, el escritor no resuelve la distopía y, nuevamente, a partir de un pesimismo radical, muestra el destino de un país ficticio, forjado en el sufrimiento de sus ciudadanos, engañados por el aparataje comunicacional y político de gobiernos irresolutos.

#### I.4.

- ***Muertos útiles: “El drama de un país conducido a un punto muerto”***

*Muertos útiles*, como señalamos, fue requisado<sup>35</sup> en 1977 por el Bando N°109 que operó en las VII y VIII regiones de Chile. Afortunadamente, la conservación de algunas copias permitió su re-edición, a cargo de la Editorial Pehuén, en julio de 1989.

El recurso del país ficticio aparece nuevamente en esta novela. Osmania es el lugar donde el dictador<sup>36</sup> Anastasio decide recurrir a la necrópolis para salir de la crisis energética que envuelve al territorio por la ausencia de hidrocarburos. La utilidad de los muertos radica en el extraordinario potencial que poseen para impulsar el desarrollo industrial del país. En el contexto inmediato de Chile, en 1977, la propuesta literaria de Rosenrauch resulta, por lo menos, inédita. Si bien la novela no defiende ni cuestiona una ideología política, pone al descubierto, en un contexto de horror direccionado (extraer los muertos), la crisis de hidrocarburos y las falencias de la insularidad del país ficticio Cantonia, de su dictador y de los colaboradores de éste. La distopía aparece en la fragilidad de los recursos naturales, en un dictador hiperbólico y en la utilidad de los muertos.

---

<sup>35</sup> Véase anexo 6.

<sup>36</sup> Sobre la figura del Tirano, Emile Cioran escribe en *Historia y Utopía* (2011) que “para transformarse en un hombre político, es decir, para adquirir el corte de un tirano, es necesario un trastorno mental; para dejar de serlo, se impone otro trastorno: ¿no se tratará, en el fondo, de una metamorfosis de nuestro delirio de grandeza?” (p. 66). Los tiranos creados por Rosenrauch no están delimitados por un poder supremo, sino en sus caprichos y la creencia de que sus actos son siempre asertivos.

El libro busca cuestionar el devenir de las sociedades conforme avanzan los cambios socioculturales derivados de la tecnologización. Emile Cioran (2011) reflexiona en torno a esa temática en *Historia y Utopía*:

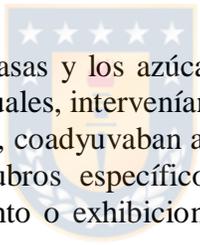
<< ¿Y el pueblo?>>, se preguntarán. El pensador o el historiador que emplea esta palabra sin ironía se desacredita. El <<pueblo>> se sabe ya a qué está destinado: a sufrir los acontecimientos y las fantasías de los gobernantes, prestándose a designios que lo invalidan y abruman. Cualquier experiencia política, por <<avanzada>> que sea, se desarrolla a sus expensas, se dirige contra él: el pueblo lleva los estigmas de la esclavitud por decreto divino o diabólico (p.72).

En *Muertos útiles*, Osmania resultaba ser un “enclave idílico” y sus habitantes tienen un buen pasar: “no afectos a ningún pago de tensión o amargura” (p.45). Sin embargo, hay un *cambio* en el orden osmaniano cuando los países extranjeros deciden paralizar el envío de hidrocarburos. Anastasio reúne a los secretarios de su administración y propone la solución: “en lo sucesivo nuestros esfuerzos deberán centrarse en nuestros queridos difuntos con el mismo tesón que si ellos fuesen un yacimiento fabuloso” (p.55). La plutocracia extranjera tiene en Osmania una fijación. Negativizada la insularidad, pues en la utopía la insularidad es bienvenida, el país novelado verá mermadas sus relaciones diplomáticas cuando los líderes mundiales la priven del suministro carbúrico:

Practicantes de una modalidad sutil de antropofagia, tales magnates engordaban hoy a base de densos piños humanos, cuya carne no devoraban sino que desprendían gradualmente a punta de hambre o angustia, insaciables para sorber aquel aporte necesario a la buena estructuración de sus mofletes, papadas y barrigas (p.41).

Erich Rosenrauch radicaliza la objetivación de la vida humana al proponer la idea de la mercantilización<sup>37</sup> de los cadáveres. Los muertos son fecundos en Osmania y los aborígenes contribuyen a ello, “felices de que tanta putridez entrara a conjugarse con los requerimientos de su civilización” (p.75), porque la extracción de los muertos tiene un fin energético.

El aletargamiento de Osmania contrasta con la hiperbolización del dictador. Su robustez, porte y tendencia sibarita lo ubican en la dimensión del grotesco. Wolfgang Kayser<sup>38</sup> (1957) señala que el grotesco “sólo se experimenta en la percepción” (p.219). A continuación un ejemplo de la novela:



Fuera de las grasas y los azúcares tragados por su Excelencia entre resoplidos sensuales, intervenían entonces distintos elementos que, sin ser alimenticios, coadyuvaban a tamaño éxtasis y que, no requiriendo pertenecer a rubros específicos, incluían preferentemente bonitos números de canto o exhibiciones de bustos fabulosos (Rosenrauch, 1989, p.91).

---

<sup>37</sup> En *Utópicas: Juegos de espacio*, Louis Marin (1975) señala la inversión en el paradigma cristiano cuando surge la inversión crítica en torno al mandamiento divino: “no matarás”. Porque no existe una base ética o teológica, sino económica. No es Dios, sino la oveja la que se transa: “La vida humana está por encima de todas las riquezas del mundo, no es más que una ilusión que oculta una ecuación cuantitativa: la vida humana=dinero” (Marin, p.165).

<sup>38</sup> En el libro *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*, Wolfgang Kayser señala que el grotesco apunta a “tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción de ésta” (1957, p. 219), por lo tanto es un “concepto estético fundamental” (*Ibíd.*). Kayser agrega que por medio del grotesco “se ha divisado lo oscuro, descubierto lo macabro y pedido explicaciones a lo incomprensible. De estos hechos se desprende nuestra última definición: *la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo*” (p. 228).

En el festín de alimentos y de cuerpos con el que se deleita el dictador en Osmania da cuenta del consumo del cuerpo humano, tanto como potencial energético y/o sexual. Este rasgo aparece, también, En *En un país lejano*: “no conforme con anunciar paliativos a la miseria autóctona y seguidamente dedicarse, laxo y sensual, al arte, las letras y la buena mesa” (Rosenrauch, 1991, p.23). Así se fragua el destino de los pueblos subyugados a intereses económicos, políticos y militares. De este modo, el ciudadano promedio de las distopías que construye Rosenrauch aparece vulnerado por las autoridades que no lo protegen, sino que lo utilizan. En *Muertos útiles* la extracción de cadáveres se afina al punto que aparecen máquinas especializadas:

Quisiéralo uno o no, habitar la Osmania moderna equivalía a incidir en el radio de acción de múltiples patrullas exhumadoras, que en el momento menos previsto podrían emerger por un boquete en el piso o los muros de la propia casa y, en vez de osarios espléndidos, toparse sólo con un asustado y quejoso grupo familiar (p.127-128).

La extracción constituye una “industria poderosa y expansiva” (p. 126); cuando se agotan los cadáveres, el dictador decide paliar la escasez de hidrocarburos con la “población mendicante”, puesto que “la expedita eliminación de esos grupos con miras a reducir tanta riqueza a su estado más práctico y aprovechable” (p.181) será la salida definitiva a los problemas de escasez energética.

Ante la nueva “idea”, cada uno de los secretarios manifiesta su postura. Plutarco pide al mandatario que “despliegue, siquiera en esta ocasión, un mínimo de tino” (p.192). El

proyecto del dictador, que sería, sin duda, un cambio de paradigma en el devenir humano, el secretario lo advierte con horror:

Lo que pensamos hacer marcaría, harto literalmente, el tránsito del hombre de individuo a materia prima de nuestros grandes ciclos fabriles; su ingreso a una política de utilización total dentro de cuyo conjunto adquiriría un valor no superior al de un producto aprovechable común y corriente (p.193).

Crispulo, otro secretario, objeta las intenciones profilácticas de Anastasio. Reconoce la dureza del régimen que afecta la libertad de los osmanianos y, por eso, teme que la política que propone el dictador despierte en el pueblo una rebeldía dormida aunque parezca sedado: “cada osmaniano pensaría haberse vuelto el objeto de una monstruosa consumición, la cual, tras agotar su cuota originaria de vidas ajenas, poco demoraría en elegirlo a él mismo como su próximo alimento” (p.183). Crispulo añade que sólo un loco llevaría a cabo esa idea de higienización.

Por último, Pancracio rebate a su colega y argumenta a favor de Anastasio: “resulta obvio que el móvil capital por el cual un hombre convive con sus prójimos es solo la perspectiva de utilizarlos en una u otra forma” (p.184). Pancracio sintoniza con el utilitarismo propuesto por el dictador y defiende la profilaxia porque “la durabilidad de un sistema no la da su ahínco en ganarse adeptos, sino su inventiva para montar una maquinaria cuyos mecanismos contrarresten el versátil y descontentadizo espíritu inherente a toda multitud” (p.188).

Pancracio plantea intensificar la vigilancia, la censura de los órganos informativos y los castigos a quienes rechacen el régimen. Con estos argumentos, Anastasio considera que su postura es la correcta y lleva a cabo la extracción de cadáveres que agudiza la crisis distópica en Osmania.

Al respecto, resulta interesante la propuesta de Paul Virilio (2016) desarrollada en *La administración del miedo*. Él explora y revela los mecanismos del Estado en torno a la vigilancia de los individuos y las consecuencias de los conflictos bélicos que han asolado a la humanidad. Según Virilio, la administración del miedo involucra a los Estados, pues éstos “se sienten tentados a hacer del miedo, de su difusión mediática, de su gestión, una política” (2016, p.15). De este modo, la vigilancia no sólo busca generar tranquilidad en los ciudadanos, sino también someterlos a la privación de la libertad de sus movimientos.

Zigmunt Bauman (2017) en *Vigilancia líquida* propone que las distopías acaban refutándose a sí mismas (p.119), porque el futuro “se plantea como <<más de lo mismo>>” (*Ibíd.*). En el caso de las distopías de Rosenrauch, éstas confirman la inutilidad y corrupción de las instituciones que deben velar por el bien público.

En *Muertos útiles* ningún personaje intenta desestabilizar el régimen de Anastasio. Ni siquiera el único secretario que se declara disidente realiza una queja enérgica. Creemos que lo anterior opera como un mecanismo narrativo que declara la inoperancia del poder desbordado del dictador y desbordado en el lenguaje que lo describe.

En la “Guía de Libros” del periódico *El Mercurio* se indica que el estilo de Rosenrauch está dotado de un “barroquismo permanente” y que el texto contiene “la incertidumbre misteriosa de Kafka” (*El Mercurio*, may. 15, 1977, p.2). Es la misma incertidumbre que se desliza también por las páginas de las otras novelas distópicas que hemos recogido en la investigación.

En el final de *Muertos útiles*, cuando Pancracio pide al Dictador reflexionar sobre las políticas impuestas, le solicita que “actúe como si aún aceptara la obsoleta convención según la cual la estolidez, la malignidad y la torpeza jamás logran evitar un ejemplarizador castigo” (p.194). El lector resolverá en su fuero, si esta advertencia será acogida por el Tirano porque el narrador no dice más. Del mismo modo que en *Clima de optimismo*, *En un país lejano* y *Salvaguardia*, la naturalización de la violencia y los caprichos del poder en *Muertos útiles* ocultan el fracaso de los sistemas que sostienen la sociedad.

*Muertos útiles* plantea, además, la *cuestión* sobre el estado de los recursos naturales<sup>39</sup> del país Osmania. Esta ficcionalización es un llamado de atención sobre el ecosistema que habitamos. La maquinaria que describe Rosenrauch para superar la crisis de hidrocarburos es una forma sutil de anunciar, desde la dimensión de lo ficticio, el fin de los caudales naturales en los países que demandará políticas que ignoramos por completo y que se ve acelerado por la contaminación, los conflictos bélicos y los bloqueos económicos.

---

<sup>39</sup> Beautin et al., afirman en *Historia de la literatura alemana* (1989) que a partir de la década del setenta se desplaza la perspectiva egocéntrica y “en su lugar ha nacido una conciencia de las catástrofes ecológicas, nucleares y sociales que nos amenazan y que no dejan indiferentes tampoco a los autores (p.632).

Plutarco, el secretario disidente del régimen de Anastasio, intenta argumentar en contra de la higienización propuesta y reflexiona sobre la mercantilización del cuerpo humano, no importa si está muerto o vivo:

En nuestra historia, jalonada de sojuzgamientos inmisericordes, nunca hemos inscrito, sin embargo, tamaña iniquidad, que, de perpetrarse, eclipsaría todas las degollinas y torturas del ayer al trocarnos, en un abrir y cerrar de ojos, en vulgares artículos de consumo diario (p.193).

El fragmento anterior de cuenta de la comercialización humana en un nivel extremo, aunque no tan alejado de los horrores del tráfico de personas u órganos. En 1977 las condiciones de vida en Chile y otros lugares de América y el mundo estaban regidas por sistemas totalitarios. Hoy vemos que las palabras de Rosenrauch vienen a confirmar un modelo socio-económico que ha generado una distopía *transparente* en el sentido que bajo la gran cortina de la vigilancia, los *mass media*, las *redes sociales*, el espectáculo y la política, la humanidad se tambalea en la frágil democracia<sup>40</sup> que ostenta y en el agotamiento del medio ambiente. La novela de Rosenrauch sorteas la negatividad que impone y disuelve la distopía en el humor. En la “ambigüedad” que el dictador Anastasio no puede percibir, salvo sospechar, existe la intuición de que se burlan de él, pero no logra confirmarlo:

En vista de la índole singular de dicho instrumento, devenía imperioso aplicarlo de modo que Anastasio nunca supiera cabalmente si existía y trabajaba en contra suya, o se reducía sólo a figuraciones emanadas de sus desconfianza natural de viejo autócrata (p.154).

---

<sup>40</sup> Agustín Squella, ex Rector de la Universidad de Valparaíso, señala en *Democracia* (2019) “¿Crisis, decadencia o colapso” que una forma de corregir su debacle “exige una lucidez, unas convicciones, un altruismo y una voluntad que todavía no acaban de aparecer” (p. 179).

En ese sentido, la novela es muy significativa porque incorpora el humor en un contexto de crisis social. El narrador introduce a un dictador que no discierne entre la seriedad y la broma de su subalterno, lo que deja en evidencia la fragilidad de un poder que no es tal, porque Pancracio no respeta al dictador aunque le haga creer lo contrario.

## I.5.

- ***La burra, distopía sexual y testamento estético***

En junio de 1978 Erich Rosenrauch recorría Inglaterra junto a su madre, cuando, repentinamente, un ataque cardíaco acabó con su vida. Muy lejos, en Chile, su editor Arturo Valdés Phillips preparaba la edición de *La burra*<sup>41</sup> (1978) para la Editorial Del Pacífico. La publicación póstuma nos reveló una de las novelas más singulares escritas en la literatura chilena. Lamentablemente, no alcanzó un público masivo, pero, a cuarenta años de su primera edición, la inquietante historia de Orozimbo, un actor que padece “una marcadísima distorsión fonética” (Rosenrauch, 1978, p.53), y sus peripecias en el Teatro Afrodita perfilan una interesante y radical mirada de la sociedad.

---

<sup>41</sup> En el contexto del “Sexto Concurso Nacional de Cuento”, gestionado por el Diario *El Sur*, aparece en su edición dominical (28 de marzo de 1965) “Los orangutanes”, que tiene algunos alcances con *La burra* puesto que ambos relatos abordan la abominación de una *boda contra natura* entre animal y humano. En “Los orangutanes” se narra el inquietante argumento de la película *Vejada por orangutanes* y en cómo esas criaturas parecen ingresar al mundo interior del protagonista, Hermógenes.

Pacián Martínez (1983) lamentó la sencilla edición del libro que no incluyó una introducción o presentación. Consciente del talento y del valor narrativo de Rosenrauch, Martínez da cuenta de la indiferencia del medio literario ante esta extraña propuesta narrativa: “Detrás de su mirada irónica había en él un dolor profundo en el que nadie reparó. Prevalece sin embargo, el estereotipo del transeúnte ausente” (*El Sur*, 12 jun., 1983, p. 3). A partir de un acercamiento entre Rosenrauch y el protagonista de *La burra*, Martínez propone el rescate futuro de la obra del autor y añade: fue “un raro caso de rigor literario” (*Ibid.*) evidenciado en las ocho novelas escritas entre los años 1961 y 1978.

En *La burra* la noción de espectáculo, la imaginación pornográfica y la anulación del erotismo propician la aparición de un sistema totalitario que advierte sobre los comportamientos nocivos de la sociedad que buscan anular la humanidad tras el simulacro sexual. Pondremos en discusión los planteamientos de Jean Beaudrillard, Susan Sontag, Georges Bataille, Michaela Marzano y otros pensadores con el objetivo de delimitar, conceptualmente, la propuesta narrativa de Rosenrauch en su novela póstuma.

- ***Sexshow* espectacular: *La burra*, póstuma y desinhibida**

*La burra* narra una distopía sexual. Como hemos visto, diversos autores proponen que la distopía no sólo está vinculada a un proyecto tecnológico que fracasa o al género de la ciencia ficción. Las distopías pueden manifestarse sobre diversas temáticas. Baste señalar que el *Cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, 1985), novela de Margaret Atwood, adaptada al cine con escasa fortuna en 1990, cuenta recientemente con una adaptación televisiva (2017)

que se ha convertido en un fenómeno *mainstream*<sup>42</sup>. En el *Cuento de la criada*, la distopía está asociada a la sexualidad. Con anterioridad a la escritora canadiense, Erich Rosenrauch había generado una distopía sexual en *La burra*, puesto que el sexo en su prosa se transmuta en un acto autómatas y enmarcado en un espectáculo que anula el erotismo.

Desde este punto de vista, la novela de Rosenrauch se integra a los relatos descreídos del progreso humano y prefigura un hipotético estado de la sociedad en la imagen de un elenco degradado y regido por el director Nepomuceno y del espectáculo sexual que preside.

Lo espectacular en el teatro Afrodita se traduce en los actores desfilando “maquillados como faunos, demonios selváticos o titanes marinos, todos ellos” (Rosenrauch, 1978, p.6). Orozimbo, el protagonista, revela al lector que el *show* esconde una desenfrenada y orgiástica dictadura:

Miembro de una colectividad presidida por la explotación a ultranza y a todo nivel, y donde poco le deberían de sorprender los vejámenes a su propia persona, Orozimbo, luego de entrar al elenco del teatro Afrodita, se espantó empero, del grado extremo en que ese ambiente convertíale en un simple artículo de consumo (p.7).

El crítico chileno Ricardo Gelcic (1979) escribe “Pasión y muerte en el Teatro Afrodita. *La burra* de Erich Rosenrauch” en la revista *Bravo* y propone que el ámbito escénico de la novela es un “ghetto sexual” (p.78), cuya alegoría se fundamenta en el

---

<sup>42</sup> Los responsables de la primera adaptación audiovisual de la obra de Atwood fueron el director alemán Volker Schlöndorff y el guionista británico Harold Pinter, Premio Nobel de Literatura en 2005. Se da la circunstancia que tras el notable éxito de la transposición televisiva, que ha involucrado en el proceso de creación a Margaret Atwood, la escritora ha anunciado que en septiembre de 2019 publicará una secuela de su novela (en <https://www.nytimes.com/2018/11/28/books/margaret-atwood-sequel-handmaids-tale-testaments.html>).

enfrentamiento entre “los fuertes y los débiles, donde los débiles deben ser despedazados” (p.79). Así confirma la idea que señala el hecho de que Rosenrauch no relativiza los horrores más cruentos del siglo XX; instalado con su obra en el pesimismo radical<sup>43</sup>, da un paso más allá en la fabulación de las distopías en relación al holocausto judío perpetrado por el nazismo en la Segunda Guerra Mundial y los distintos métodos de reducción y eliminación del otro, propiciándose una lectura que se aleja de la sordidez o la morbosidad gratuita: “El genocidio nazi y las múltiples formas de barbarie dispersas por el planeta no hacen gratuito, forzado ni morboso un libro construido sobre un pesimismo radical” (Gelcic, 1979, p.80). En este sentido subraya que:

Esa obra permanece ignorada, tal vez porque careció de un ámbito de recepción adecuado, capaz de proyectarla hacia el medio más amplio que era el suyo. Quien lo dude, puede leer la producción póstuma de Rosenrauch, esa novela amarga y desolada que es *La Burra*, una pequeña obra maestra para la literatura de este país y cualquier otro (p.78).

Es importante destacar la evolución de la estética narrativa de Rosenrauch. A diferencia de otras novelas, como *La casa contigua* (1968) o *Noches sin gloria* (1961), en *La burra* (1979) el sexo no está “encerrado” en las habitaciones, es un espectáculo explícito

---

<sup>43</sup> Este pesimismo radical se desliza en las páginas de *Clima de optimismo* (1974), *Salvaguardia* (1976), *En un país lejano* (1976) y *Muertos útiles* (1977), novelas que no resuelven los conflictos que plantean, sino más bien agotan las posibilidades del lenguaje en la fabulación distópica del mal y sus vertientes en la política, los seres humanos y el medio ambiente. Claire Mercier (2018) en “Distopías latinoamericanas de la evolución hacia una ecotopia” propone un corpus de novelas distópicas contemporáneas. Aborda a los autores chilenos Juan Mihailovich y Francisco Ovando y a la escritora argentina Betina Keizman, en vinculación con las catástrofes derivadas de las manifestaciones de la naturaleza. A diferencia de la propuesta de Mercier, el corpus distópico de Rosenrauch se centra en la fabulación de las distopías ocasionadas por la guerra continua, la expansión demográfica, la polarización ideológica y el fin de los recursos naturales.

dirigido a un público que no busca expandir su libido sino encontrar un espacio para humillar a los actores y desatar su violencia reprimida.

En la exposición de la sexualidad y la violencia, el teatro Afrodita es una alegoría de la era del consumo; sobre esta, Jean Baudrillard en *La sociedad del consumo* (2011) propone:

El libertinaje orquestado y la angustia sorda que lo impregna, lejos de <<cambiar la vida>>, componen apenas un <<ambiente>> colectivo en el cual la sexualidad llega a ser, en realidad un asunto *privado*, es decir, forzosamente consciente de sí misma, narcisista y hastiada de sí: la ideología misma de un sistema coronado por ella en las costumbres y del que constituye un engranaje *político* (p.178).

Un libertinaje del consumo que hoy se intensifica, precisamente, con las novedades tecnológicas que impulsan la *conexión* humana en detrimento del encuentro real entre los individuos. En *La burra*, el escritor ya lo advierte:

Nunca cesarán de conspirar contra su felicidad las sofisticadas líneas de menaje, vestuario e ingenios electrónicos que la tecnología moderna había discurrido con el propósito primordial de halagarlo, pero para él no serían incapaces de tornarse, a raíz de su exangüe peculio, en verdaderas avalanchas sepultadoras (Rosenrauch, 1979, p.111).

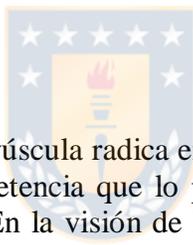
Igual que una fábrica que produce objetos que luego acaban en la basura, el teatro Afrodita funciona e incorpora artistas que cuando “caducan” son reemplazados por otros jóvenes<sup>44</sup>:

---

<sup>44</sup> A propósito de lo anterior, en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (2005), Román Gubern plantea que “la obsolescencia consumista que rige el deseo masculino hace que la carrera de las actrices no suela durar más de tres años, mucho menos que las carreras masculinas” (p.53). En este sentido, tanto la pornografía como la propuesta de Rosenrauch expuestas en *La burra* apuntan a

homólogos exactos de lo que representan en una guerra los muertos en acción, y tal como el fantasma de aquéllos no puede dejar de distanciarse a los vivos, idéntico efecto operaba en el roce de cada artista con los demás la perspectiva de encontrarlos mañana a la puerta y verse abrumado por sus quejas y súplicas (Rosenrauch, 1979, pp.12-13).

La acción narrativa gira en torno a los actores y actrices y a las indicaciones de Nepomuceno, quien vive obsesionado con presentaciones que impacten a los asistentes que a su vez hostigan a los actores. El director no sólo se valdrá de carne fresca y joven<sup>45</sup>, sino también de un completo aparatage escénico: escenarios, luces, todos los efectos que tenga a su alcance serán incorporados al *show*. Gelcic (1979) alude a la importancia del público que asiste al espectáculo:



El Mal con mayúscula radica en la apetencia del público por asistir al espectáculo, apetencia que lo posibilita como negocio rentable para Nepomuceno. En la visión de Rosenrauch, el disfrute del público es más bien asexuado y no radica en la contemplación de la sensualidad, sino en el goce de ser espectador de la humillación ajena (p.79).

Como inciso al párrafo anterior, en torno a la idea del mal se han interesado muchos intelectuales: Friedrich Nietzsche, Hanna Arendt, Emmanuel Levinas, Jean Baudrillard y Georges Bataille son algunos de ellos; este último afirma que el mal posee un “valor soberano” (Bataille, 2007, p.23), lo que requiere una “hipermoral” (*Ibíd.*) al momento de

---

la cultura de lo desechable, donde los cuerpos son productos que caducan, elementos espurios y prescindibles que se descomponen.

<sup>45</sup> La novela distópica *Logan's Run* (1967) de William F. Nolan y George Clayton Johnson y su adaptación cinematográfica homónima (Michael Anderson, 1976), presentan algunas interesantes analogías con la novela de Rosenrauch en cuanto a la inmolación de la juventud tanto en la película como en el texto literario.

observarlo en la literatura. A partir de la lectura que realiza de *Cumbres borrascosas* (1847) de Emily Brönte concluye que la escritura sobre vidas que traspasan los límites de la moral y la sociedad se liberan en su ruptura con el mundo. Emily Brontë, transgrede la ley moral y la hipermoralidad en la creación de la violencia de Heatcliff, quien pierde el país de la infancia cuando muere Catherine. Otros autores analizados por Bataille son Charles Baudelaire y Jules Michelet, este último, al igual que Rosenrauch, abordó el mal “exigido por un deseo enloquecido de libertad” (Bataille, 2007, p.97). El pensador francés señala que el origen del mal está en el egoísmo ejercido en los actos humanos, sin embargo, podemos acercarnos a él (el mal) a partir de la apreciación estética. En esa reflexión se producen las obras de arte.

En tanto, Ricardo Gelcic concluye que la lección de *La burra* consiste en “padecer los golpes, pero no sucumbir, persistir y con ello derrotar a lo que aflige” (1979, p.80). En este sentido se infiere que la sexualidad practicada en *La burra* se proyecta como “una sudorosa batalla desplacerera que refleja lo que es la existencia misma” (*Ibíd.*).

Los trabajadores del Teatro Afrodita son denominados por el narrador como “esclavos de una disciplina tiránica” (Rosenrauch, 1979, p.36), porque su voluntad está supeditada a un espectáculo cuya alegoría es la de “jornaleros”, tal como los obreros de una construcción o los operarios de una industria. Estos artistas o proletarios del placer son explotados por el director, quien no teme presumir de su “ordinariedad y agresividad” (p.39), tal como el dictador Anastasio en *Muertos útiles*<sup>46</sup>. El narrador señala que Nepomuceno exige

---

<sup>46</sup> En *Muertos útiles* (1977) el dictador Anastasio es denominado por el narrador como un sibarita hiperbólico; a pesar de la autoridad que detenta, se comporta de forma soez. Esta es una característica

al *team* “aparearse en escena con la misma precisión con la cual instrumentos de una orquesta refunden sus timbres”<sup>47</sup> (*Ibid.*). La ambición del director apunta a generar en el Teatro Afrodita un “testamento estético”:

Todos los genitales mostrados allí con la copiosidad de una impertérrita vegetación selvática no implicarían, en estrictez, inverecundia mayor que los cuadros que ayer se arrumbaran por estrafalarios hoy se reconocían como un claro hito en la lucha por libertar a los objetos de su forma sacrosanta (Rosenrauch, p.40).

A partir de esa estética surge la distopía que radica en el autoritarismo del director y en los actores expuestos como mercancía y cuyos cuerpos son borrados en la automatización de su sexualidad. En el teatro Afrodita no hay espacio para el erotismo, porque el instinto sexual que provee placer se ve invertido y reemplazado por una mecanización. A eso se suma la idea de que el testamento estético que propone Nepomuceno está mediado por el terror:

En vez de la degradación del amor, a la que quizás se hubiera aclimatado como a las durezas de un tren castrense o carcelario, su principal zozobra no era sino la similitud que aquella clase de erotismo guardaba con un masivo y sudoroso certamen agonístico (p.17).

En esa línea, la animalidad, el hecho animal, evoluciona dentro de esa gradación distópica y guarda un inquietante paralelismo con el automatismo, la cuestión intrínseca de

---

fundamental de los hombres poderosos imaginados por Rosenrauch, personajes a los que no duda en ubicar en la esfera de lo vulgar, revelándonos que en el poder también convive lo grotesco.

<sup>47</sup> La mecanización del acto sexual en la pornografía está desprovista del misterio exquisito del erotismo. La crueldad porno propuesta en el teatro Afrodita nos remite al pensamiento de Gubern (2005), quien afirma que la pornografía es la manifestación de una contracultura anticomercial y “con su inclusión de crueles estampas zoológicas, que nos recuerdan que la sexualidad constituye, antes que nada, un impulso y un mecanismo animal” (Gubern, 2005, p.67). Por ello, no es casual que Rosenrauch incluya números zoofílicos en el Teatro Afrodita, a través de la cópula del protagonista con una burra.

lo maquinal, despojando y negando atributos humanos a las prácticas realizadas en una obscena representación:

A lo largo de su número, él procuraba identificarse no con un hombre o una bestia, sino sencillamente con un motor que, susceptible de paros, averías y aun la completa inutilización, nunca pudiese, empero ser herido, y cuyo funcionamiento excluyera, por ende, todas las referencias a la intrínseca inermidad de la materia orgánica (Rosenrauch, 1979, p.74).

Nepomuceno no escatima esfuerzos para presionar psicológicamente a los integrantes del teatro. Encontramos reiteradas metáforas que refieren una vinculación entre el elenco y la comida; aquí un ejemplo: “Ellos eran como viandas que, preservadas del consumo directo, experimentasen sobre esas tablas un maceramiento lentísimo, guisándose, al son de broncos voceríos, en una salsa constituida de fatigas, ansiedades y sordas cóleras” (Rosenrauch, p.12).

Arcand Bernard (1991) en *Antropología de la pornografía* escribe un tratado que se acerca al fenómeno liberado, de ideologías, con el objetivo de ahondar en ese universo desde un punto de vista que va más allá de la moralidad. Por ello, Bernard señala que el comportamiento sexual humano “se vincula peligrosamente con el de los animales y que por lo tanto es necesario hacer de él un *tabú* con el objeto de mantener la esencial distinción que nos separa” (p.11).

Integrar el elenco de Afrodita conlleva una sanción social dentro y fuera del recinto. Los actores se transforman en parias en la medida en que pierden juventud y utilidad en el espectáculo. El narrador se refiere a ellos como un “club de autómatas” (Rosenrauch, 1979, p.93). Esto evidencia que los personajes son despersonalizados bajo la tiranía del director y

que no alcanzan el suficiente ánimo para rebelarse, lo que los lleva a difíciles modos de interacción:

Porque así como, en la línea de fuego, los conscriptos evitan tomarse afecto en la prevención de la posibilidad de llorar luego a los amigos caídos, la amenaza de desahucio pendiente sobre casi todos los actores impedía, a la luz de igual raciocinio, que entre ellos decantara una estima auténtica (p.12).

Los actores agotan su energía vital y pierden noción de la afectividad resultando incapaces de entablar relaciones basadas en la confianza; de este modo, sólo se basan en las intrigas para subsistir:

Conspiraban asimismo contra la armonía ambiente los recelos connaturales a toda colectividad que efectúa una labor común y donde cada individuo, por saberse prescindible, queda sujeto a la idea, fundada o no, de resultar víctima de diversos sabotajes, desaires o postergaciones (p.13).

Orozimbo es el único que toma conciencia de la tiranía de la que son víctimas; aunque no logre escapar se vuelve consciente y esto lo separa, aún más, de sus colegas. El espectáculo sexual de *La burra* nos remite al pensamiento de Jean Baudrillard (2000) en *Las estrategias fatales*, cuando señala que “la pulsión de espectáculo es más poderosa que el instinto de conservación, es con ella que hay que contar” (Baudrillard, p. 200) o, como bien propuso Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1996)<sup>48</sup>, lo espectacular ya no es algo

---

<sup>48</sup> En los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Debord (1999) agrega que: “El espectáculo organiza con maestría la ignorancia acerca de lo que está pasando, y acto seguido el olvido de cuanto a pesar de todo acaso se haya llegado a saber. Lo más importante es lo más oculto” (Debord, p.26). Lo oculto en la novela de Rosenrauch es la negación del erotismo y la instauración del sexo como mercancía.

concentrado ni difuso, sino, más bien, integrado: “el espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía los ha sometido ya totalmente” (Debord, p. 42). El *sexshow* propuesto en *La burra* es la mercantilización de la sexualidad y, retomando las palabras de Ricardo Gelcic, se puede inferir que la novela se convierte en “una alegoría sobre la hostilidad universal, sobre las relaciones de autoridad y dependencia, sobre la voluntad de sobrevivir y el heroísmo cotidiano que para la gran mayoría supone el trabajo dependiente” (Gelcic, 1979, p. 79).

A diferencia de Ana o Lucy, personajes de las novelas *La casa contigua* (1968) y *Noche sin gloria* (1961), respectivamente, Orozimbo experimenta el sexo desde la otra vereda: concientiza su cuerpo y proyecta la pulsión sexual desde el sadismo al momento de alcanzar placer en el dolor de otro<sup>49</sup>:



A menudo rodeábale ambientes que, nacidos de la morfología misma de los genitales, le instaban a la crueldad y, en vez de orientar la cópula hacia su propio placer, la convertían en una deliberada búsqueda del daño ajeno. Le guiaba entonces la noción de que su masculinidad, amén de un órgano reproductivo, podía ser instrumento de tortura cuyo empleo tal, lejos de erradicar el goce, sólo lo volvería más asible y totalizador (Rosenrauch, 1978, p.30).

---

<sup>49</sup>Pascal Quignard señala en *Sacher-Masoch. El ser del balbuceo* (2017) que el término se creó a partir de la narrativa del escritor francés Alphonse Françoise de Sade. El término masoquismo surge a partir de la narrativa del escritor austriaco Leopold Sacher-Masoch (1886) y fue acuñado por su contemporáneo el psiquiatra Richard von Krafft-Ebing, autor del *Psychopathia sexualis* que describe sesenta y nueve casos de patologías de hombres y mujeres que vieron sus impulsos sexuales liberados a pesar de las restricciones de la moral de la época. En el masoquismo la inversión sucede cuando al entregar placer el sujeto exige el dolor de otro y viceversa; cuando alguien consigue placer al ser maltratado por otro sujeto o ejerce maltrato y goza, sexualmente, suministrando ese dolor.

Las descripciones de ese tipo prosiguen en el relato. Apreciamos a Orozimbo como una “bestia carnífera pronta a hacer funcionar sus recios colmillos” (p.31). Sin embargo, también es capaz de experimentar lo contrario a la bestialidad sexual, cuando en vez de provocar dolor, él lo padece. La virilidad del protagonista fluye en el lazo genital que surge en el acto sexual escenificado:

Y por eso sus genitales, en lugar de órganos adecuados al propósito para el cual los modelara la naturaleza, le sugerían a menudo un tenso cable donde él y la mujer se balancearan en las alturas y, que de aflojar, significaría, fuera de la interrupción del acto, una caída conjunta al vacío. Amén del motor de la cópula, su sexo constituiría allí algo muy similar a las fuerzas de que valdríase un montañista para socorrer a una compañera de excursión, el disfrute de cuyo cuerpo obedecería no tanto a las demandas de la libido como a las de una auténtica maniobra de salvamento (p.35).



En suma, el sexo, automatizado por el espectáculo, se observa como un juego de fuerzas y debilidades que se enfrentan. La figuración de los órganos sexuales expuestos al público responde a una “desnudez *design*” (Baudrillard, 2000, p.17), vale decir, como parte del simulacro hay un diseño en la disposición de la escena sexual.

- **“Infelices esclavos de un culto pecaminoso”: Eulalia y Orozimbo**

Cuando aparece Eulalia, el protagonista encuentra su “intérprete privada” (Rosenrauch, 1978, p.53), porque él, impedido por una distorsión fonética, no puede relacionarse oralmente con los demás actores, ya que “había llegado a asemejarse a un afásico” (p.54). Aun así, surge entre ellos algo como amor, porque el encuentro físico no es automatizado, ni obligado; por

ello, él imagina la sexualidad “como una veta infinita” (p.55) y que el placer “escondía aún partes sustanciales no exploradas en el show ni por él ni por Eulalia, y cuyo hallazgo es posible sólo en la intimidad” (*Ibíd.*). Su encuentro constituye una resistencia en el contexto distópico del *show*.

Eulalia se distingue entre sus compañeros de reparto porque “era quizás el mejor recordatorio de que el mundo no limitábase a ese clima [...] que más allá había una expectativa” (p.51). En medio de la relación que entabla con Orozimbo ella intima con Nepomuceno. Su compañero parece no reaccionar a la evidente situación. Ella sólo viene a revelar la diferencia de ímpetu entre ambos. El fracaso del protagonista se vuelve latente cuando descubre la diferencia radical que lo separa de su objeto amoroso: “Orozimbo notaba a menudo que entre él y Eulalia se abrían grandes espacios vacíos, la inmensidad de los cuales nunca era colmada del todo por la camaradería consustancial a su común infortunio” (p.66).

El paso de *Eros* a *Thanatos* resulta evidente en el relato. Cuando Orozimbo reconoce que se ha *separado* de su objeto amoroso, nos remite al *fading* propuesto por Roland Barthes (1993) en *Fragmentos de un discurso amoroso* y lo explica como una disposición del ánimo, una “prueba dolorosa por la cual el ser amado parece retirarse de todo contacto, sin que siquiera esa indiferencia enigmática sea dirigida contra el sujeto amoroso ni se pronuncie en provecho de quien sea otro, mundo o rival” (Barthes, 1993, p.97).

En la deriva, física y psicológica, real y evocada, que nos presenta *La burra* resulta funcional recurrir a Byung-Chul Han. El pensador surcoreano declara que “lo obsceno en el

porno no consiste en un exceso de sexo, sino en que allí no hay sexo” (Han, 2014, p.47). Por lo anterior, en la novela, las alusiones a los genitales y a los actos sexuales, muy en el estilo de Rosenrauch, están insertas en un análisis minucioso de la situación de los personajes. A través de la exploración narrativa del mundo interior, Rosenrauch desliza una crítica a los sistemas de poder, la economía y la historia.

En los años setenta la exploración, visibilización y explotación de la sexualidad se conforma como una realidad traducida en la masificación de películas y publicaciones catalogadas XXX, cuyos ecos hoy podemos vincular a los *reality shows* sexuales que copan la programación por cable y satelital, además de la profusión de cientos de miles de páginas *web* (la propia *deep web* incluye en este sentido variaciones que bordean prácticas delictivas y criminales). En el mundo globalizado e hiperconectado una serie de programas televisivos han hecho realidad la propuesta y la proyección ficcionales de Erich Rosenrauch al visualizar la sexualidad, no en el ámbito privado, sino dirigida de forma explícita, no en una escena teatral o circense, sino a través de las pantallas de infinidad de dispositivos, desde la televisión a los teléfonos celulares.

- **Imaginación pornográfica y pornografía en *La burra***

En *La burra*, Orozimbo transita desde su ingreso solitario al teatro, su relación con Eulalia, la salida del Teatro Afrodita hasta que su fracaso social y amoroso en el exterior lo

instan a volver y aceptar la cópula con la burra. ¿Por qué Rosenrauch concibe esto? Susan

Sontag<sup>50</sup> nos ayuda a iluminar esa zona:

Todos, por lo menos en sueños, han habitado el mundo de la imaginación pornográfica durante algunas horas, o días o incluso periodos más extensos, pero sólo los que residen en él permanentemente elaboran fetiches, los trofeos, el arte [...] El transgresor no solo viola una norma. Va donde los demás no van y sabe algo que los demás no saben (Sontag, 1997, p.106).

El conocimiento que ostenta Rosenrauch y que desliza en la novela es la conciencia de sí en medio de la adversidad; como veremos, Orozimbo “no dejaba de perfilarse como un auténtico milagro” (Rosenrauch, 1978, p.105) en medio de la presión que lo angustia por el autoritarismo de Nepomuceno y la violencia que el público desata sobre las *estrellas* del Teatro Afrodita:

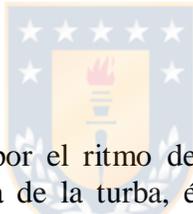


A la par del desmedro implícito en la práctica diaria del amor frente al populacho, la vida del teatro podía conllevar otra humillación aun más profunda, la cual, reservada a subalternos que disgustaran a Nepomuceno, consistía en acoplarles no ya con las figuras femeninas del elenco, sino con especímenes de diversas razas zoológicas (p.117).

---

<sup>50</sup> Siri Hustvedt (2016) escribe el ensayo “Sontag sobre el porno: 50 años después”, incluido en *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, en donde analiza la conferencia de la autora norteamericana y cierra con un encuentro entre ambas. Hustvedt afirma que el acierto de Sontag radica en que “la idea de que la pornografía pueda ser estética y excitante sigue siendo peligroso incluso hoy día porque obliga a admitir que los seres humanos somos sujetos corpóreos” (p. 111). Luego agrega que las obras de imaginación pornográfica “son transformadoras” (p.119). El ensayo concluye con la afirmación de que Sontag “habló y escribió sobre la locura del deseo sexual” (p. 119) desde “su experiencia interior” (*Ibid.*). Su visión de la pornografía surge de “la confusión, la extrañeza y la pasión que le producía lo que ella misma leía” (p.121).

La inversión sobre el placer que propone Rosenrauch en *La burra* nos permite vincular su propuesta a la de Marzano (2006), quien afirma que la pornografía ostenta “la pretensión de representar los fantasmas masculinos y femeninos, borra toda especie de subjetividad y reduce a aquellos a simples productos de consumo” (2006, p.13). Marzano duda de la situación del sujeto, del cuerpo y del deseo en torno a “las representaciones pornográficas nos obligan a preguntarnos si el sujeto todavía tiene un lugar, el cuerpo todavía un estatuto, y el deseo todavía una significación” (p.14). A través de la supresión y disolución del sujeto, del cuerpo y del deseo se borra la idea de ser humano. En la novela, este proceso se manifiesta en el reconocimiento del personaje como una cría bovina. En ese reconocimiento comprendemos que la diferencia entre humanos y animales es demasiado tenue:



Movido tanto por el ritmo de músicas estupidizantes como por la atávica chillería de la turba, él, al igual que las mujerucas junto a quienes acometía su lascivo simulacro, no difería apaciblemente de esos novillos degollados en torno a cuyas vísceras acostumbra agolparse la clientela de los carniceros (Rosenrauch, 1978, p.8).

En ese contexto distópico, el narrador revela un conocimiento sobre las relaciones humanas y sus dinámicas sexuales. La novela no es pornográfica, pero reflexiona sobre el fenómeno subrayando que el deseo es un flujo que circula y que puede revelar la diferencia radical entre los seres. En este punto, Rosenrauch dialoga con Sontag porque propone un conocimiento vedado.

Casi como si replicase la imagen icónica de “El buey desoyado” (1655), el óleo pintado por Rembrandt, los mecanismos narrativos utilizados por Rosenrauch demuestran que el elenco del teatro Afrodita está descarnado, puesto que su condición humana se transmuta en mercancía sexual espectacular al escenificar el sexo en una rutina de autómatas por orden del director dictador Nepomuceno:

Alcaide, inquilino y verdugo de una cárcel en que los prisioneros sufrían las penas del infierno, hallaba un especial motivo de orgullo en prescindir de los expedientes clásicos de mortificación y en ejecutar las sentencias recurriendo sino a los gestos del mero amor físico (p.30).

Como ya se ha apuntado, la distopía sexual se manifiesta en tanto que los personajes son arrasados en su subjetividad por un sistema autoritario ejecutado a través de una alegoría teatral que busca patentar una estética sexual mecánica y autómatas:

Piño inerte que Nepomuceno, al son de amenazas y dicitos, arreaba a lo largo y ancho del teatro, ni siquiera cabía creer, como a los mártires de epopeyas libertadoras, en la fecundidad última de sus sacrificios, y, al contrario, siempre les azoraba la idea de brindar éstos sólo a guisa del indistinto y renovable carburante de una monstruosa maquinaria lúbrica (p.38).

Marzano afirma que los realizadores de películas pornográficas tienen diversas motivaciones, como las del realizador pornográfico francés John B. Root. Explica qué puede empujar a entrar en la producción pornográfica: “Hay algunos que hacen porno para tener poder sobre las mujeres. Hay algunos que hacen porno porque son demasiado bestias como para hacer otra cosa. Por mi parte, yo hago porno porque creo que es arte” (cit. en Marzano,

2006, p.80). Rosenrauch anuncia en la novela que el director del teatro, Nepomuceno, busca afinar un “sustancial testamento estético” (Rosenrauch, 1978, p.39) basado en la perfecta ejecución del espectáculo sexual. Paradójicamente, la etimología de la palabra estética se remonta a su acepción griega, αισθητική (aisthetiké), y latina, *aesthetica*, que se vincula a la sensibilidad y la percepción de la belleza. La pensadora italiana señala que la pornografía<sup>51</sup> propone el control de los cuerpos a través de los estímulos sexuales, desbandando y desvirtuando el deseo erótico que transmuta en una rutina mecánica, tal como sucede en *La burra*:

Arrojado cada noche a las tablas en su desnudez<sup>52</sup> originaria, alrededor de la cual rugía y espumarajeaba el mundo íntegro, había resuelto compensar esta básica desprotección con una conducta que recordara al máximo los objetos inánimes y le otorgara, bajo cuanto embate se centrara en él, la mortecina impasibilidad de la greda (Rosenrauch, 1978, p.3).

El desnudo es *obsceno* cuando no hay velo que cubra la escena. A diferencia del desnudo artístico que tiene en el enigma, en el misterio, su arte, y razón de ser. El desnudo total propone, a su vez, la fragilidad de los sujetos. Al respecto, Marzano (2006) señala:

Ese velo está precisamente ausente de las representaciones obscenas de la desnudez. Está desgarrado, porque ellas apuntan a suprimir lo

---

<sup>51</sup> Jean Baudrillard en *De la seducción* (1981) afirma que la sexualidad en la pornografía se mantiene en la monotonía abierta que surge de su disponibilidad exacerbada: “La fascinación seguramente se dirige hacia lo neutro, hacia la apertura indeterminada. Hacia una sexualidad movediza y difusa” (p.30).

<sup>52</sup> La desnudez total del sujeto expuesto diluye el erotismo. En *La agonía del Eros*, Byung-Chul Han (2014) escribe: “Es obscena y pornográfica la cara desnuda, carente de misterio y de expresión, reducida exclusivamente a estar expuesta. El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe” (p.52).

invisible y a dar la ilusión de que “se puede ver todo”. Lo que, por tanto, implica el borramiento del propio cuerpo (p.105).

Jean Baudrillard (1981) escribe en “Porno-estéreo”, que el porno es una alegoría, “una activación de signos, un intento barroco de sobre-significación rozando lo <<grotesco>>” (Baudrillard, p.32), lo que nos remite al aparataje técnico, escenográfico y de vestuario ilustrado en *La burra*:

No era menor su alarma cuando el operario a cargo de las cintas magnetofónicas se equivocaba en la elección de la música que debía enmarcar su acto, aportando acompañamientos poco o nada adecuados a las distintas fases de aquel (Rosenrauch, 1978, p.15).



En *La burra* el sexo está despojado de erotismo y su ejecución corresponde a una “nefanda esclavitud” (p.75), una servidumbre en la que el subyugado elenco no combate a si opresor. El *status quo* cambia cuando Orozimbo acumula tanto odio que un día lanza “un poco certero puñetazo” (p.91) a Nepomuceno. A este sencillo gesto se reduce su capacidad de respuesta frente al oprobio. En ese acto parece radicar toda su rebeldía reprimida:

Su arranque colérico ante Nepomuceno naciera del simple ansia de preservar aquellas partes de su persona que el establecimiento aún no había embotado; y mucho sugirió, por ende, su marcha posterior el abandono de un club de autómatas con los cuales rehusase contraer vínculos definitivos (p.93).

El director artístico deviene dictador estético. En este punto parece que la sexualidad, desenfrenada y autómatas del espectáculo, está secretamente vinculada a una política de control de los cuerpos por medio de la simulación. En la mecanización del deseo sexual, la pornografía en *La burra* es “una cultura unidimensional donde todo se exalta en lo <<concreto de producción>> o por lo concreto del placer –trabajo o copulación mecánica ilimitados” (Baudrillard, 1981, p.37), y agrega: “como se dice de un actor que aparece en escena” (*Ibid.*). El pensador francés apunta que en el porno no hay ideología porque no esconde una verdad, “es un simulacro” (p.38). En el teatro Afrodita, el grupo de actores está sujeto a un “severo régimen” (Rosenrauch, 1978, p.37), que no es otra cosa más que una “tiranía horrenda” (p.43). Cuando Orozimbo se ve en escena copulando con un animal comprende su situación en el mapa de las relaciones:



La extrema disminución humana consustancial a tan insólitas nupcias atraería el gentío por causas que no obedecían exactamente a la inverecundia del acto y se asociaban, antes bien, a ese específico magnetismo cuyo influjo congregaba otrora la ciudadanía en derredor de azotinas o desuellos rituales (p.118).

En cuanto Orozimbo copula en vivo con la burra, su conciencia se conecta a las “edades arcaicas en las que el trabajo del verdugo quedaba confiado a meras fuerzas naturales” (p.119) y concluye que la cópula con la burra equivale a las torturas bárbaras en las que él, empotrado al animal, mantiene “una inexpresiva postura profesional” (p.120) y completamente consciente de que dicho espectáculo no sería posible sino por el “progreso vertiginoso de la centuria” (p.123). Orozimbo debe elegir “entre la vastedad hostil de las calles y el bombástico himeneo con algún ejemplar de la fauna exótica o nativa” (p.117).

Esta paradoja insinúa que por sobre el avance científico-tecnológico, lo humano se ha degradado hasta tal punto que los misterios del erotismo o la mera consideración del amor se encuentran supeditados a unos pocos afortunados:

A causa de haberse distinguido el erotismo, para él, en un impulso ciego cuyo aprovechamiento, identificaría con un papel degradante, fue casi fatal que, al ponderar las prerrogativas de Nepomuceno, éste sugiriese, a sus ojos, como desligado misteriosamente de toda función genética (Rosenrauch, 1978, p.76).

Nos parece interesante el alcance lingüístico presente en *La burra* por medio de un narrador heterodiegético, en tercera persona y con autoridad absoluta sobre lo que cuenta. En términos de Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (1996), el narrador de *La burra* alcanza el estatuto del *demiurgo* (p.160), vale decir, alma universal, principio activo del mundo. Bajo esa lógica, la afición sobre el lector que se adentra en el Teatro Afrodita le enseñará que la novela distópica de Rosenrauch se asienta en un macizo pilar verbal.

*La burra* introduce al lector en un imaginario pornográfico que busca despertarlo y sacudirlo para enseñarle el desborde de los vicios humanos sujetos a la distopía propuesta en la novela que fija el peligro de someter nuestra voluntad a la dependencia, sea social, ideológica y sexual.

El corpus de novelas analizado manifiesta una narrativa que aborda con maestría la ficcionalización de las distopías que, como vimos, pueden interpretarse como una

advertencia sobre los comportamientos negativos de la sociedad. Si el arte es un laboratorio de posibilidades (Bloch, 2004), Rosenrauch hace del lenguaje su herramienta principal en la experimentación narrativa de las distopías.

*Clima de optimismo, Salvaguardia, En un país lejano, Muertos útiles y La burra* son ejemplos narrativos contundentes que abordan el progresivo fracaso de la humanidad y su nula capacidad para resolver de forma objetiva sus dificultades. Los gobiernos sobre los que escribe Rosenrauch están inmersos en la corrupción y en la actitud egoísta y grotesca<sup>1</sup> de sus líderes. Estas novelas son, en extremo, distópicas, porque no proponen una salida a las crisis que narran. Es más, enfatizan los aspectos negativos que denuncian, como la continuidad infinita de la guerra; el diálogo político como simulacro; el enfrentamiento y manipulación ideológica; la esclavitud sexual; y la utilidad de los muertos. Son muestras de la capacidad imaginativa de un escritor que hizo de su temprana experiencia con la guerra y la violencia una obra literaria que refleja los excesos de la sociedad consumista de “imágenes y simulacros” (Jameson, 1989, p.75).

---

<sup>1</sup> Jorge Millas señala en *Idea de la Individualidad* (1943) que lo fundamental en los Estados totalitarios es “precisamente el reverso de lo que se dice” y que éstos se fundamentan “en una palabra, en el imperio de lo vulgar” (p.206).

## CAPÍTULO II

### La Universidad en la narrativa de Erich Rosenrauch

El escritor austriaco-chileno integra a su universo narrativo el mundo universitario. En la literatura existen muchas referencias a relatos donde figuran estudiantes. En Chile, Alberto Blest Gana publicó *Martín Rivas* (1862) cuyo punto de partida se origina en la llegada de un joven de provincia a la capital para realizar estudios de Derecho. En 1944 Carmen Laforet, escritora española, publica *Nada* (Premio Nadal 1946) que relata la llegada de Andrea a la antigua casona familiar en Barcelona para asistir a la Universidad. La novela aborda las complejas relaciones familiares de la protagonista al tiempo que relata la fidelidad de la amistad entre Andrea y Ena. En 1965 John Williams publica *Stoner*, una novela brillante y muy triste. Cuenta la historia de un joven que ingresa a la universidad al tiempo que debe llevar a cabo rigurosos trabajos manuales en el campo y a pesar de su sensibilidad hacia la literatura le es imposible revelarse ante el vacío del matrimonio nefasto que contrae. En 1987 Haruki Murakami publica *Tokio Blues*, novela que se activa cuando el protagonista, Toru Watanabe, escucha en el aterrizaje de su vuelo una canción de The Beatles, *Nowergian Wood* que lo remonta a sus años en la Universidad de Tokio. Roberto Bolaño escribe *Estrella distante* (1997) y *Los detectives salvajes* (1998); los estudiantes de Bolaño casi siempre abandonan la Universidad (García Madero y Bibiano O’Ryan) oficial y se integran a la Universidad Desconocida.

En la universidad también existen flujos de poder que circulan incansablemente y producen conflictos y resistencias graficadas en *Los poderosos* (1970) de Erich Rosenrauch.

Es la idea de la ostentación de un poder social e intelectual que abrirá camino en la vida a quien se proponga ejercerlo. En *Microfísica del poder*, Michel Foucault entrevistado por Gilles Deleuze, señala que el intelectual se ha politizado en el tipo <<maldito>> y el de tipo <<socialista>> (1980, p. 78). Para Foucault, el desafío del verdadero intelectual está en luchar “contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del <<saber>>, en el de la <<verdad>>, de la <<conciencia>>, del <<discurso>>” (p.79). La universidad tampoco escapa a ello. Las jerarquías no hacen más que remarcar el poder ostentado. Un estudiante novato está en desventaja contra quien conoce cómo funciona la máquina universitaria. Y en el siglo XXI la máquina arroja y arroja profesionales que no siempre encuentran una plaza donde desempeñarse. Las novelas de Rosenrauch cuestionan ese poder ambiguo que produce la academia.



La progresión de la novela encuentra en la figura del estudiante un universo rico en peripecias y agniciones. En la literatura producida en Concepción, en la segunda mitad del siglo veinte, lo anterior es explícito; por ejemplo, en las novelas de Daniel Belmar y Erich Rosenrauch, autores de *Los túneles morados* (1961), *Noches sin gloria* (1961) y *Los poderosos* (1970), respectivamente.

El contexto universitario está marcado estrechamente por la Universidad de Concepción, casa de estudios superiores fundada en 1919 de la mano de una comunidad de habitantes que buscaron replicar en la ciudad un modelo de Universidad comunitario y cooperativo. Enrique Molina Garmendia viajó en 1918 a Estados Unidos para especializarse

en la organización que requería la Universidad. A un año del fin de la Primera Guerra Mundial, el centro Sur de Chile tenía su primer plantel universitario. De este modo, no es difícil que la figura del estudiante sea parte de la narrativa incipiente de Concepción.

La ciudad universitaria<sup>53</sup> forma parte inseparable de la comunidad y quienes han alcanzado sus aulas podrán comprender la influencia de ese espacio en sus vidas. La ciudad dentro de la ciudad determina el sino de los destinos que se cruzan en su campus. Tanto Daniel Belmar como Erich Rosenrauch conocieron de cerca la Universidad de Concepción. El primero fue docente de la Facultad de Química y Farmacia entre 1935 y 1960, y el segundo cursó la carrera Química Farmacéutica en la misma Facultad. Esta será una de las primeras carreras impartidas desde 1919, junto a Dentística, Pedagogía en Inglés y Química Industrial.



Otro hito importante en la evolución de la Universidad de Concepción es la creación de la Escuela de Medicina en 1924. Ese mismo año aparece en circulación el primer número de la Revista *Atenea*. En 1965 se inaugura la Casa del Arte, el museo de arte más importante de la región. El antiguo edificio fue remozado después de que un incendio consumiera parte de su estructura, cuando era la Escuela de Dentística. La Pinacoteca alberga una importante colección de arte chileno, como las obras de la Generación del Trece, y, recientemente ha recibido parte de la obra de Julio Escámez (otra parte es conservada por el Museo de Arte

---

<sup>53</sup> Con motivo de la celebración del centenario de la Universidad de Concepción (1919 -2019) se han expuesto al público documentos, fotografías y algunos objetos como los libros de viaje de Enrique Molina Garmendia, los primeros números de la *Revista Atenea* y una fotografía de la primera generación de estudiantes que ingresó en 1919 y que estuvo compuesta, mayoritariamente, por mujeres.

Costarricense). En la reapertura del edificio se inauguró el mural *Presencia de América Latina*, realizado por el maestro del muralismo mexicano Jorge González Camarena, quien tuvo, entre otros ayudantes, al pintor Julio Escámez.

*Los túneles morados*, novela de Daniel Belmar, aparece en 1961 y sigue a un grupo de estudiantes de Medicina que conoce en una noche el juego, la violencia, la psicosis y la muerte. Uno de los personajes emblemáticos de la novela, Rodolfo Gálvez, el *Abuelo*, dice: “El contacto directo con la vida celular no nos distancia grandemente de la triste y desdichada célula que es el hombre” (Belmar, 1999, p.31). Por su lado, Rosenrauch coloca en un personaje femenino, la señorita Lucy, la perspectiva anterior, lo que denota en ambos escritores la influencia de la experiencia que sus estudios formales dieron a su escritura; en *Noche sin gloria*, leemos:



Una existencia, percibida desde punto tan próximo, asemejábase demasiado a los meros fenómenos físicos y químicos que la originaban, sin poder ya destacar de éstos merced a esa conmovedora complejidad que presta al ser humano casi toda su nobleza (Rosenrauch, 1961, p.71).

La cita anterior se relaciona directamente con las disciplinas que Belmar y Rosenrauch estudiaron; si bien el segundo no ejerció la carrera profesionalmente, su paso por la carrera de Química y Farmacia, definitivamente, influyó en su escritura. En la rigurosidad y precisión de su estilo advertimos un conocimiento de los estados del ánimo que sólo alguien muy agudo logra captar:

Obligado a no defraudar la tardía admiración de colegas que, superando los recelos de un comienzo, lo erigían ahora en modelo, él sentía que por simple compromiso moral su vida quedaba sujeta ante ellos a una restricción identificada con la peor tiranía (Rosenrauch, 1961, pp.65- 66)

Tanto Rosenrauch como Belmar, entre la ciencia y la literatura, encontraron en la escritura otro laboratorio en el que dar rienda suelta a la exploración del lenguaje. Cada uno con su estilo y perspectivas aporta, grandemente, a la literatura chilena. No deja de ser curioso que ambos autores se hayan inclinado por el mismo escenario, la universidad, en al menos una de sus obras.

En *Los túneles morados* los universitarios dirigen sus pasos lejos de la universidad, y sólo en la conclusión reconocerán la responsabilidad vital y académica a la que se han vinculado, al mismo tiempo que el cuerpo inerte de uno de sus amigos, el Oso, atraviesa la entrada del centro médico. Sólo en ese momento, de espaldas a la muerte, advertirán el conocimiento vital que han adquirido.

Los personajes de Rosenrauch, en cambio, tendrán un viaje interior, donde la memoria y la capacidad de análisis son fundamentales, al momento de realizar la incorporación de ese *otro* conocimiento que alcanzan fuera de la universidad, un conocimiento de tipo vital que recolectan lejos de las aulas universitarias.

## II.1.

- “El maestro aceptaba sin rebeldía esta esclavitud”: *Noches sin gloria* (1961)

En *Noches sin gloria* los universitarios Sebastián, Alfredo y Fernando “experimentaban esa peculiar tensión que hay cuando se advierte lo vacío de una amistad” (1961, p.11). Los jóvenes, aterrados ante el examen que deben rendir al día siguiente, deciden evitar la responsabilidad del estudio. El ánimo de los amigos se ve turbado por la proximidad de la interrogación, porque “estaban acostumbrados a resolver problemas en paraísos artificiales que, no obstante ser de carácter equívoco, les permitían escapar a la fealdad de la rutina diaria” (1961, p.23).



Jaime Giordano describe Concepción en la antología *Treinta años de poesía en Concepción* (1967) sobre la base de la sordidez de la ciudad de esa época. La bruma<sup>54</sup>, la pobreza, los barriales condicionan e impactan a los estudiantes que viven su periodo universitario allí:

Concepción es una gran ciudad que fuma, bebe y duerme no para soñar sino precisamente para no soñar. Subiendo el cerro Chepe (a través de poblaciones callampas), se ven los infinitos rieles de las estaciones, la oscura miseria de la Costanera, hundidos en un pozo de humo negro.

---

<sup>54</sup> Remitimos a la novela de Daniel Belmar *Ciudad brumosa* (1952), que relata la historia de amor entre Gastón Luna y Colomba. La bruma es otro personaje y el Concepción de los años cincuenta aparece fielmente retratado como una ciudad *ad portas* a la industrialización en la segunda mitad del siglo XX. Una escena transcurre en una fábrica de afeites femeninos. El discurso del narrador se centra en el diálogo de dos mujeres que conversan sobre el aborto como salida a una maternidad indeseada y un padre ausente. Nos parece revelador y significativo que Belmar introduzca esta problemática en sus novelas.

Concepción, desde allá, parece una inmensa fosa común donde los muertos yacen enterrados bajo el cementerio y el barro (Giordano, 1967, p.171).

En *Los túneles morados* la misma atmósfera se desprende de los espacios que habitan los universitarios:

En torno, una mesa, dos sillas, repisas con libros, y, a lo largo de los muros, misteriosos paquetes envueltos en periódicos. En un rincón el lavabo común mostraba su cubierta roída y el espejo, viejo y trizado, como corresponde en la vida y en la literatura a un cuarto de estudiantes” (Belmar, 1999, p.57).

Los registros de prensa de la época confirman la lúgubre situación de la ciudad: extrema pobreza, calles de barro, muchos niños vagabundos<sup>55</sup> y serios problemas sanitarios y de vivienda. Lejos de la Universidad el panorama resultaba desolador. Lamentablemente, a pesar de los años que han transcurrido sobre estas obras, resulta inquietante ver que ciertos rasgos retratados son evidentes aún en pleno siglo XXI.

En *Noches sin gloria* se enfrentan las perspectivas de los estudiantes y del profesor, en la previa al examen que deben rendir los primeros. Estos personajes están en una delicada situación no sólo en torno a sus perspectivas académicas, sino también vitales:

---

<sup>55</sup> Remitimos al trabajo fotográfico de Sergio Larraín quien retrató a los niños que dormían en los alrededores del Río Mapocho en 1957. La serie de Larraín relata una problemática social aún sin resolver. A casi veinte años de transcurrido el siglo XXI, el Estado chileno se ha desentendido de la infancia más vulnerable. Baste revisar las escandalosas cifras en torno al abuso infantil, salud mental y el papel del Servicio Nacional de Menores (SENAME, antiguamente “Niño y Patria” institución a cargo de Carabineros de Chile) en casos de muertes por abusos medicinales en sus unidades.

Y cuando entren al examen, no sólo serán ignorantes de unas pocas nociones pedagógicamente rebuscadas. Lucirán entonces una ignorancia mucho más dolorosa y sobrecogedora, cuyas causas quizás no alcance a captar la sabihonda comisión; ignorancia que les colocará a merced de todo y comprenderá hasta cosas elementales que vean y toquen (Rosenrauch, 1961, p.33).

En lo que respecta al conocimiento como “herencia”, diremos con Jacques Derrida (2009) que es aquello de lo soy infinitamente responsable. En el conflicto entre estudiantes y profesor media una crisis sutil derivada del conocimiento impartido. Así, los estudiantes prefieren evadir la responsabilidad y sólo la advierten cuando ya no pueden escapar de ella.

Cada uno de los involucrados, Alfredo, Sebastián y Fernando, enfrenta el próximo acontecimiento con diverso ánimo. El primero, consciente de la serie de fracasos que lo siguen. Diferente perspectiva presenta Sebastián, el más animado de todos, quien tiene un carácter “jocoso y alborotador, absorbía aquellos placeres como un complemento natural a su corpachón sólido y su carota rubicunda, conservando siempre el desplante del bufón que está seguro, si no de su gracia, de la festiva disposición que lo anima” (Rosenrauch, 1961, p.55). Por último, Fernando parece sumido en el estupor del examen: “preferiría continuar en su perplejidad, sin intentar nada para superarla” (p.80).

Antes del encuentro con Lucy, los estudiantes observan en otro personaje femenino, sólo denominado como “la francesa”, una opción de reivindicarse ante el fracaso académico que se aproxima. Las ensoñaciones sensuales que les produce la mujer los llevan a viajar por

un mar de sensaciones, donde cada uno obtiene, a partir de su imaginación y su mundo interior, un vínculo al pasado, como son los temores adolescentes o la “oportunidad de renovarse a sí mismo en otra carne” (p.148). Esta proyección sensual sólo será posible a través de Lucy.

En *Treinta años de poesía en Concepción* (1965), Jaime Giordano y Luis Antonio Faúndez proponen a Concepción como una ciudad dibujada por la lluvia y la humedad y mencionan tres novelistas que la han retratado:

Es la ciudad del difunto Metropol, del Castillo, de la Sociedad de Empleados, del Vómito. Tres novelistas nos han mostrado Concepción, y lo único auténtico que han podido atrapar es su noche. *Los túneles morados* de Daniel Belmar, la orgía estudiantil antes de un examen en Erich Rosenrauch, la picardía noctívaga en Manuel San Martín [el temucano que pasó algunos años grises en Concepción antes de huir a Santiago]” (p.170).

La orgía a la que aluden Giordano y Faúndez se centra en el episodio de *Noche sin gloria* en que Esteban, Fernando y Sebastián tienen un encuentro con Lucy, al que también accede el profesor. Antes que eso suceda, los jóvenes permanecen “absortos en sus apuntes” (Rosenrauch, 1961, p.121), pero escuchan las campanadas de una iglesia y la aparición de la francesa les estimula a abandonar el estudio:

Felices de haberse sustraído por fin a las exigencias de su lucidez, ahora se abrían sin reticencias a la excitación que la francesa les provocaba, sintiendo en ello una suerte de alivio algo mórbido, idéntico al que experimentaban cuando cedían al sueño, a la pereza o

a cualquier otro impulso vegetativo en complicidad con la inercia ingénita de la carne (p.123).

Los estudiantes están acostumbrados a “observar cada noche, con una mezcla de burla y envidia [...] pero ahora, por obra de la tensión del próximo examen, su contemplación de la escena producía sensaciones muy distintas a las usuales” (p.122). Los jóvenes buscarán hasta encontrar el primer estímulo que los distraiga del examen. Observan que la mujer intenta “compensar una talla escasa” con los ruidosos tacones que ocupa y su perfume, que, en otras ocasiones, les pareció fabuloso, pero ahora no era sino una “jardinería” (p.125) de aromas. La risa de la mujer les parece excesiva y emerge con ello una barrera al devenir erótico, porque tiende a “levantar contra él toda clase de dispositivos reacios” (p.129). Los jóvenes logran intuir que ni siquiera “el sensualismo les libraría de sentirse solos aquella noche” (p.131).



A partir de ese momento, la narración tiene un giro porque ingresa al mundo interior de cada uno de los universitarios y el narrador acota en un comentario metaliterario. Este es el primer momento de una escritura metaliteraria presente en la novela, lo que involucra un ejercicio reflexivo de la escritura por parte del autor. La inserción de estos comentarios suele resultar reveladora en tanto que la voz del escritor se desliza en medio de la del narrador:

Como un buen libro, que puede ser leído por varios sujetos en completa igualdad de postura, gestos y tiempo, y no obstante asistir a uno simplemente en el vacío de las horas muertas, a otro en un conflicto pasional y un tercero en cierta efectiva búsqueda ideológica, del mismo modo una hipotética sesión amorosa con la francesa, pese a que habría

observado en los tres estudiantes un desarrollo mecánico similar, de seguro hubiese comprometido a cada uno en zonas del espíritu sensiblemente distintas (p.132).

En las reflexiones de cada uno se precisan acontecimientos que han determinado la personalidad de cada uno:

En vista de la seriedad del momento, en que toda su carrera estaba en juego, él bien hubiera querido colocarse a la altura de los acontecimientos con sustanciosas reflexiones, y dirigir el curso de ellas sólo hacia la enorme responsabilidad que pesaba sobre sus hombros, las ilusorias expectativas que los familiares cifraran en sus estudios y las inclemencias que un destino futuro seguramente habría de reservarle (p.141).



En el párrafo anterior se condensan muchos elementos que no sólo involucran a Sebastián, sino también el esfuerzo familiar, el propio esfuerzo y la incertidumbre del futuro. A cincuenta y ocho años de la publicación de *Noche sin gloria*, la sensación de incertidumbre no desaparece. Cabe señalar que el panorama que describe Rosenrauch no ha variado en la actualidad. A pesar de la aceleración de la vida, debido a la inserción de la tecnología, el futuro no por ello es menos incierto<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> El Ministerio de Educación cuenta con un portal [www.mifuturo.cl](http://www.mifuturo.cl) donde se registran los años de duración de las carreras universitarias, la empleabilidad e ingresos. Si bien los futuros universitarios puede acceder a un panorama económico regulado por un algoritmo, los factores son muy variables al momento de cursar una carrera.

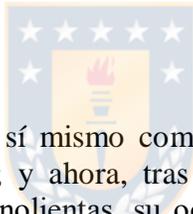
El estímulo que representa la mujer viene a ser un pretexto que el narrador utiliza para desmembrar el mundo interior de los personajes; ella tendrá un significado particular según sea el caso: “para Alfredo, la redención de una cobardía inolvidable; para Sebastián, el enriquecimiento de un alma vacua; y para Fernando la conservación de un mundo adolescente que no quería dejar atrás en definitiva.” (p.159). En esa búsqueda activa de un objeto de deseo el narrador apunta que la noche sin gloria que viven los personajes está vinculada con “una oscura tristeza viril”. La figuración de la mujer, descompuesta en todas las mujeres necesarias para satisfacer a cada uno de los jóvenes, ingresa directamente para “repercutir en su aprendizaje, introduciendo singulares y cada vez más ostensibles modificaciones en la representación que se hacían del texto” (p.161). Cuando el impulso orgánico supera la barrera del mundo interior, se precipita la acción y Fernando abandona la lectura, bebe agua y sale de la habitación y sus compañeros la siguen:

Desde ahora, la noche cesaba de ser tan sólo un espacio muerto que les separaba del examen de mañana, y se les convertía en una extensión de tiempo perfectamente autónoma, cuyo transcurso vivirían minuto a minuto como algo de valor y significado propios (p.163).

En *Fragments de un discurso amoroso*, Ronald Barthes (1993) alude al deseo direccionado y declara que el objeto amoroso siempre es “inducido” por otro. No surge con naturalidad porque “es un contagio afectivo” (p.116), porque “el cuerpo deseado es, de antemano, cercado, tanteado por el objetivo, sometido a una especie de efecto zuna, que lo aproxima, lo amplifica” (*Ibíd.*).

Decididos a no ceder a la tensión, los estudiantes anticipan que la negación de la responsabilidad tiene por objetivo alejarlos “de esas presencias hostiles” (p.164), intensificadas por la soledad, el futuro incierto y la tristeza viril que padecen. Así comienza el periplo que los acerca al verdugo, que no es otro que el profesor y se unirán a él en una forma que no imaginan.

En *Noche sin gloria*, el profesor está tanto o más angustiado que los estudiantes. El paso de los años ha despertado una crisis vocacional y existencial, derivada también de la tristeza viril que apuntamos arriba:



Para sentirse a sí mismo como lo que era, un profesor, necesitaba saberse temido; y ahora, tras todo un año de ver en clases caras burlonas o somnolientas, su ocasión llegaba por fin [...] Su mundo exterior sólo tomaba verdadera vida cuando entre su propia persona y aquel establecíase tan sutil relación de espanto (p.12).

Sin embargo, la dura coraza del profesor no es más que un escudo, porque él está desprotegido en la fortaleza que ha construido en torno de sí con su genio terrible y huraño:

De este modo, negándose en redondo a tolerar las pequeñas humillaciones inherentes a su oficio, quedó por último más a merced de ellas que si las hubiera aceptado todas. Pues no obstante salir vencedor en su resistencia a pagar bochornoso tributo, a la larga ese triunfo trajo consigo algo mucho peor que la derrota. Trajo la soledad. Y a través de los años, ella habría de agobiarle en todas las formas

inimaginables; formas entre las cuales lo más representativo acaso fuese el suceso de mañana (p.50).

El narrador alude a que el profesor funciona como una máquina “que por la ciega combinación de sus resortes, arrojaba como producto indefectible un muchachillo despavorido” (p.13). Este profesor, “prisionero de su propio rigor” (p.18), no se permitía en lo más mínimo alguna actitud cándida y, parapetado en su conocimiento, se regocija en el poder que tiene. Sin embargo, detrás de la careta de indiferencia y odio está solo. En la ficcionalización, el escritor declara su compromiso en tanto escritor que advierte un síntoma en la máquina universitaria. Derrida (2010) llama al compromiso en la profesión de fe que impulsa el oficio del profesor: “Como el acto de profesar es un acto de habla y como el acontecimiento que es o produce no depende sino de esa promesa de la lengua, pues bien, su proximidad con la fábula, la fabulación y la ficción, con el <<como si>>, resultará inquietante (p.34). Rosenrauch, en cambio, enfatiza la crisis en la profesión de fe del maestro y sus estudiantes.

El profesor, en un encuentro con otro más joven, lo desprecia por su modo afable: “Pues esos atributos extraños fueron también suyos, y odiábalos sólo por miedo de reconocerse a sí mismo en el pasado y confrontarse con el hombre que actualmente era” (p.19). En esa perspectiva, el docente “se había formado laboriosamente su personalidad de hoy, creyendo así ofrecer una antítesis de dignidad y mesura a la exuberancia de sus colegas jóvenes” (*Ibíd.*). En su incapacidad de apreciar la juventud que él ha perdido, pero reside en otros, deja que transcurra su profesión en el fracaso de su vida social. Sin embargo, cuando

aparece Lucy obtiene una chance de mitigar sus decepciones. En el encuentro con Lucy queda revelada la ignorancia vital que padece. Como hemos señalado, la novela opera bajo la noción intimista, puesto que el narrador enfatiza el mundo interior desplegado en los personajes y con ello el abanico de emociones, historias referidas al pasado, cavilaciones y reflexiones abundan en el relato.

Posterior a la publicación de *Noches sin gloria*, en 1964, Juan Loveluck, quien prologa la novela en 1961, reúne en el libro *La novela Hispanoamericana* (Ed. Universitaria) una serie de ensayos que pretende dimensionar y delimitar las características de la producción narrativa de América Latina. Entre los ensayistas aparece el escritor Fernando Alegría, autor de *Las noches del cazador* (1961); él escribe “Una clasificación de la novela hispanoamericana contemporánea” y puntualiza una categorización de la producción surgida en el contexto hispanoamericano: la novela de la propiedad, la novela de los conflictos urbanos, la novela psicológica e imaginista, la novela histórica y biográfica. Nos interesa detenernos en el tercer tipo.

Sobre las novelas psicológicas e imaginistas, Alegría (1963) señala que los personajes hispanoamericanos han sido explorados por los escritores en su contexto histórico-social, pero que “ignoramos qué piensan cuando se enfrentan a los misterios fundamentales del hombre y se saben parte de un mundo más amplio que el de sus ínfimas covachas” (p.87). Agrega que con la aparición de *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal se abre el relato psicológico e intimista en la narrativa chilena, donde “el estilo,

altamente impresionista, determina las sugerencias de la trama, dándole a su material una cualidad de sueño donde sus personajes se mueven sonambulescamente” (Alegría. 1963, p. 88). Luego añade, “nuestros novelistas jóvenes revisan cuidadosamente el caudal de James Joyce, Virginia Woolf y Franz Kafka” (pp.88-89). Rosenrauch ingresa con su obra en este estilo y vemos que las referencias a Kafka no son gratuitas.

- **“Sin una protesta, enfrentábalos sonriendo dulcemente”: La señorita Lucy**

En *Noche sin gloria* (1961) y *La casa contigua* (1968), tanto como en el resto de la producción de Erich Rosenrauch, el atisbo al mundo interior y la experiencia individual son los puntos de partida para la exploración narrativa del comportamiento humano masculino y femenino.

Los personajes masculinos de la novela están quebrados, en el sentido de que son incapaces de reconocer sus emociones; tanto el profesor y los estudiantes intentan proyectar una vida que no tienen. En otra perspectiva, la joven Lucy, personaje que no pertenece al ambiente universitario, les dará una lección vital que supera las cátedras universitarias. Lucy es la única capaz de captar a estos hombres en la fragilidad de su esencia humana, porque ella es una mujer aguda:

Un cuerpo masculino, aun cuando sus líneas fueran sólidas y regulares, y tuviese el poderío necesario para llenarla de sí enteramente, no tomaba verdadera materialidad en ella, a menos que pudiese captar de él alguna emanación propia e inconfundible (p.72).

La señorita Lucy, fuera del complejo mundo académico, logra conjurar un conocimiento vital que se escapa a la masculinidad y derriba la muralla que se han impuesto el profesor y los estudiantes:

A cada nueva ofuscación de esos portavoces de la cultura, había, pues, una caída correspondiente en los viejos recintos que concentraban su saber; y así, a medida que subía la fiebre de aquellas horas, al otro extremo de la urbe vacilaban y se desplomaban calladamente las pesadas estanterías de una biblioteca, el reluciente instrumental de un laboratorio o la estatua adusta de algún académico de imperecedera memoria (p.247).

El exacerbado modo narrativo que despliega Erich Rosenrauch en su obra va de la mano de las metamorfosis internas que desarrollan sus personajes a la manera de, por ejemplo, las despersonalizaciones que llevan a cabo los femeninos como Lucy en *Noche sin gloria* o Ana en *La casa contigua*. Despersonalizaciones que les permiten navegar en la desdicha del oficio que practican. Ambas están vinculadas a la prostitución. Julia Kristeva y Catherine Clément (2000) señalan en *Lo femenino y lo sagrado* que: “Serena o desatada, una mujer, a causa de esta doble naturaleza, está a la vez en buenas relaciones con lo sagrado y se rebela de la forma más irreductible – otra potencial” (p.25). Ese potencial de las mujeres que relata Rosenrauch está dado por el *extrañamiento* de lo femenino, debido a la capacidad analítica de Lucy respecto de sí misma en un mundo de hombres:

Veía acercarse a sus galanes, llenos de petulancia, vulgaridad y charlantanería, y, sin una protesta, enfrentábalos sonriendo dulcemente. Ninguna violencia era necesaria para cobrarse todo aquello; la revancha venía después, cuando partían confiándole cada cual un recuerdo que ella podía destruir o degradar a su capricho. Esas individualidades presuntuosas que creían haberla marcado a fuego, reducíanse entonces a unos pocos rasgos huidizos con los cuales jugaba diabólicamente, entremezclándolos en extrañas combinaciones burlescas (Rosenrauch, 1961, p.21).

Lucy es un personaje revolucionario porque muestra un valioso conocimiento de sí; diremos con Foucault (1997) que el conocimiento de sí tiene que ver con “la intensidad de las relaciones con uno mismo, es decir de las formas en las que se ve uno llamado a tomarse a sí mismo como objeto de conocimiento y campo de acción” (p.41). En este conocimiento radica la fortaleza de la chica frente a los universitarios que, sumidos en su crisis, son incapaces de leerse a sí mismos, como sí lo hace Lucy: “Durante largo rato ella contempla a su criatura, felicitándose de su raro ingenio para lo grotesco. Pero después echa de menos aún otro toque que lleve la profanación al último extremo” (Rosenrauch, 1961, p.22).

Un pasaje fundamental en la novela da cuenta de la exploración de Lucy en torno a sí misma. Ella experimenta un gozo “sólo para quien sabe dosificarlo y cuidadosa y oportunamente, acogiéndolo o rechazándolo de tal modo que el conjunto adquiera mayor elasticidad y vida” (p.30). Esa experiencia de goce y placer está ligada a dos funciones vitales del cuerpo humano: evacuar los excrementos <sup>57</sup> y el placer sensual:

Agazapada en el tazón, ha roto con todos los rígidos atavismos, corroborándose a sí misma en un goce rebelde y monstruoso, que crece y se agiganta en las sombras de la letrina hasta abarcar la casa entera entre sus recónditas vibraciones. Esta noche, ya podrá el eterno despotismo zarandearla a su capricho, pues ahí mismo, en ese mísero retrete, ha sido burlado siquiera por una vez de un modo sencillamente magistral (*Ibíd.*).

---

<sup>57</sup> Remitimos a la investigación de María Luisa Martínez (2013) que aborda las utopías privadas en la narrativa de Mario Vargas Llosa.

Lucy explota el olfato, el tacto, escucha la pieza musical de Wagner (1850), el Preludio de *Lohengrin*, con ella se activa su memoria y la de otros hombres que ha conocido. Se transporta lejos de la escena en la que participa: “ese precioso principio de irrealidad que le confería la distancia, y que capacitaba a Lucy para levantar entonces toda clase de vallas imaginarias entre él y la inmensa fatiga de su carne” (p.111).

La fortaleza de Lucy radica en que ella goza de sí misma y vincula su goce a extrapolaciones que no surgen sino del hábito del estudio de sí, un recurso muy valioso en la medida en que la joven mujer debe abrirse paso en la prostitución: “es innegable que Lucy, por exponerse a esta irrisión y admitir así derrotas anteriores, hacía gala de una extremada lealtad consigo misma” (p.28). Así la joven Lucy puede sortear “en forma óptima: el amor, con todos sus excesos de ingenuidad y de perversión” (p.29). Por ello, puede relacionarse con el sexo de forma, meramente, instrumental, “considerándolo sino un adminículo de sustancia inerte añadido al cuerpo” (p.53) y, para ello, estudia “las diferentes regiones de su cuerpo” (p.54); de este modo, en el control de las emociones y el cuerpo ella sortea “esa incesante batalla que tenía por campo su propia carne” (*Ibíd.*).

Lucy atraviesa la barrera de la maquinación masculina al observar, detenidamente, a quien tiene cerca “hasta reducir la presencia toda de aquellos hombres a simples olores, tactos y gustos” (p.71). Uno de los sentidos que más explota es precisamente el olfato; por medio de él logra constatar la “desnudez que consistía en poder olerlo a él mismo, prescindiendo de todos los tufos accesorios que, como segundas capas de ropaje, llevaban superpuestos a raíz del roce diario con seres y cosas circundantes” (p.73).

Las idas y venidas que Lucy ha vivido en su oficio le permiten observar la ciudad desde una perspectiva “bellamente deshumanizada” (p.75), porque logra expulsar “caras y cuerpos” (*Ibíd.*). La joven resuelve su vida acogiendo un conocimiento sobre el comportamiento humano que compromete el cuerpo propio como laboratorio.

En otro comentario metaliterario inserto en la novela, el narrador agrega: “Confiemos, pese a todo en que Lucy pueda aún salvarnos de este agotamiento temático” (p.212), en el contacto con el cuerpo de Lucy, los estudiantes y el profesor sufrirán “una removedora distorsión de perspectiva, merced a la cual su nueva reaparición en esa obra resulte completamente injustificada” (*Ibíd.*).

En Lucy se condensa la rebeldía, la vitalidad, la sensualidad y el conocimiento de sí, algo que los personajes masculinos no son capaces de encontrar en sí mismos, sino siempre *en otro cuerpo*:

A ojos del señor profesor, tanto Lucy misma como el vecindario que ésta eligiera cual teatro de operaciones se fusionaban esa noche en cierta magia única, acídula y penetrante, en que sus vejaciones de hombre y sus fracasos de pedagogo venían a encontrar simultáneo desquite. Dos ámbitos –las aulas académicas que atesoraban sus inepticias de educador, y los salones sociales cuyas luces fijaran sus innúmeras frustraciones humanas- desaparecían ahora con sus crueles demarcaciones en el mundo más plástico y ambiguo encarnado por Lucy, difuminándose ahí sus rigores en una eufórica imprecisión que resarcía ampliamente a nuestro profesor de los desaires sufridos en uno y otro (p.213).

El profesor logra contacto con Lucy antes que los estudiantes. Su ventaja radica en que ha logrado diluir la ansiedad y el recuerdo de otras mujeres, a diferencia de los universitarios. Pero, finalmente Lucy, con su modo suave y libre, conmociona la hosquedad del hombre y la pasividad de los universitarios:

De tal suerte, la señorita Lucy veíase convertida en epicentro silencioso cataclismo, que, comunicándose a los hombres cercanos, ramificábase luego a todo lo largo de la ciudad, hasta herir a ésta en lo que tenía de más estimable: en los bastiones de su actividad intelectual, a cuya erección contribuyeran generaciones enteras, en un penoso esfuerzo por romper las inercias de su sangre y su suelo. Entonces, Lucy había respirado feliz, pues los sordos rumores del hundimiento traíanle el cuadro de un pueblo donde su propia inermidad vejada se confundiría ya limpia y espontáneamente con las aflicciones de un quebranto colectivo. Y aun cuando la objetivación de semejante perspectiva distara de ellas varias centurias, y podría, incluso, no acaecer jamás, su eventualidad bastaba para que viera cierta aceptación los cansancios de esta noche y de muchísimas otras por venir, oponiendo a todas una misma espera dura y sonriente (p.247).

En contraste, el profesor de *Noche sin gloria* viene a constituirse como el heredero de una tradición académica siempre en peligro y donde él no es más que un engranaje de la máquina universitaria. Ahí donde vibra el conocimiento, también vibra la muerte:

Y justamente en esta prescindencia de los muertos respecto a él, hallábase el penoso distinguo con que nuestro profesor veíase obligado a diferenciarlos de estos muertos, frágiles y nerviosos, junto a cuyos fantasmas tocábale convivir a diario en el recinto escolar (p.176).

La crisis del profesor, al ser incapaz de empatizar con su profesión desgastado por la rutina de su oficio, y la de los estudiantes, que tampoco tienen sus estudios como prioridades, demuestran que buscan un conocimiento vital que conocerán lejos de la Universidad. Lucy se alza como la única capaz de sortear los enigmas de la vida que ha elegido, a partir del conocimiento de sí en la exploración de su cuerpo y en el contacto con los hombres.

## II.2.

### **“-Tiene usted un niño muy despierto, señora”: Los poderosos (1970)**

La tercera novela publicada por Erich Rosenrauch se tituló *Los poderosos* y fue editada por Joaquín Almedros. En ella aborda el contexto universitario tal como *Noche sin gloria*, pero, a diferencia de ella, el autor explora el escenario universitario de forma mucho más directa.



Alfredo Lefebvre (1970) titula la presentación del libro “Introducción impertinente de autor ajeno”, en la que señala que la novela es una paradoja sarcástica de “los universitarios”, aunque “no es estrictamente identificable con el siniestro mundo que se devana en el relato con el que contemplamos en la realidad cotidiana penquista” (1970, p.7).

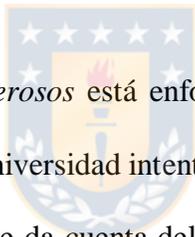
Lefebvre apunta a que el objetivo del autor tiene metas narrativas más amplias:

Consiste en una sabiduría literaria: el arte de convertir una nadería de asunto o de relación humana o de simple sentir común en un universo complejo y sutil, rico de embarazos, sorpresas reticentes y de discursos contemplativos sobre el acaecer humano (Lefebvre, 1970, p.8).

Lefebvre destaca la apreciación que los críticos literarios de la época tuvieron sobre la narrativa de Rosenrauch; refiriéndose del análisis de María Carolina Geel (1968), señaló que *Los poderosos*: “constituye un monólogo interminable de lenguaje preciso, escrupuloso, clásico”; después agrega que “los procesos interiores determinan y modifican la existencia exterior” (*PEC*, 8 nov, s/p) de los personajes. Lefebvre (1970) advierte el rasgo irónico que involucra el título, *Los poderosos*, y que vemos es un recurso utilizado por el escritor. Los títulos de las novelas insinúan el artilugio irónico que cobra sentido cuando el lector accede al universo narrativo de Rosenrauch, cargado de crítica social y humor negro.

En *Los poderosos*, el escritor aún elementos explorados en sus novelas anteriores, pero fundiéndolas en la peripecia de Enrique quien, influenciado por el pensamiento de su madre, ve en la Universidad la posibilidad de alcanzar estatus social y, por ende, convertirse en un *poderoso*. Esta idea nos remite al pensamiento de Pierre Bourdieu (2010), quien a fines de la década del sesenta desarrolló la Teoría de los campos sociales (1968) en la que propone que los grupos humanos se insertan en espacios de juego surgidos de la *illusio* que genera intereses diversos. La *illusio* es la “creencia fundamental de que el juego vale la pena” (Bourdieu, 2010, p. 41). Estos espacios de juego se llaman *campos* y poseen sus propias normas. El ingreso al campo depende de las estrategias de los agentes. La interacción de los agentes en el campo surge sobre la base de un *habitus* que se entiende como las prácticas de los agentes por la consecución de un capital simbólico que otorga legitimidad.

Desde el punto de vista de Bourdieu, podemos leer la universidad de *Los poderosos* como un campo universitario cuyo capital simbólico está dado por la ascensión social y el reconocimiento. El campo universitario requiere cierto conocimiento para jugar y sortear las relaciones entre los diversos agentes con los que debe interactuar el protagonista (familia, profesores, estudiantes). La *illusio* impulsada por la madre de Enrique conlleva la salida del campo barrial para ingresar en el campo universitario en donde el joven deberá, mediante estrategias, actuar para conseguir el capital simbólico que otorga la Universidad, capital ligado principalmente al prestigio y autoridad.



La primera parte de *Los poderosos* está enfocada en la infancia del protagonista. Cuando uno de los profesores de la Universidad intenta involucrarse en el juego de pelota de los chiquillos en el barrio, la madre se da cuenta del camino a seguir y, desde ahí, el niño consideró en alta estima todo lo vinculado con la Universidad: “-Los profesores de la Universidad... ¡Ahí tienes a gente que sabe imponerse! Ojalá llegues tú tan lejos...” (Rosenrauch, 1970, p.12), le dice su madre. Ella posiciona a los universitarios en una cima altísima. Contagiado por el deseo materno, Enrique añora poder contemplar el barrio “acodado en cualquier ventana de la Universidad próxima” (p.13).

Por eso, el pequeño mantiene contacto con un portero de la institución, un “hombre hosco y desaseado, al que eludían los vecinos, su estupidez siempre se vio contrarrestada, a ojos de Enrique, por su cercanía sistemática a las insignes personalidades a cuyo servicio

estaba” (p.15). Este hombre es un borracho, sin embargo, en su delirio étílico para Enrique es como un brazo que se extiende a la Universidad. En la figura de su amigo ebrio, el niño espera conseguir una vinculación y conocer ese mundo.

Ahora bien, ¿cuál es el interés de Rosenrauch al retratar la Universidad? Como hemos percibido en *Noche sin gloria* y *Los poderosos*, el escenario universitario invita más bien a cuestionarnos los implacables vaivenes del destino de personajes derrotados: estudiantes sin ánimo, un profesor huraño, un niño, una madre arribista. El peligroso pensamiento que dicta “en la Universidad se está mejor” es, en términos de Rosenrauch, la ironía pura de una sociedad que avanza en progreso técnico, al mismo tiempo que retrocede en el trato humano.

La *cuestión* de la Universidad es analizada por Jacques Derrida (2010) en una conferencia dictada en 1998 en la Universidad de Standford en Estados Unidos. Allí, se refiere a la *Universidad sin condición* en la que debe primar “la libertad académica, una libertad *incondicional* de cuestionamiento y de proposición, e incluso, más aún si cabe, el derecho de decir públicamente todo lo que exigen una investigación, un saber y un pensamiento de la *verdad*.” (Derrida, 2010, p. 9-10), y es ahí cuando la verdad se acerca a la *lux* porque la universidad *hace profesión de la verdad* y es a través de las Humanidades<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> En el libro *Papel Máquina* en el apartado “Mis humanidades de Domingo”, Derrida (2003) reflexiona sobre el concepto de las Humanidades y ensaya diez posibles respuestas a la *question* planteada, vinculándola con el periódico *L’Humanité* por su total independencia de los estados económicos y gubernamentales. Se refiere también a que la “Humanidad es del hombre y de la mujer” (p.284), espantados ante la hegemonía falogocéntrica que nos rige. Ante el problema de determinar qué es la Humanidad, Derrida propone una actitud de responsabilidad ante la contradicción. En otro punto reflexiona: “La humanidad, ya se trate de nuevas técnicas biogenéticas, de la virtualización

que esa discusión es posible. Derrida propone que dicha universidad no existe propiamente tal y se vincula con la utopía, porque es “un último lugar de resistencia crítica –y más que crítica- frente a todos los poderes de apropiación dogmáticos e injustos” (p.12). La universidad en un *no lugar* en la medida en que cuenta con un propio sistema. Es una isla dentro de la gobernación de las ciudades.

Jacques Derrida (2010) propone que el análisis de la Universidad involucra realizar una crítica al pensamiento y que ésta debe ser afirmativa y performativa. En esa acción las Humanidades producen las obras; por ello, las Humanidades deben “ser capaces de hacerse cargo de las tareas de deconstrucción, empezando por la de su historia y sus propios axiomas” (p.13). Derrida propone que al ser incondicional, la Universidad debe ser, además, cosmopolita:

extendiéndose de esa forma más allá de la ciudadanía mundial y del Estado-nación en general), a los poderes económicos (a las concentraciones de capitales nacionales e internacionales), a los poderes mediáticos, ideológicos, religiosos y culturales, etc., en suma, a todos los poderes que limitan la democracia por venir (Derrida, 2010, p.14).

---

multimediatca o del nuevo espacio público, será un nuevo más allá <<espectral>> de la oposición <<vida/muerte>>, <<presencia/ausencia>> y de la oposición <<privado/público>>, <<Estado/sociedad civil/ familia>>” (p.288). En otro punto la señala como tema de una “reflexión crítica” la llamada “mundialización” de lo humanitario vinculado a las ONG’s. Derrida vincula la Humanidad al domingo, referido al descanso respecto del trabajo según los efectos que surgen de la cuarta revolución tecnológica. Finalmente, el filósofo se detiene en su elección privada de la Humanidad, rescatando las palabras del narrador en *Bartleby* de Melville: <<Ah, Bartleby! Ah, la humanidad>> (p.290). Así, deja en claro que el concepto deviene *question* en la medida en que según la época se tornará según el contexto socio-cultural de las épocas.

Entonces, ¿por qué narrar la Universidad? Rosenrauch intuyó que la sociedad se refleja en el mundo universitario, es decir, que de la organización universitaria surgen relaciones de poder que influyen en el destino de las personas. Además, como propone Derrida, en la Universidad se puede cuestionar la autoridad y la democracia puesto que es un *no lugar*. Este no lugar es un campo donde se forjan diversas estrategias, alianzas y luchas por la obtención de un capital simbólico.

*Los poderosos* no sólo expone las peripecias de un niño que sueña con alcanzar su lugar en una institución académica, sino, además, revela y cuestiona asuntos referidos a la *Universidad sin Condición*, lo que refiere “el derecho primordial a decirlo todo, aunque sea como ficción y experimentación del saber, y el derecho a decirlo públicamente, a publicarlo” (Derrida, 2010, *Ibíd.*). A diferencia de la Iglesia, la Universidad opta por la libre asociación y no por la confesión.

Ahora bien, la efectividad de la incondicionalidad universitaria está dada porque la Universidad es *una ciudadela expuesta*: “Porque es ajena al poder, porque es heterogénea al principio de poder, la universidad carece también de poder propio” (Derrida, 2010, p.16).

Cuando Enrique, a través del portero ve para él “una especie de sobrecogedor misterio” (Rosenrauch, 1970, p.17), el amigo se transforma en la pared que le priva de “contemplar las siluetas inefables agrupadas tras él” (*Ibíd.*). Entonces, aparece otro personaje,

“-profesor actual de la Universidad”- (p.70), que, a diferencia de sus vecinos, sólo le producía terror al niño: “una especie de furtiva deidad de los sitios intransitados, grotesca, pavorosa y pueril” (p.19).

El profesor transitó desde el barrio a la Universidad y es a ojos de Enrique un “tenebroso dios de los niños, sus aires circunspectos fueron antaño sólo un breve alto en su tarea de asustar; y, no obstante, tal tiesura conformaba ahora su entero proceder” (p.21). Como vemos, cualquier elemento que tenga alguna vinculación con la Universidad es del interés del niño y su obsesión alcanzará a la pareja del profesor, porque en torno a ella están “las caricias de un poderoso” (p.25). El pequeño la sigue a todos lados y la espía. Así, se entera de que la mujer tiene un amante. El muchacho escucha una conversación entre la mujer y su criada en donde se atisba un posible embarazo que debe ser interrumpido:

- No, no... He tenido mucho cuidado. No puede ser eso.
- Entonces, debe usted ver al médico del que le hablé.
- ¿El que estudió en el extranjero?
- Sí. Es un vejete de barbas y bastón muy travieso. Dicen que cuando una muchacha va a consultarle, él... (p.29).

De este modo, se deslizan en la narración otras problemáticas, como el alcoholismo del portero o la promiscuidad de la novia del profesor. Incluso el misterioso comportamiento de la madre de Enrique frente a otros hombres, a quienes al parecer busca y rechaza son

motivos que escapan del conflicto central de la novela. En medio de estas conductas sociales ambiguas y la Universidad se encuentra el protagonista observando y analizando.

El narrador puntualiza una escena en la que los “poderosos descendían al barrio en comitivas en las que todos los vecinos aquilataban, en mayor o menor grado, un testimonio espontáneo y conmovedor” (p.30). Los intelectuales universitarios visitan el barrio del niño y observan su comportamiento como una estrategia de un “magno plan de democratización de nuestra vida intelectual...” (*Ibíd.*). En este punto la novela intenta aunar dos espacios aparentemente contrarios; el barrio y la Universidad: “Había veces cuando los poderosos descendían al barrio, en comitivas en las que todos los vecinos aquilataban, en mayor o menor grado, un testimonio espontáneo y conmovedor” (p.30). Como si los profesores pertenecieran a un estamento divino, los vecinos advierten que estos poderosos lo son porque poseen un conocimiento que ellos ignoran. Entre ellos, Enrique observa la espectacularidad de la visita y sospecha de la propaganda en los medios de comunicación, “prensa y radio” (*Ibíd.*). El niño advierte *su* diferencia respecto de los demás.

Esta visión crítica y arisca hacia sus pares ya nos anuncia algo. Sin embargo, por algún motivo desconocido para el niño, los profesores “dueños de una agudeza que él quizá nunca poseería, podían contemplar, ahí donde Enrique no veía sino forajidos de pantalón corto, a los vigorosos realizadores de la sociedad venidera” (p.35).

En modo irónico, el narrador señala: “¡Felices ellos, que, a través de las verdes mucosidades fluyendo de tantas naricillas impúberes, justipreciaban ya la organizada reciedumbre de los hombres del mañana!” (*Ibíd.*). El pequeño Enrique es capaz de observar todo a su alrededor, sin los maquillajes de las convencionalidades, ni las percepciones erradas: “Para él, la población infantil del alrededor era un mundo que nunca se extendía más allá de lo que entregaba a sus sentidos: esto es, una infinitud de rodillas de carne viva, espaciados dientes ratoniles y voces aflautadas hermanando sin cesar la bufonería, la impudicia y la crueldad” (*Ibíd.*). En los ojos del niño, el barrio “era una suerte de charca estagnada, donde sin mucha convicción ni premura, casi mecánicamente, todos pasaban de desagradables enanillos babosos a adultos pesadotes y rezongones” (pp.35-36).



El pequeño, resueltamente “resentido y criticón”, se margina del grupo y por eso captó la atención de los catedráticos; el narrador agrega: “la Universidad, a sus espaldas, blanqueaba de antemano cualquier gesto surgido entre ellos, sin excluir siquiera el más deslavado o insustancial” (p.37). Entonces, uno de los profesores se fija en él y dice a la madre: “-Tiene usted un niño muy despierto señora. Estoy seguro que hará carrera” (*Ibíd.*).

Situar un contexto universitario en la obra de ficción permite, tal como señala Jacques Derrida, cuestionar a partir de la literatura la situación de las instituciones y la sociedad. La incondicionalidad de la madre respecto del poder que ella cree ver en la Universidad la lleva a contagiar a su hijo. Madre e hijo profesan la universidad, lo que involucra, al mismo tiempo, performatividad:

¿Quién la firmaría? ¿Quién la profesaría? No me atrevo a preguntar quién sería su profes(ad)or pero quizá deberíamos analizar cierta herencia, en todo caso cierta vecindad entre el porvenir de la profesión académica, el de la profesión de profesor, el principio de autoridad que deriva de ella, y la profesión de fe (Derrida, 2010, p.32).

Derrida propone la profesión a partir de su origen latino (*profiteor, professus sum; pro et fateor*); significa decir hablar, declarar abiertamente, declarar públicamente. El filósofo añade: “El discurso de profesión siempre es, de un modo u otro, libre profesión de fe; desborda el puro saber tecno-científico con el compromiso de la responsabilidad” (2010, p.33).



Algo inquietante se desliza en *Los poderosos*. Es la desazón que experimenta el niño, en contraste con la perspectiva materna sobre los intelectuales. Ella posiciona el conocimiento a la misma altura del poder, pero, como vimos con la propuesta de Derrida, el poder en la Universidad está sujeto a una infinidad de factores que Rosenrauch *profesa* en la medida en que escribe sobre la Universidad y la ambigüedad moral de los personajes en torno a ella. En la *ficción* anida el compromiso de Erich Rosenrauch con la *profesión de fe*. En la novela leemos:

Ellos, analíticos, certeros y con un instinto afinado en el estudio de innumerables hombres, lo calarían al momento; y en honor al mismo espíritu justiciero por el que dirigiéranle a Enrique palabras de

estímulo, deberían emitir ahora, sin faltar a la ponderación propia de sus investiduras, severas e inequívocas voces condenatorias. Y mucho hubo de asombrarse, por ende, el joven oyó a uno de los sabios decirle a la madre de aquel bellaco:

-¡Qué niño tan simpático e inteligente, señora! Será uno de los buenos profesionales que el país necesita (p.38).

La fascinación del niño eclipsará cuando la Universidad decida instalar una sucursal próxima de su barrio, al tiempo que el narrador señala que está cercada con tablas; por eso se infiere que esas tablas resguardan la *ciudadela expuesta*: “Dentro de él reinaba un opresivo vacío, antes del cual nunca semejó haber allí nada más; y, sin embargo, en un tiempo esos maderos circunscribieron eficientemente una actividad vertiginosa e insólita” (p.40). El misterio inquietante que seduce al niño no es otro que el vacío de un *no lugar*.



### II.3.

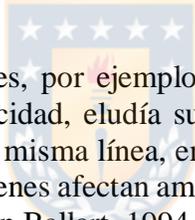
- **Ironía en *Los poderosos***

Hemos visto que la ironía es un recurso reiterado en la obra de Rosenrauch. Sobre ella, Pere Ballart (1994) en *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* señala que:

sólo cabe hablar de ironía a partir de la conjunción en el tiempo feliz para la historia de las ideas de un determinado efecto de connotaciones tanto estéticas como morales, y de un término originalmente reservado para describir un modelo de conducta en las relaciones humanas (pp.37-38).

Ballart comienza su estudio analizando las manifestaciones originales de la ironía remontándose a los griegos, y *leyendo* el teatro griego concluye que se perfilan dos figuras: *alazon* y *eiron*. En la retórica griega clásica, *alazon* corresponde a quien manifiesta una vanidad, fingiendo actitudes que no tiene. En cambio, *eiron* se refiere a “alguien, que, en apariencia desvalido, esconde su juego y por medio de sinuosas estratagemas, se sale con la suya” (1994, p.40).

En el recorrido del origen de la ironía, Platón la señaló como una <<disimulación>> a los que se suman nombres otorgados por otros pensadores:



Para Demóstenes, por ejemplo, *eiron* era todo aquel que, fingiendo lesión o incapacidad, eludía sus responsabilidades como ciudadano; Teofrasto, en la misma línea, entendía la ironía como un doblez moral presente en quienes afectan amistad para con el enemigo y ocultan sus antipatías (cit. en Ballart, 1994, p.44).

Aristóteles propuso que la ironía puede operar como *peripeteia*, “entendida como un giro de los acontecimientos, muy cercano a la frustración de las expectativas que propicia la ironía” (p. 46). Siguiendo el pensamiento de Cicerón, Ballart apunta que el retórico propuso que a partir de Sócrates “Este género es muy elegante; tiene gravedad mezclada con la agudeza, y se acomoda, ya a la dicción oratoria, ya a las conversaciones urbanas” (cit. en Ballart, 1994, p.51). Cicerón agrega que la ironía tiene diversas manifestaciones dadas por el doble sentido, la paronomasia, la alegoría, la metáfora, la antífrasis, la antítesis y la hipérbole.

Quintiliano se suma al debate y propone que la ironía suele utilizarse para “censurar fingiendo una alabanza o bien para alabar fingiendo condena, que posee un efecto sorprendente evidente y, por último, que a menudo su finalidad notoria es hacer reír al auditorio” (cit. en Ballart, 1994, p.55). En consecuencia, la evolución del pensamiento en torno a esa figura es vastísimo y ha continuado su desarrollo, conforme los tiempos que corren. A los nombres de los retóricos griegos y latinos, Ballart suma en su estudio a Shopenhauer (1918), Kierkegaard (1841) y Bergson (1900).

Kierkegaard distinguió la ironía ejecutiva, que surge en “un contexto limitado y finito y que tiene carácter de expresión momentánea” (cit. en Ballart, 1994, p.100), de la ironía contemplativa, que se acerca a “un estadio mucho más filosófico, en que la ironía aparece como un componente puro [...] destinado no a minar tal o cual aspecto del discurso, sino a impregnar por completo el punto de vista del sujeto que piensa el mundo” (*Ibíd.*). En la propuesta del filósofo danés la ironía se encuentra estrechamente vinculada con la ética y la estética: “En algún momento del proceso irónico, el sujeto debe sobreponerse a la ironía y domarla, al objeto de que la realidad pueda ser actualizada y se produzca <<un retorno al hogar de todas las cosas>>” (cit. en Ballart, p.105).

Soren Kierkegaard va un poco más allá cuando incluye en su análisis el papel del lector frente al texto irónico, acercándose a una estética de la percepción irónica:

En definitiva será este el que, al margen de su credo e ideología, habrá de pactar con el texto irónico en el acto mismo de lectura, suspendiendo momentáneamente el valor de aquéllos, para que, una

vez captado el sentido de la obra, pase a incorporarlo, si es su voluntad, al esquema de valores que aquellas opiniones diseñan (cit. en Ballart, 1994, p.108).

El filósofo danés confirma que la ironía puede “fundar conocimientos constructivos sobre la lucidez que proporciona la mostración del vacío” (*Ibíd.*). Ese vacío, por supuesto, estará mediado por el lenguaje. En la literatura, Rosenrauch, perfila subterráneamente una serie de cuestionamientos a la sociedad.

Afirmamos que la ironía cruza transversalmente la obra de Erich Rosenrauch en la medida en que este recurso retórico, ético y estético se manifiesta explícitamente tanto en los títulos de las novelas como en las reflexiones del narrador y los personajes dotados de una lucidez que remueve e inquieta al lector. En *Los poderosos* el pequeño protagonista observa, en la primera parte de la novela, las intrincadas relaciones entre los personajes vinculados a la Universidad, a través del portero, la querida del profesor y su madre, lo que le revela las ambigüedades de la moral de los adultos.

La primera parte de la novela está centrada en rodear la Universidad de un misterio inalcanzable para el niño, pero dilatado en la actitud poco ética de los personajes con los que se contacta; descubre, como señalamos, que la pareja del profesor tiene un amante y el portero es un borracho. Nada más irónico, por lo mismo, directo y lúcido que promueve en Enrique un pensamiento crítico. El narrador coloca entre el niño y la institución un cerco de madera que le impide conocer, efectivamente, la Universidad.

En otra escena, el niño contempla una grieta que cruza a un Cristo en un escaparate; esa marca le indica que la grieta es un “principio claro de destrucción” (p.41). Luego de conocer al portero aparece Anselmo, un capataz de la construcción universitaria, que, por tener inclinaciones artísticas, se convierte en “el hazmerreír obligado de sus camaradas” (p.40). En torno a él, Enrique reflexiona:

Él le recordaba claramente a diversos amantes del arte; figuras estafalarias o patéticas inmersas en un vacío análogo al de quienes usan muletas, y a las cuales los pilletes del lugar, cuando no se zaherían entre ellos, tornaban en blanco preferencial de sus pullas. Nunca despertaron en el joven admiración ni simpatía, y, por el contrario, le solía desagradar la forma como encaraban su destino, bien ensordeciéndose a sí mismos con declaraciones bombásticas, bien escudándose tras una artesanía circunspecta y oficiosa en la que no tardaban en asomar el desamparo, el desánimo y la ira (p.45).

Anselmo invita a Enrique a su departamento para observar un cuadro apócrifo de Van Gogh. Ahí tiene la oportunidad de acariciar al joven que retira su mano “en silencio y con la mayor suavidad posible” (p.47). Parece que Enrique está *más allá* de la vulgaridad que lo rodea. Su pensamiento está junto a una idea de Universidad elevada sobre el misterio del poder.

Adrián aparece con un marcado discurso político. A ojos de Enrique es un presagio de caos. El trabajador da vitalidad con sus reuniones en pro de la revolución. A él se sumará

Jorge, un don Juan, también capataz de la obra, que lo invita a seducir mujeres e inventa historias sobre ellas, pero, secretamente, no tiene ninguna:

Prefería pensar que la soledad de su amigo no obedecía sino a breves eclipses de aquellas beldades en el instante preciso de su llegada, y que cierto aburrimiento mortal que acostumbraba mostrarle era, pues, simple fruto de desafortunadas coincidencias” (p.53).

En el final de la primera parte, surge en escena un matrimonio de ancianos, padres de un profesor de la Universidad, a quienes la madre desea fervientemente conocer para acercar a su hijo a la institución pero descubre que el matrimonio, denominado sólo con la letra X y padres del profesor a quien Enrique admira y teme, es un embaucador. La madre no desiste en su afán de conseguir protectores para su hijo. Al conversar con otro hombre que tiene las mismas aspiraciones, le dice: “Tome en cuenta que la fortuna de un estudiante no depende allá sólo de factores emanados de sus propios merecimientos. También necesita él la seguridad de que, al golpear ciertas puertas, éstas se le abrirán sin mayor tardanza” (1970, p.65). La mujer comprende que con el ingreso a la Universidad no es suficiente. Entonces, se sustrae del influjo de los poderosos, reflexiona y reclama: “-¡Cochinos! ¡Farsantes! ¡Hijos de p...!” (p.67). En las palabras del hombre, se sugiere la idea que dicta que en la Universidad es preciso contar con ciertas relaciones que allanen camino a la consecución del poder simbólico.

En la presentación de *Los poderosos*, Juan Loveluck reconoce la ironía que atraviesa el texto desde el título: “La ironía llega a tal grado que el autor pide prólogo para este libro, precisamente a un miembro de la alta casa de estudios superiores de Concepción” (Loveluck,

1970, p.7). Loveluck apunta a la “mediocridad inquietante de las almas de esos seres llamados ‘los poderosos’” (p.8) y que el arte de Rosenrauch consiste en:

Una sabiduría literaria: el arte de convertir una nadería de asunto o de relación humana o de simple sentir común en un universo complejo y sutil, rico de embarazos, sorpresas reticentes y de discursos contemplativos sobre el acaecer humano (*Ibíd.*).

Ballart, citando a Booth y su libro *A Rethoric of Irony* (1974) declara: “Al igual que lo sublime, la ironía es un término que puede representar una cualidad o don en quien habla o escribe, para algo que hay en la obra y para algo que acaece al lector o al oyente” (cit. Ballart, 1994, p.177). Al igual que Kierkegaard, para Booth, la vinculación entre el lector y la ironía es fundamental para que ésta se manifieste a cabalidad.



Booth propone, al menos, cinco fenómenos percibidos por el lector en torno a un texto irónico. El primero de ellos se refiere al planteamiento narrativo de Rosenrauch, puesto “que el autor advierte claramente que va a ser irónico a través de una invitación directa en el título, en un epígrafe o bien en una afirmación explícita” (cit. en Ballart, 1994, p.180). Tanto en *Los poderosos* como en el resto de sus novelas, la ironía atraviesa transversalmente la obra de nuestro escritor. Este recurso es reiterativo en su estilo narrativo y demuestra, por un lado, una extrema lucidez respecto de las posibilidades que le da el lenguaje, y, por otro, puntualiza un *pathos* social; en palabras de Loveluck:

El autor hinca el diente bestialmente y saca sangre a lo real, hasta dejar artísticamente viva la presencia del ámbito y del medio humano del

protagonista, un muchacho que observa, discurre, sueña, padece, en la primera parte y luego deviene estudiante de universidad, momento en el cual la sublimación adolescente de lo “universitario” cae en grave crisis de experiencia por mostrarse los dioses de la infancia como desmedradas criaturas, sujetas al duro tránsito del diario vivir, profesores sin vuelo ni estilo superior de vida, seres modestos que podrían igualmente actuar con moderada propiedad en una carnicería de barrio como en las aulas del conocimientos superior (1970, pp.8-9).

Loveluck remata su presentación cuando analiza la ironía que cruza el relato y que se resuelve en la segunda parte de la novela, cuando Enrique, finalmente, accede a la universidad:

La ironía, que ya registramos en el título mismo, sería uno de los resortes de más viva eficacia expresiva en el libro. Su manifestación continua reside en el curioso desequilibrio de visión y juicios que se opera entre los sucesos que van apareciendo en una modesta vida universitaria, claramente provinciana, y la idea que de ella se forja en su mente el protagonista; éste todo lo sublima y eleva hacia un arcano ideal; el mismo se encargará de rebajar sus entendimientos, cuando palpe por experiencia propia que los llamados poderosos no son los representantes máximos de las fuerzas vivas del país, como concibió con horribles limitaciones de forma y fondo (1970, p.10).

En la nota de prensa, “Los poderosos”, que escribe Joaquín Díaz Arrieta, Alone, para el diario *El Mercurio*, a propósito de la publicación de la novela en 1970, se señala que no logra el nivel de *La casa contigua* (1968) y que el escritor cae en un hermetismo donde “es imposible captarlo” (nov. 22, 1970, p.3); aun así, el crítico afina su lectura refiriéndose a algunos pasajes claves en la novela como la soledad del protagonista y la experimentación escritural del autor, a quien define:

Es alguien que sueña un sueño muy lúcido, muy singular, próximo al desequilibrio alucinatorio, solicitado por fuerzas subterráneas a las que obedece como sin conciencia, luchando por traducirlas, entre los obstáculos de un lenguaje casi técnico, casi filosófico. No basta leerlo: es preciso releerlo y es entonces cuando deja exprimir su jugo y destila su extraño sabor, su impasible y original suculencia (*Ibíd.*).

En 1969 la *Revista PEC* (Política, Economía y Cultura) publica un artículo que relata la visita de María Carolina Geel<sup>59</sup> y Alone a Concepción para entrevistar a Erich Rosenrauch. Son recibidos en la casa del escritor, creemos, puesto que la familia contaba con al menos cuatro propiedades más, aquella ubicada en Aníbal Pinto #153<sup>60</sup> en cuya fachada se aprecia una placa que reza: “Fundación de Beneficencia Hogar de Cristo Sede Erich Rosenrauch Vogelfangër. Donación en memoria del escritor penquista judío austriaco a su predilecta ciudad de Concepción”. En el artículo, digitalizado por la Biblioteca Nacional de Chile y disponible en la red, leemos: “El tono plañidero de su voz, percibido en el teléfono, se acentúa hasta adquirir a ratos algo quejumbroso que atrae, sin embargo, la idea que lo sustenta una vaga ironía, particularmente cuando sonríe” (PEC, n° 316, ene. 17, 1969). El asombro de María Carolina Geel crece exponencialmente cuando Rosenrauch confiesa: “-Yo no creo en nada” (*Ibíd.*). Este nihilismo es un antecedente a considerar al momento de leer su obra y, de paso, aproximarnos a comprender bajo qué parámetros funciona su perspectiva de mundo.

---

<sup>59</sup> Véase anexo 5.

<sup>60</sup> Véase anexo 10.

En la segunda parte de *Los poderosos*, cuando Enrique ingresa a la Universidad, tendrá al alcance la resolución del misterio universitario y, siguiendo a Bourdieu, deberá llevar a cabo un modo de acción y de pensamiento, un *habitus*, que le revelará el misterio del campo universitario. Los profesores son parte de su obsesión e intentará descifrar ese mundo con asombrosa lucidez:

Las diferencias de ideario, costumbres y léxico habidas entre maestros y estudiantes, de buenas a primeras semejaba dividir la población universitaria en dos precisos e inconfundibles grupos. Profesores y alumnos se concentrarían en esferas que, por tanto, únicamente podrían pulir sus disparidades al paso de lentísimos años. Sin embargo, esta inmutabilidad le merecía a Enrique serias dudas, por cuanto, alterable teoría sólo a través de un tiempo dilatado, de hecho se modificaba, al contrario, en apenas breves e inquietantes segundos (Rosenrauch, 1970, p.80).



Esa agudeza nos remite a Nietzsche (2009), en *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, cuando propone que los estudiantes, más que regirse por las reglas del honor, deben ser capaces de una:

enérgica capacidad de juicio que pueda romper con facilidad los lazos del prejuicio, y un intelecto orientado rectamente, que esté en condiciones de separar con claridad lo verdadero de lo falso, aun cuando el elemento distintivo esté profundamente oculto, y no ya, como ocurre ahora, al alcance de la mano (Nietzsche, 2009, p.39).

Retomando el pensamiento de Pere Ballart en *Eironeia*, hay una propuesta de Stanley Fish (1989) que presenta una versión positiva del recurso:

La gran pregunta para Booth es, ¿cómo se puede saber fuera de duda si es o no es irónica una obra? Mi respuesta es que siempre se sabe, pero eso que se sabe, como descansa en una estructura de supuestos y creencias (que produce los dos significados, el literal y el irónico), está sujeto a la discusión y a la revisión, como resultado de lo cual siempre se sabrá, aun cuando lo que se sepa sea diferente (cit. en Ballart, 1994, p.187).

En *Los poderosos* la ironía está delimitada por el doble estándar que esconden los personajes que se relacionan con Enrique, en la medida en que son completamente diferentes a la visión que de las cosas se hace el niño. En la segunda parte, como hemos adelantado, se produce el choque directo entre las apreciaciones del, ahora con la institución universitaria. De este modo, circularán una serie de personajes que acercarán a Enrique a ese misterio que vio vedado en la primera parte del relato, porque ahora podrá experimentar la Universidad en primera persona: “La Universidad sería, pues, una especie de utilería enorme, en la que, cuando no estuvieran ataviadas para enfrentarlo, vidas desnudas y esquivas huirían en múltiples direcciones al paso de nuestro héroe” (Rosenrauch, 1970, p.82).

Se cruzan en la novela dos temas fundamentales, ironía y soledad, que sitúan la escritura de Rosenrauch en un entramado que cuestiona la institución académica a partir de la mirada de un niño que se hace adulto y duda de la sociedad en la que está inserto. La soledad es la base que le permite desplegar un pensamiento crítico que le revela los reveses y la fortuna de seguir la senda de los poderosos.

Cuando Enrique ingresa a la Universidad, advierte que ésta no es cómo él la imaginó, mientras observa la “rústicas construcciones” que la componen. El narrador señala que la vida universitaria se restringe a la periferia del recinto y añade una clasificación del tipo de estudiante que ingresa a las aulas:

Si se trataba de un joven superdotado, la nebulosa no tardaría en condensarse a modo de aprobadoras fisonomías de catedráticos, miradas lánguidas de compañeras de clase y un futuro de rápido enriquecimiento al servicio de la colectividad. Si el recién llegado sólo poseía, en cambio, méritos discretos, le rodearían múltiples simpatías paternas, complacidas de avizorar en él al guardián laborioso, plano e inflexible de las herencias centenarias de la institución. Y en caso de arribar un mozuelo inerme y desmañado, ese éter cósmico no sería reacio a asumir formas de metódica crueldad, jalonando la senda del infeliz de fríos carraspeos, desiertos súbitos y premonitorias esperas a la puerta de decanos y auxiliares (p.69-70).



El narrador afirma que Enrique es el reverso silencioso del ruido de la muchedumbre. Lo que nos remite a la primera parte de la novela, cuando el niño, apartado del grupo de chiquillos, los observa con distancia. Ahora que ha crecido, esa proyección se traslada a la Universidad:

En un establecimiento al cual la marcha del siglo volvía, a velocidad cada vez mayor, abigarrado, tumultuoso y chillón, él constituía como un continuo intento de sofocar sus estridencias, propósito que nunca alcanzaba del todo y que, sin embargo, permitíale obtener allí fugaces y significativas conquistas. Él era en medio del bullicioso recinto, un gran núcleo sombrío, emitiendo por doquier ramificaciones que, normalmente inadvertidas, de tarde en tarde inducían, empero, a notarlas y a colegir, no sin sobresalto, su procedencia única e inconfundible (*Ibíd.*).

Enrique intentará descubrir, esta vez por cuenta propia, el misterio que rodea la Universidad, por ello se dirige a los límites del centro educativo:

Sin embargo, pronto se percibía que esas barracas, obstinadas en proliferar en ringleras infinitas, no eran funcionales a disciplina humana alguna y tenían por único papel albergar el polvo, la rancidez y los colapsos de un abandono irremediable y total (p.71).

En su deseo de seguir a los maestros fuera del campo universitario, con el ánimo de conseguir un capital simbólico, una sabiduría, persigue un conocimiento que sale de las aulas universitarias: “era cual si buscasen instruirle ahora en una materia excitantemente distinta, cuyo planteamiento no podrían ya enmarcar ni estantes ni libros, ni murmullos, ni aplicación, ni bustos de imperecederos fundadores” (p.73).

Sin embargo, lo único que el joven encuentra es *soledad*: “Era la soledad multiplicada y almacenada al peso de los años incontables” (p.74). Puntualizar la soledad de Enrique en virtud de la propuesta de la Universidad como un “laberinto” sugiere interesantes conexiones con la perspectiva de Octavio Paz, quien en *El laberinto de la soledad* (1950) señala que nuestro primer descubrimiento es que estamos solos: “entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia” (Paz, 1994, p.11). Ante el descubrimiento, Enrique se aleja de las casetas periféricas y retorna al espacio universitario.

Sus observaciones lo llevan a vincular todos los elementos que componen la Universidad como un intrincado organismo cuyas relaciones entran en conflicto por la consecución del capital simbólico:

Frases, inflexiones y sonsonotes refinadísimos, condenados en otro medio a malgastar su exquisitez, recibían entonces transporte instantáneo, llenando esas vías como la sangre de un enorme cuerpo, aquiescente, respetuoso y protocolar (p.74).

En la misma lógica, el narrador comprende la Universidad como un organismo vivo. La cita que sigue da cuenta de la escritura literaria en analogía con la escritura científica, en tanto que aparecen otros elementos que conforman la humanidad y la historia del conocimiento:



En propiedad, ellos se integraban entonces a cierto organismo vastísimo, que, constituido de células vivas en una mínima fracción y de detrito en el resto entero, ligábales no sólo al hombre cuya voz oían, sino también a las casas de retiro, las clínicas geriátricas y los mausoleos sobrios y funcionales de los beneméritos predecesores (p.78).

El protagonista reconocerá detrás de cada profesor o estudiante la memoria de todos quienes estuvieron en la institución antes: “El sería en buenas cuentas, el intérprete que los muertos escogieran para revitalizar pulcros y estudiados ademanes de universitarios antiguos” (p.77). Enrique percibe, además, la línea que separa a los estudiantes de los

profesores. El peso de la historia de los antiguos universitarios, la tradición y la disciplina contrastan con el ímpetu juvenil que se abalanza en las salas y en el campus:

Junto a libros sabios y efigies de precursores insignes, rodearíanles, en hacinamiento aun más sobrecogedor, montañas de antiguas tradiciones; y parecía que su único modo de evitar que esas altas cumbres se les vinieran encima, arrastrándolos en un alud donde quedaría sepultado su juvenil donaire, no consistiría sino en mostrarse de continuo agresivos, irresponsables y estrepitosos (p.81).

En ese panorama aparece un personaje femenino, Tania<sup>61</sup>, una joven que se encuentra frente a la Universidad “en un estado de intermitente rendida devoción” (p.84). Incluso en la bohemia, no se desprende de su devoción, ni tampoco en sus no pocos encuentros amorosos: “Nada de cuanto hiciera previamente se sustraía ahora de recibir como una noble y armoniosa claridad, capaz de blanquear hasta sus tropezones de ebria” (p.85).

Tania, al igual que los otros personajes femeninos creados por Rosenrauch, comparte la capacidad de metamorfosearse según las circunstancias en las que las inscriba el narrador; leemos: “Sabía ser una mujer distinta en cada momento específico que produjera la atmósfera universitaria; y por cierta perita redistribución de trazos básicos, brindaba a todo requerimiento nuevo de tan rico devenir la fisonomía más espontánea y adecuada” (p.86). El mismo recurso estilístico es utilizado en el tratamiento de Lucy en *Noche sin gloria* y Ana en *La casa contigua*. En estas novelas, el narrador se refiere, como ya indicamos, a las

---

<sup>61</sup> Si bien las novelas de Erich Rosenrauch tienden a ser *masculinas*, los personajes femeninos que aparecen son mujeres con carácter, independientes y tan profundas en su psicología como los personajes masculinos.

diversas despersonalizaciones que alcanzan las heroínas, las que, por distintos motivos, apuntan a una radiografía del mundo interior femenino: “No bien Tania reafirmaba, tras nutridas andanzas, su fe en los poderosos, asemejábase, en efecto, a la experta novelita de sí misma, e incorporaba sus trajines de muchacha casquivana a una urdimbre inteligente y unificada” (p.85). En contraste con Enrique, Tania si posee el *habitus* necesario para sortear el campo universitario y conseguir el valioso capital simbólico.

El párrafo citado nos remite a un conocimiento de sí, tal como Lucy y Ana en las otras novelas de Rosenrauch. Este conocimiento centrado en lo femenino nos parece un detalle revelador, porque siguiendo a Foucault (2013) en sus *Obras esenciales*, en el capítulo sobre “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad”, señala que: “En el orden de la sexualidad, es evidente que sólo liberando el propio deseo se sabrá cómo conducirse éticamente en las relaciones de placer con los otros” (p.1030).

La conexión que Enrique siente con ella está dada por su admiración a los poderosos, tal como cuando pequeño. En otro pasaje leemos que ella y la resuelta adhesión que tiene a los profesores se presenta al protagonista como algo que no alcanza a comprender, al mismo tiempo que esa devoción parece bordear límites difusos.

Enrique ve más allá de la configuración universitaria, cuando su mente le indique la idea, la hipótesis que dicta “que los catedráticos, en apariencia representantes máximos de las fuerzas vivas del país, sólo fuesen subalternos de poderosos de altura mayor” (p.88), pues ahí el joven comprende que el campo universitario va más allá de lo que él, como simple estudiante, puede observar. De todos modos, lo interesante en el personaje de Tania es su

tenacidad y ánimo irrevocables para conseguir sus objetivos. Enrique admira a Tania por su capacidad de estudiar sus circunstancias:

Y su tarea, tal cual la del explorador intrépido de las profundidades, consistiría, por tanto en recoger esa información maravillosa; en conservarla, con delicadezas de entendido, en un nicho privilegiado de la memoria, y en dedicarle, a no muy espaciados intervalos, un estremecimiento de amor, ansia y deleite (p.91).

En otro ámbito aparece Luis, un estudiante que alcanza éxito académico en virtud de sus relaciones con los profesores. Luis conoce diestramente el *habitus* del campo universitario y sabe que las relaciones son fundamentales. Enrique advierte una amistad entre Luis y el profesor S. Sin embargo, este profesor parece no vincularse con nadie del plantel universitario, excepto con este estudiante. El imperceptible detalle del saludo despierta en Enrique la idea de que allí hay un contacto cómplice. Se produce entonces un momento particular, cuando quien relata coloca *performativamente* la operacionalización del personaje como un *voyeur* que está atento a las acciones de los otros, tal como sucede en la primera parte cuando Enrique espía la habitación de la mujer del catedrático del barrio y ve en el movimiento de los cuerpos la insinuación de la infidelidad:

Pero el hallazgo principal –si así cabía llamársele- recién sobrevino cuando el orificio le permitió presenciar, extrañamente adaptado a su estrechez y como minimizado por ella, un hecho asaz impredecible: la mujer amando a un hombre que no era el profesor. Desde donde se hallaba Enrique podía observar no los cuerpos enteros, sino aisladas porciones de ellos; y le asombró entonces la curiosa autonomía de esos segmentos en relación al acto que se abocaban sus respectivos poseedores (1970, p.26).

La focalización del *voyeur* se agudiza cuando el narrador añade:

Mostrándose, una después de otra, en el ojo de la cerradura, esas partes semejaban corresponder al instante que vivían sus dueños, como si reacias a ser arrastradas en los raptos del amor, quedasen siempre atrás, indolentes e incomprometidas (*Ibíd.*).

Carolina Sanabria (2007) en el artículo “El voyeur en la literatura del siglo XX” señala que es “una función asumida por el narrador y, por extensión, por el lector” (p.48). Lo interesante del *voyeur*, propone Sanabria, es que se encuentra del lado de la delectación, es decir “sin interposiciones valorativas” (*Ibíd.*). Esta perspectiva nos permite leer que el protagonista de *Los poderosos* ha visto el campo universitario como un espacio en donde prima el juego del reconocimiento social y las alianzas que surgen en pos de ese objetivo.

Posteriormente, la novela se enfoca en las reformas universitarias. Cabe recordar que en la década del sesenta se desataron en Concepción diversos enfrentamientos entre estudiantes y carabineros, previo a las revueltas de París en 1968. En el Barrio Universitario se producían paros, tomas y acciones “terroristas” como la sucedida en la Pinacoteca, cuando los estudiantes de Ingeniería se opusieron a los miembros del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), tildándolos de “locos”.

La crisis universitaria nacional comenzó a palpase con las dudas en torno a la carrera de Bachillerato y su continuidad en los planteles, también con enfrentamientos en la Plaza

Perú entre Carabineros y estudiantes (al parecer menos violentos que los de hoy, digamos, con menos aparataje y tecnología). Los enfrentamientos se repiten año a año en las inmediaciones de la Universidad y en su interior, al punto que fue declarada Monumento Nacional el 20 de febrero de 2017 para protegerla del deterioro que implica cada pugna.

En la década del sesenta aumentó considerablemente el número de matrículas universitarias. Los avances en las políticas públicas permitieron que el espacio universitario fuera una plataforma para el desarrollo del país. Luis, un compañero del protagonista, comenta:

-Te repito que la Universidad marcha mal... Nuestro respeto por sus tradiciones, nuestra adhesión a sus maestros y el posible amor que nos haya llegado a inspirar su recinto mismo, no deben cegarnos frente a la verdad. Aquí se requieren cambios; y cuanto antes, mejor (p.99).

Como sabemos, la novela de Rosenrauch fue publicada en 1970. A fines de la década del sesenta el debate en la universidad era intenso en torno a los cambios políticos que se aproximaban con la elección del Gobierno de la Unidad Popular en manos de Salvador Allende Gossens. En los archivos de prensa del *Diario El Sur* se aprecia la tensión entre los diversos sectores universitarios sobre la reforma llevada a cabo en la segunda mitad de la década, que buscaba potenciar la actividad de todos los estamentos en la toma de decisiones. Este proceso, que será fundamental para la intelectualización de la educación y el progreso fue interrumpido. Basta recordar la Reforma Agraria y la creación de la Corporación de Desarrollo Indígena durante el trienio de la Unidad Popular. Sin embargo, ante la llegada del Gobierno Militar estas reformas fueron ignoradas y sepultadas.

Al parecer, el autor de *Los poderosos* no se queda fuera del debate sobre la reforma universitaria y los diálogos en torno al proceso así lo demuestran:

-Acaso sea cierto que, como tú dijiste, tengamos poca fe en una reforma profunda de la Universidad. No bien sueño con alterar el orden existente aquí, me asalta el temor de que todas las medidas aplicadas en ese sentido conduzcan, a la postre, a alguna estructura peligrosamente análoga a la actual. Siempre se me antoja que las injusticias y absurdidades apareadas a la vida universitaria son, en esencia, inamovibles, y que los esfuerzos por erradicarla hoy no les impedirían, en una forma u otra, regresar mañana a las aulas (p.100).

Si avanzamos en uno de los pocos diálogos que tiene la novela aparece Hipólito, calificado por el narrador como “el intelectual del curso” (p.100), quien de pronto se ve empujado a ser el “violento apóstol” (p.101), de la centuria. Él es “miembro de una generación cuyas tensiones se expresaban invariablemente a grito pelado” (*Ibíd.*). El narrador agrega que tras la violencia de Hipólito se oculta su “inoperancia y su bien disimulada cobardía” (p.103), porque proclama el derrumbe del sistema universitario “solamente en ausencia del enemigo” (p.106)

Este curioso intelectual se transforma en el “intérprete del descontento clamoroso de sus coetáneos, se diría que había logrado asumir ese papel únicamente tras desestimar, en lo hondo de su ser, repetidas invitaciones al silencio y al ensueño” (p.101). Este personaje, al mismo tiempo que revolucionario, es violento “y cuando se trataba de enjuiciar a los propios catedráticos, nunca cabía duda de que las críticas de mayor acritud provendrían de él mismo”

(*Ibíd.*). Sin embargo, el narrador señala que Hipólito no tiene una confrontación decisiva con los poderosos.

Finalmente, otro profesor se suma al panorama universitario. Z despierta interés en Enrique por sus continuos viajes al extranjero; Z confiesa: “guardo siempre una revelación [...] que me permitirá regresar a este país al amparo de una convicción nueva, y contribuir luego, en medida muy positiva, a rescatarlo de su secular asfixia” (p.117). Sabemos que Erich Rosenrauch viajó <sup>62</sup> fuera de Chile en varias ocasiones y este pasaje anuncia que la posibilidad de observar el país que uno habite desde fuera proporciona una perspectiva muy interesante al momento de enfrentar los prejuicios de una sociedad, como la nuestra, aislada por la cordillera y el mar.



Cuando el protagonista intenta, sin éxito, acceder a una conversación con el rector, no encuentra más que evasivas, lo que sugiere la idea de que el poderoso mayor, en términos de Enrique, no es más que un fantasma, un vacío en la Universidad:

Al menos en lo relativo a su rector, la Universidad era como una casa embrujada, la cual, sin perjuicio de emitir cada año numerosos profesionales idóneos, también servía para que él, según una dinámica a todas luces ultraterrena, surgiera y se desvaneciese allí continua e inexplicablemente (p.128).

---

<sup>62</sup> En la biblioteca de la Universidad de Ginebra es posible encontrar dos entradas sobre Erich Rosenrauch, la *Revista Logos* n° 1 donde aparece el artículo de Jorge Salgado (1989) sobre *La casa contigua* y una copia de *Muertos útiles* (1989) de la Editorial Pehuén. En la página web de la biblioteca pueden verse los registros en los que figura el nombre de Erich Rosenrauch: [https://explore.rero.ch/fr\\_CH/ge/result?se=erich+rosenrauch&submit=&fd=any&pr=contains&ex=0&so=rank](https://explore.rero.ch/fr_CH/ge/result?se=erich+rosenrauch&submit=&fd=any&pr=contains&ex=0&so=rank)

Una vez más la autoridad se escabulle. Es un recurso ocultarla, ya lo vimos con Francisco respecto del Padre Superior en *La casa contigua* (1968), y con Ana, respecto de la regenta del burdel. En este sentido, los relatos de Rosenrauch son kafkianos, porque ocultan información y los personajes son incapaces de cumplir sus expectativas por mucho que las persigan.

A lo anterior se suma la idea de que la Universidad es “una mansión encantada” (*Ibíd.*) y las aulas son “un viejo castillo hechizado” (*Ibíd.*). Erich Rosenrauch intensifica la idea de que la Universidad es un *no lugar* frente a los ojos del protagonista y una ciudadela *expuesta*, como vimos con Jacques Derrida (2010). De este modo, el escritor pone en tela de juicio, a partir de una ficción universitaria, los valores vinculados al ascenso social, el doble estándar moral de los personajes y el porvenir de las instituciones en la mirada de un muchacho solitario y agudo.

Las novelas insertas en un contexto universitario nos invitan a pensar la Universidad como un lugar utópico en la medida en que no existe más que en sí misma. La crisis vocacional y moral que tienen los personajes que transitan por ella revela el agotamiento de las tradiciones en torno a la responsabilidad sobre el conocimiento, puesto que ese conocimiento está vedado o lejos de las salas de clases. Por eso resultan fundamentales personajes como Lucy o Tania, mujeres decididas, independientes y lúcidas que invierten la tristeza viril en un cuidado de sí y en hacer camino en un mundo masculino.

Las novelas abordan, indirectamente, los conflictos de la época, pero abren espacio a la elucubración de un mundo interior plagado de matices que muestra la maestría de un escritor que supo sumergirse tanto en la *psique* femenina como en la masculina y, también, tomar el pulso de una sociedad que dicta que en la universidad se está mejor, aunque la realidad profunda de los seres que transitan por ella, a veces, muestre lo contrario. *Noche sin gloria* y *Los poderosos* afirman un proyecto de escritura que madura en su visión del contexto que recoge. Las novelas declaran un conocimiento vital que anuncia que sólo en el estudio de nosotros mismos podremos fortalecernos y también despliegan una serie de prácticas dentro de un campo universitario en donde los personajes son agentes que establecen relaciones que buscan, a través del *habitus*, conseguir un capital simbólico vinculado al estatus social, el poder intelectual y las relaciones sociales en beneficio de ello.



## CAPÍTULO III

### **“El jardín devenía incapaz de diferenciar los contornos de monasterio y burdel”: La casa contigua de Erich Rosenrauch**

*La casa contigua* fue publicada en 1968 por la Editorial Orbe, Argentina. En 1986 fue re-editada por Pehuén, editorial chilena. La novela está escrita en dos partes. La primera aborda la experiencia del novicio Francisco; y la segunda, las peripecias de una mujer, Ana. Ambos personajes no se encuentran en ningún momento de la narración, pero entre ellos fluye una serie de espacios y objetos. Es una novela que ahonda en el intrincado mundo interior de un novicio y una prostituta.



Un breve epígrafe abre la novela, “A mi madre”, que hace referencia a Malvine Vogëlfanger<sup>63</sup>. La inclusión de la madre en el epígrafe responde a un agradecimiento anticipado al rol que desempeñó Malvine en la vida del escritor y en la proyección de su obra. Al respecto basta citar que las ediciones posteriores que se hicieron de las novelas *La casa contigua*, *En un país lejano* y *La burra* contaron con la gestión de la propia Malvine. Además,

---

<sup>63</sup> El rol de Malvine es fundamental en la preservación del legado literario de su hijo. En 1984 donó doscientos mil dólares para crear la “Fundación Rosenrauch”, que estaba integrada por los rectores de la Universidad de Concepción y de la Universidad del Bío Bío, en conjunto con la Dirección de Museos y Bibliotecas de Chile, el director de *El Sur* y otras autoridades. Los dineros tenían por objetivo “conservar, difundir y restaurar los diarios y revistas chilenos de todos los tiempos” (*El Sur*, 18 de diciembre de 1983, p.). Esto se materializó en los microfilms que se encuentran en la colección de la Biblioteca Nacional de Chile. Malvine fue una mujer visionaria, cuyo aporte cultural al país ha estado silenciado al igual que la obra de su hijo. En su testamento ordenó que las propiedades familiares pasaran a manos de instituciones de beneficencia para apoyar a los más desprotegidos. Por una ironía del destino, el cuerpo de Malvine fue descubierto varios días luego de transcurrida su muerte. Véase anexo 8 y 12.

fue ella quien encargó la entrega de las copias a la Biblioteca Nacional de Chile para asegurar su conservación.

La edición de *La casa contigua* (1968), de la Editorial argentina Orbe, contó con una presentación del escritor Carlos Droguett (1912- 1996), que fue retirada en la segunda edición de 1986. Sin embargo, nos parece interesante la lectura que realiza Droguett, en la medida en que se inserta en el universo de *La casa contigua* como el lúcido escritor y lector que fue:

No, no tengo imaginación, me siento acorralado, pero me atrevo a afirmar que la novela de ahora no es una novela sino un ensayo, un ensayo en que se describen experimentos físicos cuyo eje, centro, sujeto o principal elemento es Francisco, el joven seminarista. Los demás elementos de esta experiencia estricta de laboratorio son, por orden de probeta, la casa contigua, el rosal, la estatuilla de la Santísima Virgen [...], frecuentes y dosificadas risas, el lechero de la comunidad, el salón amarillo, ciertas manos femeniles, un crucifijo -y cierto fulgor que lo bañaba a determinadas horas- (1968, pp. 7-8).

Droguett propone *La casa contigua* como un ensayo, un laboratorio narrativo. Esta novela es un experimento verbal del que se desprenden cientos de imágenes que evocan el mundo interior de los personajes y las memorias que los complementan:

El protagonista está ahí, en el fondo de su vidrio, mirando las refracciones de la luz, mirando romperse sus cristales y cambiar de colores, mirando venir los días, las noches, los crepúsculos, sin esperar nada, sin imaginar nada concreto, sabiendo que no saldrá jamás de ese

límite cerrado, sin atmósfera; recuerda a menudo, por la imposibilidad que es el mismo, por esa incapacidad de moverse, de caminar, de cambiar de aire, de circunstancias, por esa incapacidad total de sufrimiento, al personaje citado de Kafka, que jamás pudo llegar al castillo (p.9).

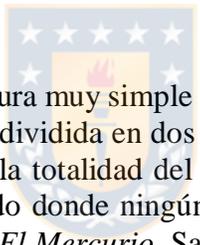
La referencia a Kafka ubica a Rosenrauch como un sujeto desapegado de su contexto<sup>64</sup>. Un ser humano que ha advertido en la observación de los fenómenos un universo por narrar. La apreciación aguda de esos fenómenos ubica al escritor austriaco-chileno en el espectro de los incomprensidos; Droguett anota “lo he mirado como un desterrado del tema y su estilo” (*Ibíd.*). Concluye que el experimento, desde su perspectiva, no se desarrolla a cabalidad, porque la primera parte de la novela parece mejor lograda que la segunda. A ello se suma el hecho de que Francisco y Ana no coinciden, al menos físicamente, en la novela.



<sup>64</sup> Maurice Blanchot (1990), en *La escritura del desastre*, anuncia el carácter desconocido y extraño de la obra del autor checoslovaco: “Lo que Kafka nos da, don que no recibimos, es una suerte de combate de la literatura por la literatura, combate cuya finalidad se nos escapa y al mismo tiempo es tan distinto de lo que conocemos por ese nombre o por otros, que lo desconocido mismo no basta para hacérselo sensible, ya que nos resulta tan familiar como extraño” (1990, p.120). ¿Qué tienen en común Kafka y Rosenrauch? En primer lugar un pasado vinculado a la ascendencia judía. Ambos escribieron en lenguas que no les pertenecían, el primero en alemán y el segundo en español. En *El diccionario etimológico Latino Español* de Raimundo de Miguel (2000), lo extraño se define a partir de la intensidad de la *filia*, cuando desaparece se produce el acontecimiento de lo extraño, “para arrancarles, para hacerles perder la afición al mundo” (2000, p.362) y añade otra acepción “loca habla” (*Ibíd.*). Tampoco creemos fortuita la mención de Droguett en la presentación de *La casa contigua* (1968) cuando vincula a Rosenrauch con Kafka. Según Deleuze y Guattari, la literatura menor identificada en Kafka se funda en tres claves: 1.- Es una literatura producida por una minoría en una lengua mayor (tal como Rosenrauch, judío alemán exiliado en Concepción de Chile). 2.- En estas novelas todo es político y los problemas individuales son agrandados en el microscopio narrativo (pensemos en los personajes solitarios de las novelas de Rosenrauch que se enfrentan a las máquinas de la religiosidad, la distopía, máquinas institucionales como la Universidad) 3.- En las novelas hay un tono colectivo. Como el escritor está separado de su comunidad, puede comunicar una comunidad potencial. Por esto, según Blanchot (1990), el escritor es un solitario que trabaja con la nada y agrega: “Quien escribe está en destierro de la escritura: allí está su patria donde no es profeta” (p.59).

María Carolina Geel, M.C.G, escribe en la Revista *PEC* (1968) que el escritor se repite en las obras nuevas porque en *La casa contigua* se deslizan similitudes entre Ana y Lucy (protagonista en *Noche sin gloria*). Ambas mujeres están insertas en un lenocinio y sus psicologías, formas de proceder y carácter son parecidas.

En 1987, a propósito de la segunda edición de *La casa contigua*, Ana María Larraín publica en *El Mercurio* una reseña en la que se pregunta cómo enfrentará el lector contemporáneo la lectura de esta novela a veinte años de su aparición. A diferencia de Droguett, Larraín percibe:



Con una estructura muy simple y dotada de una precisión matemática, la obra aparece dividida en dos partes complementarias que engloban a la perfección la totalidad del relato, constituyendo en definitiva un universo redondo donde ningún cabo queda suelto ni por el revés ni por el derecho (*El Mercurio*, Santiago. 4 ene. Cuerpo E, p.3).

De forma similar a Droguett, Alone (1968) plantea la interrogante en su Crónica Literaria "*La casa contigua: ¿novela?*", donde la califica con un estilo único y original entre lo que hasta ese momento se había publicado en Chile: "Una de las más raras que hayamos leído jamás y, sin duda, la más original, dispereja, cómica y abismante de las letras nacionales, en las que vanamente le buscaría un término de comparación" (*El Mercurio*, 15 de dic., p. 3). Alone aclara que el estilo único y enrevesado de Rosenrauch es equivalente al del escritor francés Marcel Proust por la profundidad y agudeza de sus percepciones en torno a los fenómenos que aborda:

Un hijo extraviado y sonámbulo, de tamaño menor, al estado naciente, medio sumergido aún dentro del caos, pero de mirada fina, algo no sujeto a organización, como envuelto en pañales, no por eso, a ratos, menos penetrante y hasta seductor, avanzando entretelado de las lianas y las enredaderas (Alone, *Ibíd.*).

Alone cierra la crónica y señala que en una segunda versión abordará el paso de Francisco al lupanar. El 22 de diciembre de 1968 aparece la segunda parte de su análisis en *El Mercurio* donde apunta que, al igual que Proust, Rosenrauch revela en su estilo características originales en cuanto al uso del lenguaje, lo que hace que algunos lectores rechacen su literatura; sin embargo, señala:



Descubre bajo ella una serie de capas finas, inesperadas, de observación psicológica, de sensibilidad aguda, incluso, por ahí, por allá, verdadera y soñadora poesía; todo ello hilvanado en una sucesión de imágenes cuyo contorno aparece más y más visible, hasta volverse nítido; tal como en la probeta del fotógrafo se diseñan bajo los ácidos el paisaje, los rostros, la figuras al desarrollarse la película (Alone, 22 dic., p.3 b)

La analogía que plantea Alone, entre el oficio narrativo y el fotográfico, nos recuerda la fijación científica del narrador en torno a los fenómenos que relata, en virtud de su formación universitaria y de la observación de procesos químicos que, trasladados al ámbito de la escritura, entregan una perspectiva aguda y cabal de las circunstancias que narra. Tal como vemos en *La casa contigua* y las otras novelas de Rosenrauch, la fijación por

desentrañar la esencia de los personajes y su mundo interior parece marcada por una visión científicista. Alone añade que la novela “procede por cuadros, por tipos, por fisonomías, por trozos y temas amplia y finamente desarrollados. Ahí residen su interés y carácter, su excelencia, si se quiere y sus fallas” (*Ibíd.*).

*La casa contigua* recibió el premio “Pedro de Oña”, entregado por la Casa de Cultura de Ñuñoa en 1968. Al enterarse de las reseñas de Alone, Erich Rosenrauch no dudó en declarar al crítico caprichoso y de “ensalzar a un escritor y mañana retractarse de lo dicho” (*El Sur*, 4 ene. 1970), restando importancia a la visibilización de su obra en los medios nacionales.



*La casa contigua* es una novela que ahonda en el arte narrativo con el fin de abocarse al descubrimiento de los opuestos que se unen a través de experiencias antagónicas como la fe y la sexualidad. De este modo, la apreciación estética de la novela pasa por el lenguaje antes que por la historia que relata. Por ello, el escritor encuentra en las relaciones que los personajes entablan, por ejemplo con los objetos, una forma narrativa por experimentar:

Las últimas tibiezas del sol en el leño y los ecos despedazados de los bronces distantes no le huirían por entero si los cazaba a través de la mujer concurrente con ellos, estagnándolos en la estrechez de un raptó ciego. Y, por ende, cuando éste, producido ya, le desleía en una fatiga húmeda, antojábasele que, junto al sudor, perlaban igualmente su rostro los rezagos múltiples de la propia luz del atardecer (Rosenrauch, 1989, p.65).

Imposibilitado de dialogar con sus compañeros de monasterio, el joven sacerdote tampoco encuentra en el burdel una forma de saciar su crisis religiosa y existencial. Se produce un fracaso de la comunicación, que se evidencia en la escasez de diálogo entre los personajes:

Y Francisco, en consecuencia, acabó considerando el burdel como una suerte de enorme vidrio que refractaba sus presencias sin deformarlas jamás, bien porque los mismos hombres así proyectados no contuviesen nada susceptible a proceso semejante (p.67).

Es como si el protagonista advirtiera el simulacro amoroso que deviene del burdel y el simulacro religioso en el monasterio. Francisco parece despersonalizado en su paso de una casa a la otra. La casa misma, ya sea el burdel o el monasterio, parece un personaje más en la novela; al respecto, el pensamiento de Gastón Bachelard (2000) nos permite aclarar la idea. En el libro *La poética del espacio*, Bachelard analiza la carga simbólica de la casa dentro de la literatura. Señala que es “realmente un cosmos” (p.28), porque “la casa alberga el sueño, la casa protege al soñador” (p.29); y agrega que “encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas” (p.32). Será en el espacio de la casa monástica o en el lupanar que los personajes soñarán y, en su soledad, descubrirán ese otro lugar que alberga la experiencia que buscan sin cesar.

Jorge Salgado (1989) en “Reflexiones sobre problemas epistemológicos de *La casa contigua*” analiza los alcances de las relaciones que llevan a cabo los objetos que son parte

del relato narrativo. Salgado delimita la literalidad de la novela a partir “de las relaciones entre los actantes” (p.99). Su lectura propone una dinámica establecida en los elementos que la componen: Francisco, el monasterio, Ana, el burdel, el jardín, el rosal y el lechero. Este último se relaciona con Francisco y Ana, sin que ellos se crucen en todo el relato.

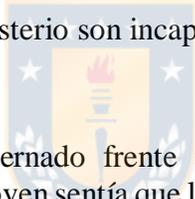
Tanto el monasterio como el burdel están integrados por otros personajes. En el monasterio: los padres Anselmo, Rómulo y el padre Superior. En tanto que en el lupanar, Ana se encuentra junto a otras mujeres, Alicia, Dora, la dueña del Burdel y Josefina. Salgado advierte que será un personaje del burdel, Alicia, quien acerque a Francisco a la casa. En tanto que Ana será llevada por el hermano Carlos al monasterio: “Hay una especie de vasos comunicantes a través de Alicia, la prostituta; y el padre Carlos. Y lo característico, ni Francisco ni Ana se conocen o se ven jamás en la historia” (p.101). Salgado propone que la novela, desde el punto de vista del actante, opera según bases dialécticas que se enfrentan por oposición:

En el caso específico de la novela *La casa contigua*, la configuración lingüística se logra a través de un relato de relaciones de oposición, desenvolviéndose dialécticamente, donde las oposiciones se confunden en un tercer elemento indiferenciado, casi absoluto, el jardín, y donde cada opuesto lleva consigo la contradicción interna (p.107).

Salgado señala que la visión de los opuestos complementarios se define en virtud del narrador y su acuciosidad, es decir debe ser “un narrador omnisciente que maneja con rigurosidad científica los acontecimientos imaginarios, colocando o sacando espacios y

tiempos a destajos” (p.108). El artículo examina la contigüidad desde la perspectiva de Francisco y Ana. La novela sigue con detalle las percepciones de los personajes en torno a una serie de objetos y espacios que parecen cobrar vida impulsados por el movimiento interior en torno a ellos.

Francisco, el monje, se encuentra fascinado por “un lupanar revestido de antiquísimo prestigio social y amatorio” (Rosenrauch, p.11), ubicado precisamente frente al monasterio, separado por “un jardincillo pedregoso” (*Ibíd.*). El narrador propone este lugar, el jardín, como el límite físico entre ambos establecimientos (el monasterio y el burdel), pero, a la vez, supone otro límite “entre pureza y vicio” (p.12). Durante la noche se produce un particular efecto, puesto que el burdel y el monasterio son incapaces de diferenciarse:

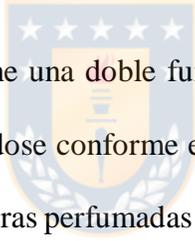


Estuviese prosternado frente a su crucifijo o absorto en lecturas edificantes, el joven sentía que la naturaleza de las circunstancias había cesado de ser exclusividad del monasterio; y que su Cristo, sus libros y él mismo se encontraban quizá no ya ahí, en el propio recinto sacro, sino distribuidos entre éste y el burdel (p.14).

El narrador propone el acercamiento entre monasterio y burdel como una fascinación que sobrepasa los motivos religiosos. En la novela, una escena resume lo anterior de manera magistral. Francisco, encerrado en la oscuridad de su celda, observa la figura de la Virgen:

Pues, insospechables mientras las neutralizara una visión nítida de los santos rasgos, las formas femeniles de la estatuilla soltábanse de este contrapeso en la oscuridad y despleaban entonces su opulencia con desembarazo tan ostentoso como alarmante (p.15).

Esta visión “afectaba lo más vivo de la fe de nuestro devoto héroe” (*Ibíd.*). El sacrilegio del monje denota, más que la aberración por imaginar voluptuosidades en la virgen, la perturbación de los mandatos propios de su fe. La fuerza de la carne y el instinto superan la beatitud. La imagen sensual de la Virgen se desvanece en cuanto aparece el sol. El día augura el freno de los deseos de Francisco, pero al llegar la noche éstos se despliegan y lo intranquilizan; la Virgen y las risas percibidas sin origen. La noche es, sin duda, el aliciente del mundo interior del personaje: “la noche de la fe, grávida de las mismas dudas, torpezas y ofuscaciones de aquel entonces” (p.21).



La celda en el monasterio tiene una doble función, por un lado alberga al novicio, pero literalmente lo aprisiona, cerrándose conforme el insomnio hace lo suyo. El sacerdote está preso y acechado por “las penumbras perfumadas y susurrantes de la casa vecina” (p.27). Salgado advierte que la celda se vincula al útero materno y la represión y que el burdel es “la liberación de lo masculino” (Salgado, 1989, p.123).

El personaje encargado de mediar entre la casa y el joven sacerdote es el lechero que entrega botellas en ambos edificios y contagia a Francisco con la curiosidad por el lupanar y lo empuja hacia él:

Sin esfuerzo, lo veía recorrer la mansión pecadora, cargado de botellas iguales a esas que entregaba a los hermanos y que usaba como pretexto para espiar sus castos cultos; botellas que, con eficiencia no menor,

asistiríanle entonces en la caza de imágenes agresivamente lascivas (Rosenrauch, 1989, p.35).

Sin embargo, la curiosidad del joven tiene un origen interno y se vincula con la memoria. Allí donde la fe fracasa, será la memoria lo que otorgue las herramientas necesarias para enfrentar las obsesiones. Por ejemplo, el sillón paterno rememorado. En la prohibición de acercarse a ese objeto, Francisco se encontrará a sí mismo en su primera transgresión.

En otro lugar está Ana, moradora del burdel, quien “aún no había podido totalizar entre su persona y el adjunto monasterio una relación de estabilidad afín a las de sus compañeras” (p.79). La joven es la contraparte de Francisco, ya que en ella se perfila un sentimiento religioso que no se ve abarrotado por las circunstancias de su profesión. Al igual que Francisco, Ana observa las figuras santas y parece seducida por ellas. Es a través de la contemplación que las figuras seducen:

y en forma involuntaria muy similar, también complacían allí a esta Ana numerosos santos en efigie, quienes por sus contexturas atléticas rebasaban el propósito originario de sus creadores de destacar su entereza ante hados adversos (p.85).

Al igual que las risas seducen a Francisco, tal como el canto de las sirenas a Ulises, el alcance de las voces de los monjes también conmueve a la joven que alterna su mundo interior a partir de los ecos que proyecta la casa contigua. El narrador desenreda ese mundo interior puntualizando a otras Ana(s) que emergen según las circunstancias emocionales que la afecten en relación al monasterio: “No obstante lo efímero de dichas disposiciones, todas,

merced al subterfugio referido, vertebraban mujeres con don de transitar el monasterio, hallando cada una en él sólo las dimensiones acordes a caprichosas peculiaridades” (p.84). De este modo, las percepciones de la casa contigua operan según las “fluctuaciones emocionales” (p.98) que experimente. Allí la figura del lechero es fundamental para crear las tensiones entre las percepciones de la joven y lo que sucede en el monasterio. El hombre suministra información de la casa contigua, con la malicia de creerse conocedor ubicuo, y proyecta en la joven la curiosidad por el monasterio:

Pues, atenta a las descripciones del lechero referentes al sistema comunitario de los monjes, su férrea disciplina y su búsqueda laboriosa de la verdad y de la belleza, no hacía entonces sino asomarse –precaria, aunque muy intensamente– a una esfera superior de otro modo vedada en ella (pp.98-99).



Así como Francisco retorna a la infancia en la primera parte de la novela, Ana también es transportada a la niñez: “Goces y alegrías impúberes, muertos sin haber a florado sino a medias, aguardaban allí su resurrección al filo de cualquier absurdo conmovedor, en el que pudiera transfundírseles una frescura hasta entonces desconocida para ellos” (p.106). El intercambio de perspectivas entre ambos personajes propone el encuentro entre dos sistemas de valores distintos que responde a la liberación del deseo. Los personajes se mueven en base al mundo interior que es estimulado por factores que no sólo involucran la casa contigua respectiva, sino otros elementos como el color. Este aspecto fue desarrollado por Jorge Salgado en su artículo de 1989; sin embargo, desde la psicología podemos abordar estos estímulos visuales vinculados a la percepción y que significan otra entrada al texto.

En la novela, Francisco y Ana son seducidos por la casa contigua, lupanar y monasterio respectivamente; este cruce de mundos está determinado por otros espacios en su interior, por ejemplo, Francisco se encuentra fuertemente atraído por el salón amarillo del burdel. Eva Heller en el libro *La psicología del color* (2004) señala que los trovadores acuñaron el amarillo como el color del amor y la sexualidad, relacionado con una práctica antigua que consideraba que cuando una doncella regalaba huevos amarillos a un hombre durante la Pascua implicaba aceptación amorosa.

Desde la perspectiva de la joven, siente fascinación por el salón azul del monasterio. Este color está relacionado con la espiritualidad, puesto que los dioses habitan en el cielo que es azul. En la religión hindú, su deidad más importante, Krisna, tiene la piel de un tono azulado. Podemos entender por qué es precisamente la habitación azul del monasterio la que reclama la atención de Ana. Al contrario de Francisco, quien accede al salón amarillo. El encuentro de Ana con el salón azul es interrumpido por el lechero, quien la sorprende en medio de la oscuridad.

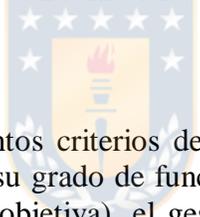
### **III.2.**

- **Los objetos en *La casa contigua***

Jorge Salgado advierte la importancia de los objetos que rodean a los personajes y cómo éstos se moldean a partir de sus percepciones. En la reseña de Hernán Poblete (1986), publicada en *Atenea*, vemos que también se detiene en la influencia de los objetos en la novela:

Las cosas viven, adquieren personalidad, tienen un ser propio muy diferente (por oposición y por proximidad) al de sus usuarios, sobrepasan la realidad física hasta alcanzar el reino de lo misterioso. Si esto no ocurre frecuentemente en la vida cotidiana, se da con frecuencia en la vida de la imaginación creadora (Poblete, 1986, p. 407).

En nuestro acercamiento a la dimensión de los objetos recurrimos al pensamiento de Jean Baudrillard (1969), quien en *El sistema de los objetos*, se refiere a cómo operan los objetos en los contextos en los que se insertan. A partir del análisis de Salgado y Poblete nos interesa cotejar cómo funcionan los objetos dentro de *La casa contigua*, en la medida en que advertimos que ellos poseen una fuerza en torno a los personajes que los aprecian.



Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su grado de funcionalidad (cuál es su relación con su propia función objetiva), el gestual a ellos vinculado (rico o pobre, tradicional o no), su forma, su duración, el momento del día en que aparecen (presencia más o menos intermitente, y la conciencia que se tiene de la misma), la materia que transforman (en el caso del molino de café, no caben dudas, pero ¿qué podemos decir del espejo, la radio, el auto?) (p.1).

En la novela prolifera una serie de objetos circunscritos a los contextos que los contienen. De este modo, la percepción de Francisco hacia ellos cambia conforme es de día o de noche: “El resplandor que de día bañaba a la Virgen, al anochecer disminuía su identificación con ella, y, sin abandonarla del todo, dispersábase alrededor suyo en círculos vagos que ni siquiera excluían los accesorios más banales” (Rosenrauch, 1989, p.15).

La importancia de los objetos en la novela tiene su fundamentación en lo que Baudrillard propone. Él plantea que los objetos “aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario” (Baudrillard, 2004, p.27). Por ejemplo, Salgado señala que en *La casa contigua* la virgen cumple una doble función, por un lado está del lado materno y por otro, es presentada como una mujer lo que produce “una atadura edipiana fuerte” (Salgado, 1989, p.123). Este carácter nos hace pensar en la propuesta de Julia Kristeva y Catherine Millet (2000) en *Lo sagrado y lo femenino*:

No decía Freud en unas de sus extraordinarias intuiciones que lo femenino es lo más inaccesible para los dos sexos. Lo más inaccesible por ser <<antes del comienzo>>, y en ese sentido <<virgen>> ¿Quién de nosotros permanece aún a la escucha de esa <<virginidad>> en nosotros –de esta vertiente impensable de la feminidad? (p.98).

Kristeva agrega que María es “única en su sexo”. Desde este punto de vista, la apreciación de la Virgen por parte del protagonista encuentra fundamentación en un misterio, porque lo femenino es sagrado, ya que permite un acceso inmediato a lo divino, en tanto que lo religioso señala dicho acceso.

El contraste entre el día y la noche, los juegos de luz y sombra que caen sobre las dependencias del monasterio invitan a la imaginación del monje a desplegarse conforme la impresión que le dan los objetos que contiene su habitación. Aquí se produce lo que Baudrillard (2004) propone en la luz o la falta de ella que “da un valor singular a las cosas,

crea sombras, inventa presencias” (p.21). En las novelas leemos que la luz, así como los objetos y los colores tienen una presencia fundamental, así como la Virgen cambia entre el día y la noche, Francisco observa que Alicia, su compañera en el burdel, también se metamorfosea: “Pues los tintes sucesivos de la jornada desprendían de Alicia variadísimas mujeres, cada una de las cuales, no obstante asemejársele, poseía cierta individualidad ligada a la hora peculiar cuyo paso trájerala hasta nuestro joven” (1989, p.63).

Baudrillard (2004) apunta en *El sistema de los objetos* que estos elementos cumplen una función para la que son creados; sin embargo, pueden variar según las condiciones del ambiente. A partir de esto vemos que los objetos que conserva el monje en la novela de Rosenrauch son arrancados de su funcionalidad y pasan a operar de otros modos. Así lo explica Baudrillard:



Además, seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su “presencia”. Lo que constituye la profundidad de las casas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad, en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada (1969, p.14).

En la novela de Rosenrauch, la morada es la celda y se inviste de las sensaciones del monje que parece incapaz de distinguir los estímulos que percibe, ya sea la figura sensual de la virgen o el eco de las risas que lo alcanzan y le provocan incertidumbre: ¿imagina las risas? ¿Es una obra de Satanás?:

A despecho de la posibilidad de haber vertido ahí el demonio su veneno tanto en un libro o en un cuadro, aquél se hallaría fusionado ahora a simples sonidos; texturas desvaídas que siempre delataríanlo mucho menos que la letra impresa y los pinceles (Rosenrauch, p.24).

Otro objeto recurrente en la primera parte de la novela lo constituyen las botellas de leche que el encargado distribuye indiscriminadamente y que le producen a Francisco una serie de incomodidades por no ser capaz de decidir si el lechero utiliza su oficio para husmear en el monasterio: “Pero, en su calidad de lechero, ofrecía escaso o ningún lugar a semejantes suspicacias, que quedaban como diluidas en la blancura aséptica de sus botellas” (Rosenrauch, 1989, p.32). Precisamente es la vinculación del lechero con los objetos – botellas-, lo que le permite merodear en el recinto sin mayor celo de los sacerdotes. Y será él quien medie el deseo del joven hacia el lupanar. El color blanco del lácteo parece contrastar con la lujuria que promete el burdel.

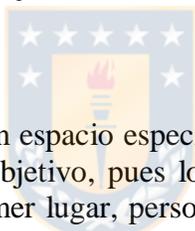


Como dijimos, los objetos forman parte fundamental de la apreciación del mundo que hace el protagonista en *La casa contigua*. Los objetos se fijan en nosotros en la medida en que los vinculamos con nuestras percepciones. Baudrillard (2004) afirma que “la configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época” (p. 13). De este modo, el mobiliario que comprende la sala de una casa se compone de objetos que tienden lazos con quienes los utilizan.

En *La casa contigua* la memoria del novicio está integrada a los objetos que rememora y que cumplieron tal o cual función en el devenir de sus percepciones; en la novela

leemos: “Para empezar, allá, caso en los orígenes de su existencia, estaba la voluptuosidad concretada en el gran sillón paterno, cuyas blanduras brindaran desenlace exquisito a muchas de sus desafortunadas correrías infantiles” (Rosenrauch, 1989, p.36). Este objeto, que es el predilecto del padre, se convierte en un objeto prohibido para el niño Francisco.

El acercamiento al objeto negado se transforma en un modo de romper la autorización del padre, puesto que será ahí, en ese sillón y a escondidas, donde alcanza una “conciencia neta de su propio ser” (p.37). Este pasaje pone en jaque la situación del orden patriarcal dentro del círculo familiar. El niño toma conciencia de sí cuando enfrenta las prohibiciones paternales. Sobre la disposición de los objetos en la casa familiar, Baudrillard escribe:



Este hogar es un espacio específico que no se preocupa mucho de un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma (2004, p.14).

Rosenrauch reúne ciertos objetos, pero los ubica en una dimensión opuesta a la que están destinados; por esto la Virgen se traslada a una dimensión erótica o las botellas de leche se transforman en la excusa del repartidor para liberar su *vouyerismo*. Este desplazamiento de la funcionalidad supone también una crítica a la ideología que estos objetos designan. Es decir, el escritor retira al objeto Virgen de su espectro para ubicarlo en una dimensión *tabú*, prohibida según el credo que la rige. También el sillón paterno designa una prohibición que el protagonista invierte cuando accede a él: “el gran sillón le dio a escoger entre respetar o no los tabúes implícitos en su mole” (Rosenrauch, 1961, p.37). Cuando el sillón deja de ser

objeto de prohibición, el joven Francisco toma como objeto de su afecto las manos de una mujer que ya no recuerda, pero cuyas manos ocuparán su pensamiento:

Francisco, al asirlas, comprendió que, a diferencia de otros componentes de la mujer –componentes que de seguro recibieran prolijo adiestramiento en tal orden-, nada habían aprontado en esas feas piezas humanas para enfrentar su rapto viril (p.38).

Elias Canetti, quien huyó de Viena en 1938 y tuvo un periplo no menor, en países y lenguas, en 1960 publicó en *Masa y poder* (2016) un ensayo revelador en torno a las manos. Sobre ellas apunta que su “antiquísima función” (2016, p.328) corresponde a un resabio de las garras que portan los animales y que en nuestra familiaridad con los monos hemos heredado en el espacio que se forma entre el dedo índice y pulgar: la garra. También, las manos se asocian al poder. Canetti advierte la diferencia entre agarrar, el aplastamiento y la trituración. A lo que sigue su opuesto en el gesto de no dejarse atrapar (p.322). El antónimo a estos “movimientos” de la mano radica en “soltar” (p.328). Canetti aclara que “la verdadera grandeza de las manos reside en su paciencia” (p.330), porque a través de ella los humanos “han ido creando el mundo” (*Ibid.*). El pensador reflexiona a partir de la observación del comportamiento de primates y observa que “los monos suelen guardar con agrado muchos objetos de piel y plumas” (p.333). El acicalamiento entre los primates ha determinado “las actividades más tardías del hombre basadas en la delicadeza y paciencia de sus dedos” (p.335). Canetti concluye que sin el ejercicio de los dedos la humanidad no hubiera aprendido a modelar o acariciar. Sin el trabajo digital y la memoria no se hubieran configurado los “signos para designar las cosas y, en consecuencia, tampoco el lenguaje” (p.335).

El pensamiento de Elias Canetti nos invita a pensar los objetos de *La casa contigua* en relación a la afectación, el placer, el poder y el lenguaje. De este modo, la novela de Rosenrauch basa su relato en la significación de los objetos en contacto con los personajes y las sensibilidades que en ellos despiertan. Al sillón paterno y las manos, se suma otro objeto que capta la atención de Francisco y revela la fugacidad de la vida: “algo vivo en mitad de su bronce ceremonial [...] Ese esplendor se parecía a la vida sobre todo por su extinción inminente” (Rosenrauch, 1989, p.43), lo que el monje observa es un crucifijo. El narrador apunta que todos estos objetos son apreciados en la medida en que otorgan placer. En ese sentido, Gilles Deleuze (1995) señal: “el placer me parece el único medio para una persona o un sujeto “recuperarse” en un proceso que le desborda” (p.18). En la novela de Rosenrauch vemos que los personajes están desbordados en la fijación de los objetos y el deseo que los afectan:

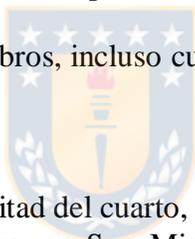
Por cuanto, al llevarle después su desarrollo a buscar placer en objetos nuevos, hubo de comprobar que todos éstos, si no ineptos a él, en el mejor de los casos lo limitaban, inexorablemente a través de diversas indiferencia u obstinaciones (Rosenrauch, 1989, p.45).

La rememoración de la atracción a estos objetos, se relaciona con la curiosidad que despierta el lechero al mencionarle el salón amarillo. Las tribulaciones de su fe le recuerdan los objetos que marcaron su infancia; sin embargo, ni su memoria, ni nadie en el monasterio le ayudan a superar sus dudas. Es un solitario entregado a la incertidumbre:

Pues digámoslo ya- aun cuando el templo pareciese la mejor atmósfera para orientar a novicios atribulados, no auspiciaba la comunicación humana sino en aspectos que fuesen del pronto dominio de las diversas maestrías caseras (p.46).

Pareciera que cada uno debe hacerse cargo de las dudas religiosas y parece, también, imposible verbalizarlas. En cuanto Francisco intenta comunicarse con el hermano Rómulo cae en cuenta de que el monje está estrechamente ligado a las herramientas que manipula; esta vinculación entre el hombre y los objetos crea una muralla que impide la comunicación: “Cada vez que Francisco trataba, pues, de abordarle al margen de sus utensilios, se encontraba con que todavía complementaba su jocunda verbosidad la cadencia atronadora de aquéllos” (p.49).

El monje Anselmo, el bibliotecario del monasterio, también está vinculado a los objetos que lo rodean, los libros. Así como el padre Rómulo está anexado a sus herramientas, el padre Anselmo está anclado a sus libros, incluso cuando no está junto a ellos:



Sentado en la mitad del cuarto, a un lado una mesilla depositaria de un rosario y al otro un San Miguel de flamígero acero, el hermano Anselmo escudriñaba el vacío con la misma minuciosidad severa que acostumbraba a sumirse en sus venerables mamotretos” (p.52-53).

Anselmo y Rómulo están estrechamente pegados a los objetos con que trabajan, eso crea un cerco entre ellos (las herramientas y los libros) y el joven monje no logra superar esa barrera impuesta. Finalmente, Francisco intenta acercarse al Padre Superior, pero éste también es inalcanzable. El silencio obtenido de sus compañeros lo lleva a compararlos con las pinturas que adornan el Monasterio: “Obras de artistas inmortales, todas incomodábanle apenas palpaba la firmeza de esas líneas no contenía, empero, nada específico para él” (p.54). El joven novicio no puede acercarse por diversos motivos: “su visita no logró sino un

remolino encendido de polvo y una fría bocanada de perfume, estelas de un ropaje sacerdotal replegándose entonces muy dulcemente ante su anonadado reclamo (p.57). Como vemos, la incomunicación es total en el monasterio. Francisco se repliega en su duda religiosa y decide, finalmente, descubrir por sí mismo el misterio de la casa contigua.

*La casa contigua* opera en virtud del movimiento de los personajes en espacios cerrados, ya sean las celdas que contienen a los monjes o las habitaciones que contienen a las señoritas en el burdel. Tanto el ambiente del monasterio como el del burdel están configurados a partir de objetos, pero además, y como propone Baudrillard (2004), tanto la colocación (el cálculo de los objetos en el espacio) como el ambiente son parte de un sistema funcional: “Así en el uno como en el otro se ejercen los valores de juego y de cálculo: cálculo de las funciones para la colocación, cálculo de los colores, de los materiales, de las formas, del espacio para el ambiente” (p.31).

El ambiente, a su vez, se estructura a partir de los elementos que lo conforman; no sólo incluye los objetos, sino otras características como la luminosidad y los colores. Luz y colores son fundamentales en *La casa contigua*. La luz rige cómo el joven novicio aprecia los objetos de su entorno:

A la inversa del día, que le presentara la estatuilla como cosa hecha ante la que sólo cabía rendida unción, la noche, desdibujándola, le forzaba a reconstruirla desde las tinieblas en un contingente movimiento integrador; proceso condicionado, aun en el mejor de los

casos, a múltiples disposiciones momentáneas de su organismo (Rosenrauch, 1989, p.16).

En *El sistema de los objetos*, Baudrillard (2004) declara que el ambiente cotidiano es “abstracto”, debido a que los objetos no están vinculados, necesariamente, a la función que cumplen, sino, más bien, dispuestos según las necesidades de los sujetos y que responden, las más veces, a una “multiplicidad de funciones parciales, a veces indiferentes a veces antagónicas” (p.6). El planteamiento del pensador francés nos permite observar con detenimiento las dinámicas que surgen en la interacción de los personajes con los objetos de su afecto. Por lo anterior, vemos que el narrador descontextualiza los objetos de su función primaria y con ello suelta la rienda que contiene la interioridad de sus personajes.

Cuando Francisco decide cruzar el jardín hasta la casa contigua, no sólo lo empuja la imposibilidad de comunicación con sus hermanos, sino también la curiosidad por explorar un terreno desconocido. El deseo alimentado por las incompletas descripciones del lechero lo impulsa a cruzar la línea de la santidad y el celibato para adentrarse en la satisfacción de las pulsiones sensuales que lo acongojan:

Y si, desestimada la diversidad de apelaciones que una y otra vivienda comportaban para el joven, aquilatáramos sólo el consenso de ambas en dilucidarle sus respectivas interioridades, forzoso será colegir, por el vacío donde el pleno lupanar él braceaba aún, que éste había devenido, en relación al monasterio, un simple baluarte equivalente (Rosenrauch, pp.59-60).

Advertimos con anterioridad que la novela se estructura mediante una serie de objetos que Francisco observa o rememora, con el propósito de comprender su interioridad y el impulso que lo empuja al burdel. Cuando logra cruzar el jardín y se abandona a la exploración de la sensualidad, el joven monje es seducido no sólo por el cuerpo femenino, sino también por las ropas de la mujer: “telas de baratillo le procuraban peculiar goce cuando las consideraba en abstracción de su dueña” (p.61). Como anunciamos, la luz y los colores se organizan para la afectación que recae sobre los personajes:

trasfundía cualidades asaz singulares al placer que allí érale dado. A despecho de ser, en esencia, siempre el mismo, este goce variaba en función del tinte peculiar de la estancia donde Francisco lo recibiera, brindándosele, consecuentemente, en tantas especies como cromatismos predominaran a lo largo de la casa (p.71).

Jean Baudrillard afirma que los colores no sólo deben ser observados según su connotación psicológica porque es reducirlos, y que éstos están dispuestos según un sistema de “colocación” que determina el ambiente de los espacios: “el mundo de los colores se opone al de los valores” (Baudrillard, 2004, p.32). A continuación puntualizaremos cómo actúa el color según las inquietudes del protagonista:

Piezas de un azul verdoso tenían influjo suficiente para convertir escenarios de alcoba en abismales fosas marinas donde Francisco, vuelto buzo, manoteaba en derredor carnosidades que habían perdido toda consistencia vertebral y se le abandonaban con la blandura indolente de desnudos moluscos (Rosenrauch, 1989, p.72).

Un negro más recargado acentuaba ya lo macabro del ceremonial, en que Francisco, ahora sepulturero metódico, hundía cuerpos ajenos bajo

el suyo propio en lechos confundidos de repente con sarcófagos de aromático sándalo (*Ibíd.*).

Finalmente, un tercer color, el rojo, también abundante en el lupanar, parecía siempre empeñado en usar los genitales del joven como instrumentos de una cólera recurrente, en estrecha dependencia de sus concentraciones sobre distintos muros de la casa (pp.72- 73).

El rojo, comúnmente relacionado con la pasión, en la novela representa una pulsión fatal que busca destrozarse el cuerpo de la mujer:

Un rojo encendido metamorfoseaba estos órganos en un gran taladro obstinado en cavar su propio camino a través de la mujer, arcilla donde la huella del amor representaría apenas una posibilidad más entre las muchas que allí se ofrecían al ataque del hombre (p.73).

Cuando el joven alcanza por fin el salón amarillo lo abandona meditabundo y se encierra en su celda “pensativo” (p.75). Justo allí aparece el lechero que se justifica en la pérdida de sus botellas. Hay un espacio vacío porque no sabemos qué transforma la curiosidad de Francisco en meditación. Los colores de las habitaciones vienen a intensificar las pasiones que ahí se generan. Vassily Kandinski propone en *Sobre lo espiritual en el arte* que los colores pueden provocar un efecto físico exclusivo o un efecto psicológico. Creemos que en *La casa contigua* la afección del color produce un “movimiento del ánimo” (Kandinski, 2011, p.36) en los protagonistas porque produce una afectación psicológica que desemboca en “apatía” (Rosenrauch, 1986, p. 74). Así queda manifiesto el nihilismo que declara el autor de la novela sobre la vacuidad de los dogmas religiosos y la lujuria.

### III.5.

- **“Hombres y cosas estrechaban el cerco en torno suyo”: La devoción de Ana**

María Carolina Geel (1969) advirtió en la lectura de *La casa contigua* repeticiones narrativas. Ana, protagonista de la segunda parte de la novela, parece, como ya hemos señalado una reminiscencia de la señorita Lucy, personaje de *Noche sin gloria*. Ambas ejercen la prostitución y logran despersonalizarse en la ejecución de su oficio. El narrador elabora el contexto del prostíbulo desde una perspectiva desprejuiciada y provee a sus personajes femeninos de una inteligencia emocional que les permite elaborar un *conocimiento de sí* enfocado al *buen uso de los placeres* (Foucault, 1986). Creemos que Ana resume la feminidad sacra, en el sentido de invocar una conexión erótica con lo sagrado a partir del contacto con el monasterio sin prejuicio de su oficio.

Como señaló Salgado (1989), la novela funciona a partir de una dialéctica. Las inquietudes de Ana están relacionadas con la contigüidad del monasterio, lo que le impide llevar a cabo su oficio con tranquilidad. Ella percibe un flujo que la vincula a la otra casa. Pero, a pesar de la atracción que crea el monasterio, no abre sus puertas a la joven: “Propensa a griterías arrobadas, que, igual que el amor, suscitábanle sedas, flores y confites, tampoco el monasterio podía dejar de procurarle sensaciones para mover los resortes de su vocinglero

éxtasis” (p.84). Esto nos remite a la idea de Foucault sobre las heterotopías<sup>65</sup> que se manifiestan como utopías localizadas y tienen, entre sus características, sistemas de apertura y cierre que regulan el ingreso a ese *no lugar*.

Del mismo modo que Francisco observa en la Virgen formas sinuosas impulsadas por la oscuridad, Ana observa con interés “santos en efigie” (p.85), en los que cree advertir “un grato resguardo varonil” (*Ibíd.*). En el principio del capítulo, el narrador apunta que el oficio de Ana es “expresión máxima de los vejámenes de la joven” (p.81), lo que nos invita a leer la prostitución no con goce sino con repulsión o como un trabajo difícil. Por lo tanto, Ana tiene motivos para desviar su atención hacia lo divino.



Al contrario, como hemos visto con las efigies, la voz de los cánticos de los monjes le produce “deleite”. En sus apreciaciones de la casa monástica, la joven es capaz de despersonalizarse. Vemos este artilugio narrativo como un truco de Rosenrauch, que consiste en presentar al personaje femenino desde distintas perspectivas, conforme a los diversos contextos en los que la sitúa, como una forma de enfrentar los avatares de la prostitución:

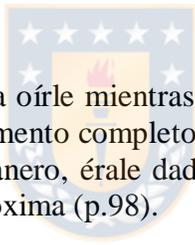
Muy poco la tranquilizaba el que, mientras enjundiosas masculinidades se aplicaban a su vera, esa maquinaria atroz permaneciera por lo común inactiva, reflejándose, a lo sumo, en cierta obstinada dureza (p.89).

---

<sup>65</sup> Michel Foucault (2010) señala que las sociedades recortan espacios en los que surgen las utopías localizadas que cumplen ciertas características. Todas las culturas construyen heterotopías; dependen de la sincronía de la cultura; yuxtaponen espacios y emplazamientos incompatibles; crean rupturas temporales y tienen sistemas de apertura y cierre.

Vivir el día de noche y la noche de día produce en la joven una discontinuidad en el ritmo vital, tal como leemos en este pasaje: “No ha de extrañar, por ende, que Ana, en medio de un estupor quejoso impedido de ser sueño reparador, conceptuara desde su lecho todos los sonos diurnos como un peso físico bajo el que tocárale debatirse con cansancio y enojo” (p.91).

Al igual que Francisco, el motivo que mantiene la acción en el mundo interior de Ana es la proximidad del Monasterio y la intromisión del lechero, quien se encarga no sólo de distribuir los lácteos, sino también de ofrecer comentarios sobre la casa monástica:



Acostumbrada a oírle mientras, a recogidos sorbillos, bebía la leche, ésta, clásico alimento completo, ahora sólo le sabía a tal, si a la par de su frescor mañanero, érale dado recibir alguna nueva en torno de la colectividad próxima (p.98).

La actitud del lechero en torno a la joven deja ver algo más que el contagio de un deseo; también, él busca una manera de acceder al espacio de Ana al momento de acercarse y acosarla con “miradas lúbricas”. El narrador añade la inquietud de Ana frente al hombre: “Pues apenas lo desligaba de su asociación con el templo, ese hombre, que todas las mañanas intentaba frotarse contra ella bajo pretexto de repartir su mercancía, pasaba a quedar integrado a una perspectiva asaz diferente” (p.101). Así, descubrimos las otras intenciones, que lejos de entregar sus productos busca un contacto físico indeseado para la joven:

Sin las límpidas imágenes a que Ana solía emparentarle por sus contactos con la otra casa, él reflejaba, al contrario, cierta básica malignidad, la cual, empero, para la joven divergía mucho de la acepción corriente de este término (*Ibíd.*).

El rechazo que despierta en la joven tiene que ver con que ella observa un origen común relacionado con la pobreza: “orígenes, llenos de rasgos oscuros idénticos a los que aquel sujeto reconstruía a su lado” (*Ibíd.*) El rechazo está íntimamente ligado a un aspecto que los une: “Para Ana había devenido una encarnación maléfica sólo porque, además de sus estigmas de depravación, ostentaba también los de una abismante indigencia” (p.103). Para ella el contraste entre su presente y pasado está supeditado a la presencia del lechero, por eso “despertábale odio cuando, a la puerta del lupanar y arrebozada en sus sedas de ninfa, le tocaba recibir de él la leche todas las mañanas” (*Ibíd.*).

El contacto indeseado con el hombre repartidor de botellas se contrapone al anhelo divino que experimenta Ana; sobre esto hay una cita reveladora en la novela que sugiere la idea de la disolución de las moralidades en torno a lo divino:

Y, acto seguido, le tocaría incorporarse a un pacífico flujo oscuro, en el cual, lejos de aguardar a que algo refulgiese en ella, no quedaríale sino flotar con dulce desesperanza, presa irrestricta de aquel sosiego primitivo y enternecedor. [...] Un gran inicio en que el bien y el mal devendrían simples inmanencias latentes, sería ahora todo cuanto llenaría su mirar clavado en Ana con la misma atención primigenia e informe del de un niño (p.111).

En la contemplación y/o sentimiento hacia lo divino se anulan las convenciones religiosas que dictan el comportamiento de los humanos en torno a las ideas de bien y mal. Como vemos en la cita anterior, un flujo se desliza entre lo que Ana es, una prostituta, y lo que aspira a ser. En la conexión divina, el develamiento del misterio emerge cuando conectamos con aquello superior y que no se traduce en la religión, sino en la conexión con nuestra parte divina.

Así como Francisco está enganchado a una serie de objetos (el sillón paterno, un crucifijo, la efigie de la Virgen), Ana, la protagonista de la segunda parte, permanece vinculada al pasado que quiere borrar y a las muñecas que colecciona desde niña; primero de trapos y las que, en el presente de la novela, le obsequian sus clientes. En las muñecas perfila su ira y su ternura: “En los ratos en que hombres y cosas estrechaban con mayores fuerzas el cerco en torno suyo, nadie habría registrado mejor su protesta que esas princesas, descalabradas entonces en medio de un patético crujir de carne regordeta y brillante” (p.107). Porque las muñecas son un objeto particular que crea la ilusión de lo humano a través del material que las compone. Cabe señalar la importancia del juego con muñecas en la adquisición de habilidades para el cuidado, la reanimación, incluso las muñecas sexuales tienen una función específica.

Otros objetos que captan la atención de Ana lo constituye la serie de personajes en torno a un pesebre dibujado en un vitral. Concentrada en las efigies que recrean el nacimiento de Jesús, la joven interpreta la escena desde su perspectiva particular:

Redondo, dulce y traslúcido como esfera de mazapán, él excitaba de continuo su naturaleza de antigua colegiala golosa, despertándole, en lugar de adoración a que era acreedor, los mismos apetitos que acostumbraba sentir ante algún barroco producto de pastelería (p.116).

Tal como propone Baudrillard, vemos que, desde la perspectiva de Ana, los objetos sacros están fuera de su función. Así como Francisco ve formas sinuosas en la figura de la Virgen, no parece raro que, en una lógica similar, Ana estime la figura del niño santo como un bocado apetecible. La faz vidriosa con su transparencia colorida influye en la joven una percepción desarraigada de la cristiandad. Y en esa transparencia se produce el espejismo entre el monasterio y el burdel. Así como Francisco escucha risas misteriosas, de forma similar, Ana cree “percibir inexplicitos llamados sordos, que, si no desoídos, quizás atensaran allí con una pulsación nueva la marcha flácida de las horas” (p.117).

En otro ámbito, Ana reflexiona en torno a sus compañeras de casa, Dora y otra mujer moribunda que pasa, fugazmente, por el burdel. Ambas son contrastadas con el objetivo de presentar la vida y la muerte. Dora canta melodías que la transportan a su tierra; en cambio, la otra mujer está enferma y en silencio. Al parecer la muerte no tiene cabida en el simulacro del amor y debe ser retirada:

Fue, en suma, una convicción que jamás se habría podido referir a su gris y titubeante vida; una certeza sólo inspirada en la ausencia de aquélla y que no contemplaba, sino la oquedad que su cuerpo, al marcharse, inaugurara en el establecimiento (p.120).

Se suma a Dora y a la mujer moribunda que desaparece del relato, “la pequeña Josefina” (p.121) que permanece apartada y “encuadrada en una soledad a la que iluminaba apenas su mirar maravillado de muñeca boba” (*Ibíd.*). Nuevamente ocurre una cosificación. Josefina tiene un gato a quien acaricia constantemente. El felino adopta una postura de ídolo y “monopolizaba entonces la religiosidad toda de Josefina” (p.122). El animal no se cosifica, por el contrario, toma ribetes que lo ubican en una categoría superior a cualquier otro objeto: “Gato-Dios” y “Gato-Paisaje” (*Ibíd.*), en la medida en que introduce a Josefina en la contemplación y en reminiscencias herbarias.

Ana cree que el monasterio la llama. Cuando intenta conversar con la regenta, la mujer se escabulle inteligentemente entre sus asesoras y deja a la joven confinada a un silencio total. Las cuidadoras destacan por su tamaño al rodear a la regenta de la casa y Ana concluye que:

Tamaña corpulencia estaba destinada no a cuidar del establecimiento, sino a frustrar todo posible intento de acercarse a la propietaria, ofreciendo ahí, en vez de ésta, muros anónimos y constantemente renovados de espesa humanidad (p.127).

Esas mujeres ayudan a invisibilizar a la comadrona y el narrador señala que todas ellas son la dueña y condenan a la protagonista a “vagar a perpetuidad por olvidados pasillos, en demanda de cierta viandante sin otros móviles que los de una huida polvorienta, empecinada y ciega” (p.128). Al igual que el Padre Superior en el Monasterio, la regenta de *La casa contigua* tampoco se deja ver. Esta invisibilización contiene tintes kafkianos<sup>66</sup> porque los personajes persiguen algo que constantemente se les escabulle.

En un artículo, “¿Es afecto el parnaso a las victorias morales?”, publicado en el diario *La crónica*, el profesor y crítico Mario Rodríguez (1986), bajo el seudónimo de Vicente Pastor, señala que la dimensión kafkiana, que algunos determinaron en la obra de Rosenrauch, tiene sus propias particulares:

Yo veo más próximo a Rosenrauch de Kafka que de Proust, pero un Kafka sureño, terremoteado, agujereado por la lluvia, carcomido por la humedad. Estoy tentado por creer que Rosenrauch representa un modo penquista de ser: algo subterráneo y clandestino: quiero decir con ello que Concepción no es un ciudad proustiana, sino kafkiana, con el agregado que se trata de un Kafka sin castillo, ni laberinto, a la intemperie" (*El Sur*, 1986, ago. 10, p. V).

---

<sup>66</sup> Véase el artículo de Alí Viquéz Jiménez (2014) en la *Revista Kañina* de la Universidad de Costa Rica titulado “El castillo no existe”, donde Viquéz plantea que la institución que rige la novela kafkiana, en realidad, es una invención que se basa en las especulaciones de los personajes.

La doble orfandad de Rosenrauch está dada por su condición de extranjero y hombre solitario, que se vio en la obligación de abandonar su país y vivir en Chile con una obra a cuestas, reconocida por unos pocos y que, luego de cuarenta años de silencio tras su muerte, espera emerger y posicionarse en la historia de la literatura chilena como un capítulo necesario.

Llega el momento en que Ana decide entrar en el templo y dilucidar las fantasías que se ha formado en torno al monasterio. Ella busca iluminarse respecto de las dudas existenciales que la conmueven, pero entrar al templo no le significa ninguna revelación. Otra vez el proyecto fracasa. Y si bien Ana logra interactuar con el padre Carlos no recibe nada más que una inefable amabilidad: “Dado esto, poco importaba que Ana, a su paso por el templo, los sorprendiese orando, comiendo o sencillamente practicando la maledicencia a media voz: todo resultaría, en suma, pura simulación para despistar al afuerino” (p.135).

Así como a Francisco le intriga el salón amarillo del lupanar, Ana se siente atraída por el salón azul del monasterio. Cuando logra ingresar no es capaz de advertir nada más que la oscuridad que ronda la habitación. La novela finaliza con la joven dentro y las palabras del lechero que emergen: “¡Otra vez dejé caer una de mis botellas! ¡Cómo puedo ser tan torpe!” (p.137).

Rodrigo Canóvas (2003) publica *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. (LOM), donde aborda la representación del

prostíbulo en la narrativa de José María Arguedas, José Donoso, Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Mario Vargas Llosa; casi todos, excepto Arguedas, miembros del *boom latinoamericano*. Este movimiento fue rechazado por Rosenrauch<sup>67</sup>. Sin embargo, el estudio de Cánovas resulta iluminador, porque propone el prostíbulo como una heterotopía en la medida en que:

La literatura reinventa el burdel convirtiéndolo tanto en un espacio de sumisión, habitado por seres grotescos que actúan una erótica letal; como en un lugar de rebeldía, dramático o farsesco, donde se juega a cambiar el orden de las cosas (2003, p. 5).

El burdel retratado por el boom latinoamericano vino a refrescar la representación de ese espacio en tanto que los escritores lo plantean, según Cánovas, como “un boquete que nos permite visualizar e imaginar la reglas de nuestra modernidad, los actos fallidos de la cultura latinoamericana y la escritura que los diagrama en arabesco” (p.13).

Rosenrauch da un paso más allá de las interpretaciones alegóricas del bien y el mal, porque retrata un monasterio ubicándolo a la par con un burdel y, en alguna medida, adelanta la propuesta narrativa que se extiende en la década del setenta. Apreciamos que tanto el burdel como el monasterio se estructuran sobre la base de una heterotopía<sup>68</sup>; esto es un

---

<sup>67</sup> En la entrevista a Brevis Azócar, Rosenrauch declara que el *Boom* para él “carece de toda causa enraizada en verdaderos méritos literarios, porque si el “boom” fuera sinónimo de calidad literaria las seriales de James Bond resultarían verdaderas obras maestras. De modo que para mí este fenómeno del “boom” carece completamente de trascendencia en lo que a méritos literarios se refiere” (*El Sur*, ene. 4, 1970. p. 3). Vemos en su apreciación la vinculación del boom a un éxito publicitario gestionado por la célebre editorial Seix Barral.

<sup>68</sup> La heterotopía de Foucault puede leerse, también, como un reparto de lo sensible desde la perspectiva de Rancière (2009), en tanto que el monasterio y el burdel están “recortados”, porque el

contraespacio que desestabiliza el binomio bien/mal para integrarse en un juego de reflejos y flujos. Foucault propone que los lugares heterotópicos tienen un sistema de apertura y cierre; es por ello que para ingresar al burdel, Francisco es inducido por Alicia, así como Ana es inducida al monasterio por el padre Carlos.

Cánovas aborda el burdel desde una mirada alegórica. El autor explica su perspectiva de análisis a partir de la diferencia entre composición alegórica, cuyo sentido “figurado se refiere a otros sentidos” (2003, p.185. Nota 3), e interpretación alegórica, que “consiste en explicar una obra como si ésta se refiriera a otro sentido. De este modo, Cánovas (2003) propone que el burdel “se compone como un espacio que también se refiere a otro <es decir, que figura otro espacio o sentido>” (p.14). En resumen, el burdel narrado en Latinoamérica corresponde a “un grotesco naturalista que torna visibles las lacras de toda la sociedad; para luego volverse artefactos creados por el escritor para actuar nuevamente el génesis y el apocalipsis de la modernidad americana” (pp.14- 15).

Sin duda, la novela tiene un final ambiguo. No sabemos qué sucede con Ana en su encuentro con el lechero en la habitación azul. Por esto, Alone catalogó la novela como

---

reparto “es un recorte de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (p.10). La experiencia se traduce como aquello que sucede en los personajes, porque “las artes no prestan nunca a las empresas de dominación o de la emancipación más que lo que ellas puedan prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base” (Rancière, 2009, p.19). En *La casa contigua* se narran modos de “ser sensible”, lo que, en términos de Rancière, remite al modo “de ser con sus objetos” (2009, p.24). Algo similar propone Alone cuando declara en su reseña del año 1968 que *La casa contigua* “procede por cuadros, por tipos, por fisonomías, por trozos y temas amplia y finamente desarrollados” (*El Mercurio*, dic. 22, 1968, p.3).

“extraña, notable, enigmática” (1968). Su belleza radica, precisamente, en esos espacios que el escritor despliega en las páginas que invitan al lector a ocuparse más allá de las evidencias del relato.

Las vanguardias europeas y latinoamericanas<sup>69</sup> propiciaron la experimentación del arte literario y abrieron nuevas posibilidades para la escritura, que transformándose en un arte que rompió los cánones posibilitó una verdadera revolución en el lenguaje<sup>70</sup>:

Viajero en un recorrido punteado de jalones contraproducentes, luego hubo de llevarle su nueva orientación hacia la pieza que, como sin quererlo, todos le señalaban y que, tras cerrarse a sus espaldas, le retuvo durante un tiempo cuya verdadera extensión jamás supo precisar (Rosenrauch, 1989, p.75).

La novela transgrede una serie de normas vinculadas a la religiosidad. En Francisco se proyecta la sensualidad y en Ana la conmiseración ante la entidad divina. Esta inversión propone la idea de la diferencia radical entre las percepciones masculinas y femeninas, pero plantea, al mismo tiempo, un cruce de mundos valóricos cuando los personajes acceden a la dimensión contraria, ya sea el monasterio o el burdel. Y si bien la norma social declara que

---

<sup>69</sup> La vanguardia europea se manifiesta entre 1910 y 1940, en tanto que la vanguardia latinoamericana se origina alrededor de 1920.

<sup>70</sup> En 1967, Jacques Derrida publica *De la gramatología* un tratado en el que dilucida una reflexión en torno al lenguaje y la escritura. Allí propone que el primero está amenazado por la pérdida de límites que lo ha desbordado. De este modo, el lenguaje se encapsula en la escritura que lo contiene como una “técnica al servicio del lenguaje” (Derrida, 2008, p.13). De un modo similar, Rosenrauch se apropia de la técnica y transforma *La casa contigua* en puro lenguaje que brota en imágenes que abordan el contexto de los objetos y el mundo interior de los personajes. En el caso del escritor, el lenguaje rebasa el argumento.

son espacios dicotómicos, a través del lenguaje vemos que esa diferencia se matiza en el intercambio de flujos que transitan de un lugar a otro.

El lector concluye que ambos escenarios son *heterotopías* a los ojos de los personajes. Entendamos *espacio heterotópico* como un lugar que tiene el poder de yuxtaponer varios espacios y emplazamientos incompatibles. Estos espacios producen una heterocronía que implica una ruptura temporal. Por eso Francisco pierde la noción del tiempo en la habitación amarilla. La heterotopía se entiende como una utopía localizada, es decir un contraespacio que posee dinamismo porque tiene un sistema de apertura y cierre. En la novela, el lechero cumple la función de cerrar y abrir la heterotopía con sus comentarios.



Desde esta perspectiva podemos entender la *illusio* que abre el burdel, en tanto que funciona como escenario que posibilita el simulacro del amor. Por otro lado, el monasterio posibilita el simulacro de la santidad, porque, como propone Rosenrauch, castidad y lujuria parecieran no ser excluyentes, aunque estén recortados y separados por un jardincillo y un rosal que parece brotar con la energía del monasterio y el lupanar. La importancia del jardín como espacio *otro* radica en que es un lugar que garantiza una perfección simbólica y, dice<sup>71</sup> Foucault, está relacionado con una creación mágica que proviene de Oriente. También afirma que el jardín “se mueve a través del espacio” (2008, p.44) y que “la actividad novelesca es

---

<sup>71</sup> El 7 y 21 de diciembre de 1966, Michel Foucault dio dos conferencias por radio en “France- Culture. Estas conferencias, posteriormente, se transforman en la escritura de *Los espacios otros* que apareció en 1967. La transcripción fue realizada por Rodrigo García y fue incluida en la revista *Fractal* (nº48, enero- marzo, 2008, año XII, volumen XIII, pp. 39 -62).

una actividad de jardinería” (*Ibíd.*). En este sentido, la escritura se vincula con la jardinería, en tanto que las palabras se cultivan, se podan y dan forma al jardín de la literatura.

Alone, como ya hemos señalado, vincula a Rosenrauch con el nombre de Proust, al que insinúa como una influencia fundamental en el escritor austriaco chileno en la medida en que comparten la afición por trabajar el lenguaje como escultores, por ejemplo, en las comparaciones reiteradas y en la inmersión en el mundo interior de los personajes. En una entrevista concedida a Abel Brevis Azócar en 1970, Rosenrauch afirma lo siguiente:

De Proust aprendí la minuciosidad en el relato y también aprendí a no tenerle demasiado miedo a las descripciones prolijas al detenimiento excesivo en determinados tipos y situaciones y a enfocar la atención a aquellas que los sentidos normalmente tienden a dejar desapercibidas [sic] (*El Sur*, ene. 4, 1970, p. 3).

En otra entrevista, concedida en 1969, Rosenrauch comenta a Salvador Schwartzmann que “no hubiera osado a adoptar la temática y el estilo que tengo, de no saber que existía el precedente proustiano” (*El Sur*, ene. 6, 1969). De este modo, creemos que los textos del escritor francés son precedentes de *La casa contigua* y *Noche sin gloria*, respectivamente, porque ambas novelas intensifican el lenguaje por sobre las acciones que relatan. En la entrevista concedida a Salvador Schwartzmann, Erich Rosenrauch comparte su idea base creativa de *La casa contigua*:

El origen y tesis es mi obsesión, ello fue lo que motivó mi obra – y declara- una que siempre me ha perseguido y que no es otra que la vacuidad simultánea de los mundos de la religión y del vicio. Eso simboliza el cuarto amarillo del lenocinio que se encuentra vacío al final, y la celda azul del monasterio que también estaba vacía (*El Sur*, ene. 6, 1969, s/p.).

En esta entrevista el escritor propone que tanto el monasterio como el burdel operan sobre la vacuidad del sentido que proponen. Por eso, nos invita a apreciar lo *sagrado* en Ana, independientemente de su oficio. Lo sagrado es, en palabras de Julia Kristeva:

sin duda, sentido en privado; se nos ha revelado como lo que da sentido a lo más íntimo de las singularidades, en la encrucijada ante el cuerpo y el pensamiento, la biología, la memoria, la vida y sentido –tanto entre los hombres como entre las mujeres” (Kristeva, 2000, p.231).

La reflexión del escritor sobre la vacuidad de lo sagrado y el vicio nos remite al pensamiento de Jacques Rancière (2009), quien se refiere al advenimiento de la masas sobre la historia lo que produce una “lógica estética” que “revoca el modelo oratorio de la palabra en beneficio de la lectura de los signos sobre el cuerpo de las cosas, de los hombres y las sociedades” (Rancière, p.41). Vemos entonces que la fijación de Rosenrauch por los objetos permite “leer ahí la expresión de las contradicciones de una sociedad” (p.42). *La casa contigua* no sólo revela la crisis de la fe del novicio, también nos invita a repensar el mundo interior femenino a partir de una mujer prostituta que encuentra en la contemplación de lo divino un vínculo espiritual.

La riqueza verbal y de imágenes presentes en *La casa contigua* da cuenta de una obra con gran valor estético, una pieza de arte verbal que nos invita a reflexionar sobre los dogmas de la fe y la carne, en virtud de un conocimiento vital que va más allá de los fundamentalismos morales y religiosos<sup>72</sup>.



---

<sup>72</sup> Sobre la caída del relato religioso cabe señalar las revelaciones de miles de casos, en todo el mundo, de religiosos que cometieron actos de pedofilia y abuso psicológico y sexual contra miembros de sus comunidades en donde ostentaban, además, posiciones de poder e influencia.

## CONCLUSIONES

En el transcurso de esta investigación han aparecido otros materiales relacionados a Erich Rosenrauch, específicamente los cuentos “La primera sangre” (1953), “El paseo” (1963), “Los orangutanes” (1965) y “Tema de variaciones” (1966). Estos textos han sido abordados brevemente, con la esperanza de otorgarles un mayor análisis en un proyecto futuro que involucre la circulación de la producción literaria del escritor austríaco chileno, confiemos en que la finalización de esta etapa sea una posibilidad para emprender otros proyectos en torno a esta investigación para acercarla, aún más a la comunidad de lectores e investigadores.



Dicho lo anterior, no nos queda más que apuntar algunas últimas reflexiones surgidas en torno a la obra narrativa de Erich Rosenrauch. Lo inquietante en sus novelas es la cercanía con los tiempos que corren. Tal como sus predecesores, Wells, Zamiatin, Orwell, Huxley y su contemporáneo McCarthy, explora sociedades conflictivas y apesadas en contextos distópicos. A partir de una temprana experiencia con el horror en los albores de la Segunda Guerra Mundial, el escritor advirtió las vanidades del poder y el desplazamiento político en la advertencia ficcional de la distopía.

Rosenrauch explora la dimensión distópica en cinco novelas. *Clima de optimismo*, *Salvaguardia*, *En un país lejano* y *Muertos útiles* abordan la distopía desde diversas perspectivas: la guerra continua, la división ideológica y la extracción de cadáveres; relatan regímenes que operan con dictadores hiperbólicos en países ficticios en los que prima el caos.

Estos regímenes explotan los recursos que tienen a mano, ya sean los medios de comunicación, la guerra y las personas, vivas o muertas.

Erich Rosenrauch da un paso más allá en su proyecto literario, cuando propone una distopía sexual en *La burra*, publicada póstumamente en 1978. En conjunto, estas novelas son desconocidas en la literatura chilena y latinoamericana, por lo que su visibilización abre el espectro y suma otro archivo que señala a un hombre solitario que abordó la crisis de su época y escribió, en Concepción de Chile, la compleja segunda mitad de la década del setenta del siglo XX.

Por medio del recurso de la distopía el autor propone una lectura crítica y proyecta una advertencia en torno a los lugares aciagos, donde opera la democracia<sup>73</sup> enmascarada, que automatiza a la sociedad utilizando los medios de comunicación y la lujuria. Estas sociedades, imposibilitadas de mantener la paz, se enfrentan al derrumbe de sus instituciones. El escritor advierte los vicios del poder en detrimento de los oprimidos y proyecta sutilmente el acabose de los recursos naturales, la guerra sin fin y el choque ideológico. En su discurso narrativo se desplaza la distopía silenciosamente.

---

<sup>73</sup>Rob Riemen (2006) propone la siguiente tesis: “*Propositio eins*: Sin nobleza de espíritu, la democracia sucumbe ante su propia libertad. *Demonstratio*: Véanse los tiempos que corren. *La Bildung* desaparece, las virtudes desaparecen, la prestancia desaparece, el arte del discernimiento desaparece, el silencio desaparece, la vida contemplativa desaparece, el espíritu desaparece, la moral desaparece, las obligaciones desaparecen” (p.98). El pesimismo radical de Rosenrauch se traduce en la implementación de la distopía como advertencia ante el fin de la democracia. Por *Bildung* entiéndase el cultivo de sí mismo.

En cuanto a las novelas que abordan un contexto universitario, leemos en *Noche sin gloria* y *Los Poderosos* un discurso atravesado por la ironía en lo que respecta a la situación de los estudiantes y los profesores. Rosenrauch se esfuerza por revelarnos un espacio de juego, un campo en términos de Bourdieu, habitado por agentes que interactúan en una ciudadela expuesta, como es la Universidad. *Los poderosos* da cuenta del *habitus* de una serie de personajes en torno al campo universitario. La madre del protagonista transporta la *illusio* a su hijo, a quien hace creer que solo en la Universidad será un poderoso. Enrique, intenta tener contacto con los poderosos a partir de la amistad con personas ligadas a la Universidad, ya sea un portero borracho, un capataz con inclinaciones homoeróticas, la pareja del profesor y sus compañeros de universidad. Pero descubrirá que es un lugar vacío donde cada uno debe abrirse paso según sus propias posibilidades.



En una época como la nuestra, en que los cuestionamientos a la institucionalidad académica y política se instalan en la contingencia, visitar estas novelas nos permiten reflexionar sobre la Universidad en la medida en que contiene y proyecta generaciones y generaciones de personas que contribuyen al porvenir de las sociedades. En ese sentido, y en palabras de Jacques Derrida (2010), la universidad puede ser un lugar *sacro* en tanto que:

Esa libertad o esa inmunidad de la Universidad, y por excelencia de sus Humanidades, debemos reivindicarlas comprometiéndonos con ellas con todas nuestras fuerzas. No sólo de forma verbal y declarativa, sino en el trabajo, en acto y en lo que hacemos advenir por medio de acontecimientos (p.43).

Por último, *La casa contigua* es una novela que opera sobre elementos como los objetos, el ambiente, la religiosidad y la lujuria. Los primeros responden a una *colocación* por parte del narrador que involucra una afectación en los personajes que están enlazados a ellos, y que por la vía de las percepciones y la memoria se construye un relato de aquella afectación.

En cuanto al ambiente, confluye en la religiosidad y lujuria un flujo que se transmite de un sitio a otro por medio de las especulaciones del lechero, quien impulsa la curiosidad en Francisco y Ana. Ellos están enganchados a una serie de objetos que constituyen sus espacios, pero a la vez están fuertemente seducidos por el ambiente que se genera en torno de la casa contigua que los circunda.



Revisitar *La casa contigua* a cincuenta años de su publicación implica el encuentro del lector contemporáneo con un estricto mecanismo narrativo, que se basa en la interioridad de los personajes y en la afectación que realizan los objetos sobre ellos, lo que permite poner en discusión los cruces entre la duda y la fe, la santidad y el vicio, los deseos colmados y el vacío.

Las novelas que abordan los tres corpus de la investigación fueron publicadas entre 1961 y 1978. En diecisiete años Erich Rosenrauch dio cuerpo a su propuesta narrativa. Sin duda, la fortuna económica que gozó su familia (recordemos que perdieron sus bienes tras

salir de Viena y llegaron a Concepción prácticamente con lo puesto) luego de instalarse en Concepción permitió que no sólo Rosenrauch escribiera sus novelas, sino también gestionase el trabajo editorial de las mismas, ya fuera con imprentas como Aníbal Pinto o editoriales como Del Pacífico, Orbe (Argentina) y Tercer Mundo (Colombia).

Entre las escasas entrevistas que Rosenrauch concedió destaca una que realizó Salvador Schwartzmann en 1969, donde el escritor confiesa que Daniel Belmar le dijo: “Tú con tu herencia de europeo has caído en la mitad de un continente joven que te va a entender poco o nada” (*El Sur*, ene. 6, s/p). Estas palabras marcarán un destino de silencio, pero que con los años irá permeando la figura de Rosenrauch en vista de los lectores e investigadores que al toparse con un cuento o una novela percibe la calidad literaria de las mismas. Si bien su nombre hace poco ruido, no son escasas las alusiones descubiertas en los archivos de prensa de la Biblioteca Nacional Digital de Chile y en el recuerdo de quienes tuvieron contacto con él.

En Concepción permanece la otrora casa familiar, ubicada en Aníbal Pinto #153, que funciona como una sede del Hogar de Cristo. Además, con motivo de la celebración del primer centenario de la Universidad de Concepción (1919 -2019), nos parece pertinente recordar el legado literario y cultural de Erich Rosenrauch, materializado en la Biblioteca donada por su madre, Malvine Vogëlfanger, en 1981<sup>74</sup>, a lo que se suman las partituras

---

<sup>74</sup> Anexo 7, portada de la *Antología de novelas de anticipación* de la Editorial Acervo (Barcelona) que consta de 22 tomos.

musicales de su hermana Evelyn y la discoteca del escritor. Mención aparte merece Malvine, quien hizo una importante donación, en 1984, a la Dirección de Museos y Bibliotecas para profesionalizar el archivo de prensa. Si bien no se concretó la Fundación Rosenrauch ni una sala con su nombre, diversas pesquisas durante el desarrollo de la investigación no han dado frutos. El aporte de Malvine es valiosísimo y le debemos la conservación de materiales fundamentales para el desarrollo de la investigación en Chile.

El epígrafe que abre esta investigación fue extraído del libro del músico y escritor francés Pascal Quignard (2018), titulado *Sobre la idea de una comunidad de solitarios*, en el que reflexiona en torno a la vida y obra de una serie de músicos y pensadores que eligieron la soledad como espacio para ser. En vista que Rosenrauch fue identificado como un “solitario” nos parece pertinente traer aquí la escritura de Quignard:

“Solitarios” designaba a los hombres de la sociedad civil, aristócratas o burgueses ricos que optaban por las costumbres de los conventos (sus abstinencias, sus silencios, sus austeridades, sus vigiliadas, sus tareas, sus lecturas), pero que se negaban a atarse a ellos a través de los votos (p.32).

No parece tan lejana, salvo por los siglos que distan en medio, la actitud de Rosenrauch como la de los solitarios franceses del 1700, enclaustrados en la abadía de Port-Royal, en las afueras de París. Él, trasplantado a otra cultura, tuvo que sortear su diferencia y lo hizo por medio de la escritura, ejercicio vital en donde sobrevivir, persistir y finalmente

existir. Paradójicamente, esa soledad y sentimiento de exclusión produjeron un acontecimiento literario tremendamente significativo.

En una nota, “Relectura de Erich Rosenrauch”, Pacían Martínez puntualiza el carácter social de la tesis de pre-grado del escritor, titulada “Estudio Fitoquímico y Toxicológico del *Lathyrus Sativus* L. como posible causante de Latirismo” con la que se graduó de Químico Farmacéutico, carrera que jamás ejerció. Escribe Martínez: “Rosenrauch permanece más como leyenda que como narrador poderoso. Los penquistas se quedaron con el mito del ser solitario, de raro tormento que se paseaba por la ciudad –al atardecer- con una expresión entre irónica y angustiada” (*El Sur*, 1986, ago. 21, s/p.).<sup>75</sup>



Confiemos que esta investigación posiciona y visibiliza el legado literario y cultural que Erich Rosenrauch y su familia nos ha obsequiado. Y que en vista de los cuarenta años que han transcurrido desde su partida sea este un homenaje a su disciplina y coraje, a su insistencia, a su inteligencia y sensibilidad, en la literatura como ejercicio de libertad.

---

<sup>75</sup> Véase anexo 14

## Anexo



Kennort:	<i>Wien</i>
Kennnummer:	<i>7006278</i>
Gültig bis:	<i>4. Juni</i> 10 <i>39</i>
Name:	<i>Rupprecht</i>
Vornamen:	<i>Maria Anna</i>
Geburtsort:	<i>Wien</i>
Geburtsort:	<i>Wien</i>
Beruf:	<i>Lehrerin</i>
Unveränderliche Kennzeichen:	<i>Wien</i>
Veränderliche Kennzeichen:	<i>Wien</i>
Bemerkungen:	<i>Keine</i>

den *5. Juni* 10 *39*

**Dolizeipräsident**  
(zustellende Behörde) *1. d.*

*Rupprecht*  
(Unterschrift des ausfertigenden Beamten)

Anexo 1

PERSONENBESCHREIBUNG	
	
Unterschrift des Inhabers <i>Heinrich Josef Kovarik</i>	
Es wird hiermit bescheinigt, daß der Inhaber die durch das obige Lichtbild dargestellte Person ist und die folgende Beschreibung eigenhändig vollzogen hat. am <i>23. Mai 1939</i> <i>[Signature]</i>	
Beruf <i>Kaufmann</i> Geburtsort <i>Tysmenica</i> Geburtstag <i>11. 9. 1898</i> Wohnort <i>Wien</i> Gestalt <i>mittel</i> Gesicht <i>rund</i> Farbe der Augen <i>braun</i> Farbe des Haares <i>braun</i> Besond. Kennzeichen <i>—</i>	
KINDER	
Name	Alter
Geschlecht	

Anexo 2.

Pasaportes de Malvine Vogëlfanger y Rubin Rosenrauch emitidos en 1939 en Viena.



### Anexo 3

Familia Rosenrauch Vogëlfanger. De izquierda a derecha están Erich, Malvine, Evelyn y Rubin en Concepción. Circa 1950- 51.

del Mercurio, Jto, 15.XII.1968 p. 3

711921

## Crónica Literaria

Por ALONE

### LA CASA CONTIGUA ¿NOVELA?

Por Erich Rosenrauch (Orbe, 1968).

El argumento de esta novela, si de novela puede hablarse y de argumento, se reduce a lo siguiente: un convento de frailes y una casa de diversiones viven separados por una pared donde crece un rosal, pero unidos por un lechero que va de uno en otro, repartiendo su leche con la misma ecuanimidad que el rosal sus rosas.

Esto da que pensar a uno de los frailes.

Tanto que, después de observar y retratar admirablemente, extraordinariamente a sus hermanos en religión, buscando con ellos un contacto espiritual que no encuentra, se pasa, animado de igual propósito, a la casa contigua, que tampoco le proporciona el objeto de sus atanes.

Sólo dos de los numerosos personajes gozan de nombre propio, Francisco, el fraile meditabundo e inquisidor y Ana, una de las pensionistas, aisladas del leoncio.

Perdón: olvidaba, entre los primeros, a los hermanos Rómulo y Anselmo y, entre las segundas, a una tal Alicia, también debidamente bautizados sin apellido.

Dos comparas enteramente mudas y algo fantasmales de enemigos del diálogo. Ninguno habla.

¿El drama? La inquietud de Francisco, su soledad interior, el ansia de hallar un eco, una ayuda, alguien capaz de oírle y responderle.

Pero estaría equivocado quien creyera, por estos datos precisos, tener una imagen algo aproximada de la obra, una de las más raras que hayamos leído jamás y, sin duda, la más original, dispárea, cómica y abismante de las letras nacionales, en las que vanamente le buscaríamos un término de comparación.

Desde luego ¡qué estilo! Pero ¡qué estilo!

Una prosa que se diría la caricatura del lenguaje abstracto y ultratécnico de ciertos profesores de estética aficionados a la jerigonza metafísica, frases enrevesadas, cnoque de expresiones altas y bajas, un enmarañamiento de construcciones que, de pronto, hacen estallar irrisistiblemente la carcajada, pero que poco a poco, no se sabe cómo, va apoderándose del interés y descubriendo, bajo esa trabazón selvática, una sensibilidad temblorosa, una agudísima observación y hallazgos resplandecientes que sacan de la profundidad oscura otra personalidad a la que no se le halla, de pronto, filiación, pero que va asomando e insinuándose progresivamente, hasta que, por fin, aflora a la superficie y saca a luz una recuerdo inconfundible, un maestro soberano y una palabra esclara recordada: Proust.

Erich Rosenrauch procede de Marcel Proust como el hijo del padre. Un hijo extraviado y sonambúlico, de tamaño menor, al estado naciente, medio sumergido aun dentro del caos, pero de mirada fina, algo no sujeto a organización, como envuelto en pañales, no por eso, a ratos, menos penetrante y hasta seductor, avanzando entrelajado de las lianas y enredaderas.

Nada sabemos ni hace falta averiguarlo quién es el tal Francisco, su origen, su formación, su cultura o incultura. Es un ser humano con hábito religioso. También lo ignoramos todo de Ana, fuera de su oficio, por lo demás ejercido con

la mayor decencia, con una especie de compostura bastante extraña, como extraña resulta asimismo la religiosidad del fraile, uno y otra recubiertos por la distancia impenetrable del estilo, del modo, de la actitud que ante ellos observa el verdadero personaje de la obra y el más inexplicable de todos: el autor.

Uno se pregunta constantemente quién será éste, especie de Violeta Quevedo flotante y capaz de singulares elevaciones, oscilante entre la ingenuidad y la malicia, primitivo, refinado, único, indudablemente dotado de la más preciosa cualidad novelística, la de retratar a un tipo en forma ligera y profunda, en unos cuantos trazos absortos, inefables.

Vamos algunos de esos tipos.

El hermano Rómulo es el carpintero del convento. Vostinglero y bonachón, habita un ámbito sonoro de herramientas, martillos, serruchos y garlopas, cuyo estrépito lo vuelve sordo... "Aún cuando a ratos dejasen de amurallar al hermano Rómulo los ruidos formidables de su taller, devenidos ahora gigantesca vibración fantasma, ofrecían obstáculos igualmente arduos para llegar a él. Guardadas las proporciones, en este aspecto el casto varón era cual un pianista, cuyas fugaces ausencias del teclado no impiden que inaudibles ráfagas de armonía continúen aislándole del orbe, o un orador que hasta en el silencio impone entre sí mismo y sus acompañantes los reflejos tumultuosos de pasadas pifias u ovaciones. Y pese a no ser un fragor distante de carpintería sería tan noble o tensa como las anteropeas, bastaba, por cierto para incomunicar al hermano Rómulo con eficacia casi idéntica. Cada vez que Francisco trataba, pues, de abordarle al margen de sus utensilios, se encontraba con que todavía complementaba su jocunda verbosidad la cecandencia atronadora de aquéllos".

Ya irán reconociendo los lectores de Proust en estas comparaciones reiteradas las huellas del maestro, su riqueza imaginativa, sus aluciantes percepciones y la densidad del ambiente imaginario.

Pensando que tal vez en su celda podría abordarlo libremente, Francisco visita en ella a Rómulo; pero la decepción es igual y ahora definitiva. A la hora de meditar, lo halla dormitante... "Y aun cuando lo despertara de inmediato, se alisara el pelo y le sonriera vagamente, todo eso no impidió a Francisco llegar a una desagradable certeza... Algo en él rehusaba conjugarse con lo circundante cual con sus materiales de carpintería: y en medio de los objetos devotos, se le veía, pues, extrañamente grauto, reducido respecto de éstos a una inconexión que ningún acto suyo dirimiría mientras aun siguiese allí. Y en nada infiltraban las veces que pudiera todavía incorporarse semidormido, amansarse las greñas y sonreír con beatitud".

Deshecho el carpintero tenaz, succede el tenaz bibliotecario. A éste lo absorbe la lectura. Aun sin libro delante, el hermano Anselmo conserva la actitud del lector, parece ante un invisible atril. "Inmerso en continuas lecturas, el gesto de hacerlo —pág. 50— concluyó absorbiéndolo entero: todos sus rasgos vivos estaban amasados en un duro bloque unitario, adusto, meditabundo e inmóvil. En suma, el hermano Anselmo se había vuelto igual a su trabajo y éste le perseguía hasta el margen de sus libros, eternizado en su aspecto como reflejo

de intelecciones que, de hecho, pudieran haber muerto dentro de él largo tiempo atrás". Siguen dos páginas fabulosas que sentimos no poder copiar por su extensión, para dar espacio al final de la semblanza, cuyo último rasgo es una simple maravilla: "Desde el umbral, Francisco comprendió entonces que el encuentro había terminado, o más bien, que ni en ese momento ni en otro alguno tendría siquiera ocasión de empezar. Pues se le había revelado al último que el gesto lleno y conciliador que esperaba... nunca cristalizaría; que dicho gesto, junto a muchos otros de que se le supusiera capaz, permanecería latente hasta el fin en una engolada rigidez; y que todo cuanto pudiese darle ese fraile va lo estaba recibiendo de él así mismo, en este enfascamiento ciego con que, clavado en una silla, sondeaba laboriosamente la nada".

Después del hermano carpintero, locuaz y estrepitoso, del hermano bibliotecario, congelado entre sus libros, ambos igualmente impenetrables, completa el triptico el único fraile hermoso de la comunidad, el Padre Superior. Francisco decide abordarlo. Le resulta aun más difícil que los otros, aunque en diferente forma. "Inúmeras veces —pág. 54— mientras esperaba salirle al paso, percances inopinados habían servido para impedirlo; y pese a ser ellos en sí banales, la frecuencia pasmosa con que se repetían obliga seguidamente a puntualizarlos. A menudo ocurría, entre otros contratiempos, que, al momento de querer él concretar la aproximación, al padre superior lo tragara de pronto una puerta abierta, la cual, sin menoscabar por eso su realce, privaba empero a Francisco de los beneficios de ella con eficacia simple y brusca. Solía preducirse, asimismo, el caso opuesto cuando, por obra de un rayo repentino de luz, el egregio personaje se le aparecía, no ya aliente su alcance, sino accesible en demasía, encarándole en mitad de un resplandor despiadado que invariablemente le desarmaba decisiones cuya mantención no toleraba el que se las expusiera en planos tan nífidios. O bien, le vencia igualmente un bisbeo de monjes que, emergido de cualquier vericuetto de las galerías, rodeaba al padre superior y vedábase entonces esa presencia ilustre tras una frondosa maraña hecha de silbeos de salmodia, fricciones de sayos y relente ácido de mucha piel mortificada. Mas, condensárase el obstáculo de un modo u otro, su efecto en Francisco no era derivación inmediata de las distintas situaciones en que se le manifestaba. Viniese como puerta voraz, empobrecedor rayo luminoso o apretado cerco humano, tal imposibilidad, en cuanto a su repercusión sobre nuestro joven, divorciábase siempre de sus elementos visibles, cual si éstos fuesen del todo inadecuados para transparentarla. No importaban mucho, por consiguiente, las diferentes formas en que aquélla se le ofrecía: Francisco, acoso por la disimilitud de esa formas con la renuencia que expresaban, nunca las había integrado a la ideación de sus descalabros".

¿Cuándo, cómo y por qué paró Francisco del monasterio al luponar? ¿Cómo se comporta en él? ¿Qué vé, qué enciende, qué descubre? Es lo que esperamos y vale la pena exponer en otra crónica.

Piedra Roja, diciembre de 1968.

## ALGO MAS SOBRE ERICH ROSENRAUCH

por M. C. G.

"Hace veinte años que escribo  
y nadie me leyó nunca".

Erich Rosenrauch

Es la repetición de la eterna historia: las obras de Erich Rosenrauch no se venden; Van Gogh en toda su vida vendió sólo un cuadro.

Por primera vez en nuestra vida literaria —y acaso última— materializamos el impulso de conocer a un escritor que admiramos. Nuestra convicción fue siempre lo contrario: no conocerlos. Porque rara, rarísima vez el hombre alcanza la medida de su obra cuando ésta sobrepasa la calidad a que llegan los que estimamos buenos escritores. Así, contra lo que pudiera creerse a través de crónicas que hemos escrito, nuestra admiración por Pablo Neruda es tan antigua y honda que hemos declinado innumerables oportunidades de conocerlo. Nos aseguran y reaseguran que es de trato encantador, de charla inteligente y otras prendas, más, su obra poética, la que nos importa, tiene una tal trascendencia en nuestra larga vida entre los libros y estimamos su esencia de tal manera un hito en la literatura toda, que algún instinto nos lleva a desconfiar, a oponer la "inmensa sospecha" proustiana de que el hombre Neruda es sobrepasado por la obra Neruda...

Acaso el gran vate, en el fondo, sea el primero en aceptarlo así.

En el presente caso ¿qué rompió nuestra norma? Puede ser lo insólito del mismo. Pero, bien estrictamente, no lo sabemos. Hasta pudiera ser un estado de ánimo.

Llegamos a Concepción. Después de no menudas dificultades (en nuestra búsqueda llamamos a dos grandes librerías: en ninguna conocían al escritor. A decir verdad, lo raro hubiese sido lo contrario) nos atiende en el teléfono su hermana, quien nos da otro número. Ahí está, por fin. Acento no chileno puro. Cierro el teléfono. Como no vemos en el hotel (Hitz) ningún salón apropiado para que dos desconocidos se encuentren y charlen, resolvemos acoger la invitación y llegar hasta la casa de Rosenrauch. De nuevo es primero su hermana, absolutamente rubia, quien hace el recibimiento. Pasado un vestíbulo entramos a un salón o living de grandes dimensiones. A la derecha un piano cuarto de cola de madera muy roja. Una alfombra de gran calidad, muy hermosa.

Un sofá, dos sillones, una mesa de centro, todo ello un poco disperso en la gran habitación a la que algo severo le impide ser del todo acogedora. Hay no sé qué sobriedad extrema que delata no obstante una riqueza actual o pasada, no importa. Dos cuadros muy bellos, más bien pequeños, cuya autenticidad ignoramos, atraen poderosamente la vista. Aparece en seguida el escritor. Alto, delgado, tipo bastante alemán, treinta y siete años. El dejó plañidero de su voz, percibido en el teléfono, se acentúa hasta adquirir a ratos algo quejumbroso que atrae, sin embargo, la idea de que lo sustenta una vaga ironía, particularmente cuando sonríe. Sonrisa de veras indefinible.

Desde el comienzo nos ha repetido esta pregunta: "¿No estarán ustedes —ustedes— somos Alone y ego— sobreestimándose como escritor?" Y añade, lamentándolo: "Hace veinte años que escribo y nadie se ocupó nunca de mí". Al repetirme la pregunta de si estaría sobreestimándolo, trato de explicarle que seríamos dos los errados, cosa que dada nuestra calidad de lectores impenitentes parece como mucho... Le explico también que al leerlo no tenía yo antecedente ninguno que pudiera inclinarle así o así. Cuanto al Decano, no olvidar que descubrió a la Mistral y a Neruda. De súbito —acaso por cierto nerviosismo derivado de que no es él un hombre de trato llano ni tengo yo el hábito ni la voluntad de allanar "los caminos difíciles"— le pregunto a fondo:

—¿Por qué escribe usted? Me mira desde atrás de sus lentes:

—Bueno... para ocupar el tiempo, el gran tiempo que me sobra. Yo soy solitario. Además, a mí no me ocurre nunca nada... Soy el escritor de provincia.

Guardamos silencio. Yo murmuro:

—Para ocupar el tiempo... También quizá por un deseo de comunicación.

Nuevo silencio. No recuerdo a propósito de qué está ahora diciéndome:

—Yo no creo en nada.

Esta vez soy yo que lo mira. Y yo que pienso: este hombre de trato un poco peregrino, de voz quejosa, de labios un tanto infantiles, de aspecto intelectual ciento por ciento, que ha escrito un libro extraordinario y originalísimo, "no cree en nada". En la soledad uno tiende a la costumbre de apropiarse algunas "instancias". Hasta ese momento el "no creo en nada" nos ha parecido una frase de nuestro uso personal exclusivo, salvo tal o



ERICH ROSENRAUCH

cuál vez oída al propio Alone, y he aquí "otro" que la pronuncia, también sin patetismo pero como una fatalidad incontrastable. Se lo digo a mí vez, pero, como yo respecto de él, tampoco parece convencerse del todo. Es un hecho que este tema no favorece la conversación de nadie...

Pero la situación se salva: hablamos de música. Aquí el común denominador tiene un breve puente, ya que sin duda se trata de un melómano consumado. Posee una fabulosa colección de discos. Los compra desde que iba al liceo; su padre, hombre que huyendo de los nazis llegó a poseer acá una gran fortuna, le pasaba entonces una crecida suma para sus gastos de colegio. Casi toda iba a parar al almacén de discos. Según ha declarado, cree ser el único particular en el país que posee la

colección completa de las sinfonías de Bruckner y Mahler. Se trata, pues, de un diletante profundo que, como tal, da lugar inmanente en su vida a la pasión de amar la más extraña y más soberana de las artes: la música. Esta especie de centro de gravitación de un mundo interior, mundo que, en su caso, es su más fundamental realidad, determina esencialmente la forma y el fondo de su arte (mirándole y oyéndole uno piensa, sin poder evitarlo, en la definición genial: *le style est l'homme même*). Porque la impresión que Rosenrauch nos ha dejado, la impresión de su persona de carne y hueso, es que, como su obra, no se parece a nadie. Su habla nada tiene del aristócrata penquista ni del literatode de los círculos a la vez libre del "prurito" de halago al sacro pueblo. Insistimos: no se parece a nadie y es innegable que la sorprendente singularidad de sus escritos hunde su raíz en la individualidad cerrada de este escritor.

Podríamos designarlo, pues, en el mundo literario como el "recluso" que separan los sociólogos. Pero es necesario añadir una curiosidad más: frente a él no se siente la fuerza de una personalidad como dicen que ocurría, por ejemplo, con la Mistral. Se siente más bien la tentación de decir que esa personalidad está casi ausente, doblada sobre sí, acaso por el tiempo sobrado, ese largo tiempo en el que "nunca le ocurre nada"...

Salvo el haberle ocurrido el tremendo suceso de haber escrito un libro —acaso varios— de una rara substancia.

Alone (único que como nosotros admira a Rosenrauch sin reservas. En efecto, en las síntesis literarias del año que hemos leído no se menciona el nombre de este novelista, en circunstancia de ser el verdaderamente trascendente, no sólo en el año sino en muchos años). Alone, decíamos, asimila a este autor totalmente con Proust. Aunque con un alcance leve, disintimos en cierto sentido, por estimar que los puntos de partida son, a nues-

tro ver, casi polares. Así dijimos en una crónica (PEC 306): "... Rosenrauch hincó la punta de su estilo en un solo sujeto y luego en su interior descompones las piezas que lo conforman y de ahí desgrana su relato multitudinario de un mundo silencioso. Podrá argüirse que ya lo hizo Proust. La distinción radica en que Proust hacía desplegarse la inquietud interior a fuerza de estímulos exteriores; Rosenrauch procede a la inversa; diríamos, esto es, la fuerza de los íntimos y fluctuantes procesos interiores determina y modifica la existencia exterior. Así, uno y otro escritor crean sobre los dos grandes cimientos que condicionan al hombre".

Acaso estos dos puntos de vista ayuden al lector alerta a hacer sus propios descubrimientos en la rica veta. El Decano y mi modesta persona los hemos hecho en cada lectura.

Resumiendo nuestro conocimiento personal de Rosenrauch: nació en Alemania hace treinta y siete años, de padres judíos. Llegó al país a los siete años; es soltero. Su presencia es bastante inasible y tan pronto parece sufrir de véras la incomunicabilidad como burlarse de ella. En cierta entrevista declaró ser "un eterno calabaceado" en amor. En la amistad no le ha ido mejor. Le duele, sin duda, el desconocimiento de la crítica durante veinte años. (De estos nos tocan sólo cinco...) (1).

Finalmente cuando me dijo: "Lamentaría haberle producido una decepción", no supe qué contestar, como no lo sé ahora. De lo único de que no tengo dudas: es un extraño e inusitado escritor; y es un extraño y apartado hombre.

(1) Un detalle que Rosenrauch debe considerar: los críticos, especialmente los de fama, reciben grandes cantidades de libros. El grueso de estos es de calidad mediocre. Con frecuencia los resulta físicamente imposible recorrerlos todos. Además, la vista, al oírse interior, la curiosidad sobre tanta suculencia, se cansan...

71025F

## Bando Prohíbe Venta del Libro "Muertos Útiles"

La Jefatura de Zona en Estado de Emergencia de la Séptima y Octava Regiones, emitió ayer el Bando N° 109, cuyo texto dice:

"Vistos la facultad que nos confiere la Ley 12.927, artículo 34, letras L, M, N; atento además lo prevenido en el Bando N° 107 emitido por estas jefaturas de Zonas en Estado de Emergencia, resolvemos:

1.— Suspéndase, a contar de esta fecha y mientras dure el Estado de Emergencia, la impresión, distribución, venta y circulación del libro titulado "Muertos Útiles", del autor Eric Rosemraich.

2.— Requisese y retírese de la circulación e

incáutese del poder de quien se encuentre la indicada obra, facultándose allanamiento y desecrrojamiento en caso necesario.

3.— El presente Bando será cumplido por efectivos de Carabineros e Investigaciones de inmediato, debiendo notificarse por escrito la respectiva diligencia, dejándose constancia de la hora.

Anótese, comuníquese, y publíquese. Firmado Rigoberto Rubio Ramírez,

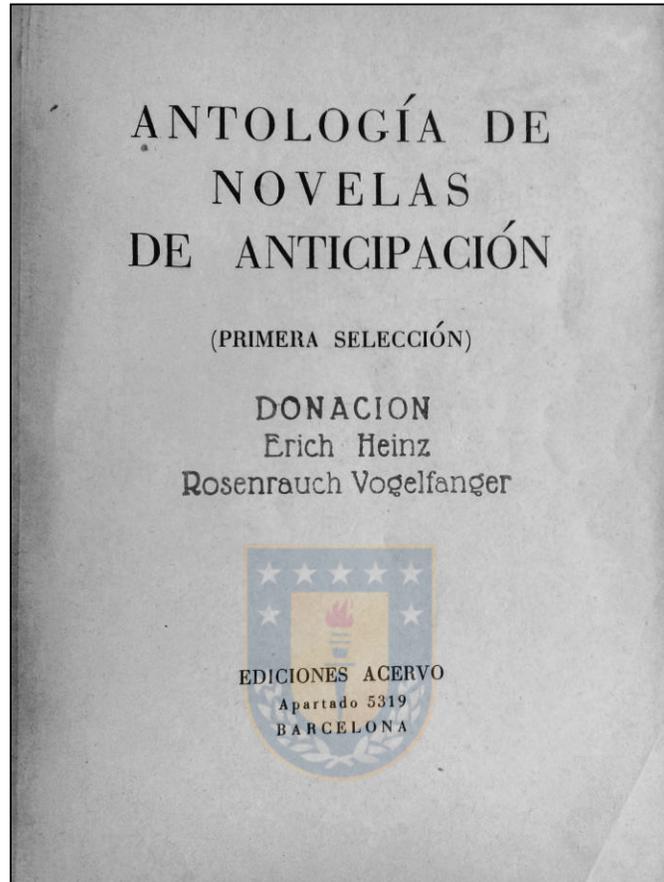
Jefe Zona en Estado de Emergencia de Séptima y Octava Regiones, con excepción de las comunas de Talcahuano y Tomé; Christian Storaker Pozo,

Contralmirante, Jefe de Zona en Estado de Emergencia para las comunas de Talcahuano y Tomé.

El Cronista, slp. 27-VIII-1977. P. 26

### Anexo 6

Acta de prohibición del libro *Muertos útiles* publicada en *El Cronista*, 1977



Anexo 7

Donación a Biblioteca Central (1981). Universidad de Concepción, diciembre 2018



Durante la reunión del directorio de la Fundación Erich Rosenrauch se observa a Enrique Campos Menéndez, Víctor Lobos Lopera, Hernán Alvez, Jaime Martínez, Rodolfo Zuloaga, María Teresa Sanz, entre otros.

Fundación Erich Rosenrauch:

## Desde Concepción salvan patrimonio nacional de diarios y revistas

• El directorio de la Fundación Erich Rosenrauch echó las bases de uno de los aportes más relevantes a la preservación y desarrollo de la cultura bibliográfica nacional.

La rica historia cultural de la ciudad de Concepción escribió el viernes pasado un nuevo y trascendental capítulo cuando se reunieron por primera vez los integrantes del directorio de la Fundación Erich Rosenrauch y dejaron echadas las bases de uno de los aportes más significativos y concretos a la preservación, restauración y desarrollo de la cultura bibliográfica nacional.

El directorio, integrado por representantes de instituciones de la ciudad y la propia donante de la Fundación, Malvine Vogelfanger de Rosenrauch, sesionó por primera vez el viernes pasado en Santiago junto al Director de Bibliotecas, Archivos y Museos y la Coordinadora de la Biblioteca Nacional. En la oportunidad se dieron a conocer los objetivos de la entidad, gestada y materializada en tierra penquista, uno de los cuales tiene como meta salvar el patrimonio nacional de diarios y revistas de la Biblioteca Nacional que, a causa del deterioro provocado por el paso del tiempo y la falta de equipos técnicos modernos para conservación, se encuentra en peligro de desaparecer. El convenio quedaría suscrito entre la Fundación y la Biblioteca Nacional el próximo año, una vez cumplidos algunos trámites, entre ellos la obtención de la personalidad jurídica. Para el efecto existe un aporte de 200 mil dólares (16 millones de pesos chilenos) por parte de Malvine de Rosenrauch.

Participaron en la primera reunión Enrique Campos Menéndez, director de Bibliotecas, Archivos y Museos; Guillermo Clericus, rector de la Universidad de Concepción; Víctor Lobos Lopera, rector de la Universidad del Bío-Bío; Hernán Alvez, director de EL SUR; Jaime Martínez, secretario de la Asociación Nacional de la Prensa; Rodolfo Zuloaga, representante de Malvine de Rosenrauch; René Lazo, abogado; Gustavo Martínez, jurista y María Teresa Sanz, coordinadora general de la Biblioteca Nacional.

**PARA EL PAIS.** Hernán Alvez, miembro del directorio de la Fundación, en su calidad de director de EL SUR, expresó que la Fundación, en su esencia práctica, "es una reunión de representantes de varias instituciones que quieren rescatar para el país, para el uso de todas las personas que les interesa, algo que está a punto de perderse por el paso del tiempo, por su deterioro, porque no hay medios para conservarlos, como diarios, revistas y otros

que se van a perder si no se conservan en forma más moderna". Agregó que eso es el país mismo. Es la historia diaria de lo que ha sido este país. Gracias al rescate que se hará de ellos quedarán en microfichas a disposición de todo el que quiera consultarlos, estudiarlos o conocerlos.

**ERICH ROSENRAUCH.** Erich Rosenrauch fue un escritor que falleció hace poco, mientras se encontraba de visita en Londres. Sus padres extranjeros llegaron a Concepción huyendo de la vorágine de la Segunda Guerra. Aquí se radicaron, labraron su fortuna. Hoy sobrevive la madre, Malvine, quien, tras perder a sus dos únicos hijos y su marido, quiere perpetuar la memoria de su familia donando la fortuna para beneficio cultural de los chilenos.

**«Cómo nació la idea, cómo se gestó la Fundación Erich Rosenrauch?»**

"Tiene una historia que se remonta al año pasado, cuando a propiedad del Centenario de Diario EL SUR, comenzamos a buscar en la Biblioteca Nacional, en el archivo del diario y en otras partes, donde pudiera haber ejemplares de los primeros días de Diario EL SUR de Concepción, esto es, del mes de noviembre de 1922.

"Nos dimos cuenta que, especialmente en la Biblioteca Nacional, los ejemplares de los 3 primeros años no están y los que hay, que son de 1983 hacia adelante, están completamente deteriorados por el uso. Esto no sólo ocurría con EL SUR sino con los demás diarios y revistas que hay allí. Es natural, porque el paso del tiempo exige un sistema de conservación para el cual se necesitan recursos y esos no los tiene la biblioteca".

**CONTACTOS.** Por su parte, recordó Hernán Alvez, el profesor Mario Alarcón Berney que fue funcionario del diario durante bastante tiempo, comenzó a hacer una investigación bibliográfica en EL SUR y captó el mismo problema. Como tenía contactos con la señora Malvine de Rosenrauch pensó que se podía hacer una fundación que llevara el nombre de Erich Rosenrauch y que la señora Malvine fuera la benefactora. El propósito de la Fundación sería preservar la bibliografía de diarios y revistas chilenos en la Biblioteca Nacional.

**OBJETIVOS.** Los objetivos básicos de esta Fundación son tres: preservar, restaurar, incrementar la bibliografía de diarios y revistas chilenos dispo-

nibles en el país. Esto implica microfilm todos los diarios que hay en Chile, desde que es independiente y seguir haciéndolo hacia adelante. El segundo objetivo es promover las obras de Erich Rosenrauch, mediante nuevas ediciones o traducciones de las que ya existen. Tercero, promover a escritores chilenos inéditos. Para esto se ha fijado un premio anual de cinco mil dólares para el que resulta premiado en el concurso. Cada tres años sería a nivel latinoamericano.

**FUNCIONAMIENTO.** Fueron invitadas a participar en esta Fundación siete personas representantes de: Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos, Biblioteca Nacional, Universidad de Concepción, Universidad del Bío-Bío, Diario EL SUR, Asociación Nacional de la Prensa, y la donante. Estas personas constituyen un directorio que tiene que velar por el cumplimiento de los objetivos. La primera reunión de estas personas se realizó el viernes pasado a las 16 horas, en la Biblioteca Nacional.

En estos momentos se estudia un convenio para cumplir con el objetivo de restaurar la bibliografía de diarios y revistas para la Biblioteca Nacional. Este convenio permitiría comprar equipos modernos de microfilmación, habilitar laboratorios y desarrollar procesos de restauración con personal preparado especialmente. Todo eso se haría con aporte de 200 mil dólares (cerca de 16 millones de pesos chilenos), el primero que hace la señora Malvine de Rosenrauch. Este convenio se firmaría en cuanto se cumplan algunos trámites entre ellos la obtención de la personalidad jurídica. El deseo de los miembros del directorio es que se concrete cuanto antes.

**BENEFICIO CULTURAL.** Se trata de una obra de beneficio cultural para el país de gran importancia, rescató el Director de EL SUR, no sólo para los diarios y revistas chilenos, sino que por todo el patrimonio bibliográfico de más de cien años del país.

"El papel que le corresponde al Diario EL SUR es el de miembro de esta Fundación por haber nacido aquí esta iniciativa. Queremos que ella se mantenga como idea anclada en la región, por ello se ha invitado a las universidades principales de ella. La Asociación Nacional de la Prensa está presente porque ha sido invitada en su calidad de representante de los editores, puesto que se trata de preservar diarios y revistas chilenos".

### Anexo 8

Donación de Malvine Vogelfanger a la Dirección de Museos y Bibliotecas en 1983.



Anexo 9

Casa familiar de los Rosenrauch ubicada en Aníbal Pinto #153. Concepción



### Anexo 11

Discoteca Erich Rosenrauch (1981) en la Radio Universidad de Concepción, octubre 2017.





**FUNDACION ROSENRAUCH. SANTIAGO.** — En la Biblioteca Nacional se firmó en la tarde de ayer el convenio que permite legalizar la fundación Erich Rosenrauch Vogelfanger, cuyos objetivos son conservar, difundir y restaurar los diarios y revistas chilenos de todos los tiempos. En el grabado aparecen el director de Bibliotecas, Archivos y Museos, Enrique Campos Menéndez; el rector de la Universidad del Bío-Bío, Víctor Lobos; el director de EL SUR, Hernán Alvez Catalán; el representante de la Asociación Nacional de la Prensa, Jaime Martínez; María Teresa Sanz, coordinadora de la Biblioteca; y Guillermo Clericus, rector de la Universidad de Concepción.

## Creada la fundación "Erich Rosenrauch"

● Parte con una donación inicial de 200 mil dólares y se microfilmán las colecciones de diarios y revistas chilenos.

SANTIAGO, (EL SUR). — En la Biblioteca Nacional se firmó ayer el convenio que crea la fundación Erich Rosenrauch Vogelfanger, cuyos objetivos son preservar, recuperar, difundir y restaurar el patrimonio bibliográfico de diarios y revistas chilenos.

La fundación cuenta con una donación inicial de 200 mil dólares hecha por la dama húngara Malvina Vogelfanger de Rosenrauch. Se anunció que se microfilmán todas las colecciones de diarios y revistas chilenas existentes en la Biblioteca Nacional y se procurará adquirir aquel material bibliográfico antiguo no existente en la biblioteca a fin de completar sus colecciones. Al mismo tiempo, todas las bibliotecas del país, del extranjero y organismos internacionales podrán adquirir copias de los microfilmes.

La fundación difundirá además las obras del benefactor Erich Rosenrauch, escritor chileno-austríaco. Para ello se procederá a editar y traducir sus obras a otras lenguas. También se otorgará un premio literario a escritores chilenos inéditos que llevará el nombre del benefactor. La galería consistirá en un incentivo en dólares, un diploma y la edición de la obra premiada.

Para el cumplimiento de tales propósitos se habilitarán laboratorios y otros equipos de acuerdo a las modernas tecnologías utilizadas en la restauración, conservación y uso de las microformas. Para desarrollar estas tareas se entrenará al personal necesario y se procurarán las asesorías necesarias.

En un primer paso se entregará una copia en microforma de la colección de los diarios del siglo XIX existentes en la Biblioteca Nacional, a la Universidad de Concepción, otra a la Universidad del Bío-Bío y al diario EL SUR se le completarán los ejemplares perdidos en el incendio. El director de bibliotecas, archivos y museos, Enrique Campos Menéndez, dijo que se habilitará una sala de lectura de diarios con el nombre y retrato del escritor Erich Rosenrauch.

En la firma del convenio participaron por la fundación las siguientes personas: por EL SUR, su director, Hernán Alvez Catalán; por la Universidad de Concepción, su rector, Guillermo Clericus; por la Universidad del Bío-Bío, el rector Víctor Lobos; Jaime Martínez, de la Asociación Nacional de la Prensa; el representante de la donante, Rodolfo Zalouga; el abogado René Lazo, el jurista Gustavo Martínez y la coordinadora general de la biblioteca, María Teresa Sanz.

En representación de la Biblioteca Nacional, Archivos y Museos, firmó su director, Enrique Campos Menéndez.

711 381  
p. 1.  
17-XII-1983  
al. Olm, Concepción,

### Anexo 12

*El Sur* cubre la donación de Malvine Vogelfanger para la microfilmación de diarios y revistas chilenos, 1983.



### Anexo 13

Tumba de Erich Rosenrauch en el Cementerio General de Concepción. Junto a la loza se distinguen piedras. Es costumbre de la comunidad judía dejar piedras sobre las lozas por cada visita. Noviembre, 2018.

## Erich Rosenrauch: in memoriam

"Frente a circunstancias capaces de conducir a otros hombres a la autoeliminación o la anquilosis, él todavía no descomponiase en un fétetro ni perdía la racionalidad".

Fragmento de "La burra", obra póstuma.

Hace cinco años dejó de existir en Londres, la misma ciudad en que halló la muerte el poeta mandragorista, Aldo Tarres Púa, el escritor Erich Rosenrauch, quien pocas semanas antes había partido en un largo viaje alrededor del mundo con su madre. El azar, sin embargo, o tal vez un enmarañado signo lo trajo pronto de vuelta al Concepción de las brumas, donde descansará para siempre, al fin en paz. Conocí poco a Rosenrauch, apenas cruzábamos un par de palabras en alguna calle o un restaurante, pero me intrigaba y continúa intrigándome el secreto de su laberíntica soledad. Parado en una esquina, observando todo con su rostro entre doliente e irónico, me parecía un escéptico contumaz, alguien que se cubría de una coraza de desdén para ocultar su desamparo esencial. Supe también algo de su vida, de su infancia en Viena y su llegada a Chile, de sus incomprensibles estudios de Química y Farmacia y de su firme propósito de convertirse en un novelista de verdad -que llegó a serlo-, pero el personaje sigue pareciéndome un

enigma, intuyo apenas sus fantasmas, sus ocultos tormentos, lo que quizás es la mejor manera de aproximarse a un individuo. "Nunca llegar a descifrarlo todo", diría Pound.

Esa misma condición "esteparia", su negativa a integrar círculos, a promocionarse, conspiraron en su contra. No lo imagino enviando sus libros a los críticos, no lo concibo atento a la opinión ajena. Una certeza soberbia de su propia valía, un exceso de seriedad, de desgarró, lo transformaron en un escritor minoritario, valorado sólo por Alone, por Jaime Concha, por Alfredo Lefebvre, y unos pocos más. Destino semejante al de Juan Emar, cuya divulgación masiva probablemente nunca se producirá:

Solía verlo también en las conferencias o en los conciertos, con una mirada como debe haberla tenido Rimbaud, atento al lugar común, a la hueca grandilocuencia, al estrépito que acalla la superficialidad. Cuestionador eterno, lúcido hasta lo insoportable, optó por aislarse y construir su obra en la penumbra, como Kafka, con quien lo liga un parentesco de raza y de demonios. He leído ahora, por ejemplo, una carta ficticia escrita a los 11 años, una composición escolar calificada con un seis por algún profesor miope y que me entregó su madre. Son las palabras finales de un condenado a

752116

muerte en un Zagreb invadido por las hordas nazis y que reflexiona, en esos momentos últimos, sobre su existencia y la de otros hombres. Sobrecoge el estilo, cargado de presagios: "Pues yo también tengo que partir, muy a mi pesar, de este mundo". Asoma, no obstante, la esperanza: "Adiós, hermano mío, adiós, y no te desesperes, ten fe en el futuro, pues recuerda que la V brillante de la liberación, que ya ha pasado, como una aurora que deslumbra, por Africa, Pantellería y Sicilia, está ahora avanzando, lenta pero seguramente, por los feraces campos de la soleada Italia, confundiendo con su brillo majestuoso e imponente a la bestia maldita del totalitarismo". Estas líneas, redactadas por un niño de 11 años, son algunas de las muchas que guarda su madre, escritas en hojas de cuaderno, con letra redonda y clara.

Se me ocurre que Concepción tiene el deber de preservar estas memorias, no proseguir ignorando a quienes lo han llevado más allá de sus orgullos pencopolitanos de sangre. Aquí plasmaron su obra Erich Rosenrauch, Daniel Belmar, Gonzalo Rojas, Alfredo Lefebvre, nombres que ya poco importan entre tanto manumitido de nuevo cuño. ¿Cuál es la causa de esta extraña hostilidad, de este sepultar en el recuerdo a quienes mejor nos han interpretado?

Pacián Martínez Elissetche.

Anexo 14

Pacián Martínez, *El Sur*, 1983

## REFERENCAS BIBLIOGRÁFICAS

**Alone**, 1968. “Crónica Literaria”. *El Mercurio*, dic. 15, p. 3. Santiago. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237562.html>

\_\_\_\_\_ 1968. “Crónica Literaria”. *El Mercurio*, dic. 22 p. 3. Santiago. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237564.html>

\_\_\_\_\_ 1970. “Los poderosos”. *El Mercurio*, nov. 22, p. 3. Valparaíso. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237555.html>

\_\_\_\_\_ 1978. “Crónica Literaria”. *El Mercurio*, jul. 2, p. 2. Santiago. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237524.html>

**Alonso, María Nieves et al.** 2005. “Donde nadie ha estado todavía: Utopía, retórica, esperanza”. *Atenea (Concepc.)* n.491, pp.29-56.

**Bachelard, Gastón.** 2000. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

**Ballard, Pere.** 1994. *Erinoeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema: Barcelona.

**Barthes, Roland.** 2000. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducción de Eduardo Molina. Siglo XXI Editores: México.

**Bataille, Georges.** 2007. *El erotismo*. Traducción de Antoni Vivens y Marie Paule Sarazin. Tusquets: Barcelona.

**Baudrillard, Jean.** 2004. *El sistema de los objetos*. Traducido por Francisco González. Siglo XXI Editores: México.

\_\_\_\_\_ 2000. *Las estrategias fatales*. Traducción de Joaquín Jordá. Anagrama: Barcelona.

\_\_\_\_\_ 2011. *La sociedad de consumo*. Traducción de Alcira Bixio. Siglo XXI: Madrid.

- Beautin, Wolfgang et. al.** 1989. *Historia de la literatura alemana*. Traducción José González y Berit Balzer. Catedra: Madrid.
- Bauman, Zygmunt y Lyon, David.** 2017. *Vigilancia líquida*. Traducción Alicia Capel. Paidós: Barcelona.
- Belmar, Daniel.** 1999. Los túneles morados. Serie Cuadernos Atenea. Sello Editorial Universidad de Concepción.
- Bernard, Arcand.** 1991. *Antropología de la Pornografía. El jaguar y el oso hormiguero*. Traducción de Pablo Betesh. Nueva Visión: Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice.** 1990. *La escritura del desastre*. Traducción de Pierre de Place. Monte Avila Editores: Venezuela.
- Bourdieu, Pierre.** 2010. *El sentido social del gusto*. Traducción de Alicia Gutiérrez. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Brevis Azócar.** 1970. “El solitario autor de La casa contigua”. *El Sur*, ene. 4 1970, p. 3.
- Canetti, Elías.** 1981. *La conciencia de las palabras*. Traducido por Juan José del Solar. Fondo de Cultura Económica: México.
- \_\_\_\_\_.2016. *Masa y poder*. Traducido por Juan José del Solar. DeBolsillo: Barcelona.
- Cánovas, Rodrigo y Scherman, Jorge.** 2010. *Voces judías en la literatura chilena*. Cuarto propio: Santiago.
- Casali Fuentes, Aldo.** 2015. “Reforma Universitaria en Chile, 1967-1973. Pre- Balance Histórico de una experiencia frustrada. *Revista Intus - Legere Historia*, 5(1), 81-101.
- Cioran, Emile.** 1988. *Historia y utopía*. Editorial Tusquets: Barcelona.
- Clément, Catherine y Kristeva, Julia.** 2000. *Lo femenino y lo sagrado*. Traducción Maribel García Sánchez. Editorial Cátedra: Madrid.
- Coddou, Marcelo.** 1974. “Nuevo libro de Erich Rosenrauch”. *El Sur*, mar. 24, p. 5. Concepción.
- Cruz- Cocke, Ricardo.** 2004. “Evolución de las Universidades en Chilenas 1981-2004 *Revista Médica de Chile*. N°132, pp. 1543- 1549.

**Debord, Guy.** 2002. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Pre- Textos. Valencia.

\_\_\_\_\_.1999. *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Trad. J.R. Capella y Carmen López. Anagrama: Barcelona.

**Deleuze, Gilles.**1995. “Deseo y placer”. Traducido por Javier Sáez. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 23. Barcelona.

**Deleuze, Gilles y Guattari, Felix.**1993. *Kafka por una literatura menor*. Traducción de Jorge Ferrero. Editorial Fondo de Cultura Económica: México.

**Derrida, Jacques.** 2010. *La universidad sin condición*. Editorial Trotta: Madrid.

\_\_\_\_\_.2003. *Papel máquina*. Editorial Trotta: Madrid.

**Domingo, Andreu.** 2008 *Descenso literario a los infiernos demográficos. Distopía y población*. Barcelona: Anagrama.

**Filebo.** 1977. “¿Toque de queda en la literatura? *Las últimas noticias*. Dic. 3, p. 5. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237558.html>

**Foucault, Michel.** 2010. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Editorial Nueva Visión: Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. 1986. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Siglo XXI Editores: México.

\_\_\_\_\_.1997. *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Siglo XXI Editores: México.

\_\_\_\_\_.2013. *Obras esenciales*. Paidós: Barcelona.

**Geel, María Carolina.** 1968. “Erich Rosenrauch”. Revista *PEC*. N° 306. Nov 8. s/n° pág.

\_\_\_\_\_.1970. “Una vez más en torno a Erich Rosenrauch”. Revista *PEC*. N° 377. Nov 13. s/n° pág.

\_\_\_\_\_.1969. “Algo más sobre Erich Rosenrauch. Revista *PEC*. N° 316. Ene. 17, p. 25.

**Gelcic, Ricardo.** 1979. “Pasión y muerte en *La burra* de Erich Rosenrauch”. *Revista Bravo*. N° 6, año 3, pp. 76- 80. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237371.html>

**Giordano, Jaime y Faúndez, Luis.** 1967. Treinta años de poesía en Concepción. Cuadernos Atenea: Concepción.

- Goldsm Schmidt, Eva.** 2008. *Huyendo del infierno nazi*. Ril Editores: Santiago.
- Guattari, Félix.** 1989. *Las tres ecologías*. Editorial Pre- Textos: Valencia.
- Hustvedt, Siri.** 2017. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Traducción de Aurora Echevarría. Seix Barral: Barcelona.
- Jameson, Fredric.** 1996. *Teoría de la Posmodernidad*. Traducción Celia Montolio y Ramón del Castillo Editorial Trotta: Madrid.
- \_\_\_\_\_. 2009. *Arqueologías del futuro*. Traducido por Cristina Piña. Editorial Akal: Madrid.
- Kayser, Wolfgang.** 1957. *Lo grotesco: Su realización en pintura y literatura*. Nova: Buenos Aires.
- Kiebling, Wolfgang.** 1980. *Exil in Latinoamerik (1933 -1945)*. Verlag Phillip. Reclam: Leipzig.
- Krafft- Ebing, Richard.** 2000. *Psychopathia sexualis*. Traducción Manuel Talens. Editorial La Máscara: Valencia.
- López Keller, Estrella.** “Distopía: Otro final de la Utopía. 1991. *Revista Reiss*. Universidad Complutense de Madrid. N° 55. pp. 7 – 23.
- Loveluck, Juan.** 1972. *La novela hispanoamericana*. Editorial Universitaria: Santiago.
- Marzano, Michela.** 2006. *La pornografía o el agotamiento del deseo*. Manantial: Buenos Aires.
- Marin, Louis.** 1975. *Utópicas juegos de espacio*. Siglo XXI Editores: Madrid.
- Martínez, Pacían.** 1978. “Libro póstumo de Erich Rosenrauch”. *El Sur*. 31 dic. Recuperado el 17 dic. 2018 <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237181.html>
- \_\_\_\_\_. 1983. “Erich Rosenrauch *in memoriam*”. *El Sur*. 12 jun. p. 3. Recuperado el 31 de agos. 2017. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-237642.html>.
- \_\_\_\_\_. 1991. “A contra luz. Erich Rosenrauch”. *El Sur*. 12 may. p.3. Recuperado el 31 de agosto 2017. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-188074.html>
- Martínez, María Luisa.** 2013. *La trampa de los sueños. La narrativa de Mario Vargas Llosa*. Sello Universidad de Concepción: Concepción.

**Millas, Jorge.** 1943. *Idea de la Individualidad*. Prensas de la Universidad de Chile: Santiago.

\_\_\_\_\_ 1981. *Idea y defensa de la Universidad*. Editorial del Pacífico: Santiago.

**Mora, Luis Vicente.** 2008. “Las distopías como vertiente política de la ciencia ficción” en *Estética: Perspectivas contemporáneas*. Antonio Notario Editor. Universidad de Salamanca. Impreso.

**Nietzsche, Friedrich.** 2009. *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Editorial Fabula Tusquets: Barcelona.

**Núñez Lavadese, Luis.** 1985. “De la utopía clásica a la distopía actual”. *Revista de Estudios Políticos*. N° 44, pp. 47 – 80.

**Oelker, Dieter y Muñoz, Luis.** 2014. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos: desde el Movimiento Literario de 1842 hasta el Teatro de la década del 50'*. Serie Cuadernos Atenea. Sello Editorial Universidad de Concepción.

**Obarrio, Juan José y Piquer, José Miguel.** 2015. *Repensar la Universidad. Reflexión histórica de un problema actual*. Editorial Dyckinson: Madrid.

**Ortiz, Claudia.** 2017. “La escena cultural en Concepción. Aproximaciones a través de los textos periodísticos de Ana María Maack entre 1976 y 1983 en el Suplemento Dominical del diario *El Sur*”. Tesis para optar al grado de Magíster en Arte y Patrimonio. Universidad de Concepción. Prof. Guía Bárbara Lama.

**Pastor, Vicente.** 1986. “Es afecto el parnaso o las victorias morales”. *El Sur*. agos. 10. p. V.

**Piglia, Ricardo.** 2006. *Crítica y ficción*. Anagrama: Barcelona.

**Quignard, Pascal.** 2017. *Sobre la idea de una comunidad de solitarios*. Traducción Adalber Salas. Pre-Textos: Valencia.

\_\_\_\_\_. 2017. *Sacher-Masoch: El ser del balbuceo*. Traducción. Paz Gómez Moreno. Ediciones Funambulista: Madrid.

\_\_\_\_\_. 2005. *El sexo y el espanto*. Editorial Cuenco de Plata: Buenos Aires.

**Ranciere, Jacques.** 2009. *El reparto de lo sensible*. Lom: Santiago.

**Riemen, Bob.** 2006. *Nobleza de espíritu. Tres ensayos sobre una idea olvidada*. Traducción Goefele de Sterck. Arcadia: Barcelona.

**Rivera, Daniela.** 2013. “Con la Universidad tatuada en la piel”. *Revista de Estudios Culturales Urbanos*. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/con-la->

universidad-tatuada-en-la-piel/

**Rosenrauch, Erich.**1961. *Noche sin gloria*. Presentación de Juan Loveluck. Editorial del Pacífico: Santiago.

\_\_\_\_\_.1970. *Los poderosos*. Presentación de Alfredo Lefebvre. Editorial del Pacífico: Santiago.



\_\_\_\_\_ 1968. *La casa contigua*. Presentación de Carlos Droguett: Editorial Orbe: Santiago.

\_\_\_\_\_ 1986. *La casa contigua*. Editorial Pehuén: Santiago.

\_\_\_\_\_ 1974. *Clima de optimismo*. Presentación de Jaime Concha. Editorial del Pacífico: Santiago.

\_\_\_\_\_ 1974. *Salvaguardia*. Presentación de Alfonso Calderón. Editorial del Pacífico: Santiago.

\_\_\_\_\_ 1978. *La burra*. Editorial del Pacífico: Santiago.

\_\_\_\_\_ 1989. *Muertos útiles*. Presentación de Jaime Quezada. Editorial Pehuén: Santiago.

\_\_\_\_\_ 1991. *En un país lejano*. Editorial Pehuén: Santiago.

**Salgado, Jorge.** 1989. “Reflexiones sobre problemas epistemológicos de la ciencia literaria. *La casa contigua* de Erich Rosenrauch. *Revista Logos*. N°1, 2° Semestre. pp. 97-128.

**Sanabria, Carolina.** 2007. “El *voyeur* en la literatura del siglo XX”. *Revista Filología y Lingüística*, n° 23 (1), pp. 45 – 60.

**Schwartzmann, Salvador.** 1969. “Penquista solitario gana renombre literario en Chile. *El Sur*. 6 ene. Web. 26 jun. 2016 <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-324557.html>

**Squella, Agustín.** 2019. *Democracia. ¿Crisis, decadencia o colapso?* Editorial Universidad de Valparaíso: Valparaíso.

**Sepúlveda, Gloria.** 2015. “Escribir es conservar y liberar la memoria. Transtextualidad y metalepsis en la narrativa de Daniel Belmar. Tesis de Magíster. Profesor guía, Dr. Edson Faúndez. Universidad de Concepción.

\_\_\_\_\_. 2016. “Narrativas de Concepción: Daniel Belmar y Erich Rosenrauch, dos antecedentes” en *Panorama de las narrativas de Concepción*. Editorial C&M: Concepción.

**Sepúlveda, Juan Carlos.** 1972. “El más incomprendido de nuestros narradores”. *El Sur*. 24 jun. Web. 28 ene. 2018. <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-237362.html>

**Sontag, Susan.** 1997. “La imaginación pornográfica” en *Estilos Radicales*. Taurus: Madrid.

**Tünnermann, Carlos.** 1996. “Breve historia del desarrollo de la universidad en América Latina” en *La educación superior en el umbral del siglo XXI*, Caracas: Ed. CRESALC, pp.

11- 38). Recuperado de <http://www.cibertlan.net/biblio/tidlectrsbasc/Tunermann.pdf>. 09 de ene. 2019.



**Viquéz, Alí.** 2014. “El castillo no existe”. *Kañina, Revista de Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica n° 38 (1), pp. 77- 94.

**Virilio, Paul.** 2016. *La administración del miedo*. Traducción Salvador Pernas. Editorial Pasos Perdidos: Madrid.

**Wojak, Irmtrud.** 1994. *Exil in Chile (1933 -1945)*. Metropol Verlag: Berlín.



San Valentín – Madrid- Cosmito  
2016 - 2019

