



**UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

**LITERATURA Y CONTRAEMPLAZAMIENTOS: VIGILANCIA, HETEROTOPÍA,
TRAICIÓN Y ALTERIDAD LITERARIA EN CHILE... A PARTIR DE LA FICCIÓN
NARRATIVA DE HERNÁN RIVERA LETELIER**

Tesis para optar al grado de
Doctor en Literatura Latinoamericana

LUIS ALEX BRAVO CAMPOS
CONCEPCIÓN – CHILE
2013

Profesora guía: Dra. María Nieves Alonso
Depto. de español. Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción

Índice

I.-	Introducción	03
1.1.-	La ruta del enganchado: Presentación del objeto de estudio, objetivos, hipótesis y metodología.	03
II.-	Lugares fuera de todo lugar; vigilancia y dispositivos de poder; el rostro de la traición; resistencias y fugas a través de la obra de Hernán Rivera Letelier: A modo de marco teórico.	09
2.1.-	Una lectura traidora. Metodología y conceptualización.	09
2.2.-	De los espacios imposibles, pero existentes en la ficción de la ciudad salitrera: Heterotopía y Heterografía en la escritura rivereana.	19
2.3.-	De los Dispositivos y sus fallas: Panoptismo, disciplina, vigilancia y ciudad apestada en las novelas de Rivera Letelier.	54
2.4.-	Resistencia y huida de la presencia traidora: aquellos que escapan y pervierten los flujos de poder. El espacio del traidor y la traición como (contra) espacio fecundo.	98
2.5.-	El verdadero rostro de la pampa salitrera. Alteridad y esperanza en la obra rivereana.	116
III.-	Hernán Rivera Letelier y el ciclo de la desaparición de la pampa salitrera	
3.1.-	La ubicación del pueblo imaginario de Rivera Letelier y la dinastía de la reina Isabel:	

Presentación de Hernán Rivera Letelier (caracterización del escritor pampino). Su obra. Breve reseña; aspectos fundamentales de su escritura; temáticas; contexto; tópicos frecuentes; influencias y proyecciones. _____	131
IV.- El minero y su primer ciclo escritural. Los laberintos de la obra de Hernán Rivera Letelier. _____	151
4.1.- Una obra que se extiende y se repliega; hecha de fragmentos; arraigada en la memoria. _____	151
4.2.- El otro lugar de la escritura de Hernán Rivera Letelier: un ejemplo de heterotopía, de heterocronía y heterografía. _____	216
4.3.- La vigilancia y el castigo del minero: Panoptismo, antipanoptismo y la ciudad apestada de Hernán Rivera Letelier. _____	240
4.4.- Amor, muerte, vida, traición y alteridad. “Palabras de un mismo conjuro; frutos del mismo árbol”. _____	255
4.5.- Instrucciones para escapar de la prisión pampina: Instancias de fuga y resistencia. El lenguaje narrativo un agente del contra-poder. _____	271
4.6.- El cuerpo de la mujer pampina. Un espacio sagrado más allá del poder soberano. _	278
V.- Conclusiones _____	280
VI.- Bibliografía _____	294

I.- Introducción

*“El espacio es, en el lenguaje de hoy,
la más obsesiva de las metáforas”*

(Michel Foucault)

1.1.- La ruta del enganchado: presentación del objeto de estudio, objetivos, hipótesis y metodología.

El objeto de estudio de esta investigación es parte de la obra del escritor chileno Hernán Rivera Letelier. La reina Isabel Cantaba Rancheras (Rivera Letelier: 1994), Fatamorgana de amor con banda de música (Rivera Letelier: 1998), Los trenes se van al purgatorio (Rivera Letelier: 2000) y Santa María de las flores negras (Rivera Letelier: 2002), son las obras con que se llevará a cabo esta labor, pues ellas se concentran en la vida de la ciudad salitrera, temática fundamental de este trabajo.

Espero que gracias a los resultados de esta investigación, se logre apreciar el valor artístico y literario de estas obras, porque creo que constituyen un espacio y una propuesta escritural que aporta elementos originales a la literatura chilena, no sólo en cuanto a sus temáticas o al lugar desde el que son enunciadas, sino también en lo que a forma o estilo se refiere. Las escenas cotidianas que nos presenta la obra de Rivera Letelier ocultan verdades terribles. De la forma más sencilla y con un estilo que puede ser tachado de ingenuo, el autor-narrador nos deja pensando, sintiendo que lo que acabamos de leer no puede ser todo. Uno de

los objetivos de este trabajo es demostrar que, como investigador, puedo ver un ápice más allá de lo evidente. Quiero demostrar que se puede decir algo más, allí donde la mayoría de la intelectualidad chilena piensa que todo está dicho.

Analizaré la arquitectura del campamento salitrero que era concebido y construido en círculos, como una prisión, rodeando a los trabajadores: primero con las usinas, luego con la cerca que delimitaba las habitaciones de los obreros; en un círculo más alto y amplio estaban las casas de los altos funcionarios (vigilantes extranjeros que velaban por que la producción y la explotación no cesara jamás) y por último, la inmensidad del desierto más hostil del planeta. Aun así, la organización social de la ciudad pampina, descrita por Rivera Letelier, no tenía un punto de poder central, visible. De allí que, a pesar de todo, se hiciera palpable en las vidas festivas de la gente simple, su ingobernabilidad. A través de estas páginas trataré de probar que estas novelas nos intentan decir que el panóptico está lejos de ser absoluto. Por tanto, consideramos que su obra es un dispositivo de naturaleza disciplinaria, por tal razón es válido concebir a toda la pampa, al universo completo de Rivera Letelier, como una inmensa prisión. Así, el campamento minero es un gran panóptico, un gran espacio de castigo. En donde cada persona (que también encierra en sí un espacio) cumple un rol específico (castigador, vigilante, castigado) siendo, como ya he señalado, un engranaje más de la tecnología y, en determinados casos, una instancia de fuga o de subversión de ese mismo esquema.

Además, este trabajo pretende demostrar que, desde diversas perspectivas, los espacios que constituyen cada zona de la narrativa de este autor pueden considerarse como formas de contra-emplazamiento (Foucault: 1966). Así también, que el universo literario de Rivera

Letelier puede ser concebido como una “red global” (hipertextual, rizomática), puesto que su producción literaria intenta, permanentemente, abarcarse a sí misma por completo. Cada nuevo texto intenta llenar un espacio que parecía vacío, replegarse sobre sí mismo y volver sus pasos hacia un texto matriz. La suya puede considerarse, desde esta perspectiva, más una reescritura que una labor de escritura.

A través de la lectura, la comparación, el diálogo intertextual, y la aplicación de un marco teórico compuesto por textos de diversas disciplinas, intentaré ingresar en el mundo de la ficción narrativa propuesta por este escritor. Mi intención es, mediante el aprovechamiento de espacios poco convencionales en el ámbito del análisis literario, subvirtiendo sentidos y proponiendo lecturas originales-que pueden incluso resultar transgresoras-, argumentar y probar mis ideas, llegando a exhibir algunos atisbos de originalidad. Mi propuesta de análisis se concentra en los espacios, pero partiendo necesariamente de la base de que, en literatura, todo es (o puede ser) un espacio. Así también, utilizaré el concepto de heterografía, pero no para describir dos o más formas de escritura de un signo lingüístico, sino como una noción de carácter pragmático. Para nosotros se trata de una forma de entender la escritura de alguien que, proponiéndoselo o no, transita, se mueve entre diversos referentes, se sirve de la interdiscursividad, la intertextualidad, la polisemia y la polifonía a la hora de narrar; siendo capaz de crear, mediante la ficción, un mundo lleno de ambigüedades, de contradicciones, que se superponen y no por ello dejan de ser verosímiles. Qué utilidad puede tener y por qué se ha optado por esta propuesta de análisis. Quizás se deba a que, como señala Daniel Innerarity (2004), el presente en que vivimos ya no es algo que se nos entregue simplemente a la mirada, sin empeño teórico, interpretativo y anticipatorio, la sociedad y cada uno de sus productos es,

son actualmente, un asunto de carácter interpretativo. Se hace necesario leer y releer - investigar- para intentar comprender. Siguiendo las ideas de este pensador, dedicado a la sociología, creemos que hoy el estudio de la literatura nos devuelve la imagen de un campo desestructurado y no la de un objeto iluminado por el saber teórico, en que los elementos se inserten fácilmente en un todo coherente y abarcable. Es, desde esta perspectiva, que concebimos nuestro trabajo como una tarea necesaria.

Creemos que los textos de este escritor se perfilan como fundamentales y dignos representantes de la (nueva) narrativa chilena. A través de su novelística, el autor nos presenta el universo de ese otro Chile, narrado desde su propio espacio. En la literatura nacional no son tan escasas las referencias al Chile obrero, pero cuando se le menciona, se ha hecho casi siempre desde la perspectiva de la élite, centrándose y remarcando la parte triste de la vida del pueblo: los tormentos, las vicisitudes, la explotación, las difíciles condiciones de una existencia pobre y llena de humillaciones; la desdicha y el desamparo del pueblo. Sin embargo, este autor, hablando desde ese pueblo, que otros sólo ven padeciendo, nos dice que incluso bajo penurias extremas puede surgir la vida a través de la alegría; del desenfreno, la fiesta y el amor.

Por otro lado, a través de estas novelas se aprecia una relación bastante particular entre los conceptos de heterotopía y panoptismo, relación que puede resumirse en una palabra: poder. Creemos que el panoptismo promueve el surgimiento de las heterotopías, pero éstas, debido a su naturaleza resultan ser ingobernables. Intentaremos demostrar que la escritura de Rivera Letelier subvierte las estructuras de poder presentes en la novela, atentando así contra

el orden disciplinario propio de la arquitectura panóptica, que también le da forma y sentido a la construcción ficcional moderna; proponiendo un espacio multiforme que, en ausencia de jerarquías, permite que el tiempo, las voces, los lugares y los cuerpos se mezclen, funcionando como un todo lleno de diferencias, pero íntimamente ligados.

A partir de esta investigación pretendemos llegar a establecer que, aunque subvierte las estructuras del poder disciplinario, el espacio narrativo que ofrece la obra de Rivera Letelier puede leerse como una analogía del orden social (teniendo como referente la ciudad - campamento minero) y los flujos de poder que lo atraviesan y se desplazan en su interior.

En otro orden de ideas, creemos que, a pesar de situarse en el espacio de la muerte, hablar acerca de la muerte y, en algunos casos, incluso exacerbarla; la narrativa de Hernán Rivera Letelier, propone una renovación vital: nos dice que la muerte es capaz de engendrar vida. Para él “la vida, la muerte y el amor resultan ser frutos del mismo árbol”. Con esa visión, ni la represión, ni la esclavitud, ni el castigo -ni las matanzas-, o la explotación diaria junto a las injusticias y al clima más extremo del planeta, pueden frenar el arrebatado de vida presente en cada una de las formas en que el (obrero) pueblo desata su alegría, su amor y sus ansias de libertad. Otro aspecto que abarca esta investigación está dado por el complejo fenómeno que representa la traición en estas obras. La traición se muestra como una manifestación fecunda, renovadora, vital. Es la traición de la muerte que engendra vida. La traición del lenguaje que permite la promiscuidad entre prosa y poesía. La traición del narrador que entregando, abandonando y ejerciendo mal el papel de vigilante, traiciona a la novela en cuanto a dispositivo disciplinario

En última instancia, intentaremos comprobar que al estudiar la obra de Rivera Letelier asistimos a una especie de enjambre creativo. Una construcción rizomática que a partir de su primera obra, *La reina Isabel cantaba rancheras*, se extiende en todas direcciones, intentando siempre volverse sobre sí misma para corregir ese universo primigenio, genial y caótico que es esa primera novela. Se actualiza en estos textos el axioma que dice: “en un principio todo era caos”...

II.- Lugares fuera de todo lugar; vigilancia y dispositivos de poder; el rostro de la traición; resistencias y fugas a través de la obra de Hernán Rivera Letelier: A modo de marco teórico.

2.1.- Una lectura traidora. Metodología y conceptualización.

Considerando los aspectos teóricos que se deben tomar, incluir e integrar para llevar a cabo un trabajo de este tipo, hablaré, en primer lugar, acerca del lenguaje y la metodología puesta en práctica para realizar el análisis textual que se presentará a lo largo del documento. Desde esta perspectiva y siendo consecuente con aquellos postulados teóricos más profundos – que se explicarán más adelante, aunque ya se han mencionado de forma tangencial- trabajaremos con el lenguaje considerándolo como un instrumento de dominación, capaz de legitimar las relaciones de poder por cuanto es la expresión formal de las ideologías de cualquiera de los actantes en juego, en cualquier tipo de proceso (incluyendo los literarios). De esta forma diremos que el lenguaje se relaciona con el poder de múltiples maneras: lo expresa, lo moldea y lo desafía. Este tipo de relación es dialéctica, puesto que el discurso (lenguaje) construye y constituye al poder, ayudando a sostener y reproducir equilibrio social y, a su vez es compuesto y organizado por el propio poder, ya que éste determina su permanente actualización.

Respecto al mismo tema podemos afirmar que la metodología aplicada en esta investigación puede concebirse como una forma de análisis crítico del discurso, que corresponde a un enfoque interdisciplinario que se sitúa al interior del análisis del discurso,

pero que se preocupa de problemáticas sociales, tales como las relaciones de poder, la dominación, la vigilancia, el castigo, la desigualdad y aun otras; con el objetivo de identificar, revelar, y dar a conocer las ideologías que reproducen o resisten al poder. Estos objetivos se intentan lograr, a través de la aplicación de una “multi-teoría y multi-metodología”, generalmente desde una perspectiva ideológica consciente y explícita y mediante un enfoque crítico y autocrítico a la vez.

En lo que se refiere al tratamiento del término ideología, simplemente será concebido de la forma en que frecuentemente ha sido entendido, como un sistema de ideas, representaciones y actitudes que constituyen, a la vez que determinan a un sujeto o bien incluso, a una sociedad. Esta forma de concebir a la ideología le ubica en el ámbito de lo “ideal”, es decir en el “mundo de las ideas”. Sin embargo, la ideología como concepto, “tiene una existencia material”, lo que se explica porque ella habita, se da en los actos: existe, no a través, sino en ellos. Si una persona lleva a cabo cualquier acto, lo hace de una determinada forma, siguiendo su o sus ideología(s). Por otra parte, es necesario considerar que siempre ese acto se insertará en una praxis social, la cual a su vez, se encontrará regulada por rituales definidos también por la ideología. Es decir, simplemente, que cada acto es ideológico, debido a que no puede, de ninguna forma, realizarse aisladamente de la ideología propia del sujeto. Por lo anterior, siguiendo el pensamiento de Althusser¹ (2003) y buscando el mejor acomodo a

¹ Althusser, Louis: Ideología y aparatos ideológicos de estado / Freud y Lacan. Buenos Aires: Nueva Visión. 2003. Louis Althusser concibe la ideología como la representación de una relación imaginaria con las condiciones reales de existencia.

nuestros planteamientos concederemos a la ideología ese carácter “material” que deja de lado su concepción de “ideal”² (Bajtín, 1992).

De la misma forma, pero ya aplicado en un ámbito diferente, corresponde referirse a la relación ideología-sujeto. Creemos que, en el presente caso, para que exista ideología, necesariamente tiene que existir un sujeto concreto, porque aquélla, tal como se ha propuesto, es propia de los individuos, entendidos éstos como seres reales que llevan a cabo actividades concretas, es decir, materiales. En palabras resumidas: sin sujeto no hay cabida a la ideología. Sin embargo, esta relación no llega solamente hasta ahí, ya que la ideología también constituye al sujeto, por cuanto no es posible la existencia de un sujeto sin una ideología. Esta dicotomía será vital para intentar comprender la visión del autor, plasmada en las intrincadas ramificaciones de su obra.

En suma, respetamos la concepción clásica del término ideología, como expresión que corresponde a un conjunto de ideas, representaciones y actitudes que, por una parte constituye a los individuos y, por otra, a su vez es constituida por ellos. Además, no sólo influye, sino que determina y existe en las prácticas sociales de los individuos y de los grupos a los cuales éstos pertenecen, expresándose siempre, a través de una existencia material concreta.

² La noción de ideología, como material sígnico (ideologema) fue acuñada por Mijail Bajtín, para quien, este concepto se adscribe en una dimensión fundamental de la socialización, que se encarga de las relaciones sociales y de cómo éstas son respaldadas por un conglomerado social. Para Bajtín, las ideologías nacen de la división del trabajo y se encuentran íntimamente ligadas a las estructuras y los dispositivos de poder. Entre las cualidades, mencionadas por este pensador, que caracterizan a la ideología podemos señalar que no es arbitraria, es orgánica e históricamente necesaria y constituye el armazón de sentido sobre el que los actantes producirán y reproducirán su trabajo. Además, cumple una función específica en las sociedades de que forma parte, puesto que oculta y desplaza las contradicciones sociales, a la vez que reconstituye una coherencia discursiva de orientación, acerca de lo que sucede a partir de la socialización. Por otra parte, de acuerdo a Bajtín, la ideología, es capaz de materializarse o institucionalizarse en prácticas sociales tangibles.

Por otra parte, el concepto de poder que desarrollaré a lo largo de esta investigación, se adecúa a lo aprendido durante mi formación académica y, por lo tanto, seguirá y se regirá, principalmente por los planteamientos de Michel Foucault (1979), quien en sus obras señala que “el término “poder” incluye un gran número de mecanismos individuales, definibles y definidos que parecen capaces de inducir conductas o discursos”. Lo que significa que el poder corresponde al conjunto de mecanismos que poseen la potencialidad de lograr que se lleven a efecto determinadas acciones (conductas y discursos). Se constituye, por lo tanto, en forma de estrategias que se adoptan y aplican con el fin de alcanzar un determinado objetivo. Tales estrategias, de acuerdo a lo planteado por el mismo pensador, no se poseen, no son inherentes o pertenecientes a un individuo o grupo de personas determinado. El poder se ejerce, irrumpiendo (y afectando) en quienes no lo tienen. Podría decirse entonces que esta concepción del poder, expresa cierta movilidad, por cuanto no es propiedad de un sector en particular. De la misma forma podría, en un momento dado, ser ejercido por un grupo diferente al que antes lo ejercía. Estas cualidades determinan su carácter tenso. Por ello es que los diferentes sectores sociales intentarán, permanentemente, ejercer el poder. Para Foucault, las relaciones o mejor dicho, las luchas de poder se dan en lo profundo y en la cotidianeidad de los acontecimientos sociales e individuales, no simple y solamente en las relaciones Estado-ciudadanos ni tampoco exclusivamente entre clases sociales. Para contextualizar estas ideas con el universo de la obra de Hernán Rivera Letelier, se puede citar como uno de los mejores ejemplos (los ejemplos así abundan en su obra), aquel que se aprecia en el episodio de la iglesia, en la novela *La reina Isabel cantaba rancheras*³ (Rivera, 2002). En aquel incidente las prostitutas ejercen el poder en el lugar más inusual o, en donde nunca nos imaginaríamos

³ Rivera Letelier, Hernán. *La reina Isabel cantaba rancheras*. Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena S.A. 7a edición, abril de 2002. Pág. 35.

que pudiesen hacerlo, dentro de una iglesia. Allí, arrebatando incluso al párroco su gran cuota de poder, lograron que su amiga, la reina Isabel, tuviera cristianas exequias... Escena que será comentada otra vez en sus demás novelas, transformando el hecho en un mito dentro de ese universo ficcional. La escena es un resumen de lo que es la escritura total de este hombre, llena de saltos, de superposiciones, de intertextualidades. En cada frase se alude a una parte de la vida en la pampa rivereana. Siendo además una muestra clara del lenguaje y el tono en que se han escrito estas obras. Estructura, contagio, traición, contra-poderes en juego... todo eso y más fue la “toma y asalto de la iglesia”

... “Era la hora ardiente de la siesta salitrera. Las mujeres, reunidas en pleno en el camarote de la Reina Isabel, trabajaban afanosamente tratando de dejarlo convertido si no en una esplendorosa capilla ardiente, por lo menos en una decorosa pieza mortuoria. Sudando la gota gorda en su empeño, comentaban lo cabrón y patevaca que había sido el cura al negarse a hacerle la misa de cuerpo presente a su compañera, cuando la Dos punto cuatro, salió de pronto con la patochada de que por qué no recordaban los buenos tiempos e iban y se tomaban derechamente la iglesia... ...-Dios no puede ser tan patevaca – decía la Carrilana, desplegando los pliegos de papel de seda-. Todo tiene que ser cosa del pollerudo ese del cura... ...ya la decisión de tomarse la iglesia estaba oleada y sacramentada: esperarían hasta que anocheciera y se dejarían caer justo en mitad de la misa de domingo. La resolución

fue aprobada por decisión unánime... la orden del día era tomarse la iglesia por asalto y meter al fiambre a como diera lugar. ...a la pregunta pánfila de la Garuma, de cómo debían vestirse para ir a la iglesia: -¡Como putas de carnaval, mijita!- le dijo tronante, la Cama de Piedra. ... El cortejo irrumpió en la iglesia en plena consagración del vino y la hostia del sacrificio ante el estupor de la feligresía y el desconcierto enternecedor del sacerdote. El anciano ministro de Dios petrificado de súbito por la visión luciferina, se quedó boqueando con el cáliz en alto ‘lo mismo que un pelotudo capitán de futbolito mostrando su copita de campeón a la galería’, como compararía más tarde en el velorio, el Hombre de Fierro, quien todo lo alegorizaba en fútbol. El rumoroso cortejo de mujeres anchas avanzó por el pasillo central hasta las primeras corridas de asientos de la colmada nave. Ataviadas de manera mundanal y pintadas como para farándula de cabaretereas caribeñas, las niñas rodeaban en silencio el largo ataúd de pino barato que iban cargando, por turno, las más corpulentas... Y para evitar el posible alboroto al pasar por el centro comercial de la Oficina, se fueron con el ataúd por la parte de atrás e los buques, por los terrenos baldíos y oscuros que separaban el amurallado campamento B del promontorio en donde se alzaban los chaleses del Americano. Los mismos terrenos por donde antaño se paseaban feroces guardias montados a caballo, espantando, huasca en mano, al garumaje que

osaba invadir los vedados territorios de los gringos. ...El antecesor del anciano sacerdote había sido un cura corpulento y sanguíneo. Un curazo que decía 'por la puta', que hacía guantes con sus feligreses y que salía a correr de amanecida por las calichosas arenas del desierto. El mismo día en que desapareció de la Oficina, misteriosamente desapareció también la joven esposa de uno de los gringos más encumbrados del americano. En su lugar habían mandado a este santo varón de Dios, de vocecita atiplada y finos modales de porcelana china... ...la cama de piedra camino hasta una distancia en que el cura pudiera oír la sin problemas... ... le dijo en un tonito casi beatífico: -Mire, padre, o le hace una misa a la Reina Isabel y nos sentamos todas más tranquilas que vírgenes de yeso, o no se la hace y, entonces, le regalamos con una función de estriptis que hasta el mismo Diosito, se lo juro, se baja de la cruz a bailar con nosotras. Usted decide, padrecito.”⁴

Queda en evidencia que, de acuerdo a nuestra perspectiva, el poder corresponde al ejercicio de una estrategia o de prácticas planificadas, lo que significa que al realizar acciones, responde y manifiesta ideologías en esos actos (insertos en las prácticas). En resumidas cuentas, a sabiendas de que no decimos nada nuevo, pero debiendo decirlo, porque es importante para establecer los parámetros de nuestra investigación, el poder es ideológico y

⁴ Rivera Letelier, Hernán. La reina Isabel cantaba rancheras. Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena S.A. 7a edición, abril de 2002. P.66.

cada vez que se pone en práctica o entra en juego, buscará establecer la suya, por sobre cualquier otra ideología.

En la vida real, cotidiana, así como también en la ficción narrativa, existen múltiples procedimientos y mecanismos de dominación, funcionando en diversos niveles; algunos son explícitos, se aplican mediante la fuerza, pero otros, aunque implícitos son susceptibles de ser observados en las prácticas sociales cotidianas de cada sujeto. Se trata de mecanismos que a veces se encuentran ocultos o bien se presentan como verdades indudables, entre ellos está también el discurso, en este caso literario-ficcional.

Cabe mencionar en este punto que cuando la dominación ha llegado a niveles extremos, en los cuales los distintos grupos no perciben la base ideológica que sustenta sus acciones, es porque la han hecho parte de su sentido común o bien, la han ubicado aun más allá. Es cuando el concepto de dominación ha dejado paso a otro, de mucho mayor alcance, es entonces cuando hablamos de hegemonía. La hegemonía contiene y a la vez presupone unidad tanto intelectual como ética –así como también política y económica- de acuerdo a una concepción de lo real que, como se ha dicho, ha superado al sentido común. Dicho de otra forma: el grupo dominante ha ejercido de tal forma su poder que los demás sectores han llegado a asimilar como suya la ideología de los otros y terminan actuando de manera inconsciente, siguiendo sus lineamientos. Nos parece importante abordar y aclarar este tema, puesto que la hegemonía, por lo general se instaura a través de aquellos llamados “mecanismos implícitos de dominación” -entre ellos la lengua y la ficción-. Cuestión que

resulta lógica ya que muy difícilmente se lograría establecer mediante el simple uso de la fuerza.

La capacidad que posee el lenguaje (específicamente el discurso) de instaurar una concepción, una visión del mundo, comprendida y expresada como ideología y, a la vez de relacionarse, participando de casi la totalidad de las prácticas sociales, es lo que provoca que (el discurso) sea uno de los mecanismos fundamentales para ejercer y desplegar el poder. Mediante el discurso, por lo tanto, se puede llegar a dominar y, bajo determinadas circunstancias, incluso a establecer una hegemonía.

A través del discurso, los diferentes sectores sociales buscarán ejercer su poder y, lógicamente, instituirse como el grupo dominante. De esta forma es que, a través del discurso, se puede percibir y apreciar la lucha de poderes. No obstante, debido al carácter social de esta peculiar práctica –social, puesto que todos los sectores poseen algún grado de autoridad (manejo o dominio) del lenguaje- el mecanismo no resulta ser explícito, sino implícito. Este hecho, obviamente, dificulta su percepción y, al mismo tiempo facilita la posibilidad de que la facción dominante pueda manipular a los grupos dominados; de manera tal que su ideología vaya, poco a poco, asimilándose, estableciéndose como parte natural de sus vidas; buscando siempre, llegar a establecer su hegemonía. Hernán Rivera Letelier, a través de sus novelas, revela, expone ese juego de poderes, tan difícil de ver en la realidad. Creemos que, por ejemplo, con este objetivo, se correspondería la estrategia de mostrar los diversos discursos públicos que pugnaban en la época a la que (sólo en algunos casos) hacen referencia sus novelas.

También es necesario que aclare en esta parte de mi trabajo que, como profesor de lengua española, he podido observar que aquello que algunos lingüistas llaman texto es, por el contrario, lo que otros denominan discurso. Cuestión que se aclarará diciendo que para este trabajo se considerará la nomenclatura establecida por Gerardo Álvarez⁵ (2001), en la cual texto es toda configuración lingüística, coherente y cohesiva y, por su parte, el discurso será la puesta en escena, es decir, la incursión en el circuito de la comunicación, del texto.

Es, por lo tanto necesario, que para la realización de cualquier análisis discursivo, se deba llevar a cabo la descripción de las condiciones de producción del texto o, mejor dicho, del objeto de estudio, proceso que supone establecer las características o cualidades de su emisor, así como también de sus posibles destinatarios; del canal a través del cual el mensaje sería transmitido; de las diversas temáticas abordadas y necesariamente del punto de vista, así como también de las funciones que se le imputan al texto y; por otra parte, de las intenciones o estrategias de comunicación que se implementarán. Estas características del discurso se han considerado desde la perspectiva de su producción o, expresado de otra forma, observadas como un proceso activo que se comienza en la producción del texto (la obra) escrito.

De manera resumida, podemos señalar que, para nosotros los textos (discursos), resultan ser como cualquier otro objeto de estudio. Lo que significa que, a su manera, son fenómenos complejos, debido a que son realidades multidimensionales, que es necesario abordar mediante una metodología específica, en este caso analítica y comparativa, pero que necesariamente, por cuanto, resultan ser multidimensionales, las instancias de apreciación

⁵ Álvarez, Gerardo. Textos y discursos: Introducción a la lingüística del texto. Editorial Universidad de Concepción. Concepción, 2001.

incluirán el apoyo de conceptos y estrategias de análisis, en ocasiones ajenas al campo estrictamente literario. Como dije, se trata de una labor multidisciplinaria, cuyos componentes serán expuestos a continuación.

2.2.- De los espacios imposibles, pero existentes en la ficción de la ciudad salitrera: Heterotopía y Heterografía en la escritura rivereana.

Me propongo en este apartado, de vital importancia para cualquier tentativa de análisis, que cada concepto incluido en esta labor sea, en algún momento contextualizado, o mejor dicho, relacionado con la obra de Hernán Rivera Letelier. Ya que en muchos casos se trata de terminología traída de otras disciplinas y, aunque su uso pareciera estar acorde con la definición original, puede que, en la práctica, se aprecien las diferencias obvias del uso de un término elaborado en torno a la realidad, que ha sido aplicado en el universo ficcional de la literatura.

En primer lugar y, porque es, en gran medida, el espacio (distintos y muy diversos) nuestro mayor objeto de estudio, definiremos el término de *emplazamiento*. Este concepto, de acuerdo al uso dado por Michel Foucault (1966), será el utilizado para “darle el lugar exacto a cada cosa”. En adelante hablaremos de emplazamientos, puesto que responde a un uso del espacio en los términos en que, de acuerdo al influjo del poder, han sido ubicadas las cosas. En este punto es conveniente revisar el excelente análisis del emplazamiento propuesto por Foucault (1968) en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas*. En su análisis del cuadro

Las Meninas, el filósofo indica los modos en que determinadas relaciones de poder ubican el lugar preciso de cada cual frente a la pintura:

“En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es, sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida que nos encontramos en el lugar de su objeto”⁶

En la Edad Media el espacio estaba jerarquizado, se señalaba el lugar natural de las cosas de acuerdo a tal jerarquización, cuestión que Foucault (1979) denomina “espacio de localización”. Sin embargo, el espacio de localización se expandirá con Galileo, extendiéndose hasta el infinito. En este punto la extensión sustituirá a la localización. A partir de aquí, el universo sólo podrá explicarse a través de la noción de espacio matemático y velocidad, es decir, mediante la relación físico–matemática del “espacio-tiempo”. Mediante este tipo de formulación la totalidad del universo se encuentra representado mediante caracteres matemáticos. De acuerdo a este tipo de planteamiento o pensamiento, que llamaremos Foucaultiano, es el emplazamiento (l’ emplacement) la noción que vendrá a sustituir a la extensión, que a su vez reemplazaba a la localización. El emplazamiento puede describirse o

⁶ Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*. Edición Siglo XXI. Buenos Aires. 1969. Pág. 14... 21

definirse a partir de las relaciones de vecindad entre los diversos puntos o elementos que lo constituyen, expresándose en la forma de habitaciones, casas, series, redes, etc.

Para Foucault (1979) la cuestión, la ciencia fundamental que da cuenta del problema del espacio es la demografía, puesto que, a través de ella es posible vislumbrar el problema del emplazamiento humano, que en la obra del escritor minero se representa en la figura de los enganchados y su desplazamiento a través de todo el territorio nacional (no sólo desde y dentro de Chile, sino también desde algunos países vecinos y otros bastante lejanos), para llegar al extremo norte, al desierto de Atacama, el más seco del planeta y en cual se ubican las “oficinas salitreras”, que también funcionan como emplazamiento y son descritas en cada una de las obras analizadas. Para Foucault (1968), el problema principal radicaba en saber cuáles, qué tipos de relaciones de vecindad, de almacenamiento, de circulación, de retención, de clasificación de elementos humanos deben privilegiarse en una situación determinada o para una finalidad específica. De acuerdo a sus ideas, se trata de una época en la que los espacios se nos presentan bajo la forma de relaciones de emplazamiento. Con todo lo que el término puede llegar a implicar.

Por otro lado, la noción de tiempo, es concebida sólo como uno de los juegos, o como una más de las variables que se reparten en el espacio, lo que significa que en un desplazamiento dado se dan cita determinadas singularidades temporales, sumergidas en sitios específicos, en los cuales sus múltiples relaciones son concebidas como naturales y, por lo tanto, necesarias o “sagradas”. Estas singularidades temporales, van a depender de un cúmulo mayor de relaciones, o mejor dicho de oposiciones apreciables en el cosmos observado:

espacio público-espacio privado, familiar-social, cultural-productivo. De acuerdo a Foucault, cada una de estas oposiciones es atravesada por una sorda sacralización, y pondrá su atención en los espacios de “afuera”, es decir en aquellos que resultan ser heterogéneos, atravesados por relaciones de múltiple diversidad, por emplazamientos que resultan irreductibles que, en apariencia y de acuerdo a la lógica, no se pueden superponer. Para este pensador estos lugares se clasifican en dos grupos: de un lado las utopías y de otro las heterotopías.

Veamos ahora de que tratan y cuánto abarcan estos conceptos, fundamentalmente el de heterotopía (Foucault, 1966), por ser esta noción, la que de alguna manera, da sentido y forma a este trabajo.

En primer lugar me serviré de la obra dramática o, mejor dicho del espacio teatral para irme acercando, poco a poco a la formulación ideal del concepto en los términos que convienen a esta investigación. Para ello he tomado algunas ideas de Raúl Vaimberg (2010), quien en su ensayo *Escena, heterotopías y ciberespacio*, aplica el concepto en un ámbito distinto al planteado por Foucault, quien fuera su gestor -ya me referiré a este momento en específico-. Por ahora, debo concentrarme en señalar una cuestión que, a primera vista, pareciera ser muy sencilla: el escenario teatral se expone como una metáfora de la realidad. De la misma forma, para el psicoanalista, su práctica, el psicoanálisis es una especie de teatro en el que sus pacientes están de acuerdo en compartir su interioridad con él y en el cual, además, por ambas partes, se deben representar varios papeles. Hay que entender que la psicoterapia en general y el psicoanálisis de forma particular se constituyen como un teatro, en el cual los personajes fluyen en un espacio continuo, real y ficcional a la vez. Se trata, por lo tanto, de

momentos ficcionales; casi podríamos decir que irreales, pero situados en un espacio-tiempo concreto, tangible... -la idea empieza a tomar forma-.

Para el gran dramaturgo William Shakespeare el mundo entero era un escenario “y todos los hombres y mujeres que lo pueblan son meros actores”. Él concebía al mundo como un teatro, o dicho de una forma diferente, a la realidad como una gran representación, un simulacro en el que todos nosotros (nuestros personajes internos), buscamos permanentemente un escenario, un espacio en donde se puedan representar nuestras tragedias, comedias y dramas cotidianos.

Por su parte y, de acuerdo a estas mismas ideas, Dominique Octave Mannoni en *La otra escena* (1990) nos dice: “Es como si en el mundo exterior se abriera otro espacio, comparable a la escena teatral, el terreno del juego, la superficie de la obra literaria; y la función de esa otra escena es tanto escapar al principio de realidad como someterse a él”. Dejando clara una percepción del espacio real, como una escena susceptible de ser pensada, concebida como algo distinto. Por ahora, destaco su alusión a la “superficie de la obra literaria”⁷.

La realidad del ser humano en la medida que se va liberando de su unidad primordial con la naturaleza e introduciéndose en el terreno de la civilización, de la cultura de la ficción, comienza a operar con representaciones, con metáforas. Lo que significa que los objetos y el entorno en general, además de existir en la realidad inmediata (presentación), existen en otro

⁷ Mannoni, Dominique. *La otra escena*. Claves de lo imaginario. Amorrortu Editores. España, 1990.

espacio dimensional, en otro nivel de la misma realidad, el de su propia representación. Teatro, psicoanálisis, filosofía, literatura y cualquier manifestación artística, pueden llegar a ser capaces de abrir ese hueco multidimensional, en que los significados se desligan de sus significantes y la realidad se torna algo distinto de lo que parece.

Conviene que seamos exhaustivos y precisemos de manera específica la terminología que se utilizará en estas páginas. Comenzaremos por el término Ectopia: (del gr. $\acute{\epsilon}\kappa$, fuera, y $\tau\acute{o}\pi\acute{\alpha}\varsigma$, lugar) vocablo que significa anomalía de situación de un órgano, y especialmente de las vísceras⁸.

Por su parte la noción de Utopía o utopia. (Del gr. οὐ, no, y $\tau\acute{o}\pi\acute{\alpha}\varsigma$, lugar: lugar que no existe). Se presenta como un plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación⁹. Por lo tanto, en lo que a espacio se refiere, se trata, en este caso de un no lugar, es decir, simplemente de un lugar que no existe, por lo menos en la realidad.

A su vez la distopía es una utopía que se ha pervertido, en la que el espacio real se desenvuelve de manera opuesta a lo que se daría en una sociedad ideal (utópica), lo que significa, que el término sirve para señalar a una sociedad opresiva, totalitaria o simplemente indeseable. El concepto surgió como antítesis de las utopías, utilizándose principalmente para hacer alusión a una sociedad ficticia, con frecuencia emplazada o ubicada en un futuro, en el que las tendencias sociales se han encaminado hacia a extremos de corte apocalíptico.

⁸ RAE. Diccionario de la lengua española. Vigésimo segunda edición.

⁹ RAE. Op. Cit.

Debemos señalar que la noción de utopía, fue creada por Tomás Moro como ou-topía o emplazamiento que no existe, frecuentemente utilizado para describir a una sociedad perfecta, ideal o feliz. Es desde allí, desde donde surge el concepto de la distopía, pensada como una utopía negativa, en los términos que ya se han explicado. Es decir, como un espacio diametralmente opuesto al de una sociedad ideal.

Para Foucault, las utopías son un consuelo, debido a que sin importar que carezcan de un lugar real, de todas formas se despliegan, en un espacio maravilloso y liso. Por tanto, aun cuando su acceso sea quimérico, son un desahogo, una escapatoria ficticia, pero al alcance (Foucault, 1978).

Por su parte el término Heterotopía, fundamental en esta investigación, proviene del griego Hetero (ἕτερος), que significa: otro, desigual, diferente. Siendo, como podemos observar, la segunda parte del concepto una referencia (también derivada del griego) a la noción de lugar. Se trata, por tanto -aunque todavía queda mucho que decir de este concepto-, de una palabra que sirve para designar un espacio múltiple, diferente, un espacio “otro”.

Los lugares, los espacios en que habitamos, aquellos que nos atraen fuera de nuestro propio ser, son espacios heterogéneos. Nuestras existencias no se realizan en un espacio-tiempo vacío, en el cual objetos e individuos puedan ubicarse de cualquier forma y evitando o seleccionando las relaciones que pudiesen establecerse. Coexistimos al interior de un sinnúmero de interdependencias, de relaciones que, de una u otra forma, van a definir determinados emplazamientos, volviéndolos aparentemente irreductibles entre sí. De forma

aparente, estos emplazamientos tampoco podrían superponerse, espacial y temporalmente hablando, pero sucede que lo imposible no es tal.

Foucault (1966) lo entiende y explica diciendo que algunos de estos emplazamientos (lugares) tienen la rara propiedad de relacionarse con la totalidad de los demás emplazamientos, pero de tal manera que logran suspender, anular o incluso invertir aquel conglomerado de relaciones que ellos mismos han designado (reflejan o refractan). Tales espacios que, de cierta forma -como ya hemos dicho-, se relacionan con todos los otros y paradójicamente, también contradicen a esos otros emplazamientos.

Entonces, se puede afirmar que las utopías son emplazamientos sin una ubicación o un lugar real. Se trata de la sociedad misma idealizada, perfeccionada o de su inverso. Por lo tanto son espacios, ante todo, fundamental y esencialmente irreales. Mientras que las heterotopías constituyen espacios, lugares reales, una suerte de contra-emplazamientos. Se trata de utopías pero que tienen una ubicación en el plano del espacio-tiempo real, ya que han sido verdaderamente realizadas. De alguna forma, estos espacios se instauran fuera de todo lugar y, sin embargo, resultan ser efectivamente localizables. Este tipo de contra-emplazamiento, -utilizando el término en el sentido antes asignado-, debido a que resultan ser absolutamente “otros”, distintos de aquellos emplazamientos que reflejan, que representan (y de los que, de diferente forma, hablan), para diferenciarlos de las utopías, serán denominados heterotopías.

Gestor del término, Michel Foucault (1966) describe y expone, en dos conferencias de carácter radiofónico¹⁰, los principios fundamentales de esos “contra-emplazamientos”, “espacios otros” o “heterotopías”, explicando en qué consisten, cómo se clasifican y cuáles son sus características, para ellos señala varios principios fundamentales, a saber:

En el primer principio Foucault nos dice que no existe una sola cultura en el mundo que no construya heterotopías. En aquellas sociedades denominadas primitivas existe una forma de heterotopías a las que se ha llamado heterotopías de crisis. Éstas constituyen lugares privilegiados, sagrados o prohibidos, construidas para albergar a personas en etapa de crisis (adolescencia, senectud). También están las heterotopías de desviación, concebidas para contener a quienes han roto con los convencionalismos de la vida en sociedad (criminales, enfermos, locos, etc.). En las sociedades contemporáneas (modernas), también existen espacios dedicados a sujetos que se encuentran, respecto al resto de la sociedad, en situación o estado de crisis o desviación (casas de reposo, clínicas psiquiátricas, cuarteles policiales, prisiones)¹¹.

El segundo principio de las heterotopías señala que a lo largo de su historia cada sociedad puede hacer que una heterotopía que existe, funcione de manera muy diferente. Por ejemplo, se menciona a los cementerios que, a lo largo de la historia, se han concebido de distinta forma, en consonancia con el lugar que la muerte ocupe en esa cultura determinada.

¹⁰ Utopías y heterotopías y El cuerpo utópico son las traducciones respectivas de esas dos conferencias radiofónicas pronunciadas por Michel Foucault el 7 y el 21 de diciembre de 1966, en France-Culture. Las conferencias se dieron en el marco de una serie de emisiones dedicada a la relación entre utopía y literatura.

¹¹ Michel Foucault. Topologías. (Dos conferencias radiofónicas). Revista Fractal N°48. Edición Virtual.

Mediante el tercer principio Foucault nos explica que la heterotopía posee el poder de yuxtaponer, en un solo lugar (espacio real), varios espacios, múltiples emplazamientos que, entre ellos mismos, resultan incompatibles. Es de esta forma que en el teatro se logra que, sobre el escenario, pueda sucederse una gran variedad de lugares que pueden resultar extraños los unos a los otros y, sin embargo, yuxtaponerse. El filósofo además cita otro espacio que posee estas características. Él nos habla del jardín persa tradicional. Foucault nos relata que ese espacio dedicado al jardín es, desde épocas remotas, un tipo de heterotopía, feliz y a la vez universalizante. A su vez señala a los medios de transporte. Nos habla de trenes, barcos, aviones que, junto a sus respectivas estaciones, también constituyen lugares capaces de yuxtaponer espacios diferentes y de conglomerar una multiplicidad heterogénea y no compatible entre sí, es decir; que también constituirían, incluso hoy, lugares heterotópicos.

Expresado de forma sencilla, el cuarto principio dice que las heterotopías están habitualmente relacionadas con hendeduras (o fallas en la percepción) del tiempo, son las llamadas heterocronías, de las cuales el museo, la biblioteca y el cementerio, constituirían algunos de los mejores ejemplos. Se trata de espacios que intentan congelar el tiempo, o bien abarcar múltiples etapas de espacio-tiempo. Templos en los cuales el tiempo, a raíz del esfuerzo humano (las razones pueden ser variadas) no corre como en el exterior, manteniéndose aislados de la línea cronológica del resto del mundo.

A través del quinto principio de las heterotopías se nos explica que éstas siempre suponen un sistema de abertura y cierre o de apertura y clausura, procedimiento que, por una parte las aísla o bloquea y por otra, las hace permeables, penetrables. No se puede ingresar en

una heterotopía si no es mediante determinada autorización ni luego de haber cumplido con el requisito de cierto número de gestos. Entrar en una prisión, en una iglesia o en las ciudades salitreras (campamentos que podría describirse como prisiones o enclaves de concentración) puede servir como ejemplo para este principio de los contra-espacios.

Al comienzo de la lectura de estas conferencias, dictadas por Michel Foucault en el marco de discusiones en torno de la literatura, queda la sensación de que el filósofo pareciera referirse únicamente a la noción de espacio arquitectónico, pero al avanzar en la lectura de éstos y otros de sus textos queda claro que su pensamiento respecto del concepto heterotopía y de la ciencia que, propuesta por él mismo, denominó heterotopología, pretendía abarcar no sólo los espacios tangibles, sino también aquellos creados y ubicados exclusivamente en el ámbito de la ficción. De hecho, esa es justamente una conclusión válida, que puede darse a partir de la lectura de sus postulados: que las heterotopías crean una ficción localizable. Además, de estas lecturas podemos llegar a establecer que esos espacios o emplazamientos que denominamos heterotopías constituyen un tipo de transformación topológica, es decir, una mutación de los lugares que devienen en algo completamente distinto de lo que son en realidad. Estas transformaciones de carácter topológico se dan mediante los fenómenos de torsión, de corte y, como lo expresa y explica Foucault en el tercer principio de las heterotopías: de yuxtaposición. Para explicar estas fuerzas que transforman el espacio real diremos que, por su parte, la torsión afecta un objeto, aplicando una fuerza que, aunque encorvando, permite conservar una continuidad entre sus puntos contiguos. La transformación topológica, es decir, de las propiedades de un objeto o lugar (ficticio o real), que se ha llevado a cabo por torsión, cambia al objeto, pero también mantiene la secuencia de continuidad entre

los diferentes puntos que lo constituyen (se tuerce el destino, la realidad). Por otro lado, el corte, opera realizando transformaciones más profundas, ya que elimina la continuidad entre los puntos del objeto o espacio que afecta, irrumpe causando rupturas, separaciones y distanciamientos. En cuanto a la yuxtaposición, señalaremos que ésta fuerza opera, de la forma concebida por Foucault, reuniendo en un mismo espacio a múltiples “otros espacios”, de naturaleza diversa que incluso, resultan ser incompatibles entre sí. Mediante la combinación de estas fuerzas, se puede producir y esperar lo inesperado. Una escritura que se rige –como creemos que lo hace la de Hernán Rivera Letelier- por estos principios, es una escritura que vuelve sobre sí misma, se penetra, se corta, se dobla y desdobra, avanzando y retrocediendo; en una palabra: reescribiéndose.

Para no dejar pasar este momento, insistiré hablando un poco más de esa fuerza, generadora de caos y, por lo tanto, creadora que es la yuxtaposición. Como ya se ha explicado, las heterotopías son lugares que, dado que poseen ubicación concreta resultan ser reales. Son, como lo hemos dicho contra-emplazamientos que pueden entenderse como utopías que han sido logradas. Se trata de lugares que no deberían existir y que, por tanto, no deberían ocupar un lugar en la realidad y, sin embargo allí están (en este mismo momento pienso en los casinos que tan de moda se han vuelto en mi país últimamente) se les puede localizar y lo que es más, mediante el ritual adecuado, se puede ingresar en ellos. De la forma en que lo manifiesta Foucault, el tercer principio de las heterotopías, es el de mayor relevancia en su constitución. Las heterotopías tienen la capacidad, el poder de yuxtaponer, reunir, aglomerar, en un solo lugar (espacio-tiempo) real, a múltiples otros emplazamientos que, como también se ha dicho, son incompatibles entre sí. Es de esta forma extraña, construyendo sobre la base de la

yuxtaposición de espacios extraños entre sí, que Rivera Letelier describe a la pampa salitrera, al campamento minero y la ciudad pampina en general. Se trata de espacios inconcebibles, pertenecientes únicamente al mundo de la ficción, pero que están (estuvieron allí). Así presenta su universo el escritor pampino: como una gigantesca heterotopía.

“Estamos en la época de lo simultáneo, de la juxtaposición, de lo próximo y lo lejano, del lado a lado, de lo disperso”

(Michel Foucault)

Las heterotopías, en los términos aquí planteados serán la conjugación de las ectopías, las utopías y las distopías. Estos espacios que, opuestos entre sí, pueden yuxtaponerse y transformarse en lugares distintos, en espacios otros que, difícilmente ubicables en el mundo real, debido a su naturaleza ficcional, abundan en el cosmos de lo literario. Para Foucault, estos emplazamientos no niegan el tiempo, sino que constituyen una nueva forma de percibir y tratar “aquello que concebimos como tiempo e historia”. (Foucault, 1999)

Resumiendo y complementando lo dicho en torno al concepto principal de esta etapa de nuestro estudio, diremos que aquellos lugares ubicados fuera de todos los lugares, pero que pueden, a diferencia de las utopías, ser efectivamente localizables –aunque interactúan con ellas-; esos contra-emplazamientos reales, Foucault ha denominado heterotopías. El pensador nos dice que, probablemente, no existan culturas que no constituyan heterotopías, y “quizá no se encuentre una sola forma de heterotopía que sea absolutamente universal. Éstas se

clasifican en dos grupos: de crisis y de desviación”¹². También señala que cada grupo social tiene la capacidad de poner en funcionamiento, de formas muy diferentes alguna heterotopía que existe y que, por lo tanto, no ha dejado de realizarse. Lo que sucede es que cada heterotopía posee un rol, cumple una función establecida, precisa y determinada en la sociedad a la que pertenece. De la misma forma, una heterotopía que existe y cumple un rol social determinado puede, de acuerdo a la sincronía de la cultura en la que se ha establecido, funcionar o actuar y ser percibida de una u otra forma. El caso del cementerio es paradigmático: mediante su creación “la cultura occidental inauguró lo que se llama el culto de los muertos” (Foucault, 1999).

El tercer principio mencionado por Foucault, será fundamental para nosotros. Me refiero a esa propiedad que poseen las heterotopías que las hace capaces de yuxtaponer en un solo lugar (real o imaginario) a muchos otros espacios que, en cuanto a emplazamientos, son incompatibles entre sí. Representada de esta forma, la ciudad salitrera, la pampa de las novelas de Hernán Rivera Letelier es una gran heterotopía; por cuanto es ubicable en una cartografía concreta, aun perteneciendo al mundo de la ficción. Pero incluso, ciñéndonos sólo a ese cosmos de lo ficcional, el análisis de las ciudades y, en general, de cada uno de los espacios que configuran al mundo de las “calicheras”, no tardaremos mucho para caer en la cuenta de que el caos de la yuxtaposición es la regla. Siendo esta pauta, una norma aplicada en cada una de las obras que componen este examen, tanto en el plano del contenido como en el formal.

¹² Foucault, Michel. Op. Cit.

También es necesario recordar que estos “espacios otros” a los que llamamos heterotopías se encuentran íntimamente relacionados a ciertos quiebres temporales que, por concordancia se han denominado heterocronías. Las heterotopías comienzan a funcionar de manera absoluta en el momento en que las personas se sitúan en una suerte de ruptura total con su tiempo(espacio) convencional y tradicional. Citamos a este respecto a los museos y las bibliotecas, puesto que constituyen heterotopías en las cuales el tiempo no para de acumularse, de replegarse y de amontonarse sobre sí mismo. Cabe destacar que, en contraposición a este tipo de heterotopías, caracterizadas por la acumulación del tiempo en un mismo espacio, se ubican las heterotopías ligadas, de manera opuesta, también al tiempo, pero en su cualidad más precaria e insubstancial; se trata del tiempo absolutamente pasajero, concebido como fiesta. Estas últimas ya no constituyen heterotopías perpetuas o eternizantes, a la manera de los museos o las bibliotecas, por el contrario, se trata de emplazamientos totalmente crónicos. “Tales son las ferias y los lugares de vacaciones” (Foucault, 1999). A través de la ficción creada por el narrador pampino, observamos que el tiempo de la fiesta, en estas ciudades imaginadas, se manifiesta permanentemente opuesto al tiempo del trabajo; sin embargo, paradójicamente se presentan unidos, como una heterocronía con forma de moneda, en la que ambas instancias representan su extremo opuesto, pero necesario para su propia existencia. La heterocronía del campamento salitrero representa una dicotomía en oposición, pero a la vez indisoluble.

Por otra parte, se ha dicho que todas las heterotopías se rigen mediante un sistema de apertura y cierre, el cual a la vez que las aísla, también las vuelve penetrables. Un ejemplo de este tipo de *lugar otro* lo representan las prisiones (por razones de protocolo y seguridad), los

centros hospitalarios con sus rituales higiénicos y los templos con sus ritos religiosos. Se trata de lugares a los que sólo se puede entrar mediante una autorización y, solamente cuando se ha realizado una serie de gestos (protocolo, ritual, liturgia, etc.). Pero también existen otras que, por el contrario, parecieran ser puras y simples aberturas que, sin embargo, de acuerdo a las palabras de Foucault, “esconden curiosos sistemas de exclusión” (Foucault, 1999). La forma en que los principales actantes de las novelas estudiadas, es decir, los trabajadores del salitre y las prostitutas de la pampa, debían acceder o ingresar en esos emplazamientos llamados ciudad pampina, campamento u oficina salitrera, es otro claro ejemplo de por qué, esos espacios pueden tratarse, de la forma concebida por Foucault, como verdaderas heterotopías. En el caso del ingreso de los mineros al universo de las salitreras, el procedimiento descrito y destacado por Rivera Letelier es el “enganche”, que consistía en atraer mediante engaños a grupos de trabajadores, quienes desde diferentes latitudes eran encaramados al tren que los traería a este paraíso de prosperidad que serían las oficinas salitreras. Para tal efecto se contaba con el trabajo del “enganchador”, un sujeto que, al servicio de las empresas, se dedicaba a recorrer los pueblos del sur del país; vestido de la manera más pomposa, luciendo oro hasta en los dientes, este tipo de hombres recorrían cantinas y garitos, invitando a los comensales más ingenuos; a quienes luego de narrarles y mostrarles el inmenso fruto del trabajo “fácil y breve” en las calicheras del norte, les ofrecía llevarlos a probar fortuna, eso sí “a la segura”, en las oficinas de la pampa. Luego de muchas copas y con escaso uso de consciencia, los futuros mineros del desierto, firmaban un par de papeles, eran montados en vagones de tren y lo próximo que veían era la inmensidad desoladora del desierto de Atacama. En aquel momento, cuando pasaban a formar parte de esa rara población emergida en medio de esos infernales páramos, muchos pensaban en devolverse, pero esa, era ya una opción muy lejana... En otras

ocasiones el enganche resultaba mucho más violento y abrupto, llevado a cabo por las fuerzas militares, que simplemente obligaban a las masas de hombres abandonados en los campos -ya improductivos del sur del país- o amontonados en los lindes de las ciudades pre-industrializadas -de un Chile desde siempre en vías de desarrollo- a subirse, con todo y familia, en los vagones del destino, cuya única parada era el infierno del desierto. Por su parte, las mujeres que valientemente decidían irse a ejercer la prostitución a las oficinas salitreras, debían pasar por una serie de pruebas y cumplir con varios requisitos. En primer lugar había que hacer frente a los guardas fronterizos, que resguardaban los límites de la oficina salitrera en cuestión y para quienes el “santo y seña” era obligatorio. Pasada esa etapa las mujeres debían dirigirse ante las autoridades policiales, ellos revisarían la documentación que las acreditaba como “aptas para ejercer allí su profesión”. Generalmente ellos, el cuerpo policial en pleno, se dedicaban a la esforzada labor de comprobar que la mercadería que llegaría hasta los esforzados trabajadores fuera confiable y de calidad. Una vez en las puertas de la “corrida”¹³, se debía rendir cuentas ante el guardia de turno (vigilante menor que observaba directamente los acontecimientos de las habitaciones del obreraje). Una vez que se obtenía este salvoconducto final, aún quedaba la tarea de conseguir un “camarote”¹⁴, donde ofrecer sus servicios; para eso había que allegarse a algún minero que, a cambio del “derecho a pernada”, quisiera compartir su habitación, habilitándola para el comercio. A esta unión, clásica en la pampa descrita por Rivera Letelier (2002), se le denomina el “matrimonio

¹³ Denominación popular para el conjunto de habitaciones que componían una calle o avenida de la ciudad salitrera.

¹⁴ Nombre que se le daba a las habitaciones individuales de los obreros, puesto que el conjunto total que componía la oficina era denominado buque. La razón de esta última denominación radica en que muchos de los nombres dados por los dueños de las oficinas a sus pequeñas villas provenían del ámbito naval: habían sido nombres de barcos. Generalmente se trataba de nombres femeninos.

pampino”, dado que la relación entre el minero dueño del camarote y la prostituta que allí brindaba sus servicios podía durar años.

Otra cualidad de las heterotopías, que es preciso destacar, es que desempeñan, en comparación y a diferencia de cualquier otro espacio, una función que se extiende entre extremos opuestos: o bien generan un espacio ficticio que se evidencia como más ilusorio que cualquier espacio de la realidad. En esta categoría se pueden incluir aquellos emplazamientos en los que la vida humana es dividida, seccionada y apartada de lo inmediatamente real, como por ejemplo, los espacios destinados a ofrecer espectáculos de carácter privado. O bien, por el contrario, se constituyen como otro espacio -también real-, en palabras de Foucault “tan perfecto, tan meticuloso, tan bien ordenado... como el nuestro es desordenado mal administrado e inextricable”... (Foucault, 1999). En este último caso el filósofo sostiene que ya no estaríamos ante una heterotopía ilusoria, a las cuales se adscriben aquellas que construyen una ficción deseada, sino que se trataría de heterotopías de orden compensatorio, puesto que complementan al mundo real, agregándole aquello de lo que adolece.... Lo curioso del asunto, para nosotros, es que dependiendo del punto de vista, la pampa y el campamento salitrero, pueden apreciarse tanto como una heterotopía de ilusión, por lo que ofrece, por las expectativas de quienes se dirigen a ellas, por prometer vida en medio de la muerte; o como una heterotopía de compensación, puesto que su organización, disciplinaria y por ende, totalmente jerarquizada y vigilada, funcionaba, sin que ningún engranaje fallara en el cumplimiento de su misión. Es decir que, desde el punto de vista del amo vigilante, todo en la ciudad pampina estaba en un equilibrio perfecto.

Debemos considerar que la heterotopía, al ser considerada como un espacio otro, como el espacio del “afuera”, siguiendo las palabras de Foucault, se transforma en un emplazamiento que niega, que se contrapone a la inclusión. Desde esta perspectiva, los espacios considerados públicos, por ser lugares dedicados a la inclusión, no pueden ser denominados heterotópicos. El emplazamiento otro, de afuera, que son las heterotopías, sirven como espacios de inclusión y exclusión al mismo tiempo. En el caso de las novelas de Hernán Rivera Letelier, queda claro que dicha función es desempeñada por los prostíbulos y, en su ausencia, por los camarotes dedicados al comercio sexual, puesto que funcionan como espacios de inclusión y exclusión a la vez. Resulta además, hasta cierto punto, perturbador que el campamento minero, construido en estas obras, al verse atravesado por una multiplicidad de singularidades temporales, se manifieste como un espacio heterogéneo que es ubicable, que existe en la dimensión literaria y que existió en la dimensión de la realidad... creo que esa es una de las cualidades que permiten que estos espacios, ficcionales, sean denominados, indiscutiblemente, heterotopías.

Una de las tesis que se intenta sostener mediante este trabajo es aquella que fue expuesta como el vínculo entre las heterotopías y el panoptismo, conceptos que, de acuerdo a nuestro planteamiento, guardan una estrecha relación, complementándose y a la vez subvirtiéndose. La idea surge a partir de que ambos conceptos, a su modo, intervienen o definen una forma particular de administración y percepción del espacio. Por su parte el panoptismo se sirve del territorio, administrándolo de tal manera que se constituye como el centro de su política, por cuanto es en él y sólo a través de él que se puede organizar una “distribución espacial de los cuerpos”. A partir de esta cualidad, podemos darnos cuenta de

que las diversas relaciones de poder y los procedimientos o dispositivos inventados para administrar ese poder, se instalan en los espacios sociales, con la finalidad de establecer el “lugar adecuado” que cada ente debe ocupar -vigilantes y vigilados- (Foucault, 1998).

La distribución espacial de los cuerpos que se aprecia en la organización descrita en el ciclo de obras seleccionadas para este trabajo, pone de manifiesto que el territorio pampino se ha organizado en base a la premisa de la productividad. El espacio es administrado mediante los dispositivos disciplinarios y de vigilancia aportados por el esquema panóptico. En este sentido la distribución espacial se planifica inicialmente para promover y controlar la productividad del cuerpo social, es decir, que las relaciones espaciales surgen, ante todo, como desplazamientos del poder que se ejerce sobre los vigilados para hacerlos útiles, dóciles y, ante todo, productivos. Sin embargo, como ya se dijo, es ese mismo esquema, elaborado sobre a base de yuxtaposiciones, el que dará cabida al nacimiento de emplazamientos distintos, los espacios otros, las heterotopías. Aquello que Foucault (1979) denominó un “*medio*”¹⁵, el cual se define a través de las siguientes cualidades: en primer lugar dice que “los dispositivos de seguridad trabajan, fabrican, organizan, acondicionan un medio aun antes de que la noción se haya constituido y aislado”. Luego señala que “el *medio* es una cantidad de efectos masivos que afectan a quienes residen en él. Es un elemento en cuyo interior se produce un cierre circular de los efectos y las causas, lo que es efecto de un lado se convertirá en causa de otro”. Y, por último, nos dice que “el *medio* aparece como un campo de intervención donde, en lugar de afectar a los individuos como un conjunto de sujetos de derecho capaces de acciones voluntarias -así sucedía con la soberanía-, de afectarlos como una multiplicidad de

¹⁵ Foucault define el concepto como el espacio en el cual se despliegan series de elementos.

organismos, de cuerpos susceptibles de prestaciones, y de prestaciones exigidas como en la disciplina, se tratará de afectar, precisamente, a una población. Me refiero a una multiplicidad de individuos que están y sólo existen, profunda, esencial y biológicamente ligados a la materialidad dentro de la cual existen” (Foucault, 2007).

Por una parte me resulta paradójico que sea el poder soberano, el mismo que imagina, planifica y construye los dispositivos necesarios para homogeneizar, vigilar y castigar a sus sometidos, el que también fomente la aparición de espacios en los que se hace imposible la administración del poder efectivo. Allí donde las estrategias se planearon para incrementar y asegurar la productividad, sometiendo, vigilando y castigando, se terminó creando lugares caóticos. Pero por otro lado, me formulo la siguiente pregunta: ¿no se tratará también de una estrategia elaborada para mantener vivo a un cuerpo social que se encuentra al borde del sofoco y la rebeldía?...

He intentado explicar algunos de los conceptos fundamentales para este análisis, otorgando, hasta ahora, un espacio mayor a la noción de heterotopía. Sin embargo, debo aclarar (aunque no sea necesario) que no es la primera vez que este concepto, originalmente pensado para analizar el territorio (los emplazamientos) y regularmente aplicado en el ámbito de la arquitectura y en estudios que tratan acerca del diseño de ciudades, se ha utilizado en el ámbito literario. De hecho, como ya se mencionó, fue en un contexto literario en donde Michel Foucault, da cuenta por primera vez de términos como heterotopía y heterotopología. Por citar sólo un ejemplo, que además resulte cercano, puedo mencionar a Rodrigo Cánovas (2001), estudioso que abordó el término, pero para quien el espacio heterotópico sólo se

encuentra en forma de museo, es decir como una heterocronía eternizante. Para mí es muy importante citar explícitamente a Cánovas, porque en uno de sus proyectos de análisis incluye a la novela *La reina Isabel cantaba rancheras*, indicando, a su modo, que se trataría de una obra que presenta ciertos espacios heterotópicos. Sin embargo, no relaciona los espacios otros con la arquitectura disciplinaria, ni considera que la propia ciudad salitrera descrita en la obra de Rivera Letelier sea o constituya un espacio heterotópico. Además, se debe señalar un aspecto que resulta ser curioso: Cánovas cita a *La reina Isabel cantaba rancheras*, en el contexto del análisis de los prostíbulos, los cuales serían considerados, a su modo de ver como instancias heterotópicas, no obstante, paradójicamente, esa obra cuyas páginas se encuentran abarrotadas de referencias a la prostitución, cuyos personajes son prostitutas y cuyo tema central -en una primera lectura- son las exequias de la más recordada de todas las meretrices que habitaron la pampa salitrera, no menciona ni describe prostíbulo alguno.

Como ya habíamos señalado las heterocronías consisten en la conjunción de tiempos diferentes en un mismo espacio (espacio y tiempo van juntos), por tanto, las heterotopías y las heterocronías van de la mano... las heterocronías son cortes singulares de tiempo: el cementerio representa el caso de un tiempo que ya no corre más; por su parte, los museos y las bibliotecas representan el tiempo que se proyecta, que se acumula en dirección hacia el infinito. Sin embargo, de acuerdo a Foucault, existen ciertas heterotopías que no están vinculadas al tiempo en su modalidad eternizante, sino como ya se ha mencionado, según la modalidad de la fiesta; se trata de “heterotopías crónicas”, en las cuales de manera yuxtapuesta los cortes temporales se detienen. Los ejemplos más claros de este tipo de emplazamiento del

afuera están dados por el teatro, y también, siguiendo los ejemplos del filósofo francés, por las ferias: “esos maravillosos emplazamientos vacíos en los bordes de las ciudades que se pueblan una o dos veces al año con casuchas, puestos de objetos heteróclitos, luchadores, mujeres-serpiente y echadoras de buenaventura”¹⁶ (Foucault, 1966). En el caso de Chile podrían ser los circos, un ejemplo que puede mencionarse para referirnos a este tipo de lugares fuera de todo lugar, ya que con toda su parafernalia carnavalesca, detienen la multiplicidad temporal que los constituye, impidiendo así que el tiempo siga su curso. Para Foucault, además, la aparición de los campamentos de vacaciones que, siendo “aun más reciente en la historia de nuestra civilización”, constituye otro modelo de heterotopía no eternizante o crónica.

Para nosotros resultará imposible no concebir al campamento minero, a la ciudad salitrera como alguno (o quizá todos a la vez) de estos tipos de heterotopía: en los espacios creados por Hernán Rivera Letelier la yuxtaposición, el enjambre de multiplicidades diversas superpuestas y los cortes de tiempo, que también se superponen, son la regla. En primer lugar -no me ampliaré demasiado, porque corresponde a otros capítulos de este trabajo- está el propio desierto, salpicado de innumerables “oficinas”, el que se exhibe como un espacio fuera de todo lugar y esos campamentos, ciudades u oficinas salitreras a pesar, en muchos casos, de estar fuera de toda cartografía, era posible encontrarlas, reales y en medio de la nada, como espejismos repletos de gente, de sociedades organizadas en torno a la extracción del “oro blanco”; pero cuyas existencias transcurrían de maneras muy diferentes a la del resto de la nación. En estos pueblos la sociedad, aislada, sometida, vigilada y al mismo tiempo libre, se relacionaba y desarrollaba de forma única (no por nada fueron la cuna de los movimientos

¹⁶ Foucault, Michel. Topologías, dos conferencias radiofónicas. Revista Fractal. Edición virtual.

sindicales). Se trata, simplemente, de emplazamientos distintos “otros”, a la manera en que hasta ahora los hemos definido.

El tiempo de las salitreras también era otro (del trabajo y la fiesta respectivamente), una multiplicidad de tiempos superpuestos e incompatibles que, sin embargo, se daban juntos y, de alguna forma, dependían unos de otros. La arquitectura o el esquema con que era construida la ciudad, también dejó paso a la superposición de espacios disímiles. La organización de estos emplazamientos estaba basada en los principios del panóptico y de acuerdo a las mismas normas que Foucault menciona para la “ciudad apestada”. De la misma forma cada uno de los espacios que se mencionan al interior de los relatos, puede concebirse como un emplazamiento heterotópico y a la vez heterocrónico –cada caso se explicará en detalle más adelante-. Es el caso de los burdeles, de las “corridas de camarotes”, de los propios camarotes, las plazas, “las pulperías”, los cines, la cancha de fútbol, los trenes; en algunos casos las escuelas (la escuela Santa María de Iquique), también estaban las pensiones y, por supuesto, las tabernas, entre otros.

Conviene explicar que las denominadas por Foucault (1966) como heterotopías de crisis, son también llamadas heterotopías biológicas, puesto que se trata de aquellas que se han creado para recibir y albergar a los sujetos que se encuentran en alguna etapa de crisis natural (adolescentes en la etapa de la pubertad, por ejemplo). Y las llamadas “de Desviación”, que son esas que alejaran y alojarán a los individuos que respecto de la normativa social, han cometido algún quiebre o, como en el caso de los locos, que su mera existencia represente alguna ruptura o desviación. El caso de los hogares de ancianos, de acuerdo a lo dicho por

Foucault, resultaría en una heterotopía tanto de crisis como de desviación, al mismo tiempo. También existen heterotopías para ir a morir (los cementerios de tuberculosos constituyen el ejemplo con que Foucault grafica esta idea), lugares en que se trata de ocultar aquella etapa tan íntima y nuestra, pero así mismo, tan otra y tan negada por nosotros mismos, me refiero a la muerte.

Por lo tanto, la mejor forma de explicar lo que son las heterotopías, sería definir las, ante todo, como lo que son, es decir como un espacio real y vivo; eso es lo primero, sin embargo y, por sobre cualquier otra cualidad, está su capacidad de yuxtaponer, de un lado espacios diferentes, incompatibles entre sí y, por otra parte, diversos tiempos o cortes temporales, jugando con la lógica temporal, mediante el estancamiento o la proyección hacia lo infinito. Lo que me llamó la atención y que no deja de ser paradójico es que siendo un espacio imaginario, o sea, ficcional, se pueda hacer referencia a la heterotopía como un lugar real y ubicarlas en un espacio tiempo definido, aun cuando son pura proyección. De allí la lógica de aplicar los principios de la heterotopología a los espacios literarios. Aquellos que se encuentran dentro de las obras, los descritos con lenguaje; así como también los que constituye la obra misma, en su forma, sus conexiones, su estilo y su forma de relacionarse con otras obras -cuestión que, de manera inevitable incluirá al responsable intelectual de la creación de tales espacios-. Indudablemente una concepción de este tipo debe llevarse a cabo de manera cuidadosa y sin actuar movido por la flexibilidad que pueda presentar tal o cual concepto. Por eso intentaré, a su debido momento, justificar muy bien por qué se considera como un “emplazamiento otro” a tal cual realidad (o entidad) y, cuando sea necesario, trataré de utilizar alguna nomenclatura más específica. Para ser más claro si, como se plantea en el

primer caso, resultara extraño que un ser humano -personaje o no- fuese considerado heterotópico, respaldaría tal afirmación con las palabras del mismo Foucault, quien define y describe claramente al “cuerpo utópico” como su propio espacio, real, tangible, pero a la vez imaginario. Y, respecto al segundo caso que he mencionado, me referiré por ejemplo, en el ámbito de la escritura -cuando corresponda-, no a ella como heterotopía, sino como heterografía, ampliando y a la vez delimitando un concepto que se ha mantenido, hasta el momento, muy nebuloso, puesto que no siendo reconocido aún por la norma culta (la academia) es utilizado casi siempre para referirse a la incongruencia entre fonema y grafema (debido a reglas ortográficas fijas) o bien para hacer alusión a la divergencia de criterios interpretativos de un escrito. Nosotros deseamos ampliar ese concepto, relacionándolo con la noción de heterotopía y, lógicamente, aplicar en su uso las leyes o principios de la heterotopología (en este caso heterotografía) acuñados por Foucault. Se trataría por tanto, de una escritura basada en la yuxtaposición, en muchos casos sin referentes directos en la realidad, que se abre y cierra, desplegándose sobre sí misma, completándose, autocorrigiéndose y haciendo posible, en su interior, la congruencia de diversos estilos, lenguajes y tiempos; tan incompatibles entre sí, que en otra instancia que no fuese literaria serían (son) absolutamente impensables.

Cuando Michel Foucault (1966) cita como ejemplo de un “contra emplazamiento” a los cementerios dice: “pusimos todos esos esqueletos, todas esas cajitas, todos esos féretros, todas esas tumbas y esas piedras fuera de la ciudad, en el límite de las urbes, como si se tratara, al mismo tiempo, de un centro y un lugar de infección y, de alguna manera, de contagio de la

muerte”¹⁷. Reescribo textualmente las palabras porque, la correspondencia de este espacio, así definido, con el campamento minero, resulta agobiadora. El emplazamiento destinado a los obreros, además de ubicarse en los límites del espacio ocupado por toda la infraestructura que significaban los yacimientos de salitre (calicheras, usinas, residencia del patronazgo, habitaciones mineras, plaza, cine, cancha de fútbol...) se mantenía estrictamente vigilado y controlado para, como ya dijimos, asegurar la productividad del cuerpo social allí reunido, pero también, para evitar todo contacto entre clases sociales. Se trataba a los mineros y a sus familias como verdaderos seres apestados, personas cuya presencia era sinónimo de contagio.

El campamento minero era considerado un foco infeccioso, tanto por los amos que obligatoriamente debían habitar cerca de la masa obrera, como por el resto de las autoridades gubernamentales del país (que veía en esos obreros la amenaza permanente del contagio sindical)... En cada una de las novelas estudiadas se aprecia como las autoridades intentan, permanentemente, eliminar la amenaza del contagio, vigilando y, por sobre todo, castigando. En *La reina Isabel cantaba rancheras*, son las fuerzas militares y policiales que, bajo el régimen militar agobian a la población; en *Santa María de las flores negras*, asistimos al castigo extremo: la matanza; en *Fatamorgana de amor con banda de música*, es la tortura y ejecución (otra vez la muerte como forma de castigo) de la “banda del litro” y, en *Los trenes se van al purgatorio*, a la vez que se mencionan todas estas instancias de castigo, se muestra además la forma del castigo metafísico o espiritual que, aun después de la muerte sigue pesando sobre las almas de quienes formaron parte de la aventura fantástica de habitar y vivir en medio de la muerte.

¹⁷ Foucault, Michel. Op.Cit.

En las obras de este autor, tampoco se olvidan los cementerios, mostrándose como uno de los ejemplos más poderosos y evidentes de lo que es un espacio heterotópico. Los cementerios descritos en estas novelas se erigen como espacios absolutamente otros, situados fuera de un lugar que ya está fuera de todo lugar; se trata de un contra-emplazamiento perteneciente a otro contra-emplazamiento. El desierto mismo es un gran cementerio, el espacio temido por todos. No hacen falta mayores explicaciones acerca de este punto. Pero, no podemos olvidar que también se trata de un lugar que existe, que ocupa un espacio fijo y en el cual, de acuerdo a estos relatos, la verdad se libera y fluye, atravesando el tiempo, desde la memoria hasta lograr, algún día, alcanzar a la historia y contaminarla. Ahora bien, dentro de ese mismo gran cementerio que es el desierto en que brotaron las oficinas salitreras, existieron también, ciertos emplazamientos destinados a ser cementerios, en el sentido convencional, es decir, un espacio destinado a ser un no lugar, una heterotopía, en los términos que se han explicado. Claro que estos cementerios resultaron ser muy diferentes de los que, comúnmente imaginamos... –pero eso ya es materia de otro capítulo-.

Todavía en lo que a contra-espacios se refiere, Foucault nos dice que el mejor paradigma heterotópico es el jardín: "... Pero quizás el más antiguo ejemplo de heterotopía sea el jardín: el jardín, creación milenaria que ciertamente tenía una significación mágica en Oriente. El tradicional jardín persa es un rectángulo dividido en cuatro partes, las cuales representan las regiones del mundo, los cuatro elementos de los cuales éste se compone; y en el centro, en el punto en el que se unen esos cuatro rectángulos, había un espacio sagrado, una fuente, un templo; y alrededor de ese centro, toda la vegetación del mundo debía hallarse

reunida...”¹⁸ (Foucault, 1966). De la misma forma, se organiza el espacio cuando es pensado sobre la base del panoptismo: al centro el vigilante; alrededor, los vigilados; sobre ellos, diversos dispositivos que operan para mantener el orden y el flujo de poder en permanente tensión. Así también era el emplazamiento salitrero descrito por Rivera Letelier.

Luego Foucault extiende su explicación diciendo: “... El jardín es un tapete en el que el mundo entero es convocado para cumplir su perfección simbólica, y el tapete es un jardín que se mueve a través del espacio. De hecho, ¿era un parque, o más bien un tapete, el jardín que describe el narrador de *Las mil y una noches*? Vemos que todas las bellezas del mundo se conjuntan en ese espejo. El jardín, desde la más remota Antigüedad es un lugar de utopía. Quizás tenemos la impresión de que las novelas se sitúan fácilmente en jardines; y es que, de hecho, las novelas nacieron sin duda de la institución misma de los jardines: la actividad novelesca es una actividad de jardinería...”¹⁹

Son esas últimas palabras del autor de *Las palabras y las cosas*, las que resonaron en mi cabeza, haciéndome concebir la idea de que los espacios novelescos también podían ser considerados heterotópicos. “La actividad novelesca es una actividad de jardinería”, creo que sin forzar mucho la interpretación se puede decir que los jardines y las novelas son producto de la ficción. En el presente caso además, estamos en presencia de espacios que, en cierto modo, son verdaderos jardines (novelescos, ficcionales) en medio del desierto. La pampa salitrera rivereana es un emplazamiento comparable al fenómeno del llamado “desierto florido”. Una explosión de vida, imposible, pero ubicable, observable. Se trata de una

¹⁸ Foucault, Michel. Op. Cit.

¹⁹ Foucault, Michel. Op. Cit.

yuxtaposición de universos reunidos en la narración de un hombre que, al mismo tiempo, representa, es la conjunción de realidades incompatibles entre sí...

De acuerdo a lo planteado por Foucault (1966), la intención de acumularlo todo, queriendo, de alguna forma, detener el tiempo o dicho de otra forma; proyectarlo hacia el infinito, contenido en un lugar privilegiado, es una concepción propia de nuestra cultura occidental. Se trataría de una idea moderna cuya intención es la de instaurar una enciclopedia, un archivo general y universal de la cultura. Los museos y las bibliotecas representan esta voluntad, ya que fueron pensados para encerrar, en un solo espacio, a “todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos”. Serían emplazamientos en cuyo interior se reúnen todos los tiempos, “...como si ese espacio pudiera estar él mismo definitivamente fuera de todo tiempo”²⁰.

Quizá para nosotros las formas más importantes de heterotopía o la concepción de ellas que mejor nos permita utilizarlas, como concepto, para ser aplicado a nuestro objeto de estudio, sean las llamadas heterotopías de fiesta y las de regeneración. Las primeras, como ya hemos explicado, son de carácter crónico; es aquella que detiene el tiempo, de la misma forma que lo hacían las casas de cita (de acuerdo al ejemplo dado por Foucault). En aquel caso se trataba de una heterotopía que ocurría –se repetía– todas las noches. Por otra parte, las heterotopías de regeneración, ligadas al pasaje y no al tiempo de la fiesta, desempeñaban un rol transformador, capaces de hacer mutar al niño en hombre (colegios) o al criminal en ciudadano productivo (prisiones) –esa es su intención, aunque jamás se haya comprobado que

²⁰ Foucault, Michel. Op. Cit.

se cumpliera-. Aprovecho además para insistir en esa capacidad de las heterotopías, que las muestras como sistemas o dispositivos (también en el sentido dado por Foucault) de inclusión y exclusión o, si se prefiere de apertura y cierre, por cuanto incluyen a determinados sujetos, pero a la vez los aíslan de otros espacios (caso de los locos y los manicomios). Creo haber explicado, de forma sucinta que, en cuanto a los gestos necesarios para ingresar en un contra-espacio de este tipo, el caso, por un lado, de las prostitutas pampinas y de otro, el de los “enganchados”, resultan ser nuestro mejor paradigma. La única diferencia: ellas llegaron por voluntad propia, en cambio ellos fueron forzosamente invitados a formar parte de esta gran heterotopía.

También se debe resaltar que los contra-emplazamientos impugnan totalmente a la realidad, ya sea, instituyéndose como absoluta ilusión –y de esta manera denunciando a la realidad como un espacio ilusorio-, o bien, instaurándose como un espacio real, pero ordenado, meticuloso, perfecto. Lo que también bastaría para impugnar al espacio real, por cuanto éste carece de aquella perfección. De tal manera habrían funcionado, principalmente en siglo XVIII –y me encuentro nuevamente citando a Foucault-, algunas colonias, como aquellas establecidas y administradas por los jesuitas. De la misma forma funcionaban los campamentos (colonias de) mineros, pero estos pensados como heterotopías perfectas, devenían imperfectas, a causa de todos aquellos espacios o, mejor dicho, intersticios por los cuales aquellos que debían estar vigilados -a la manera del panóptico- y aislados -al modo de las ciudades apestadas-, se escapaban al orden establecido por el patrón (creador). El modelo no era nuevo, de esta misma forma, pero mucho antes, las colonias de puritanos ingleses, habían intentado construir, al otro lado del Atlántico, un esquema de sociedad absolutamente

perfecto... “Así es como, a finales del siglo dieciocho y aún a principios del veinte, Lyautey y sus sucesores en las colonias militares francesas soñaron con sociedades jerarquizadas y militares...”²¹ (Foucault, 1967). Para nosotros, una de las más perfectas y extraordinarias de estas tentativas fue la de los campamentos mineros que poblaron el desierto de Chile.

La pampa descrita por Hernán Rivera Letelier en cada una de las novelas citadas, fue pensada como un emplazamiento-dispositivo, en el cual cada cuerpo debería ocupar su lugar preciso en pro de la producción y los intereses del amo. Los trabajadores y sus familias no tenían mayores opciones. El clima nacional en que se sitúa Letelier es de absoluta precariedad política. Los grandes intereses de la patria eran, en realidad, los de las empresas foráneas (inglesas y alemanas en el caso de las salitreras) y en el centro administrativo de la nación apenas y se mencionaba la “cuestión social”. El campo había sido olvidado –Chile ya no era considerado un granero para el mundo- y en el norte, la explotación del salitre que, necesariamente, era consumido con avidez por las naciones europeas, era dejada en manos de sus propios dueños, los “amos del salitre”, quienes como en el caso de John Thomas North, se hicieron incluso más ricos que las familias nobles del viejo continente. Estos señores, siguiendo el ejemplo del Medioevo europeo, habrían instalado sus feudos copiando los esquemas de las sociedades disciplinarias. Todo pertenecía al señor, incluso las vidas de los trabajadores (y sus familias). Todo era regulado, reglamentado y, por sobre todo vigilado; siendo el castigo, el dispositivo de corrección por excelencia. Las matanzas descritas por el escritor pampino dan cuenta de que estos “señores feudales” (término que él mismo utiliza) tenían el poder de hacer morir y de dejar vivir, tal como explica Foucault (1998) en el ya

²¹ Foucault, Michel. Op. Cit

clásico texto *Vigilar y castigar*²². Cada instante de las vidas de esos hombres era controlado, en el trabajo estaban los capataces, en el campamento (que ocupaba un círculo exterior al de las calicheras) estaban los guardias del amo y el famoso y temido “libro de registro”, en donde cada detalle de la vida de esas gentes estaba debidamente registrado; ni siquiera la sexualidad constituía un motivo de privacidad, y también con este tema se llenaban las páginas del libro-dispositivo. El tiempo era regulado, la ropa, las herramientas, todo pertenecía al patrón y se debía pagar por el derecho a vivir y trabajar en esas tierras. Si alguien deseaba comprar algo debía hacerlo en la pulpería que también era propiedad del amo y a los precios que él fijaba. Por otro lado, incluso la prostitución era reglamentada y se debía llevar a cabo (supuestamente así era) bajo la vigilancia impuesta por los señores. Más adelante se explicará porque este último intento de regulación y dominio extremo, terminó siendo un dispositivo contrario al orden disciplinario y devino en el germen de la pestilencia para quienes detentaban el poder en las salitreras.

El panoptismo era el esquema de la ciudad minera, el tratamiento el de una ciudad apestada, pero esos mismos dispositivos, en vez de asegurar la homogeneización, fueron a desembocar en la producción de espacios otros, de contra-emplazamientos en donde lo heterogéneo era la norma. De alguna manera, en los emplazamientos salitreros, concebidos a la manera de feudos, se combinaron los contraespacios absolutamente ilusorios (como en el caso de las colonias) y aquellos que desvanecen la realidad.

²² Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI Editores, 1998.

“Con la colonia, tenemos una heterotopía que tiene la suficiente ingenuidad como para querer realizar una ilusión. Con la casa de citas, por el contrario, tenemos una heterotopía lo bastante sutil o hábil como para querer disipar la realidad con la pura fuerza de las ilusiones”²³. (Foucault, 1967)

Situado en otro ámbito, pero debido a un curioso alcance semántico, debo mencionar el ejemplo que, de acuerdo al pensamiento foucaultiano es la heterotopía por excelencia. Me refiero a los navíos. “Las civilizaciones sin barcos son como los niños cuyos padres no tienen una gran cama sobre la cual jugar; sus sueños se agotan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la fealdad de la policía reemplaza a la belleza llena de sol de los corsarios...” dice Foucault en su descripción de los “espacios otros” y, extrañamente, a los caseríos que componían el campamento minero, también se les llama “buques” o “barcos”²⁴. La explicación del minero es que los dueños de las salitreras, que también se reservaban el derecho de bautizar a los emplazamientos que constituían su propiedad, preferían nombres femeninos, aludiendo a alguna mujer amada (esposa, hija o amante) y que muchas veces, eran los nombres de algunas embarcaciones los que se habían escogido para denominar esos “otros lugares”.

En una idea aparte, pero desde luego, íntimamente relacionada a los conceptos que acabo de explicar y graficar relacionando con la obra analizada, concibo que a su vez, la novela, el libro y por extensión la literatura, es un gran espacio heterotópico. La idea surge, en un primer momento, de la descripción que hace Foucault (1966) de la heterotopología y luego

²³ Foucault, Michel. Op. Cit.

²⁴ Rivera, Hernán. Op. Cit.

se reafirma cuando el pensador habla del cuerpo utópico -a lo que debería agregar que sus ideas son expuestas en el marco de un seminario dedicado a la literatura-. La explicación más lógica es que, aun siendo pura imaginación, la literatura innegablemente, también es concreción; está viva, es múltiple, heterogénea y existe, independiente del tiempo y más allá de él. La escritura de Hernán Rivera Letelier es sólo un ejemplo de esta gran heterotopía. Por ahora, se trata simplemente del ejemplo que tengo más cercano. Borges -cuya obra seguramente serviría aún más para dar cuenta de estas afirmaciones- siendo más sencillo y complejo al mismo tiempo, diría que la literatura, en cuanto a contra-espacio, es como un Aleph: un punto en donde, sin negarse, todos los espacio-tiempos se fusionan e interactúan, yuxtaponiéndose; erigiéndose heterotopías.

En defensa de esta última idea recurriré una vez más al, tantas veces aquí citado, Michel Foucault (1968), para quien el espacio, concebido a través del lenguaje, constituía una verdadera metáfora que, expresada en sus propios términos es “la más obsesiva” de todas. Para él es justamente en el espacio donde, desde el comienzo, el lenguaje se extiende, se despliega y fluye sobre sí mismo. Es en el espacio en donde el lenguaje establece sus elecciones, “dibuja sus figuras y sus traslaciones”²⁵. Sólo en el espacio es posible percibir como el lenguaje se mueve y solamente allí puede darse al trabajo de metaforizarse.

“Tal es el poder del lenguaje. Él, que está tejido de espacio, lo suscita, lo adquiere por medio de una abertura originaria y lo entresaca para recuperarlo en sí. Pero de nuevo

²⁵ Foucault, Michel. Op. Cit.

está encomendado al espacio: ¿dónde podría posarse y flotar sino en ese lugar que es la página, con sus líneas y su superficie, en ese volumen que es el libro?”²⁶

Por otro lado, en el mismo texto, se nos explica que “la descripción”, en el ámbito literario no constituye reproducción, sino interpretación o “más bien desciframiento”. Para Foucault, se trata de un trabajo minucioso que se realiza para “desencajar ese batiburrillo de lenguajes diversos que son las cosas”. Tratando el material lingüístico del mismo modo que los emplazamientos señala que “la descripción”, es además, una instancia capaz de “restablecer a cada uno en su lugar natural” y constituir al libro como el gran emplazamiento; un espacio en blanco “donde todos, después de la descripción, pueden volver a encontrar un espacio universal de inscripción”. El libro es por tanto un espacio, o mejor dicho un emplazamiento otro que es, por una parte objeto y de otra, al mismo tiempo, el lugar de la literatura.

2.3.- De los Dispositivos y sus fallas: Panoptismo, disciplina, vigilancia y ciudad apestada en las novelas de Rivera Letelier.

Michel Foucault, como ya se había insinuado en el capítulo anterior, concibe al espacio como el cuerpo por el que fluyen los poderes, por eso afirma que “hacer una historia de los espacios es hacer, al mismo tiempo, una historia de los poderes” (Foucault, 1999). El filósofo concibe tal o cual espacio como la consecuencia de una interacción de juegos de verdad. Se

²⁶ Foucault, Michel. De Lenguaje y literatura. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1996.

trataría de una extensión por la cual se desplazan el poder y saber en que los individuos se emplazan. Esta interacción entre poder, saber, emplazamiento y desplazamiento es lo que Foucault llama “gubernamentalidad”²⁷.

También es necesario aclarar, aunque ya ha sido bastante utilizado, que el concepto de “dispositivo” es, en lenguaje Foucaultiano una palabra técnica que incluye el espacio en el que la estrategia de dominio se desarrolla. El dispositivo, así expresado, es capaz, de construir el contexto favorable para el desarrollo de las estrategias. Claro ejemplo de esta situación es el “manicomio”, que se constituye como emplazamiento, tanto de exclusión como de normalización, siendo el espacio mismo, una parte fundamental del desarrollo del dispositivo disciplinario. Para Foucault es el propio dispositivo y por ende, el emplazamiento que éste significa (ocupa) el responsable de la constitución de un sujeto, de su caracterización

“En esa medida, y si lo que digo es cierto, no se puede decir que el individuo preexiste a la función sujeto, a la proyección de una psique, a la instancia normalizadora. Al contrario, el individuo apareció dentro de un sistema político porque la singularidad somática, en virtud de los mecanismos disciplinarios, se convirtió en portadora de la función sujeto. El individuo se constituyó en la medida en que la vigilancia ininterrumpida, la escritura continua y el castigo virtual dieron

²⁷ Martínez P, Jorge Eliécer - Alvarado, Sara Victoria. Hacia una genealogía de la noción de espacio público: la sacralización práctica del espacio. HOLOGRAMÁTICA. Facultad de Ciencias Sociales. UNLZ Año VII, Número 12, V4, pp.17-37 ISSN 1668 - 5024)

marco a ese cuerpo así sojuzgado y le extrajeron una psique; y el hecho de que la instancia normalizadora distribuyera, excluyera y retomara sin cesar ese cuerpo-psique sirvió para caracterizarlo...”²⁸.

Cuando se habla del poder de soberanía, el texto que nos viene de inmediato a la mente es *Vigilar y castigar* (Foucault, 1998) obra del, a estas alturas, principal responsable de esta tesis. En ese libro se analizan los procesos y las dinámicas del funcionamiento de un poder que adopta la forma de castigo, así como los mecanismos a través de los cuales se reorganiza la política del castigo sobre el cuerpo. Foucault nos habla de los suplicios y las torturas del siglo XVIII, época en que el soberano tenía potestad sobre la vida de sus vasallos. De acuerdo a la concepción tradicional de soberanía, el “derecho de vida y muerte” residía en las manos del señor soberano quien podía “hacer morir o dejar vivir”. Por lo tanto, el derecho a vivir o a morir de los individuos no es tal, sino bajo la intervención de la voluntad soberana. Resulta entonces evidente que si se posee la atribución de matar, al mismo tiempo se posee autoridad sobre la vida y la muerte. Desde que tiene autoridad para matar, el soberano también posee derecho sobre la vida. El poder del amo, del señor soberano se manifiesta de manera clara y absoluta, a través de las atribuciones o derechos que éste posee sobre la vida de los suyos, cuando es capaz de, por derecho, darles la muerte. Sin embargo, hay una cuestión que tener en cuenta y es que este poder, este ejercicio de soberanía, sólo puede llevarse a cabo al interior de un territorio determinado (la propiedad, el espacio del señor). Solamente en ese

²⁸ Foucault, Michel. Op. Cit.

emplazamiento el poder del amo se puede desplegar, teniendo y ejerciendo potestad sobre la vida.

En el caso de las salitreras que componen el universo de Hernán Rivera Letelier, el patrón de las oficinas, el dueño de esos emplazamientos, es el soberano; quien administra los cuerpos, asigna funciones, gobierna el tiempo, vigila y sobre todo castiga; llegando incluso a demostrar su poder, ejerciendo su facultad de llevar muerte a los cuerpos que ya no cumplen la función que se les tenía asignada. En cada una de las novelas seleccionadas, la muerte es figura central, no sólo como entidad o peligro, sino como dispositivo disciplinario extremo. Es el caso de cada una de las matanzas señaladas de forma solapada y sucinta en las páginas de tres de estas obras. Sin embargo, en *Santa María de las flores negras*, se ve exacerbada esta facultad del poder soberano, ilustrada a través de la “matanza de la escuela Santa María de Iquique”²⁹ -más adelante este punto constituirá un aspecto esencial de esta labor y se trabajará en extenso-.

También en *vigilar y castigar*, obra en que Foucault explica los rudimentos del poder disciplinario, se puede apreciar de qué forma el espacio es meticulosa y minuciosamente regulado en todos sus aspectos. Cada sujeto ocupa su lugar preciso en el entramado de dispositivos que se acumulan en los espacios asignados (ocupando colegios, hospitales, manicomios, cuarteles, regimientos, etc.). La variable tiempo, al igual que en los principios de la física moderna, se cruza y forma uno solo con el espacio, pero a su vez, también es administrado en función de la organización disciplinaria. Por tanto, el tiempo, al interior de

²⁹ Rivera, Hernán. Op. Cit.

esos emplazamientos pensados como dispositivo disciplinario, no fluye de la misma forma que en el exterior. Depende del amo y del resultado que busque mediante su manipulación (conventos y monasterios presentan un buen ejemplo de esta dinámica de utilización del tiempo como estrategia de regulación y control). La idea, obviamente, es ayudar a conseguir que los dispositivos disciplinarios consigan la vigilancia total del espacio y que incluso los menores atisbos de movimiento sean controlados. Es mediante el tiempo y, específicamente en el emplazamiento asignado, en donde se lleva a cabo el análisis exhaustivo, para lograr la mejor distribución de los cuerpos en función de los intereses del amo (producción). Allí los sujetos, sus cuerpos, son clasificados, jerarquizados, vigilados e inspeccionados; logrando así una forma de gobierno y dominio total, en donde el poder soberano se percibe de manera omnipotente y omnipresente. De acuerdo con las ideas de Foucault (1998) es, de esta forma que se busca conseguir la “normalización”, es decir, una estrategia de asimilación, que pretende fomentar el sentido de pertenencia a una sociedad homogénea, en la que se fuerza a los cuerpos para que se adscriban a la homogeneidad. La característica fundamental de esta nueva forma de castigar es la vigilancia permanente. En este último sentido y, como ya se ha dicho anteriormente, la visibilidad es un dispositivo tramposo. Los vigilados son vistos, pero ellos no ven y la información existe, pero no fluye a través de redes comunicativas, porque simplemente nos las hay o han sido intervenidas (también vigiladas). Los cuerpos, al saberse vigilados se someten a la voluntad del soberano, garantizando así que los flujos de poder vayan hacia donde sus intereses lo requieran. El poder no se muestra, es invisible, aunque no imperceptible y, al mismo tiempo, resulta imposible identificarlo.

Al interior del panóptico se desenvuelven principalmente dos estrategias de poder. Son la mirada y la palabra, que funcionan como dispositivos que aseguran la vigilancia y el castigo. Como agentes de este tipo de mecanismos están los guardias, los chismes, las inteligencias y los registros escritos que sirven para dejar evidencia, mediante el lenguaje, del accionar de los cuerpos vigilados.

Es en *Vigilar y castigar* donde Michel Foucault (1998), basándose en la arquitectura carcelaria descrita por Jeremías Bentham³⁰ realiza un análisis que será extrapolado a toda sociedad del tipo disciplinaria, modelo que, como se verá, es el mismo que se encuentra en la estructura de la novela moderna y, como en el presente caso, al interior de la ficción narrativa contemporánea. En cierta entrevista el pensador dijo: “El principio era: en la periferia un edificio circular; en el centro una torre; ésta aparece atravesada por amplias ventanas que se abren sobre la cara interior del círculo. El edificio periférico está dividido en celdas, cada una de las cuales ocupa todo el espesor del edificio. Estas celdas tienen dos ventanas: una abierta hacia el interior que se corresponde con las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior que deja pasar la luz de un lado al otro de la celda. Basta pues situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un alumno. Mediante el efecto de contra-luz se pueden captar desde la torre las siluetas prisioneras en las celdas de la periferia proyectadas y recortadas en la luz. En suma, se invierte el principio de la

³⁰ Bentham dedicó su atención al tema de la reforma penitenciaria, elaborando por encargo de Jorge III un modelo de cárcel (el Panopticon) por el que ambos entraron en conflicto. Bentham ideó una cárcel en la cual se vigilara todo desde un punto, sin ser visto. Bastaría una mirada que vigile, y cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, terminaría por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo. Bentham se dio cuenta de que "el panóptico" era una gran invención no sólo útil para una cárcel, sino también para las fábricas. Si bien el modelo de Bentham fue criticado (aunque él lo consideraba una genialidad), de alguna forma todas las cárceles, escuelas y fábricas a partir de aquella época se construyeron con el modelo panóptico de vigilancia.

mazmorra. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra que en último término cumplía una función protectora...”³¹. La idea, para Foucault, resultaba diabólica, no sólo en esta aplicación, sino en todas a las que dio origen. También aclara que al interior de esta maquinaria el poder no se concentra de forma total en un solo individuo y, por ende, no existe posibilidad de que alguien pudiese ejercer el poder de manera individual y absoluta sobre el resto de las personas y los espacios que ocupan. El panóptico es un dispositivo en que todo el mundo se encuentra aprisionado, no sólo aquellos sobre los cuales se ejerce el poder, sino también sobre aquellos que lo despliegan. En el fondo se trata de una gran maquinaria en la que nadie es depositario único del derecho absoluto de gobernarla. Obviamente, como advierte el filósofo, en este dispositivo ningún sujeto ocupa el mismo puesto –como en cualquier emplazamiento, cada quien ocupa su justo lugar-, sin embargo, existen determinados puestos que resultan ser, son superiores y, por lo tanto, fomentan la institución de “efectos de supremacía”³².

Cuando Foucault (1980) habla del puesto que cada sujeto ocupa en el esquema disciplinario, también nos advierte del problema que ha significado, para las sociedades industriales, el personal subalterno. Cuestión relevante, dado que, a través de sus palabras se advierte que en la incapacidad de estos hombres para seguir las ordenes y cumplir las funciones asignadas por los patronos, reside una amenaza latente. “No ha sido cómodo para los patronos encontrar capataces, ingenieros capaces de dirigir y de vigilar las fábricas...” dice el pensador. Lo que significa que el rol de vigilante puede fallar o incluso pervertirse. De

³¹ El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, jeremías: “El Panóptico”, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría.

³² Foucault, Michel. Op. Cit.

esas fallas precisamente hablaré más adelante. Puesto que en las obras, que son el objeto de estudio del presente trabajo, se puede apreciar de qué forma esas fallas del esquema disciplinario se transforman en rasgaduras profundas, que no sólo lo dañan, sino que son capaces de subvertir sus funciones. En Rivera Letelier, por ejemplo, aparece la figura del capataz, personaje cuya función y atribuciones son asignadas directamente por el patrón. Este personaje, lleno de peculiaridades, es un ente que debe velar por la vigilancia, lo que le hace ser un traidor entre los suyos. Sin embargo, es justamente a través del accionar de este tipo de sujetos, por donde se puede vislumbrar la decadencia del poder disciplinario. Ellos que, siendo uno más de esos trabajadores sometidos, al ser designados “capataces” ocupan un escalafón más alto que el resto de sus compañeros, hecho que junto a la escasa preparación (según Rivera Letelier, generalmente se escogía al más ignorante de los mineros) cultural, daba como resultado la creación de un ser déspota, arribista –esa era la intención al nombrarlo–. Sin embargo, a causa de su propia incapacidad, el rol de vigilante al que celosamente se entregaba el capataz era mal llevado, se cumplía sólo de manera parcial o simplemente se incumplía. El hombre que, mediante su entrega al puesto de vigilante, había traicionado a los suyos, con su presencia imperfecta, también terminaba traicionando al sistema o la maquinaria, de la cual él era un engranaje más, pero defectuoso.

Este problema es ejemplificado con el caso del ejército (en el siglo XVIII), institución que debió fabricar “suboficiales”, sujetos que poseían conocimientos genuinos, que les permitiesen ocupar bien su lugar como engranajes de la maquinaria a la cual pertenecían, en este caso organizar de manera eficaz a las tropas cada vez que fuese necesario realizar maniobras tácticas. Maniobras de por sí complejas, que se complejizaron aún más con la

invención y perfeccionamiento del fusil. “Los movimientos, los desplazamientos, las filas, las marchas exigían este personal disciplinario” (Foucault, 1980).

Con el paso del tiempo son los talleres, las instancias que plantean nuevamente, a su manera, el mismo problema: la escasez de personal calificado para cumplir su rol en la arquitectura disciplinaria. La escuela también presenta estas fallas, en la figura de los profesores y sus ayudantes (vigilantes). En la misma época, la iglesia representaba un caso excepcional, en el que se podían observar, atravesando al cuerpo social, algunos pequeños atisbos de competencia. El hombre religioso, no era tan ilustrado, pero tampoco era enteramente ignorante. De esta forma el sacerdote y el vicario sólo entraron en la escena cuando la iglesia debió asumir la escolarización de millares de niños. Foucault (1980) nos cuenta que el Estado no se nutrió de estructuras similares hasta mucho más tarde. Lo propio ocurrió con las instituciones hospitalarias... “No hace aún mucho que el personal subalterno hospitalario continuaba estando constituido en su mayoría por religiosas”³³. Queda claro que en el panoptismo cada sujeto debe ocupar su puesto y, de acuerdo a esa ubicación será vigilante y a la vez estará vigilado por los demás o por alguien que a su vez deba cumplir ese rol. El panóptico es, entonces un dispositivo que trabaja en base a la desconfianza absoluta. Se trata de una desconfianza que, como estrategia de poder y, porque carece de un punto fijo y absoluto, debe fluir de manera constante y permanente. De la misma forma se lleva a cabo la vigilancia en el campamento minero: el chisme, la insidia, las traiciones, además de una arquitectura diseñada, planeada y puesta en marcha de acuerdo a la creación de Bentham, dan

³³ Foucault, Michel. Op. Cit.

como resultado el juego de la vigilancia, cuya otra cara es el castigo. Descrita por Foucault: “la perfección de la vigilancia es una suma de insidias.”³⁴

Volviendo al caso de los talleres del siglo XVIII, ejemplo muy cercano a la realidad de las salitreras, nos damos cuenta del avance que significó la remodelación, en términos de la repartición y división del trabajo. Tal adecuación no hubiese sido posible de no haber surgido una nueva forma de distribución del poder que buscaba encausar las fuerzas productivas. Tuvo, necesariamente, que producirse esa distribución de poderes a la cual se ha denominado disciplina. Esta nueva concepción traía aparejadas las clasificaciones, las jerarquías, los condicionamientos, las restricciones y toda una gama de dispositivos, cuya función y finalidad era mantener la docilidad y la productividad de los cuerpos sobre los cuales actuaba. Foucault es enfático cuando señala que “las técnicas de poder se han inventado para responder a las exigencias de la producción”. Pero el significado de la producción que él expone, trabaja (debe entenderse) en un sentido tan amplio que puede incluso aplicarse, como ocurre con los ejércitos, a la producción de una destrucción. Otra vez he de mencionar las matanzas como el paradigma del caso en el presente análisis.

No obstante, el propio Foucault (1980) nos dice que “siempre habrá escapatorias” y, en este sentido, “las resistencias jugarán su papel”. Es lo que ocurre en estas obras, tanto en plano del contenido como a nivel formal de su constitución. Es lo que hemos denominado instancias de fuga o de subversión ante el poder disciplinario, manifestado mayormente a través del esquema del panóptico.

³⁴ Foucault, Michel. Op. Cit.

Ocurre que la imposición disciplinaria se erige como una suerte de “anti-desorden”, puesto que busca oponerse al caos y a la heterogeneidad. Es mediante el modelo del panóptico ideado por Jeremy Bentham que Foucault, dibuja un esquema preciso de la forma en que actúa y funciona. Por otra parte, se suma a esta organización del espacio la regulación y la normativa del marcaje y la exclusión, propia del esquema de la ciudad apestada, en donde lo fundamental es identificar y diferenciar al apestado y foco de contagio, para así marginarlo; instalándolo en una comunidad aislada, cuyo funcionamiento interno no resulta rentable y, por lo tanto, no es útil controlar.

Por lo tanto, la organización basada en conjuntos separados da paso a una lógica del espacio, concebido en una red compuesta de coordenadas cartesianas, en las que cada sujeto ocupe su justo lugar, siendo productivo, ubicable y observable. Ya no se pretende establecer y mantener fronteras, sino controlar de manera permanente la extensión espacial en su totalidad y, por extensión, también a toda la población que se ha desplegado en aquel emplazamiento. La idea es mantener una vigilancia totalizante y permanente, pero que también pueda funcionar de manera específica sobre un cuerpo dado y, si es necesario, de forma permanente. Se trata de que todos sepan que existe un ojo invisible que les observa de en todo momento, lo que significa que, en cualquier instante existe la posibilidad de reconstruir, como si fuera una secuencia fílmica, la actuación, el comportamiento pasado de algún individuo. Esta operación puede lograrse, debido a la serie de coordenadas que sirven para identificar a cada sujeto, puesto que todos estarían adscritos a esa cartografía en cuestión.

En nuestro caso, debemos señalar que, a pesar de configurarse siguiendo los esquemas de la arquitectura narrativa disciplinaria (propia de la novela realista), la obra de Hernán Rivera Letelier perturba dicho orden, transformándose en una instancia de emancipación cuyo objetivo final es proponer o graficar la caída del orden disciplinario erigido en base a la propuesta del esquema panóptico.

Mario Rodríguez (2004) observa que la novela realista presenta una estructura (formal y semántica) análoga a la arquitectura panóptica descrita por Michel Foucault (1980). Esta construcción (literaria) sería, por lo tanto, una instancia más, otro dispositivo, al servicio del orden disciplinario, aquel en que los sujetos deben ser vigilados, castigados y corregidos, en virtud o en función de la docilidad y la productividad. En el caso de estas novelas los roles están claramente definidos: los personajes son los vigilados y el gran vigilante es el narrador, un ente omnisciente que se oculta en las sombras, disponiendo de una visión panorámica de todo aquello que está iluminado. El narrador dirige el foco lumínico de la omnisciencia en los sentidos que le convienen al poder regulador, porque eso finalmente viene a ser la novela realista, una expresión más de los esquemas disciplinarios. Sin embargo, en un momento posterior, el propio Mario Rodríguez, propone que esta concepción del orden literario es rota por la novela postvanguardista, que ahora se instaure como el “espacio de la desintegración en el ámbito de la ficción literaria del orden panóptico”. Además, señala un método para demostrarlo, indicando que se hace imprescindible acabar con los tradicionalismos impuestos por “las buenas lecturas”. Un nuevo enfoque de lectura hace necesario que nos encontremos con la multiplicidad de voces, límites y resistencias ofrecidas por “las malas lecturas”. Siendo estas últimas, aquellas en las que no se respetan los sentidos convencionales y se busca

ingresar al mundo de la interpretación mediante surcos e intersticios poco comunes. La idea planteada por Rodríguez (2004) propone de esta forma alejarnos de las trampas del panoptismo, para así no quedar enredados, presos en ellas. Es mediante este procedimiento que busco demostrar que en la narrativa chilena actual se hace palpable cierta incompatibilidad entre los esquemas disciplinarios constituidos a través del orden panóptico y determinados proyectos escriturales, en este caso hablamos de la producción de Hernán Rivera Letelier. Siendo una cualidad evidente de esta escritura la progresiva emancipación y subversión de los mecanismos o dispositivos disciplinarios. Lo paradójico es que, de acuerdo a nuestra lectura, son esos mismos mecanismos los que mediante sus fallas, promovieron dicha emancipación.

Podemos mencionar múltiples aspectos que sumados a la gama de antecedentes ya mencionados, confluyen para poner en evidencia a este conjunto de novelas, ya no como un instrumento -o dispositivo en el lenguaje de Foucault- del proyecto disciplinario, sino como una instancia de resistencia o, como se dijo anteriormente, como una subversión profunda de ese mismo orden. En este caso centraremos la mirada exclusivamente los siguientes aspectos, puesto que, desde nuestra perspectiva, son los que confluyen para invertir la organización disciplinaria del relato novelesco en la narrativa de Hernán Rivera Letelier: en primer lugar se sitúa la figura de un narrador que ha devenido traidor; en segundo término está la aparición de un relato ficcional que libera estéticamente aquello que es reprimido (lo indecible) por la novela realista; en tercer lugar se encuentra la creación de ‘ciudades ausentes’, que nosotros hemos concebido como contra-emplazamientos, espacios otros o heterotopías en las que, sin reprimir lo múltiple, “se escribe por el pueblo que falta”, situado en un espacio ficcional en

que la yuxtaposición de cuerpos, espacios y tiempos heterogéneos es la regla; en la cuarta posición podemos mencionar la presencia de un espacio disciplinario semejante al de la “ciudad apestada”; en quinto lugar está también la invención, en cada relato, de un héroe-traidor, se trata de un agente que ha dado la espalda al lugar que le había sido asignado, transformándose así en una instancia de fuga o de resistencia al orden disciplinario; y por último, está la creación de una obra que, organizada en distintas etapas (novelas) se vierte sobre sí misma, corrigiéndose, creciendo, abriéndose paso mediante la intertextualidad y el rizoma que constituyen; se trata del caos original situado al centro en la forma de su primera novela, a cuyo alrededor gravitan surgiendo de algún laberinto de sentidos, las demás obras que constituyen el ciclo escritural que se ha considerado para este análisis. De la convergencia de estas estructuras se obtiene como resultado una subversión-destrucción de los esquemas disciplinarios cuya manifestación visible es la inutilidad del orden panóptico.

Cada uno de estos relatos, desde que arranca pone de manifiesto que quien narra (vigila) conoce cada uno de los aspectos del universo literario en el cual “participa”. Se trata de un narrador que domina absolutamente todo, situándose en un lugar privilegiado para “observar” y relatar, tanto por encima como al interior de las acciones. A veces es un personaje, otras veces es una voz que surge de las sombras, casi siempre es un ser que no debería hablar (muerto, loco). A veces nos interpela de forma directa, desconcertando y divirtiendo. Siempre es un dios que todo lo sabe, pero al mismo tiempo es uno de los actantes, cuestión que deja en evidencia cada vez que utiliza el “nosotros” para referirse a los personajes. Este narrador-vigilante nunca se muestra. Permanece siempre en la oscuridad. Este ser omnipresente se despliega entre múltiples voces, espacios y tiempos proyectando su

luz hacia cada emplazamiento al que dirige la mirada, con la cual atraviesa los cuerpos hasta llegar a lo más íntimo de cada uno de los individuos que observa. Sin embargo, en cada caso, cuando estamos a punto de asistir al dramático desenlace de los acontecimientos (colapso, matanzas, asesinatos, descubrimientos metafísicos), ese que desde todos lados, había estado custodiando el accionar de los individuos se deja ver instalándose en el algún lugar al interior de la obra y ocupando la voz de quien podría tener derecho a relatar la historia. Siempre se trata de alguien que vivió lo que está contando, sin importar si ahora está muerto y nos debe hablar desde las profundidades de la tumba. El narrador siempre ha estado en las sombras, pero sin que lo notemos, ha estado viajando entre las dimensiones, proyectándose a sí mismo con la luz que debe cegar a sus vigilados. Es otra forma de traición. El narrador de cada una de estas novelas anhela que su voz salga a la luz, traicionando así su rol y subvirtiendo el orden panóptico del cual él debería ser el centro.

Ese punto central del panóptico, ocupado por el gran vigilante (narrador), es en el interior de los relatos un espacio bien definido, se trata del lugar más alto de las ciudades salitreras, ocupadas por las habitaciones de quienes representan al amo: los extranjeros que cumplían labores administrativas de alto rango. En el caso de las obras, consideradas en su conjunto, es *La reina Isabel cantaba rancheras*, puesto que se trata de un texto que cumple una función en el espacio asignado: es la matriz desde la cual se extienden las tramas que cruzan a esas obras que vienen a ser algo así como sus hijas. Pero además está, como seguramente ya he mencionado, ese artefacto central, capaz de contener y registrar el saber de las vidas de los obreros: hablo del “libro de registro”. Un libro de ficción que ocupa su debido lugar y cumple su importante rol como espacio del ejercicio del poder disciplinario, de la

vigilancia y la acusación. Para Foucault (1980), que se describió larga y detalladamente tanto la arquitectura como el funcionamiento de estos “emplazamientos” y “dispositivos”, no es raro “que exista en ellos un punto central que sea el lugar del ejercicio y, al mismo tiempo, el lugar de registro del saber”³⁵.

Cuando hablamos del narrador devenido traidor, es decir, ese que ha incumplido su deber como engranaje de la maquinaria panóptica e incluso se ha mostrado a favor de su destrucción, podemos decir que en determinadas ocasiones da pistas de su ubicación, casi siempre situada en el espacio de la muerte. En el caso de *La reina Isabel cantaba rancheras* se trata de un hombre que ha devenido espíritu; en *Santa María de las flores negras*, se nos muestra en la forma de uno de los huelguistas muertos (sin nombre) en la horrible matanza; en *Los trenes se van al purgatorio* es un “cuenta cuentos” que viaja en un tren lleno de espectros, por lo que, obviamente, él también es un fantasma, alguien que habla directamente desde la muerte; lo mismo ocurre en *Fatamorgana de amor con banda de música* en donde vuelve a parecer la figura de un cuenta cuentos como narrador de los relatos que se entrelazan para constituir ese relato mayor que es el viaje hacia una dimensión sin tiempo. Cabe mencionar que el “caballo de los indios”, personaje y narrador del texto madre, es a su vez otro cuenta cuentos. Se trata por tanto, de una construcción cuya base o telón de fondo está formada por meta-relatos.

Como ejemplo en esta etapa del trabajo cito el caso de la novela *Santa María de las flores negras*, que fuera analizado en una investigación previa (tesis de magíster). En esta obra

³⁵ El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, jeremías: “El Panóptico”, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Pág. 2.

en particular se habla totalmente desde el espacio de la muerte, situándonos explícitamente, desde las primeras páginas, en sus dominios ya que inaugura su relato mostrando precisamente a la personificación de muerte misma -cuestión que será tratada y ampliada más adelante- se trata de Olegario Santana, “el Jote”. En esa primera descripción de la novela se nos muestra la soledad de la pampa en todo su desamparado esplendor. Allí en medio de la nada surge la figura de la muerte encarnada y acompañada por un par de oscuros jotes que, junto a su amo recorrerán y llenarán los espacios del relato y las páginas de la obra. Esta enigmática figura, la muerte personificada es, en realidad quien dirige la mirada del narrador. Porque sucede que el gran vigilante sólo nos muestra aquello que es “iluminado” por la mirada del “Jote”. Los casos en que no lo hace son raras excepciones y constituyen verdaderas fugas en un sentido que sólo puede ser interpretado como otra muestra de esa traición que corroe al esquema disciplinario. Este ser oscuro fascina al narrador-vigilante, quien lo sigue a todas partes, apartándose de él sólo en aquellos momentos en que irrumpe la vida y la esperanza. Hasta que finalmente, casi al terminar la novela, el relator se sitúa de lleno en el averno (en el espacio de la muerte). Desde allí, confiesa, ha dejado que su voz construya el relato. El narrador está muerto y, por lo tanto, ahora no resulta tan extraño que hubiese sido la muerte misma quien le sirvió de guía durante su peregrinaje por las tierras de la ficción. No es coincidencia que al, igual que el narrador panóptico, el Jote siempre estuviese oculto en la oscuridad de su paletó negro y bajo la sombra de su sombrero (también negro).

En cada uno de los relatos que se han analizado queda al descubierto el centro, ese lugar privilegiado que debe ocupar sólo el gran vigilante, pilar del orden panóptico. Sin embargo, no sólo es el narrador, también se evidencia que ocupan este espacio y cumplen esta

función aquellas instituciones que, al interior de los relatos se encargan de mantener y resguardar el esquema disciplinario: el Estado de Chile, el ejército, los patronos-empresarios, los dirigentes gremiales, los periódicos (y sus periodistas). Ellos instauran y sostienen el esquema disciplinario que gravita sobre los cuerpos y las almas del proletariado. Pero ocurre que el pueblo, “los vigilados”, se ven traicionados por aquellos que creían sus protectores. Queda de manifiesto “un juego de traiciones y traidores”. El Estado, la policía y el Ejército son grandes vigilantes que se han tornado traidores en la conciencia de la gente, sin embargo, la traición cometida en contra de su propio pueblo, representa sólo una parte más de sus funciones.

Como se mencionó hace algunas páginas, es a través de la matanza, de la muerte, que se busca, en última instancia, eliminar (castigar) el germen de la rebelión. El poder soberano tiene ese derecho sobre quienes están sometidos a su control. En el ejemplo *de Santa María de las flores negras*, al abrir fuego en contra de los suyos, los soldados simplemente están (disciplinando) castigando a aquellos cuyos cuerpos han dejado de ser “dóciles” y han atentado en contra de la productividad, perturbando el orden que el sistema o la maquinaria panóptica pretendía establecer.

La escritura de Rivera Letelier, tiene diversas formas de expresar el rompimiento del narrador con su papel tradicional. Otra manera de hacerlo es evidenciando la progresiva fascinación que producen en él aquellos que deben ser vigilados. El narrador se hace cómplice de sus actividades, ya no sólo las observa, sino que parece compartirlas e incluso disfrutar de ellas, haciéndose cada vez menos responsable de ahogar los deseos transgresores de los

personajes. Se trata de un vigilante que, abandonando su puesto opta por dar libertad, deja que sus dispositivos de vigilancia se inunden de amor y vida. Poco a poco, su mirada ya no esquiva las ventanas utópicas, por el contrario, colabora para que se mantengan por más tiempo abiertas. La narración va acumulando estos espacios, yuxtaponiendo, entrelazando, formando ya no es un panóptico, sino una heterotopía, un contra-espacio que viene a ser diametralmente lo opuesto.

De vuelta en el ejemplo de *Santa María de las flores negras*, vemos a un Jote que ya no evade a la esperanza, haciendo que su presencia se vuelva cada vez más notoria. Su traición se hace latente, la oscuridad del Hades ya no dirige los pasos del protagonista. Del mismo modo, la mirada del narrador se va extraviando, porque la causa del traidor lo fascina y, lentamente, consigue apartarlo de su rol de vigilante omnisciente. Las imágenes ahora se ven entrecortadas y debe hacer grandes esfuerzos por volver a su objetivo (los vigilados). Es que la traición de la muerte, quien gobierna su mirada, se ha vuelto también la suya. El narrador reniega (al igual que su héroe) de la Muerte, por lo tanto, la única instancia de castigo posible se ve así traicionada y el ordenamiento panóptico resulta violentamente transgredido. Esta subversión queda también expuesta en el esfuerzo que hace el narrador por preservar la naturaleza del lenguaje típico del obrero de las salitreras. La jerga del pueblo, que el narrador utiliza constantemente, incluso dirigiéndose de forma expresa hacia sus lectores ideales, se transforma así en una instancia de fuga. En este punto se puede apreciar al vigilante y al vigilado en plena emancipación, puesto que ese lenguaje, supuestamente, contiene la identidad del proletariado y por tanto, representaría un espacio libre en el cual la mirada inquisidora del amo aún no ha penetrado.

Cabe mencionar además que, en cada una de las novelas mencionadas, el cronista de turno jamás reprime la mezcolanza de voces, sino que por el contrario, la alienta, confundiendo así su lenguaje con el de los vigilados. Rivera Letelier busca reconstruir el habla de la pampa, de la bohemia popular, de los extranjeros amigos y, por sobre todo, del pueblo reprimido que busca liberación.

A estas alturas ya no es raro decir que, en cada caso, los relatos dejan abiertas diversas “zonas de fuga” y que éstas se van acrecentando a medida que se avanza en la narración. El lenguaje del pueblo, cada vez más representativo, es apenas un ejemplo de ello, los deseos y saberes vigilados se abren paso aprovechando los continuos y cada vez mayores extravíos del narrador. Otro ejemplo de esta liberación es el sitio predominante que ocupan los “lugares de placer”. En estas novelas el espacio del prostíbulo o del camarote prostibulario ayuda a desatar los saberes ocultos, asunto que se erige como un tópico frecuente en la creación literaria de este autor. El sexo como recurso de construcción de la ficción narrativa es un recurso profusamente utilizado por Hernán Rivera Letelier. A través de su peculiar concepción del ejercicio y del comercio sexual, este autor nos propone explícitamente que el placer engendra vida, liberación y saber. El narrador aprovecha el contra-espacio del prostíbulo para hablar de aquello que la sociedad disciplinaria prohíbe abiertamente: el sexo. Mediante el estudio y la exposición del sexo, en estas obras, se pretende alcanzar la verdad. Esto queda de manifiesto a través del conocimiento poseído y expresado por las prostitutas. Ellas saben, conocen el curso que tomarán las acciones y son las únicas que están al tanto de las medidas que dispondrán las autoridades, representantes del poder soberano. Ellas “conocen la verdad gracias al sexo”.

Por otra parte, podemos reafirmar que estas obras buscan poner en evidencia las fallas o fisuras del panóptico, mencionando el hecho de que “lo indecible”, aquello que no se puede contar, sea liberado por la ficción novelesca de este escritor. Sin embargo, paradójicamente, este fenómeno es, hasta cierto punto, el resultado de la aplicación del propio orden panóptico. Ocurre que el panoptismo debe abordar y trabajar con los detalles más íntimos de la vida cotidiana de los (personajes) individuos vigilados. Este hecho, que parece obvio y funcionalmente correcto para las sociedades disciplinarias, cuando se trata en las páginas de una novela termina provocando una paradoja, porque al tener forzosamente que mostrar, la obra se vuelve al mismo tiempo un dispositivo de aplicación y una instancia de resistencia al poder disciplinario. Por una parte se explicita la intimidad de la vida de los obreros y sus familias, mediante la exposición, por ejemplo, del contenido de los libros de “registro” y; por otra, se propicia la liberación estética de lo reprimido, dando cabida y dejando al descubierto aquello que no debía mostrarse. La paradoja se da como resultado del afán de un dispositivo (el narrador) que busca cumplir con su función y el lugar que le ha sido asignado. En esta dinámica el narrador, necesariamente, debe exponer los detalles registrados, viéndose así envuelto en las trampas de la exposición panóptica que lo llevan, por un lado a observar y, por otra parte, a mostrar aspectos prohibidos -que deben permanecer ocultos- por el esquema del cual forma parte (él debiera ser la torre central). Surgen de este modo, mediante la transgresión narrativa, la ficción de la fiesta y el espacio carnavalesco, manifestaciones que, al representar explosiones de vida, resisten al castigo y a la muerte. La bohemia de los bares, el circo, las tabernas, las canchas de fútbol y, por supuesto, los prostíbulos representan el “espacio otro” de la liberación para el pueblo reprimido.

También se hace presente la idealización y construcción de un espacio que no existe, un lugar que no está, la “ciudad ausente”, “el lugar de la utopía”. Se trata de un territorio creado por y para los trabajadores de la pampa. Pero es un emplazamiento que, curiosamente, existió, existe y puede ser ubicable, en el mundo de la ficción. En este emplazamiento los vigilados constituyen un pueblo lleno de ausencias, compuesto por exiliados y raptados, inmigrantes y gente de ilusiones rotas que, en su mayoría, busca el abrigo de una quimera en su anhelado sur. El sur a su vez representa el anhelo utópico de un final feliz, es la tierra verde de sus sueños, pero se trata, insisto, de lugares ubicables que, en esa dimensión, existen. También está el universo ficticio del cine y sus paisajes, tecnicoloreadamente, idílicos -otro contra-espacio-. La tierra que aparece en estos relatos es el país multiétnico en que bolivianos, peruanos y chilenos viven ajenos al rencor de la guerra fratricida que -en el tiempo ficcional del relato- envolvió a sus naciones. Sus voces se mezclan, originando un relato multiforme, ajeno a toda represión. Sus espacios se mezclan, los tiempos se superponen; surge en todo su esplendor la heterotopía...

Siguiendo con la misma perspectiva de análisis, estas novelas pueden considerarse como un muestrario vivo del funcionamiento del poder disciplinario. Ejemplo de esta afirmación es que cartográficamente se organizan de la misma forma que una “ciudad apestada”. El modelo de la peste, explicado por Foucault (1980), es el mismo cuyas reglas rigen en los campamentos salitreros de la pampa. Se trata de emplazamientos de inclusión y exclusión en que, como ya se ha explicado, se incluye al apestado, pero al mismo tiempo, se le excluye de cualquier otro lugar.

Esos poblados que, de acuerdo a los escritos de Rivera Letelier, fueron construidos y organizados por las propias empresas como campamentos mineros -modelo que en Chile dio origen a cientos de ciudades- se constituyen en torno al (libro de) registro, el archivo y la anotación. Los apestados ocupaban sólo el espacio que les había sido asignado y sus vidas eran custodiadas mediante el más estricto sistema de vigilancia.

El mismo ejemplo que acabamos de describir puede observarse en *Santa María de las flores negras*. En esta obra las autoridades políticas querían que la ciudad de Iquique apareciera, ante los ojos del resto del país, como un lugar apestado, que había sido contagiado por esa masa de trabajadores pestilentes venidos desde el interior del desierto. Los huelguistas son tratados como entes repulsivos, seres infectos que no deben mantener contacto y que representan una amenaza letal para la población sana de la ciudad. El recinto de la escuela en que se les margina, también se organiza mediante esta configuración. Allí, en el interior de la Escuela Santa María, se trata de instituir forzosamente el orden. Cada hombre debe tomar su posición y ocupar el espacio y la función asignada en ese emplazamiento. Se trata de un claro intento por disciplinar -a quienes están en franco proceso de emancipación- y manejar de esta forma el espacio distribuido de acuerdo a los requerimientos disciplinarios, amontonando los cuerpos infectados para que, mediante la limpieza (matanza), se pueda mantener el orden social, eliminando así el germen negativo, contrario a las disposiciones disciplinarias. Hay que evitar el contagio a toda costa.

Otro de los aportes significativos de la obra de Rodríguez y Triviños (2004), nos permite ser conscientes y observar que, así como la maquinaria panóptica opera para dar la

ilusión de libertad, el narrador panóptico -que siempre se ubica sobre el gran foco de la luz de la omnisciencia y cuyo espacio es el lugar de las sombras- ilumina de manera permanente a los vigilados, quienes al no percibir el ojo del observador gravitando sobre sus existencias tampoco perciben la amenaza del poder opresor y castigador. Estas novelas tampoco escapan a tal ordenamiento. En ellas se aprecia una distribución del espacio que se adecua a los esquemas disciplinarios del panoptismo. Cada emplazamiento ha sufrido una distribución que ha privilegiado el establecimiento de las jerarquías. Primero, la ciudad salitrera, en la que los campamentos se sitúan alrededor y debidamente aislados de las oficinas y las casas de los patrones. Más allá, sólo la inmensidad vacía del desierto. En estas ciudades el registro y la anotación, más la mirada celosa de los guardias de la empresa, aseguran una vigilancia total de la masa que, a su vez, ha sido debidamente individualizada.

Caso aparte el que constituyen, de un lado, *Fatamorgana de amor con banda de música*, novela en la que el telón de fondo es la única ciudad verdaderamente (ilusoriamente) libre de la pampa. Un pueblo que, lleno de vida, no figuraba en ningún mapa. Se trataba de un contra-emplazamiento por excelencia. Y por otro lado está Iquique, ciudad que es escenario principal en *Santa María de las flores negras* y en la que, tanto los huelguistas como sus familias son, desde que llegan, absolutamente aislados y vigilados -finalmente serán también castigados- por las autoridades políticas y militares. Ellos no lo perciben, pero en ambos casos, la exposición a que se someten los personajes es total.

Digno de mencionarse aparte, es el ejemplo constituido por la escuela Santa María, lugar en que los cuerpos de la masa proletaria son “apilados” y sometidos, bajo su propia

aceptación, al esquema del ordenamiento panóptico. Cada espacio del establecimiento es debidamente asignado, destacándose en la distribución el sitio ocupado por los dirigentes del movimiento. Ellos se instalan en la “parte más alta del edificio”, para administrar desde ahí las negociaciones con las autoridades y, al mismo tiempo, dirigir el orden que la masa de trabajadores, contenida en las plantas inferiores de la estructura, debe respetar. Y, por si fuera poco, también al interior de los cuartos del recinto estudiantil, se pueden apreciar las ramificaciones del panóptico, operando a través de los ojos de algunos infiltrados y de los periodistas, encargados de vigilar todo aquello que pueda escapar al rango de la torre central.

Así como ocurre en los ejemplos recién citados, más adelante veremos que en cada novela de este autor se pone de manifiesto una gran paradoja: los que buscan liberación son, muchas veces, quienes se someten, de forma voluntaria, al panoptismo imperante en el interior de los emplazamientos salitreros. En el caso de la escuela, queda al descubierto que el panóptico, en ciertas ocasiones, trabaja en función de la emancipación. Este hecho incongruente es, sin embargo, uno de los factores que facilitan, en la novela *Santa María de las flores negras*, la salvaje intervención castigadora del poder militar. Debido a que una distribución de este tipo resulta ideal para ejecutar eficientemente cualquier sistema de castigo (esa es precisamente su función). Allí los cuerpos son identificables y plenamente ubicables. No debe resultar extraño, en este sentido, que sea la torre central de la escuela el primer bastión atacado por el poderío bélico del orden disciplinario.

“Bentham no ha pues simplemente imaginado una figura arquitectónica destinada a resolver un problema concreto, como el de la

prisión, la escuela o el hospital. Proclama una verdadera invención que él mismo denomina “huevo de Colón”. Y, en efecto, lo que buscaban los médicos, los industriales, los educadores y los penalistas, Bentham se lo facilita: ha encontrado una tecnología de poder específica para resolver los problemas de vigilancia. Conviene destacar una cosa importante: Bentham ha pensado y dicho que su procedimiento óptico era la gran innovación para ejercer bien y fácilmente el poder. De hecho, dicha innovación ha sido ampliamente utilizada desde finales del siglo XVIII. Sin embargo los procedimientos de poder puestos en práctica en las sociedades modernas son mucho más numerosos, diversos y ricos. Sería falso decir que el principio de visibilidad dirige toda la tecnología de poder desde el siglo XIX”³⁶

Puede resultar evidente que los personajes de estas novelas son, en todo momento, presos del panoptismo: el desierto, las distintas oficinas salitreras, la ciudad de Iquique, los cuarteles, las escuelas, constituyen emplazamientos que articulan, desde afuera hacia adentro, una serie de anillos superpuestos de acuerdo a la arquitectura disciplinaria. Pero, al mismo tiempo, existen múltiples contrafiguras que contribuyen a destruir esta prisión. Se trata de atisbos de resistencia, de pequeños surcos y hendiduras, por las cuales el poder también fluye, pero en el sentido planificado por el amo. Tal es el caso de “la ciudad ausente” (el Sur quizás) o el mundo ficticio y anhelado del cine mexicano. También está la bohemia de las ciudades mineras del norte desértico, de las que Pampa Unión surge como el mejor ejemplo, la mayor

³⁶ El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, jeremías: “El Panóptico”, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Pág. 4.

expresión de vida jamás vista. Pero quizás sea también la propia oficina salitrera con sus arrebatos carnavalescos y sus camarotes prostibularios. Y, en algún momento, la ciudad de Iquique, a través de sus lugares de placer y sus tabernas. Estos espacios conllevan diversas instancias de fuga y resistencia. Por entre estos surcos se aprecia como fluye libre el “deseo” de rebelión y reivindicación. La peligrosidad de estos espacios y cuerpos otros reside en su indestructibilidad. Lo que Gilberto Triviños (2004) plantea diciendo que “el deseo perturbador está siempre reprimido, pero al mismo tiempo, es indestructible”.

“Las narraciones realistas artísticamente superiores serían, entonces, las que descubren la "regla del mundo" ocultada en la ‘utopía programa’ llamada panóptico: la verdad de la indestructibilidad del deseo. Poder de los hechos, poder de la idea que con Baudrillard podría definirse así: ‘De una parte, el deseo perturbador está siempre reprimido; de la otra, es indestructible’”³⁷

De la forma en que lo explica Foucault (1978), el poder se ejerce en un territorio o espacio determinado y mediante una arquitectura determinada, en este caso utilizando como dispositivo al panóptico.

Estas ideas nos llevan, finalmente, a reflexionar y a creer que es sobre la base de los espacios en donde se debe fijar, en gran medida, la mirada analítica. Y, desde allí, intentar

³⁷ Triviños, Gilberto. “Mariluán de Alberto Blest Gana: Panóptico, utopía, alteridad”. En *Atenea*, n° 490, Concepción. 2004. Pág. 54.

comprender los flujos, el uso o el tratamiento que, en la obra literaria, cumplen o se les asigna a los dispositivos de aplicación del poder.

“Pero, a finales del siglo XVIII, aparecen nuevos problemas: se trata de servirse de la organización del espacio para fines económico-políticos... Surge una arquitectura específica. Un ejemplo es el de la construcción de las ciudades obreras en los años 1830-1870. Se fijará a la familia obrera; se le va a prescribir un tipo de moralidad asignándole un espacio de vida con una habitación que es el lugar de la cocina y del comedor, otra habitación para los padres, que es el lugar de la procreación, y la habitación de los hijos. Algunas veces, en el mejor de los casos, habrá una habitación para las niñas y otra para los niños. Podría escribirse toda una “historia de los espacios” -que sería al mismo tiempo una “historia de los poderes”- que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas. ...los controles de la sexualidad se inscriben en la arquitectura panóptica”³⁸

Sin embargo, como aclara el mismo Foucault (1978), debido a las mutaciones económicas del siglo XVIII se fue haciendo necesaria una redistribución de los efectos y

³⁸ Foucault, Michel. Op. Cit.

alcances del poder, mediante canales cada vez más específicos. Porque ahora se hacía indispensable llegar hasta los propios individuos. Abordando su cuerpo, sus movimientos y cada una de sus actividades diarias. La idea era que la influencia de los dispositivos de aplicación del poder, aun cuando tuviesen que afectar a una gran cantidad de personas, “fuese tan eficaz como si se ejerciese sobre uno solo”.

En la narrativa de Hernán Rivera Letelier, es el (contra) espacio del “camarote” obrero, el emplazamiento que estará destinado a cumplir con todas las funciones descritas por el filósofo francés. Allí se podrá apreciar la yuxtaposición heterotópica, en toda su dimensión.

Cuando Michel Foucault (1998) plantea la cuestión del espacio, analizando aquellos espacios asignados para contener a la gente cuya desviación era la enfermedad (la peste), su visión analítica se percató de hasta dónde el problema de la visibilidad absoluta de los cuerpos, de los sujetos y de las cosas, sometidos a una vigilancia centralizada, se había transformado en uno de dispositivos fundamentales y, por ende, más inmutables. Nos cuenta que, en el caso de las instituciones hospitalarias, el problema planteaba además, una dificultad adicional, porque allí se hacía necesario impedir cualquier tipo de contacto, evitar el contagio, el hacinamiento y la cercanía entre los cuerpos enfermos. Se requiere asegurar tanto la aireación como la circulación del aire. Por lo tanto, se trataba de dividir el espacio y, al mismo tiempo, dejarlo abierto, “de asegurar una vigilancia que fuese global e individualizante al mismo tiempo”. El principio esencial es, entonces, aislar cuidadosa y meticulosamente a los sujetos que debían ser vigilados.

“Bentham plantea el tema de la visibilidad, pero pensando en una visibilidad totalmente organizada alrededor de una mirada dominadora y vigilante. Hace funcionar el proyecto de una visibilidad universal, que actuaría en provecho de un poder riguroso y meticuloso”³⁹

Sin embargo, ningún dispositivo puede ser o resultar perfecto. También de eso nos advierte Michel Foucault (1998) cuando se refiere al panóptico y al “miedo obsesivo” que habría aparecido hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Sus palabras hacen referencia a los espacios oscuros, al mundo de las sombras que no puede ser visto, que escapa a la mirada vigilante, porque su luz no es infinita, ni absolutamente penetrante. Foucault nos habla de “la pantalla” como un contra-dispositivo que impide la entera visibilidad de las cosas, de las personas, y de las verdades. En la pampa salitrera, donde el sol abarca todo, es la noche que con su manto hará las veces de pantalla, nublando la visión de los agentes observadores, agobiándolos e incluso llegando a contagiarles. Por otra parte, está también el propio desierto, más allá de los límites de las calicheras, que se percibe como el espacio de lo desconocido. Este último emplazamiento es temido, porque en él habita siempre la muerte. Se trata de un espacio al que la mirada inquisidora del amo no puede llegar, porque aunque tiene el poder de hacer morir, no gobierna sobre la muerte misma.

Cuando hablamos del famoso “libro de registro”, ese adminículo contenedor del poder, dispositivo de vigilancia y fuente de saber al mismo tiempo, debemos considerar que, en cierto

³⁹ Foucault, Michel. Op. Cit.

sentido nos encontramos, a través de él, en el terreno de la habladuría, de la observación y la interpretación que se escapa mediante la opinión anónima. Lo que Rivera Letelier denomina simplemente el “cahuín”⁴⁰. El cahuín, es decir, la opinión de los individuos, constituía una de las principales formas de vigilancia en la pampa. Hablar de los demás, sobre todo cuando era para referirse a cuestiones de enredos o situaciones negativas, era una de las actividades favoritas de la comunidad pampina. Los espacios para “opinar” iban desde los clubes (deportivos, de ancianos, de veteranos de guerra, de madres, etc.), pasando por las canchas de fútbol, las plazas, la pulpería y obviamente los prostíbulos y los camarotes en donde se realizaba el comercio sexual individual, estos últimos eran los espacios de opinión por excelencia. Se trata de ejemplos de contra-emplazamientos en donde se promovía, mediante la estrategia del chisme, la vigilancia mutua, pero que finalmente devinieron en espacios de liberación.

“Este reino de “la opinión” que se invoca con tanta frecuencia en esta época, es un modo de funcionamiento en el que el poder podría ejercerse por el solo hecho de que las cosas se sabrán y las gentes serán observadas por una especie de mirada

⁴⁰ El diccionario de la RAE define el término Cahuín como “reunión de gente acompañada de bullicio y borrachera”. Pero, etimológicamente, este vocablo procedente del mapudungún, que en Chile se utiliza como sinónimo de enredo, para los mapuches significaba reunión de principales, quienes, en cualquier situación (guerra o paz) intercambiaban información de diversa naturaleza. Con el ingreso del alcohol, esas reuniones se habrían tornado cada vez más bulliciosas y, paulatinamente, se habrían degradado. Así también ocurrió con el vocablo que hoy se utiliza cuando se habla acerca de la vida personal de alguien, generalmente de forma negativa o sin fundamentos acerca de lo que se dice.

inmediata, colectiva y anónima. Un poder cuyo recorte principal fuese la opinión no podría tolerar regiones de sombra”⁴¹.

Foucault (1998) opina que si las sociedades se interesaron por la propuesta de Jeremy Bentham, fue a causa, en primer lugar, de que podía ser aplicable múltiples campos de diversa naturaleza. Y, en segundo término, porque suministraba una estrategia en que el poder actuaba por medio de la “transparencia”, es decir mediante un método de sumisión que funcionaba a través de un sistema de “proyección de claridad”. Hasta aquí ha quedado en evidencia que el panoptismo es una arquitectura que se basa en la estructura del castillo. Es decir que copia la forma del torreón circundado de murallones e instancias que buscan ser impenetrables, pero que, sin embargo, y paradójicamente, busca producir “un espacio de legibilidad detallada”, en donde las estructuras, las cosas y, por sobre todo los cuerpos, se vean, se tornen transparentes.

Otro punto revelador del análisis de la arquitectura panóptica tiene que ver con los costos de su aplicación. El ejercicio del poder, en cuanto a la aplicación de la mirada permanente y la profundidad con que opera, indudablemente conlleva gastos. Lo que simplemente significa que el poder tiene precio. Bentham reconoce el costo económico de la inteligencia disciplinaria y la puesta en marcha del dispositivo que ha imaginado, preguntándose: “¿cuántos vigilantes hacen falta?... y ¿Cuánto, en definitiva, costará la máquina?”. Sin embargo, también es necesario tener en consideración los costos de carácter político, puesto que si su aplicación es demasiado violenta, se presenta la posibilidad de que se

⁴¹ Foucault, Michel. Op. Cit.

produzcan rebeliones y, por otra parte, si la intervención se da de manera intermitente se corre el riesgo de propiciar la aparición de focos de resistencia. Estos “fenómenos de resistencia”, aprovecharían los intersticios dejados por aquellos espacios en que la mirada ha dejado de cumplir su misión, provocando enormes costos de índole política. Por eso es necesario que el establecimiento de este tipo de dispositivo funcione de manera permanente y soslayada. La mala aplicación de esta maquinaria provoca cuantiosos gastos en la aplicación de castigos mediante el uso de la violencia, pero en realidad, tales esfuerzos, no cumplirían con su función de ejemplo, hecho que obliga a continuar un ciclo interminable de multiplicación del uso de la fuerza, que a su vez genera como consecuencia la multiplicación de las rebeliones.

En las obras de Hernán Rivera Letelier el costo es asumido por los vigilantes, pero es el pueblo quien debe responder, recibiendo y sufriendo la violencia, produciendo más (siendo más explotados) y perdiendo –en vez de ir ganando- paulatinamente sus derechos. Por lo menos es lo que se desprende de la lectura conjunta de las obras que componen el objeto de estudio de este trabajo. Puesto que, como ya hemos dicho, *La reina Isabel cantaba rancheras*, es el primer y más complejo de los cuatro textos, sin embargo, a pesar de ser la primera, es la última en lo que a representación ficcional del espacio-tiempo se refiere. Aunque sus historias se sitúan en un momento indeterminado en ella se alude, en reiteradas ocasiones a un pasado cercano: el de la última dictadura militar de este país. Este momento representa, en todo nivel de análisis, un instante en que los derechos de los trabajadores han sido completamente arrebatados. Todo lo que se había ganado, luego de las cruentas matanzas que serán repasadas en sus obras posteriores, se perdió en manos de la tiranía.

Obviamente, luego de todo lo que hemos mencionado, podemos concluir que la globalidad de resistencias al panoptismo debe ser estudiada como si fuera una suerte de contra-dispositivo (utilizando el término dispositivo en el sentido dado por Foucault). Como si fuesen verdaderas estrategias de ataque que buscan minar el poder disciplinario. Foucault lo señala diciendo que “cada ofensiva que se produce en un lado sirve de apoyo a una contra-ofensiva del otro”. Por lo tanto, al llevar a cabo un estudio de los mecanismos o dispositivos de poder no se debe pensar en exponer al poder como un fenómeno oculto y anónimo que siempre triunfa en sus campañas. Sino que, por el contrario, dicho análisis debe centrarse en exponer las ubicaciones y la forma de accionar de cada uno de los actantes (opresor y sometido). Mediante el análisis de los flujos de poder se debe mostrar hasta qué punto unos son capaces de resistir, rebelarse y contra-atacar, mientras los otros se dedican a sofocar y castigar dichas rebeliones. Es decir, dar cuenta de las posibilidades de ataque y contra-ataque de ambas partes.

Hay tener en cuenta que, lógicamente, la posibilidad de resistencia al panóptico, sólo existirá, si la estructura social ha sido articulada de manera panóptica. Creemos que así es en las obras analizadas. A partir de este punto se hablará de antipanoptismo, aludiendo a cada instancia que, aunque nazca de la propia arquitectura disciplinaria, se preste para oponer o presentar alguna forma de resistencia a ese mismo orden. También es necesario considerar que dichas instancias de resistencia pueden negar, subvertir o buscar la total destrucción del mismo esquema del que han nacido, abierta o implícitamente...

“... a través del panóptico Bentham no sólo proyecta una sociedad utópica, describe también una sociedad existente...
...describe en la utopía un sistema general de mecanismos concretos que existen realmente...”⁴²

Para que exista y se mueva, fluya, afecte, contraiga, aprisione y libere, el poder requiere de un espacio, un territorio en cual sus dispositivos -la noción de dispositivo también designa el espacio que éste ocupa- se desplacen. Es por eso que, como dispositivo y emplazamiento, el panóptico simplemente existe. No es una utopía ideada por los anhelos del amo, es una forma en la cual se articulan determinadas estructuras sociales. Tal es el caso de las organizaciones superficiales y subyacentes que pueden apreciarse en la narrativa de Hernán Rivera Letelier. No se trata sólo de la estructura ficcional-novelesca, con sus jerarquías y poderes fluyendo por y a través de los cuerpos, sino también de la arquitectura que constituye al universo narrado: el desierto, la ciudad, el campamento, los camarotes... Por alguna razón, al parecer todo en estas obras se articula tomando a modo de matriz, la arquitectura propuesta por la maquinaria panóptica. Pero al ser ubicable y destacar por sus instancias de resistencias más que por su funcionamiento perfecto, estas estructuras devienen algo muy distinto a lo que se planeó. Privilegiando la heterogeneidad y olvidando que su función es la homogeneización, estos espacios devienen contra-lugar, se transforman en heterotopías.

Pienso en el caso de *Santa maría de las flores negras*. En esta obra los oprimidos tomarán la torre central, situada en lo alto de la escuela. Es decir que, de cierta manera se han

⁴² Foucault, Michel. OP. Cit.

rebelado en contra del dispositivo disciplinario, tornándolo en algo diferente, transformándolo en una herramienta de emancipación. Sin embargo, sabemos que, en sí mismo, este no es el objetivo final de la operación... el espacio ocupado aún deberá, para unos y otros, cumplir diversas funciones.

A su vez, en la pampa salitrera descrita por Rivera Letelier los dispositivos de vigilancia y seguridad se encuentran representados en la persona de los vigilantes (capataces y mercenarios); mediante la estructura y organización social de los campamentos; a través del procedimiento del archivo (libro de registro); por el uso de la religión; por el actuar del ejército; en el flujo constante de la opinión (chisme); y, lógicamente, en el castigo permanente que, bajo una u otra forma siempre estará presente en sus relatos.

El concepto que ha entrado en escena es el de “governabilidad”, que Foucault (1981) define como las estrategias de gobierno que singularizan todo un entramado de “instituciones, procedimientos, análisis, reflexiones, cálculos y tácticas”, diseñadas para ejercer el poder teniendo como objeto y objetivo central a la población (cuestión del biopoder). Además, en sus planteamientos se deja ver a la economía política como si fuera una suerte de disciplina, mediante la cual se pueden justificar las diferentes acciones y giros del poder. En este contexto se presentan como herramienta fundamental para la existencia de la gobernabilidad los diversos dispositivos de vigilancia y seguridad, diseñados específicamente para la aplicación y administración de una economía, tal como se ha descrito hasta ahora: basada en la aplicación del poder.

El minero de las historias rivereanas viene a representar una metáfora de la aplicación de los dispositivos de la gobernabilidad. La constitución de este cuerpo dócil y productivo es el resultado de la operación y aplicación de ciertos saberes y determinados poderes. El minero pampino es un prisionero del poder y de los dispositivos empleados para ejercerlo, en este caso, la arquitectura disciplinaria. Este ser sometido, dominado y explotado se ha creado con la finalidad única de producir. Ha sido trasplantado de otras latitudes en las que vivir, sí era posible, para ser ubicado en medio de la desolación de un desierto que se ha transformado en su prisión, pero al mismo tiempo en su hogar. El minero es resultado de las aplicaciones y los ejercicios del poder, eso resulta innegable. Pero como iremos, poco a poco, descubriendo. Ese mismo poder que pretende exprimirlo, le ha dado de sí una parte, que el hombre sometido sabrá capitalizar debidamente. A partir de esa cuota de poder, surgida de los espacios más impensados, nacerá el germen de la resistencia que se opondrá al mismo saber-poder que le dio forma.

De la misma manera surge en esos “páramos infernales” la presencia de la prostituta, quien planeada y creada como un engranaje de la maquinaria de vigilancia y control (el poder operando incluso en la sexualidad de los cuerpos), se torna un contra-dispositivo que configurará uno de los focos de resistencia o instancia de fuga de mayor relevancia en el universo de la ficción rivereana.

Es probable entonces que estos sujetos, creados por el poder para servirse de ellos en pro de la productividad, puedan funcionar mal, rebelarse, saltar los muros de la prisión, escapar del ojo vigilante; lo que deja en evidencia la “insuficiencia del poder disciplinario”. A

raíz de esta insuficiencia es que, el poder, buscando perfeccionar sus mecanismos ha ido construyendo diversos métodos de prevención; fórmulas para calcular riesgos y costos, sofisticando y mejorando sus dispositivos mediante la creación de nuevos modelos de productividad... pero eso sería tema de otra investigación...

Sin alejarnos demasiado de los temas que servirán de soporte a esta investigación podemos mencionar aún la distinción que establece Foucault (1981) entre las diversas relaciones y flujos de poder que, desde el contexto disciplinario constituyeron lo que él llamó una “anatomopolítica”, frente a las relaciones de poder que, aplicadas sobre un cuerpo social, tratan a ese mismo cuerpo como una entidad biológica... la “biopolítica”. Esta última se desplazaría en los ámbitos de la demografía (tasa de natalidad), las variables biológicas, los efectos del medio, entre otros. Por lo tanto, esta nueva ciencia del poder no tendrá ya que lidiar con el cuerpo social ni con la individualidad corpórea de nadie. Su ámbito de acción, su objeto de estudio y aplicación de saber(poder) es un organismo de corporalidad múltiple, innumerable: se trata de la “población”. Es decir que la “biopolítica” se encargará de los sucesos aleatorios producidos en un cuerpo global: la población, considerada en su determinada duración⁴³.

En el fondo de todo podemos señalar, siempre siguiendo el pensamiento de Foucault, que de la misma forma en que las sociedades de soberanía capitalizaron un espacio, formulando la problemática de la institución de un centro gubernamental o sede de gobierno y, de la misma manera en que las sociedades disciplinarias organizarán el espacio en base a una

⁴³ Foucault, Michel. Op. Cit.

arquitectura específica, teniendo que hacerse cargo tanto de la clasificación, como de distribución jerárquica y de acuerdo a la función que cada uno de sus engranajes debe cumplir en el dispositivo o maquinaria ideado; así también, las sociedades administradas en base a la “seguridad”, intentarán organizar y configurar un medio sobre la base de la función de sucesiones de hechos u objetos (componentes) posibles. Sobre la base de estos elementos será necesario aplicar los esfuerzos de regulación y control, mediante estrategias flexibles, adaptables y transformables. Los emplazamientos relativos al espacio de la seguridad derivan su atención hacia la probabilidad de que ciertos sucesos posibles ocurran, remitiendo hacia lo que concibe como temporal y a la vez aleatorio, pero desplegando ambas instancias, todavía, en un espacio determinado. Es lo que Foucault (1998) ha llamado “medio”⁴⁴.

Las estrategias o mejor dicho las tecnologías de la “seguridad”, encerradas en un “medio”, que no es otra cosa que el espacio en que se despliegan, remiten también a la cuestión de la “circulación y la causalidad”, a las que Foucault se había referido en sus análisis y discursos acerca de la trasfiguración histórica del tiempo y sobre todo del espacio en las ciudades. Las cualidades que el pensador otorga a un espacio concebido como medio son, entre otras: que los dispositivos creados por y para la seguridad actúan una vez que el medio se haya constituido, acondicionándolo, preparándolo para ser aislado y controlado. También nos dice que el medio, mediante la multiplicidad de efectos masivos que lo constituyen, afecta directamente a los sujetos que habitan en él. Las causas y los efectos, al estar encerrados en el medio, configuran un esquema circular en que se invierten constantemente las funciones: causas y efectos se afectarán mutuamente, transformándose en uno y en otro de manera

⁴⁴ Foucault, Michel. OP. Cit.

permanente. Por otro lado, nos aclara que en un medio no existen los sujetos, sino la población. Ya han quedado atrás las estrategias de soberanía y disciplina. No se busca intervenir a un sujeto capaz de acciones voluntarias individuales, ni de afectar al cuerpo social en función de las exigencias disciplinarias (productividad). Lo que se busca es actuar sobre una “población”, es decir, a un grupo de individuos que existen y se desenvuelven biológicamente atados a la materialidad en la cual residen y existen.

Al agrupar y ensamblar estas nociones, partiendo desde la concepción de las heterotopías, habiendo revisado algunos rudimentos de la noción de soberanía y las estrategias de las sociedades disciplinarias, para referirnos, finalmente, a ciertos aspectos de la sociedad organizada en base y en función de la seguridad; despierta el interés por saber a qué tipo de organización nos estamos enfrentando, tanto al interior ficcional del objeto de estudio, como en su contexto de producción que, por ser contemporáneo, corresponde al que pertenecemos. A través de las propias novelas podemos apreciar que, de ninguna manera los dispositivos ideados por las sociedades de soberanía, disciplinarias, se han acabado. Nuestro tiempo y espacio se rige por las estrategia de la seguridad, pero incluso allí, aún permanecen medio ocultos, algunos dispositivos de sus esquemas predecesores. La distribución de las funciones y los espacios en cuanto a técnica disciplinaria -a cada quien su espacio, en la escuela, en la enfermedad, en la tumba-, aún funciona y cumple efectivamente la función que se le ha asignado. El medio es, en realidad, el cuerpo por el que transitan la serie de acontecimientos y elementos del nuevo sistema, lo que significa; por un lado, que la circulación de los efectos del poder invariablemente constituirán a un nuevo sujeto y, por otra parte, que espacio y cuerpo en tanto que son concebidos como un medio, vienen a ser lo mismo. El sujeto es al mismo

tiempo un espacio, susceptible entonces de ser o transformarse en esa multiplicidad llamada heterotopía.

El cuerpo que también es un espacio por el cual transitan los efectos y en el cual se instalan los dispositivos del poder es ahora la población: un cuerpo gigantesco, a veces monstruoso que también requiere ser vigilado y sometido. No obstante, al parecer, incluso esta nueva forma de aplicar y administrar el poder resulta insuficiente para evitar los focos de resistencia y rebeldía. A cada nueva forma de organización social, se opondrá siempre alguna instancia de fuga, alguna nueva forma de resistirlo y oponerse. En el mundo actual, basta “hacer un clic” para comprobar lo que estamos afirmando...

Es en *Microfísica del poder*⁴⁵, donde Michel Foucault (1979) explica de forma clara su concepción acerca del poder disciplinario y la acción que ejerce sobre los cuerpos. De forma resumida nos referiremos a ciertos aspectos que nos parecen significativos, puesto que servirán para entender mejor desde qué perspectiva estamos analizando nuestro objeto de estudios. Uno de esos aspectos que nos llama la atención es la afirmación de Foucault en la cual señala que “entre el poder y el sexo no se establece una relación de represión, sino todo lo contrario”.

“El sexo se ha convertido en código del placer”⁴⁶

⁴⁵ Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. Ediciones la Piqueta. España. Madrid, 1979.

⁴⁶ Foucault, Michel. Op. Cit.

Lo que para nosotros resulta ser revelador, si pensamos en la forma en que se daba en la ciudad pampina o, en el campamento minero el comercio sexual, es que las prostitutas eran, aparentemente, libres de prestar sus servicios. Se les permitía el ingreso a esos recintos cerrados que funcionaban como verdaderas prisiones. Formaban parte activa de los hechos cotidianos de la sociedad establecida en torno a la explotación del salitre. Los amos fomentaban incluso la llegada de estas “mujeres alegres”, otorgándoles un lugar y una función en el entramado de la maquinaria panóptica. Su presencia debía estar en función de la docilidad y la productividad de los cuerpos trabajadores. Sin embargo, tal como se ha afirmado y como se seguirá insistiendo se trata, en este caso, de un contra-dispositivo. La prostituta pampina constituía un espacio polivalente y cambiante, capaz de calmar los ánimos, pero también de encender las pasiones, mostrando a esos seres medio muertos que sí poseían un cuerpo, del cual eran sus propios dueños, porque en ellos había vida.

También se refiere a la “prohibición”, señalando que se trata de uno de los procedimientos utilizados para controlar la producción del discurso que es, en el fondo una forma más de controlar el poder. Cabe mencionar que en este texto Foucault parte refiriéndose al poder desde su concepción tradicional, es decir como un mecanismo “esencialmente jurídico”. Desde esa perspectiva la prohibición, como procedimiento de regulación del poder, cobra una importancia radical, porque es precisamente la ley el dispositivo capaz de prohibir, diciendo “no”. Concibe así que las relaciones entre el poder y el discurso adoptan la forma de “mecanismos de rarefacción”. Es decir que se influyen mutuamente dilatando, expandiendo, enrareciendo sus atribuciones y el espacio en que éstas se despliegan.

Otra revelación que, para nosotros, surge a partir de la lectura de *Microfísica del poder*, es que la sexualidad y la locura han estado históricamente relacionadas de diversas formas. Ambas instancias siempre han estado ligadas tanto a los espacios destinados a los períodos de crisis, como a las instancias de desviación. Foucault (1979) señala que, desde el siglo XIX, se ha venido dando un fenómeno totalmente fundamental. Se refiere al “engranaje, la imbricación de dos grandes tecnologías de poder”: por un lado, aquella que tejía la sexualidad y, de otra parte, aquella que marginaba la locura. En ambos casos el dispositivo puesto en acción hizo confluír tanto a los cuerpos, como a los espacios que debía afectar e incluir.

“Existe una red de bio-poder, de somato-poder que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior de la cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez”⁴⁷

En este mismo ámbito, el pensador se refirió al “placer de la vigilancia”. Porque en la mirada de los vigilantes reside justamente el placer de vigilar y por lo tanto, en determinadas ocasiones “el placer de vigilar el placer”. Cuestión esencial en nuestro análisis del narrador y la fascinación que muestra hacia los cuerpos vigilados. Esos mismos cuerpos que, aunque sometidos a su vigilancia, no pueden dejar de exhibir su adscripción al poder, porque también desempeñan un rol, en y para los dispositivos que les afectan. Por ellos también fluye el poder, que se hace más intenso en los momentos de placer. Respecto a este punto Foucault señala que “el poder se instaure, se ejerce sobre el cuerpo mismo”. Por consiguiente, las

⁴⁷ Foucault, Michel. Op. Cit.

relaciones de poder tienen la capacidad de penetrar de manera tangible “en el espesor mismo de los cuerpos”.

A través de cada uno de los componentes del cuerpo social, a través de hombres y mujeres; en el interior de una familia; entre profesores y estudiantes; “entre el que sabe y el que no sabe” fluyen, se desplazan diversas relaciones de poder que no constituyen sólo una proyección del poder del soberano que se ejerce mediante la vigilancia y el castigo (el uso de la fuerza) o sobre la individualidad de cada sujeto. Estas relaciones en realidad representan tanto el territorio “movedizo y concreto”, en el que se inscribe, se desliza y se incorpora el poder, como así también las condiciones y requisitos que harán posible su entrada en funcionamiento.

“En general, creo que el poder no se construye a partir de ‘voluntades’ (individuales o colectivas), ni tampoco se deriva de intereses. El poder se construye y funciona a partir de poderes, de multitud de cuestiones y de efectos de poder. Es este dominio complejo el que hay que estudiar. Esto no quiere decir que el poder es independiente, y que se podrá descifrar sin tener en cuenta el proceso económico y las relaciones de producción...”⁴⁸

En el mismo esquema de ideas Foucault (1979), además plantea que en toda relación de fuerza está siempre presente, de manera implícita, alguna relación de poder. Estas

⁴⁸ Foucault. Michel. Op. Cit.

relaciones de poder, al ser puestas en escena reenvían, tal como lo hacen con su efecto, al ámbito político al que pertenecen. Todos formamos parte de este entramado de relaciones que actúan afectando y rebotando, traspasando cuerpos, influyendo en los espacios. De allí que no exista injusticia alguna de la que, en alguna medida, no seamos causantes o, por lo menos, cómplices.

En otro orden de cosas, pero atinente con este trabajo, debo señalar que estoy absolutamente de acuerdo con Michel Foucault (1979) cuando dice que “existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad”. El filósofo cree que es probable provocar “efectos de verdad” mediante la utilización de un discurso de carácter ficcional, logrando de esta forma que ese discurso verdaderamente produzca algo “que no existe todavía”. Esto es lo que él concibe como “ficcionalizar”.

“Se ficciona historia a partir de una realidad política que la hace verdadera, se ficciona una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica...”⁴⁹

2.4.- Resistencia y huida de la presencia traidora: aquellos que escapan y pervierten los flujos de poder. El espacio de la muerte y la traición como (contra)-espacio fecundo.

La muerte es, ciertamente, uno de los tópicos fundamentales en la narrativa de Hernán Rivera Letelier. Sin embargo, la forma en que él la muestra resulta ser muy innovadora, principalmente por eso, porque la muestra. Para el universo pampino, al que nos invita este

⁴⁹ Foucault, Michel. Op. Cit.

escritor, la muerte es un ente cercano, que rodea como fuerza negativa, que envuelve como un poder insoportable, pero a la cual en vez de temérsele, se le hace frente. La muerte está en todos lados y, por eso mismo, por ser cotidiana, deja de ser temida. Es una forma de castigo - el más extremo-; representa el predominio, las atribuciones del soberano sobre quienes habitan en sus dominios, pero aún así, los hombres y mujeres de la pampa se dan maña para hacerle ver que es también parte de ellos y por lo tanto, puede allegarse a la vida en ciertas ocasiones, traicionando su rol nefasto e incluso, dejándose llevar por la voluptuosidad arrolladora de la vida rebelde que a cada instante explota en medio del infierno de las salitreras.

Intentaremos, de manera sucinta, dar un vistazo a la forma en que esta fuerza, entidad o dispositivo ha sido percibida, en diversos tiempos y espacios, para así llegar a establecer una descripción acorde a las particularidades del universo ficcionalizado por Rivera Letelier en cada una de las novelas que aquí se han dado cita.

A lo largo de la historia se ha demostrado que la muerte es una de las instancias más cercanas al hombre común. El ser cotidiano, desde siempre le ha rendido homenaje en la forma de los rituales mortuorios, de los cuales, en cada cultura podemos encontrar algún ejemplo, sino en forma de historia, por lo menos mediante evidencia arqueológica. Y, por supuesto, tampoco los hombres del arte (músicos, escritores, escultores, etc.) han podido apartarse del tema de la muerte, llenando sus obras con alusiones, unas más directas que otras, a este espacio desconocido.

Desde tiempos primitivos, el amor y la muerte, unidos de forma inseparable han fecundado la consciencia del hombre, sugiriéndole ideas, moviendo sus afectos, alterando y conmoviendo sus sentimientos. Para algunos se trata de la muerte como fuerza destructora, mientras que el amor vendría a ser una fuerza generadora, creadora de vida para otros. Podría decirse que la historia del hombre se ha construido sobre la base de la creación y la destrucción que ambas fuerzas, cada una en su debido momento, han provocado sobre sus vidas.

Desde una perspectiva biológica, es la consciencia que tenemos los humanos, respecto de la muerte, el hecho que supone una de las diferencias fundamentales con el resto de la vida animal; para quienes, el no haber tenido posibilidad de ficcionalizar en torno al hecho de morir y a la muerte, habría impedido que dieran el salto hacia la proyección necesaria del fenómeno evolutivo que nos afectó y nos constituyó como especie. Esta consciencia del morir y de la muerte, conlleva además un quiebre en la relación individuo-especie. El ser humano comienza a ser así consciente de su individualidad respecto del resto de la especie a la cual pertenece, pero que ahora, ha comenzado a perder su importancia radical, desde el punto de vista biológico.

Reflexionando acerca del mismo fenómeno, el existencialismo plantea que la muerte es, en la cadena de sucesos que constituyen la vida, un simple hecho, de la misma forma que lo es un nacimiento. A partir de esta concepción se puede decir que, en el momento en que la muerte es considerada como un suceso que ocurre y forma parte de la existencia humana, se

hace posible evaluar diferentes concepciones respecto de la misma. La existencia es percibida así como el hecho de vivir teniendo consciencia de la inminencia de la muerte.

Tal como declara Manuel Irribarren (1965), la muerte es el espacio de lo absolutamente desconocido, por eso es que “los únicos capacitados para hablar de la muerte son los muertos; pero los muertos nada dicen porque están mudos y delegan en los vivos la pretensión imposible de comprender y definir el gran enigma”⁵⁰. A partir de estas premisas, son los hombres de letras, quienes a través de su arte, se encargarán de dar voz a esos que, siendo los únicos autorizados para tomar la palabra, no disponen de voz para hacerlo. Hernán Rivera Letelier, es uno de aquellos que se ha atribuido tal pretensión. En cada una de las novelas que estamos analizando se sitúa, como narrador, en los dominios de la muerte. Se transforma en una voz que habla desde el purgatorio, desde la tumba o desde el limbo de las ciudades fantasma del norte desértico de un Chile olvidado. El suyo es un esfuerzo por insistir en que el alma nunca muere y siempre buscará la forma de transformarse en parte integral de la realidad y de la historia, a través de la memoria de los hombres.

En su segundo *Libro de la historia*, el llamado “padre de la historiografía”, nos habla acerca de las costumbres de los antiguos hombres egipcios, definiéndolos como “los más religiosos entre los hombres”. Heródoto realiza una (la primera) detallada descripción de los rituales mortuorios de esta civilización, diciéndonos que vivían y morían preocupados por el juicio que tendrían frente al tribunal de Osiris. Debían aprender de memoria el discurso de la

⁵⁰ Irribarren, Manuel. Los grandes hombres ante la muerte. Montaner y Simón S.A. Barcelona. 1965.

justificación de sus actos y contar con una guía obligatoria: *el libro de los muertos*. De acuerdo al cronista griego, no hubo quien, como los antiguos egipcios, escarbara tan profundo en los secretos de la muerte. Su cosmogonía se basaba en el culto a las almas de los muertos, a quienes no consideraban como tales. Los muertos eran, en realidad, seres que habían pasado a una esfera dimensional distinta. Todo dependía de que sus cadáveres no sufrieran los estragos de la descomposición, ni mucho menos fuesen, de alguna forma, destruidos. Es así como perfeccionaron y elevaron al nivel de arte el rito de la embalsamación, así como la construcción de efigies en piedra (esculturas o tallados) de sus difuntos. La cantidad de estatuas y momias que, aún hoy abundan en ese territorio, dan prueba de lo que estoy diciendo.

Para los antiguos egipcios todo ser humano estaba constituido de tres espacios por un lado estaba, obviamente el cuerpo, sobre este se situaba el Ka y por último, en contacto permanente con la trascendencia estaba el alma. El cuerpo era solamente la vasija que habitaba este mundo en forma temporal. La energía que insuflaba vida en el cuerpo era el ka, éste tenía la capacidad de sobrevivir al cuerpo, pero no podía acompañar al alma, en su viaje hasta los dominios de la muerte, quedándose para siempre en este plano de la existencia. En cambio el alma, que se manifestaba en este lado del universo mediante las acciones y los sentimientos de las personas, era de naturaleza trascendente, no estaba presa de la materia y era inmortal. Es esta parte de los hombres la que debía realizar el viaje hacia el territorio de la muerte, lugar en que sería sometida al juicio divino.

Cabe mencionar que entre los pueblos antiguos, los egipcios fueron uno de los primeros en recubrir las caras de sus difuntos con máscaras funerarias (los micénicos también lo hacían). Uno de los objetivos de la máscara era encerrar al muerto en una prisión hecha a su medida. Su rostro ya no era de este mundo, se había transfigurado mediante la careta mortuoria y, de esta forma, ya no había retorno posible hacia la dimensión de los vivos. La máscara en Egipto es una creación íntimamente ligada a la muerte, por cuanto fijaba los límites, la frontera entre este mundo y el de lo desconocido, el espacio de la muerte.

En el cosmos griego, expresado a través de su arte clásico sobresalen la perfección de la forma y la gracia del cuerpo humano, enlazado con la trascendencia del mito y el placer de vivir -este último se manifestaba sobre todo en el culto dionisiaco y afrodisiaco-. Sin embargo, el arte griego no es ajeno a la preocupación y la reflexión en torno al fenómeno de la muerte. Muy por el contrario, ésta es perpetuada en la pintura, en la escultura, en la cerámica, y sobre todo mediante la actualización ritual de sus mitos, que alguna vez constituyeron una cosmogonía religiosa que regía la existencia de las personas. Los relieves de sus obras arquitectónicas están llenos de figuras simbólicas que invocan y representan a Tánatos. Las esteras fúnebres son decoradas con escenas de despedida y sufrimiento, mientras que la artesanía ática destaca por sus representaciones de coros y plañideras. A su vez, considerado una de las siete maravillas del mundo antiguo, el Mausoleo de Halicarnaso -que no era otra cosa que una tumba- representa, al mismo tiempo, una de las más elevadas contribuciones y un símbolo de censura por parte del arte griego, hacia la tiranía impuesta por la muerte, de quien nadie podrá librarse jamás. Demás está mencionar el caso de las letras, sin embargo, sólo como muestra citaré el caso de *La Iliada* -para el caso podría haber citado cualquier

tragedia-, obra fundacional cuyas páginas repletas de muerte y rituales mortuorios, continúan invadiendo la producción artística de Occidente y, de alguna forma, afectando nuestra percepción de ese espacio desconocido que es la muerte. Destaco el hecho de que, para los griegos, la muerte era un espacio, un lugar (el Hades), pero también era una persona: Tánatos.

Entre los romanos que, en su momento asimilaron la cosmogonía griega adaptándola a sus tradiciones, se destaca el culto a los antepasados. Este culto, por extensión, estaría también dedicado a la muerte. Sin embargo, en este aspecto de su cultura, el punto destacable del pueblo latino se encuentra en las arenas de combate. Allí donde la muerte no era una certeza incierta, sino una posibilidad tangible. Allí el saludo al emperador "ave caesar, morituri te salutant", con que los gladiadores recibían a su gobernante y amo, demuestra, de manera cruda cuál era la actitud que estos hombres asumían ante la posibilidad de la muerte. Tal vez sea cierto, tal vez no y sólo se trata de un escape de romanticismo historiográfico, pero así se ha narrado y transmitido, a lo largo de siglos, ese legado de violencia y actitud gallarda frente al peligro mortal. Para nosotros resulta relevante, pues se trata de la misma actitud que, en diversas escenas de la obra de Hernán Rivera Letelier, puede observarse gobernando el ánimo de los personajes. Quienes presentan de la misma forma su pecho ante la muerte, incluso pronunciando, el mismo saludo rebelde que recordamos en boca de los gladiadores romanos. Es la misma frase que en *Santa maría de las flores negras*, Olegario arroja, con ira, al general Silva Renard; cuando se aparece por primera vez ante los cuerpos que serán, inevitablemente, masacrados.

La muerte es una preocupación de todas las culturas. Su consideración se encuentra ligada a nuestra herencia biológica. No sólo en occidente podemos encontrar manifestaciones culturales que consideran y atribuyen importancia al espacio de la muerte. En las escrituras zoroástricas, por ejemplo, se indica que el alma inmortal recibirá en la eternidad el pago por las acciones que realizó mientras formaba parte del cuerpo. Allí en el terreno de la inmortalidad, la felicidad será el premio de los justos y, el tormento eterno, el castigo de los mentirosos. Por su parte en los Vedas de la India se cree y se rinde culto a la metempsicosis (en el sentido de reencarnación), lo que significa que la muerte es interpretada como una transformación o transmigración del alma que, en distintas etapas, ocuparía diferentes cuerpos. Cabe mencionar que es sólo hasta la introducción del cristianismo que las diferentes prácticas rituales en torno del fenómeno de la muerte, han venido a ser vistas como prácticas prohibidas, por ser consideradas paganas o anticristianas. Para el cristianismo, al menos de acuerdo a lo que se puede leer en el antiguo testamento, la muerte representa el pago del pecador. Sin embargo, en el testamento nuevo, cuando se habla de Jesús se dice que éste se enfrentaba a la muerte, a través de la propia muerte. Así es como se lee en el libro de San Juan: “Yo soy la resurrección y la vida, quien cree en mi aunque hubiere muerto vivirá; y todo aquel que vive y cree en mi no morirá para siempre”. Jesús se ha rebelado ante la tiranía de la muerte erigiéndose así –a nuestro modo de ver- como el *gran traidor*. Con sus acciones y, a través de sus palabras, el hijo de Dios traiciona, al mismo tiempo, tanto a la vida como a la muerte.

El cristianismo, a través de su fe en la vida más allá de la muerte, adorna sus tumbas no con imágenes de lamentación, sino con alegorías bíblicas que hacen referencia a una iglesia

que, majestuosa, triunfa sobre la muerte. Se trata de escenas en que, representada, la muerte ha perdido lo que tenía de monstruosa, transformándose en signo de bienaventuranza eterna por una parte, o de sempiterno suplicio por otra.

En la percepción medieval de la muerte, el fenómeno de la mortalidad también era una realidad cotidiana. La precariedad de la vida del hombre común medieval le hacía experimentar cada día, a cada hora, el sentimiento de que se encontraba un poco más cerca de la muerte. En esta época, en que Dios es el centro del universo, la muerte es término, castigo y a la vez, una solución a todos los problemas que el ser humano debe enfrentar. Hasta cierto punto, podría decirse que la muerte, en la consciencia medieval del pueblo es, al mismo tiempo, suplicio y esperanza.

El hombre medieval vive muriendo. Su existencia se desliza sobre la perspectiva permanente del día y del juicio final. Tanto los hombres como las mujeres visten con ropas que parecen mortajas. De esta etapa de la sociedad occidental proceden las imágenes de la muerte amortajada, de rostro cadavérico y guadaña en la mano. Su figura grotesca señala el destino inexorable de todos, porque para ella no hay distinciones. Ciertamente es durante las incursiones de la peste que asolaron la población medieval en el viejo continente, cuando esta figura cobra una forma más nítida, volviéndose en una imagen terrible y amenazante.

Por su parte el libro sagrado del mundo islámico también enseña que tras la muerte hay una vida en la que el alma de cada persona puede seguir existiendo -porque los musulmanes también creen en el alma-. El Corán, al igual que la Biblia de los cristianos, predica acerca de

un día en que los muertos habrán de resucitar, engañando y superando a la muerte. Todos llegarán hasta el último día, hasta el juicio celestial, en donde se juzgará cada alma. Quienes lo merezcan, vivirán eternamente en un paraíso rodeados de todas las formas de felicidad que su cultura es capaz de imaginar, mientras que otros, acreedores de castigo, serán condenados a sufrir para siempre en el infierno.

En la época del “renacer europeo”, cuando el hombre desplazó a Dios del centro del universo, la muerte nuevamente es celebrada. Para los artistas del Renacimiento, existía lo que se denominó el arte de morir (*ars moriendi*⁵¹), una forma de promover una muerte digna, buena. Así, el fenómeno de la muerte, de la misma forma que el Renacimiento, se percibía como una etapa del ciclo de la vida, perdiendo gran parte de su carga negativa (otra forma de rompimiento con el pensamiento medieval). Así esta nueva forma de sentir a la muerte, fue cediendo terreno incluso a las celebraciones que tenían como justificación el gozo que significaba la salvación del alma.

En el mundo contemporáneo, la percepción de la muerte estará bajo el alero de la reflexión científica. Desde este enfoque, el pensamiento analítico buscará la disolución del sujeto. El mundo de las ciencias humanas no desea constituir al hombre sino, a través del análisis exhaustivo, fragmentarlo. Corresponderá a Tánatos recoger las partes diseminadas de

⁵¹ La denominación está tomada del título de dos textos interrelacionados y escritos en latín que contienen consejos sobre los protocolos y procedimientos para una buena muerte y sobre cómo «morir bien», de acuerdo con los preceptos cristianos de finales de la Edad Media. Fueron escritos alrededor de 1415 y 1450, durante un periodo en que los horrores de la peste negra y los consecuentes levantamientos populares estaban muy presentes en la sociedad.

lo que alguna vez fue, sin pensar en lo que será -las discusiones en torno a la existencia del alma quedan relegadas a otro plano-.

La muerte, como el espacio de lo desconocido por excelencia, está llena de misterios que atraen a todos. Los hombres de todas las épocas le han dedicado un espacio (mayor o menor) en sus pensamientos. Para el mundo del arte, sobre todo en la poesía, la muerte desde siempre ha sido una fuente inspiradora. El amor y la muerte (Eros y Tánatos), de alguna forma siempre estarán ligados. Ambos son gérmenes que pueblan la imaginación y fecundan las ideas del hombre. Una será vista y representada como fuerza creadora, la otra como mensajera de la destrucción. Se trata nuevamente de un juego en el que se presenta el poder como el centro. Vida, muerte y amor, son las fuerzas que fluyen, siendo concebidas como “frutos de un mismo árbol” por Hernán Rivera Letelier, para quien la muerte es una traidora, una fuerza capaz de generar caos y por lo tanto, de hacer surgir la vida.

Mucho se ha escrito acerca de la muerte, esta fuerza o figura ha sido uno de los tópicos clásicos en la historia de la literatura. La forma de abordar el tema ha sido diversa y ha tocado los extremos: desde la mayor de las sobriedades, hasta el más humorístico de los cantos (hay que leer lo que Nicanor Parra ha dicho sobre la muerte). La literatura acerca de la muerte no pertenece a una cultura específica -ya lo hemos dejado claro- ni a un tiempo determinado, sin embargo, su percepción cambia, de acuerdo al momento ideológico-político en que se inserten las obras que tratan el tema -lo que puede depender de variados factores-. Esto significa que en cada forma de expresión se estaría exponiendo una representación social de la muerte. Esto es precisamente lo que ocurre con la escritura de Rivera Letelier. Él manifiesta, a través de su

ficción, una representación social de la muerte en Chile -a veces personificada, a veces como fuerza-, sesgada por una ideología determinada. La suya es la percepción de quien cree haber vivido en el espacio mismo de la muerte y de haber convivido con ella diariamente.

“No hay mayor dolor que el dolor de estar vivo”, nos dice Rubén Darío en uno de sus poemas. De la misma forma se expresa Olegario Santana, la célebre reina Isabel, el trompetista colorín (bello Sandalio), el poeta mesana y varios otros personajes dispersos en distintas obras del escritor pampino. Todos ellos han optado por vivir en el espacio de la muerte, dado a que allí han encontrado sosiego. Porque viendo los ojos de la muerte en cada espacio se pueden sentir realmente vivos.

No pocas veces hemos señalado que la muerte, al interior de las novelas de Hernán Rivera Letelier, resulta ser una fuerza traidora. Creemos, por lo tanto que, junto con la muerte, es la traición, otro de los cimientos que dan sentido profundo a la obra de este escritor. El filósofo Gilles Deleuze (1999) resulta fundamental y aclaratorio respecto a este punto.

Para el francés la traición es una forma fecunda de perversión, pero se trata de una forma de perversión que, aplicada a la lectura, designa la manera en que los planteamientos de otras personas se deshacen y reaparecen en otras situaciones, aún más complejas. Lo que brinda la posibilidad de, mediante nuevas caretas, desempeñar nuevos papeles en la trama planteada. Hay que tener claro que pervertir, en el sentido dado por Deleuze (1999), no es simplemente invertir, sino abrir nuevas rutas, a menudo insospechadas, en las que se hace necesario hacer uso de una capacidad crítica capaz de revelar que en el fondo de los

postulados que se han analizado, no existe otra cosa más que máscaras, una tras otra que, amontonadas de forma peculiar producen una noción, una cifra o un concepto. Pero además, se hace necesario crear nuevos caminos, elaborar otras máscaras, porque se trata de la perversión y no de la simple inversión, siendo esta última, una instancia que no eleva el pensamiento a ningún tipo de denuncia. No es lo mismo que la ironía, mediante la cual es posible descubrir los principios que determinan una careta, pudiendo así demandar su restablecimiento. Por el contrario, a través de la perversión se puede emplazar una “diferencia sin antecedentes” que, de naturaleza indomable, no requiere de la negación para tomar forma y así crear.

Es en el texto *Diálogos*⁵² (Deleuze, 1997), obra en que se reproduce una serie de conversaciones, que giran en torno a diversos temas, entre Gilles Deleuze y Claire Parnet, en donde se aprecia la visión del primero respecto de la traición. En los Diálogos, se revisa gran parte de la obra y el pensamiento del filósofo. Y es precisamente allí, donde el pensador se detiene dando un vistazo a la figura del traidor y el rol que, a través de sus distintas investigaciones, él le asigna. Para Deleuze el traidor no es el personaje que elabora trampas o que, a través de ardides intenta que no se descubran sus acciones, preparando un final siempre favorable a su causa. Para Deleuze el traidor ha comenzado un viaje sin vuelta atrás y sin tomar precauciones, puesto que finalmente devendrá en algo distinto de lo que es. No es un conspirador que se mantiene oculto tras una serie de identidades falsas, sino un ser que deambula en permanente fuga sin tener referentes ni secretos. Esa es la imagen del traidor que nos interesa y que creemos ver en las obras de Hernán Rivera Letelier. Lo que para Deleuze es

⁵² Deleuze, Gilles y Claire Parnet. *Diálogos*. Valencia, Editorial Pre-Textos, 1997.

la “clandestinidad sin secretos”, eso es también para nosotros la traición. El traidor, como tal, ingresa en un laberinto puro de conspiraciones. Circulante errabundo por el universo, mientras es acompañado por los personajes más inesperados. No es un tramposo, sino un nómada, un otro cuyo rol es su destino obligatorio. Para el tramposo -que no representa a nuestro traidor-, el secretismo asegura un destino próspero. En cambio, en la fuga del traidor, es la ausencia de secretismo lo que caracterizará el rebelde devenir que siempre le acompañará.

La sola presencia del traidor, abre una fisura, una línea de fuga en el universo ficcional. Pero es necesario aclarar que el traidor no huye por temor a ser apresado, su viaje sin retorno es en realidad una búsqueda, cuyo único objetivo es el devenir.

Para Deleuze (1997) el personaje conceptual y, sobre todo éste, que persiste en su pensamiento, no resulta ser mera abstracción o entidad simbólica. Por lo tanto, a través de la caracterización del traidor, quien se presenta de forma metódica y rigurosa, pone de manifiesto que la traición configura una de las instancias fundamentales de su pensamiento. A través de sus palabras puede apreciarse la forma en que tanto el traidor como la huida que emprende, son espacios de reflexión apremiantes de su pensamiento. Por ejemplo en su obra *Empirismo y subjetividad*⁵³ (Deleuze, 2007), el personaje fundamental está constituido por la filosófica figura de un traidor. El traidor o, mejor dicho la traición, tiene forma y por lo tanto, cuerpo; tal como en la narrativa de Rivera Letelier.

⁵³ Deleuze, Gilles. *Empirismo y subjetividad*. Editorial Gedisa. Barcelona, España. 2007. Trad. Hugo Acevedo.

La intención de Gilles Deleuze (1999) al enfrentar al traidor ante un devenir adverso – que él expresa como: “hacer que el nómada ingrese en el desierto”-, es dar libertad al pensador, emanciparlo de las estructuras arraigadas con el hábito, puesto que ellas significan una traba, en tanto que le impiden sostener nuevos encuentros y aceptar las diferencias. Eso es lo que puede significar el devenir. De alguna forma, de acuerdo al pensamiento Deleuziano, el teórico también está llamado a ser un traidor.

Con Deleuze nos damos cuenta de que el *devenir*, es de cierta forma, un entramado y complejo espacio de transfiguraciones, mediante las que se promueve o que llevan hacia un nuevo encuentro. Devenir es entonces, encontrarse a uno mismo, pero en una forma nueva, ya que el devenir difiere respecto de lo que ahora somos y nos presenta algo nuevo, de naturaleza distinta. El devenir nos transforma, pero no necesariamente en otra cosa, sino en un estado de permanente transfiguración. El devenir no nos guía hacia un destino fijo. No es, por lo tanto, un objetivo hacia el cual dirigirnos, porque eso entorpecería el proceso de transformación. Proceso que debe guiarnos hasta el encuentro con nuevas posibilidades, hacia una encrucijada que significará la apertura de nuevos sentidos y búsquedas.

El traidor es, para Deleuze, ese personaje que otorga la fuerza y singularidad a su pensamiento. Para él se trata de un amigo que permite que el acto de pensar sea el ingreso a un trance (devenir) que lo obligará a escapar, siendo a través de la huida, que podrá lograr la “potencia de la creación”. En este mismo sentido, el traidor de Hernán Rivera, también es un agente capaz de contener la fuerza necesaria para generar (crear vida). Allí, en la ficción de

las salitreras, los traidores representan el espacio de transformación fundamental para el surgimiento de un espacio de libertad y vida.

Lo que perturba en el pensamiento deleuziano es justamente lo que nos ha llevado a considerar sus palabras para la formulación y defensa de nuestros planteamientos. Porque para él la traición, el traidor, son agentes de creación. El traidor deleuziano es amigo y gestor del pensamiento (libre). Para nosotros entonces, será la fuerza que lleva a pensar de forma pervertida en los sentidos posibles de la obra. Será asimismo aquel personaje que mediante su huida y devenir, guía al pensamiento en ese sentido. Es, en resumidas cuentas un amigo, que nos ayudará a descubrir otros sentidos al interior de la obra. Es Olegario Santana, el Caballo de los indios, el poeta mesana, el cuenta cuentos y muchos otros. Los paisajes, al parecer desérticos, de la pampa rivereana se encuentran copiosamente poblados de traidores.

Cabe mencionar que el traidor no se ubica antes ni después de la amistad, porque en su devenir no se relaciona con algún tipo de fidelidad anterior que pudiese agraviar, ni mucho menos con algún tipo de compromiso que pretenda enmendar cualquier daño, como sí ocurre en el caso del tramposo. Por tanto el traidor, simplemente no conoce la fidelidad. Es en realidad la personificación de la distancia necesaria en el acto de pensar. De acuerdo a Deleuze (2007), su presencia permitiría al pensador “devenir nómada”, dándole la fuerza necesaria para cruzar el desierto. Por otra parte, además, el traidor también mantiene una distancia absoluta con el amigo, y por ende, nunca le traicionará. El traidor es entonces el amigo del pensamiento y la creación, por cuanto constituye la fuerza capaz de hacerlo meditar en y desde la diferencia.

En otra aclaración significativa que hace Deleuze (1999) respecto del traidor, nos explica que la percepción monstruosa que de él se tiene, surge de nuestra arraigada forma de concebir las relaciones entre la amistad y la fidelidad. Cuestión que encuentra su origen en la fidelidad y fe cristiana. Para el cristianismo, el amor y la amistad encuentran su sentido en la caridad, que se entiende como el amor y fe hacia Dios, siendo éste quien a su vez ordena que esos sentimientos sean compartidos hacia el prójimo. Por lo tanto se debe amar a los otros de la misma forma en que se ama a Dios. Así también, el cristianismo enseña que el amor dirigido hacia Dios es el mismo amor que él nos dirige a nosotros. Se trata de un juego de correspondencias basado en la imitación. De esta manera debemos amar a nuestro prójimo, de la misma forma en que Dios nos entrega su amor a cada uno de nosotros. Por lo tanto, amar al prójimo es, a fin de cuentas, amarse a uno mismo. Es decir que, amar al “otro” es amarse a sí mismo. Surgen entonces las preguntas: ¿Quiénes son los otros?... ¿Dios, mi amigo, el traidor?... ¿Será que en la figura del traidor se puede encontrar a Dios?...

“... ¿Pues qué es, por lo demás, el rostro de tu amigo? Es tu propio rostro en un espejo grosero e imperfecto...”⁵⁴

En Gilles Deleuze (1999) la figura del traidor es la única capaz de realizar el viaje nómada, necesario para recorrer los surcos de fragmentariedad que constituyen al pensamiento. Al contrario del tramposo o el mentiroso, el traidor se fuga, porque esa es la única garantía de una creación nueva y singular. Para Deleuze, el ejercicio de la filosofía será precisamente el acto de pensar, crear nuevos conceptos que siempre estarán expuestos a la

⁵⁴ Nietzsche, Friedrich: Así habló Zaratustra. Ed. Alianza. Madrid, 1992. Pág. 96

posibilidad de traición. Traicionar será el mayor ejercicio de resolución del pensamiento. Mediante la traición el filósofo dará singularidad al pensamiento, a través de la formulación de conceptos que una vez creados, deberá enfrentar.

Por su parte, la fuga de la traición crea un devenir a partir del cual se imagina y, por lo tanto, se construye otro mundo. Deleuze (1999) es enfático en esta idea. Explica que no se trata de un mundo meramente fantástico, imaginario, ni de un viaje hacia espacios utópicos localizados más allá del mundo real. Se trata de un viaje (fuga) que pone en evidencia la fragmentariedad del universo y manifiesta la posibilidad de que, a partir de él, surjan experiencias y conceptos nuevos⁵⁵. Es importante destacar que en el pensamiento deleuziano, el traidor también es capaz de volverse hacia sí mismo. Dispone de absoluta libertad. Ha trazado sus propios planes. Por lo tanto, el amigo del pensamiento y del concepto es, al mismo tiempo, su potencial enemigo.

La fragmentariedad del mundo es para Deleuze (1999) una posibilidad de entrecruzamiento de sentidos. El pensamiento deleuziano centrará su preocupación en la acción del azar, al entrecruzar espacios posibles e imposibles (incompatibles) entre sí. En este sentido, la acción del traidor, al fugarse puede llevar por caminos cuyo destino es un azar de múltiples posibilidades.

⁵⁵ En *¿Qué es la filosofía?* El traidor juega con la fragmentariedad del mundo, aparece enmascarado como el otro que insiste en el pensamiento para que éste salga de sus propias casillas; para que, en definitiva, emprenda el camino de la fuga traidora.

Emprenderemos la huida del pensamiento deleuziano, recordando solamente que para él, la amistad sin compañía puede ser una forma de amar lo lejano. En este caso nuevamente nos habla de un sujeto que, en tanto amigo, no es cualquier individuo, sino más bien, un personaje capaz de exteriorizar la disposición más singular hacia el pensamiento. No se trata del individuo que frente al espejo descubre el rostro transfigurado de su enemigo, sino de alguien que incluso a través de la distancia es capaz de ofrecer el desafío de su enemistad.

2.5.- El verdadero rostro de la pampa salitrera. Alteridad y esperanza en la obra de Hernán Rivera Letelier.

De alguna forma, cuando analizábamos la figura del traidor, ya habíamos comenzado a hablar del rostro del otro. Pero será mediante el pensamiento de Emmanuel Lévinas (2008) y su concepción de la alteridad, que intentaremos explicar el sentido en que se han de utilizar estos conceptos.

Lévinas ha dedicado mucho espacio en sus obras a la cuestión del “otro”, haciéndolo mediante sus reflexiones en torno al “rostro” (del otro). Incluso muchas de sus obras tratan el asunto de forma exclusiva. Por ejemplo, en *Totalidad e infinito*⁵⁶, donde dedica un capítulo completo a este tema (*El rostro y la exterioridad*). Entre sus ideas hay algunas que nos interesan de sobremanera, puesto que encajan muy bien en el tejido que estamos elaborando cuando hablamos de emplazamientos, vigilancia, castigo, cuerpos, muerte, traición y otredad. Lévinas viene a completar este cuadro al decirnos que más allá de las palabras, en un nivel

⁵⁶ Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme. Salamanca. España, 2008.

oculto del lenguaje, nosotros, los seres humanos podemos discernir una categoría más elevada de sensibilidad. Se refiere a lo que él llama “la sensibilidad del rostro”⁵⁷. Para Lévinas (2008) el rostro se revela en la palabra, pero sólo puede entenderse a través de la relación con el “otro”. Nuestro rostro desdibujado en la superficie del espejo es, en último término, el rostro de la otredad. En ella puedo verme a mí mismo. Respecto del rostro el pensador nos dice: “Sólo la relación con otro... nos conduce hacia una relación totalmente diferente de la experiencia en el sentido sensible del término”. De acuerdo al uso expresivo del lenguaje la palabra rostro se instaura como el término que abre todo tipo de relación. Además cuando alude al concepto de “expresión”, Lévinas está proponiendo la presencia del “rostro” como primera manifestación del lenguaje. El lenguaje se manifiesta en el rostro antes que en la palabra. Ante cualquier intercambio comunicativo dialógico, el rostro será sentido y expresión primaria. Por lo tanto, la presencia del otro no sólo indica la posibilidad de establecer una comunicación, sino que, inmediatamente, la inicia. Es lo que Lévinas denomina la “interpelación”.

Por lo tanto, entenderemos que la sola presencia del otro, del rostro del otro, provoca la aparición de un sentido que, significativamente, va más allá de los sentidos contenidos en la consciencia del yo, como estructura y unidad. A partir de su rostro, la otredad se manifiesta como fuente absoluta de significación, teniendo como cualidad definitoria, su capacidad de poner en tela de juicio o de enfrentarse a los dominios del yo. Así, mientras el yo interpreta la perspectiva de la identidad individual, el otro hace referencia al lugar de la alteridad. La alteridad genera toda una nueva lógica de comprensión del yo, puesto que le precede y de

⁵⁷ Lévinas, Emmanuel. Op. Cit. Pág. 207.

alguna forma le contiene. Básicamente el yo se constituye sobre la base de sus relaciones con la alteridad, manifestada mediante la sola presencia del “rostro” del otro, que a su vez, sólo con su presencia es capaz de poner en entre dicho el alcance de los poderes de la consciencia del yo. Esa capacidad de enfrentarse o cuestionar al yo es lo que Emmanuel Lévinas llama la “posición de cara”.

El sentido de la presencia del otro, a través de su rostro, sólo es de carácter ético, por eso es que nociones del tipo “pobreza, hambre o miseria”, que figuran en reiteradas ocasiones formando parte de la defensa de las ideas de Lévinas, no buscan caracterizar al otro (lo que no significa que el otro no tenga cuerpo). Sino que se opta por intensificar la presencia moral del otro, imponiendo una imagen más ética que física. De esta forma podemos decir que los términos recién mencionados, no sólo aluden, interpelan al yo, sino que además, lo cuestionan, le hacen preguntas y le exigen respuestas. Se trata de un juego de “interpelar y responder”. En este sentido, mientras la interpelación se dirige al otro como fuente del lenguaje ético, la acción de responder apunta a su capacidad de incluir, de comprometer al yo con él.

Tremendamente didáctica es la reflexión de Lévinas (2008) acerca del mandato bíblico que ordena no matar. Se propone al “no matarás” como algo más que un principio ético, ya que impone la imposibilidad ética de eliminar la alteridad del otro. Para el filósofo de origen judío, el homicidio no es solamente una forma de exterminio físico, sino que también es una suerte de aniquilación semiótica. La muerte del otro asesinado, implica que se ha eliminado o anulado su alteridad en cualquiera de sus formas posibles. Por lo tanto, matar a alguien es, además de quitarle la vida, un acto mediante el cual se fija al otro, de manera permanente, en

una de sus formas, aboliendo así su capacidad expresiva, su poder en tanto a diferencia e ipseidad. En la noción de homicidio, el pensador lituano junta todas las manifestaciones de violencia, bien sean psicológicas, físicas o lingüísticas que confieran al yo imponer su poderío sobre la presencia del otro. A su vez, amplifica de manera negativa la dimensión ética y moral del yo, al transfigurar la naturaleza y el origen de su poder. El yo “ya no es capaz de aprehender, pero puede matar”; es la sentencia rotunda de Emmanuel Lévinas a este respecto, que también se manifiesta en su certeza de que la responsabilidad del yo hacia el otro no es sólo de naturaleza física, sino que también es de índole semiótica.

La obra de Hernán Rivera Letelier está repleta de alusiones a la violencia del yo hacia la otredad, siendo obviamente la más grotesca y al mismo tiempo significativa, la referencia a las diferentes matanzas, mediante las que se intentó anular la presencia del otro. Obviamente, el caso más trabajado es el de *Santa maría de las flores negras*, puesto que el tema principal es aquí la matanza. Sin embargo, en cada uno de los relatos se pueden apreciar diversas referencias a los variados intentos de aniquilación del otro mediante el uso de la fuerza y el poder de matar. En *Fatamorgana de amor con banda de música*, son reiteradas las alusiones a “la matanza de San Gregorio”, mientras que el “Longino”, la locomotora espectral de *Los trenes se van al purgatorio*, está repleto de almas, cuyos cuerpos fueron masacrados. Se trata de ejemplos, que buscan poner en evidencia la falta moral de quien intenta borrar a la alteridad, negando la presencia del otro...

Una de las presencias que llama la atención en la argumentación de Lévinas (2008) es la del “tercero”, a quien el filósofo invoca en reiteradas ocasiones, pues en el rostro del otro está contenida la presencia del tercero, lo que lleva a pensar en el otro como un signo.

“El tercero me mira en los ojos del otro... El rostro en su desnudez me presenta la indigencia del pobre y del extranjero. La presencia del rostro es indigencia, presencia del tercero... es decir, de toda la humanidad que nos mira”⁵⁸

Por otra parte, debemos mencionar que el yo no solamente es responsable del otro que, de manera tangible, se sitúa frente a él, sino que además, es responsable de todos aquellos a quienes la vulnerabilidad del otro hace referencia (pobres, marginados, oprimidos) y por extensión, el yo es responsable de toda la humanidad. Nada puede escapar al control que proviene de la responsabilidad del yo hacia la otredad. A modo de ejemplo y en relación al fenómeno de la interculturalidad -cuestión también presente en nuestro objeto de estudio-, podríamos señalar el “rostro” del inmigrante. En el caso de las obras de Rivera Letelier, ese rostro es a veces peruano, otras es boliviano; se habla de inmigrantes de todas las latitudes (incluso venidos del lejano oriente). Pero es el mismo rostro que vemos, de forma borrosa en cada uno de los personajes que se despliegan en el territorio ficcional de sus páginas... es el yo frente al espejo.

⁵⁸ Lévinas, Emmanuel. Op. Cit.

Para nosotros adquiere mucho sentido dedicar unas cuantas palabras a la reflexión Levinasiana del discurso intercultural. Lévinas (2008) busca promover un discurso intercultural que no se base en la autonomía del ser, sino en la heteronomía, puesto que abandonar la noción de autonomía significa a su vez negar el etnocentrismo y cualquiera de sus formas. Tal concepción parte del fundamento de que todo discurso intercultural, que se sustente en la idea de un yo (o de una cultura), moralmente autosuficiente, será invariablemente violento en su proceder; no tolerará y excluirá cualquier tipo de diferencia. Por lo tanto, frente a la ética de la autonomía Lévinas propone la ética de la alteridad que, como dijimos, no se asienta en un sujeto autónomo, sino por el contrario, se centra en la interacción y en la interrelación. De esta forma se podrían construir un sentido y lógica nuevos, que no fuesen ni excluyentes ni predominantes, es decir, que no se basen en la autoridad de un sujeto que se eleve amenazante y poderoso sobre los demás.

Por otro lado en su obra *Humanismo del otro hombre*⁵⁹, Lévinas (2009) nos dice que a lo largo de la historia, en materia de filosofía, la cuestión por el sujeto autónomo siempre fue predominante. Pero con el tiempo y la evolución lógica del pensamiento el hombre comenzó a ser estudiado desde su exterior, desde el contexto que le rodeaba y no sólo en base y desde su interioridad. Esta operación trajo como consecuencia una progresiva alienación de sí mismo, lo que para el filósofo nacionalizado francés significa “la ruina del mito del hombre como fin en sí mismo”. En el mismo texto, Lévinas critica duramente la conceptualización egoísta que predomina en la concepción del sujeto.

⁵⁹ Lévinas, Emmanuel. *Humanismo del otro hombre*. Siglo XXI editores. Madrid. España, 2009.

“Para la tradición filosófica del Occidente, toda relación entre el Mismo y lo Otro, cuando no es ya la afirmación de la supremacía del Mismo, se remite a una relación impersonal en el orden universal...”⁶⁰

En este sentido Lévinas opone al concepto tradicional, que él mismo llama “concepto de Ulises”, el “concepto de Abraham”. Para el filósofo lo que falta en filosofía es un giro, una mirada hacia el “otro”. Se da cuenta que es impensable concebir un mundo sin el otro, pero también se hace consciente de la enorme dificultad de agregar al otro en una visión de corte filosófico.

De acuerdo a Lévinas (2009), sería Descartes quien en su obra *Meditaciones metafísicas* (1642), establece las bases de una “consciencia dudante” del yo. Descartes establecería las bases de la percepción de un sujeto aislado y mantuvo escondida la relación con el otro. Intenta imaginar un mundo ausente del otro, sin lograrlo. Por lo tanto, aún sin darse cuenta, Descartes se sitúa, de algún modo, en una filosofía del otro. En el otro reside la solución para acabar con las dudas respecto a la existencia del mundo y avanzar más allá de mi cogito individual. Solamente el otro puede decir sí y acabar de esta forma con las dudas del yo, permitiendo así que la vida siga su curso.

El “ser ahí” de Martín Heidegger es otro concepto fundamental en la filosofía de Lévinas. En esta frase está contenida una crítica a la concepción de la realidad de un sujeto

⁶⁰ Lévinas, Emmanuel. Op. Cit.

que se ha olvidado del ser y se ha transformado sólo en un medio de ese ser. Las reflexiones de Heidegger dan cuenta de que se percató de la relación existente entre el yo y el otro, reconociendo la importancia del otro, no obstante sus conclusiones no benefician un pensamiento hacia ese otro, puesto que lo perciben sólo desde la negatividad. Para Lévinas el mundo no puede existir sin la presencia del otro. Descartes intenta describir de esta forma el mundo, pero sin llegar a darse cuenta del rol fundamental que el otro juega al interior de su conceptualización. Heidegger, por su parte, muestra un mundo con la presencia del otro, pero sólo en una situación de deficiencia. Sin embargo, Lévinas señala que es imposible borrar al otro, ya que sólo él puede sustraernos del encierro del pensamiento, dar sentido a nuestras vidas proyectadas más allá de la muerte. Por su parte Habermas plantea que el paradigma de la consciencia de sí mismo y de la noción de sujeto, será sustituido por el paradigma de la comunicación, en base a una interacción subjetiva. En este sentido, lógicamente, se expone que la capacidad de razonar es el sustento de toda comunicación, de la misma forma que lo es la aceptabilidad del otro. Por ejemplo, en el acto comunicativo del consenso, se incluyen las perspectivas distintas de los participantes de la acción comunicativa, es decir, implícitamente, se acepta y acoge la presencia del otro.

Para Lévinas (2009) el otro es “absoluto”, es decir que lo entiende como separado, la diferencia total y opuesta al yo. Se trata de la “extrañeza del otro” que resulta ser irreductible y cuyo no encuentro no se puede conducir de forma racional. El otro es radical y absolutamente otro, no existe posibilidad de que sea conocido. Se presenta, nos enfrenta a rostro desnudo, entendiéndose por desnudez del rostro el dejar de lado cualquier adorno cultural, se trata, por tanto de una absolutización en todo su sentido. El encuentro con el otro,

en el sentido de Lévinas, se da en la esfera de lo totalmente extraño. El otro nos invade sin aviso. Entra en el yo sin dar posibilidad a ningún tipo de razonamiento. Se impone irrumpiendo de forma vehemente, mientras su rostro desnudo ruega para que no le dejen morir, haciéndonos así responsables, sin cuestionamientos, de toda su miseria.

Es posible intercambiar razones o incluso llegar a algún tipo de acuerdo respecto de algún asunto, sin embargo, Lévinas nos advierte que no intentemos comprender al otro, eso no ocurrirá. El otro siempre será eso otro. Es total y absolutamente extraño. Nunca permitirá que sea posible conocerle, escapándose siempre de la esfera del saber. Por tales motivos, Lévinas no intenta analizar el hecho comunicativo y su metodología, prefiere reflexionar acerca del sentido que tiene el encuentro con el otro y concebir la alteridad de manera radical.

Al igual que Martín Buber⁶¹, Lévinas, que de alguna forma continúa su pensamiento, concibe la necesidad de un diálogo con el otro y al mismo tiempo con Dios. Buber, tal como Lévinas, piensa que la filosofía debe dedicarse al otro, dirigir el pensamiento y la palabra hacia la alteridad. Sin embargo, salir al encuentro del otro requiere el reconocimiento del tú absoluto, aislado y radical. Para Buber el contacto con el otro (con el tú) puede construir nuestra verdadera identidad. El hombre, de esta forma se torna un yo mediante el reconocimiento de la existencia del tú. Así concebida, la relación con el otro podría ser capaz de generar un estado de comunión basado en la honradez y la humildad. Según Martin Buber,

⁶¹ Filósofo y escritor judío austríaco/israelí. Conocido por su filosofía de diálogo y por sus obras de carácter existencialista. Sionista cultural, anarquista filosófico, existencialista y partidario de la separación de Palestina y de la unión entre israelíes y palestinos.

el verdadero encuentro con el otro (tú) podría llevarnos al verdadero encuentro con Dios. En esta concepción, Dios reside en la relación entre un yo y un tú.

Por lo tanto, para Buber, la relación con el ser humano simboliza la verdadera relación con Dios. De esta forma sostiene que no se puede hablar con otro hombre sin hablar con Dios ni hablar con Dios, sin hacerlo con otro hombre. En el fondo, el amor hacia Dios comenzaría con el amor hacia el hombre.

Sin embargo, hay que aclarar que Lévinas, aunque sigue a Buber en muchos aspectos, no considera que Dios se encuentre en el tú del otro. Para Buber Dios participa directamente en el encuentro con el otro, residiendo dentro de él, pero en Lévinas Dios es sólo un tercero, cuya presencia incluso dificulta la conformación de la unión total con el prójimo. Dios no estaría en el otro, es el otro quien reside en la huella de Dios. A partir del pensamiento de Buber, Lévinas construye una nueva forma de ética, en la cual se fusionan lo sagrado y lo profano. Filosofía y religión unidas trazan un pensamiento en que el yo es dependiente del otro. Es la “ética de la heteronomía”, que se manifiesta en el amor a Dios expresado en la responsabilidad hacia el otro. Es el papel que asumen algunos de los personajes de Hernán Rivera Letelier. La divinización de la prostituta es una muestra de ellos, siendo el ejemplo más claro el de la reina Isabel, quien dedica cada instante de su existencia al servicio del prójimo -incluso a través del ejercicio de la prostitución-.

El pensamiento de Lévinas concibe como una obligación la responsabilidad ética y moral hacia el otro: “cada uno de nosotros es culpable ante todos por todo y yo más que todos

los demás”. Esta frase de Dostoyevsky⁶², resume el planteamiento de una nueva forma ética. Se trata de un humanismo que, alejado de la filosofía, ve en el tú a su propio otro.

Es importante destacar que para Lévinas tanto la escritura como la lectura son actos capaces de engendrar heteronomías. Para este pensador el lenguaje, la lengua, no es propiedad exclusiva de alguien, sino que pertenece a todos. Aunque prefiere decir que la lengua es siempre del otro, cuestión fundamental, pues en esta afirmación reside la idea de poder expresar lo que no pueden aquellos que, de alguna forma, han sido silenciados, que habitan en el olvido o que debido a la muerte, se han distanciado. Es el papel que pretende ocupar Rivera Letelier a través de sus escritos. Darle voz al otro, al que nunca será escuchado, porque no tiene derecho de tomar la palabra o porque simplemente, ya ha muerto.

Dejando un poco de lado la cuestión del otro, debemos mencionar que cuando usemos la noción de “transculturalidad”, ésta será utilizada en el sentido en que lo hace Alfonso de Toro⁶³ (1999), es decir, como entrecruce de culturas, alejándonos así del sentido que Fernando Ortiz⁶⁴ (1940) da al término, quien entiende la transculturalidad como “desculturación e inculturación”. Es la mejor forma de tratar un concepto que, de otra forma, no se podría acoplar a la noción de heterotopía que deseamos trabajar. Entendida ésta como un emplazamiento en que la yuxtaposición de elementos culturales es fundamental para su constitución.

⁶² La frase en cuestión aparece en un diálogo de la obra de Dostoyevsky: Los hermanos Karamasov.

⁶³ De Toro, Alfonso. Pasajes – heterotopías – transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar. Universität Leipzig. 1999.

⁶⁴ En su ensayo publicado en 1940: Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar.

También podemos explicar la noción de alteridad percibida en los textos de Hernán Rivera Letelier, mediante las ideas expuestas en *El eco de las voces muertas: epopeya, gran juego y tragedia en “La Araucana” de Alonso de Ercilla*⁶⁵. Ensayo escrito por el pensador chileno Gilberto Triviños (2003). En esta obra se desmiente la belleza épica del nacimiento de Chile. Triviños nos ofrece una lectura en que el relato “despojado de todos los velos del mito occidental”, deja en evidencia la violencia fundadora que los poderes del Estado chileno han intentado borrar de sus estrofas. Lo que también ocurre con la escritura de Rivera Letelier a quien, debido a su origen, incluso se ha puesto en duda la autoría de sus textos; en los cuales pueden leerse algunos episodios que la historiografía había borrado. Es el caso de las matanzas de esos primeros huelguistas o de las torturas y abusos de los gobiernos déspotas que oprimieron a esta nación. Según Triviños este fenómeno se denomina “la ley del olvido de la violencia fundadora”. El ensayista señala que todos los estados tienen su origen en actos violentos (la violencia fundadora), pero esa violencia es anterior a la ley que los mismos estados vendrán a instalar. Se trata de actos anteriores a la ley, suceden por tanto, fuera de ella y debido a eso, son violentos.

“(Se) podría ilustrar esta verdad abstracta con documentos terroríficos, y procedentes de las historias de todos los Estados, los más viejos y los más jóvenes. Antes de las formas modernas de lo que se llama, en sentido estricto, el ‘colonialismo’, todos los Estados (me atrevería incluso a decir, sin jugar demasiado

⁶⁵ Triviños, Gilberto. *El eco de las voces muertas: epopeya, gran juego y tragedia en “La Araucana” de Alonso de Ercilla*. Documento Virtual. Proyecto de los programas de Postgrado en Literatura de la Universidad de Concepción.

con la palabra y la etimología, todas las culturas), tienen su origen en una agresión de tipo colonial. Esta violencia fundadora no es sólo olvidada. La fundación se hace para ocultarla; tiende por esencia a organizar la amnesia, a veces bajo la celebración y la sublimación de los grandes comienzos...”⁶⁶

Se podría afirmar que, por su parte, la obra de Hernán Rivera Letelier transgrede esta norma del olvido. A través de sus textos se recuerda esa violencia primigenia, esencial del proceso formativo de esta nación, la que se hizo presente no sólo en su fundación (de lo cual da testimonio *La Araucana* -Triviños-), sino también en su historia más reciente. El relato de Hernán Rivera Letelier triunfa así sobre lo que Gilberto Triviños, hablando de la *araucana*, denomina “la tentación del olvido”.

En otro momento de su ensayo Triviños nos dice:

“El discurso de Galvarino no es un clarín de batalla, sino la expresión dolorosa de la patria cautiva, el grito de un pueblo esclavizado por extranjeros codiciosos, lo que palpita en sus versos dolorosos y sentidos”⁶⁷.

Traigo hasta aquí esta cita, porque expresa exactamente gran parte del sentido de la obra de Rivera Letelier. La voz de sus personajes, es en cierto modo, el eco de Galvarino.

⁶⁶ Triviños, Gilberto. Op. Cit.

⁶⁷ Triviños, Gilberto. Op. Cit.

Sus palabras se repiten, el reclamo es el mismo. Creo que cuando Rivera Letelier dice (y lo hace en reiteradas ocasiones a lo largo de todas sus novelas) que la salvaje aventura de la explotación del salitre -corrijo, del pueblo del salitre-, fue una aventura épica: “épicas fueron los viajes a través del desierto, épica la labor de las prostitutas, épico el trabajo en las salitreras y épicas las pichangas a pampa traviesa”. Lo que realmente está haciendo es burlarse, irónico, de que sus relatos no sean propiamente materia de epopeyas. En ellos no se pretende exaltar el heroísmo ni, mucho menos, ocultar la violencia desencadenada en esta aventura llena de injusticias, explotación y matanzas; en las que, eso sí, no hubo castigo capaz de vencer el germen vital del pueblo sometido que, de alguna forma, nunca fue totalmente doblegado.

Otra frase citada por el ilustre profesor de literatura y que jamás me cansaré de repetir dice: “De una parte, el otro siempre está muerto; de la otra, es indestructible”⁶⁸. Son palabras que cobran vida y se actualizan a cada lectura de textos como *La reina Isabel cantaba rancheras* o, sobre todo, con *santa María de las flores negras*, en donde el telón de fondo es la violencia hacia el otro, en forma de masacre quien, sin embargo, no pudo ser destruido, porque es su voz la que nos cuenta esa historia. Y es que, simplemente, “la alteridad radical es capaz de resistir a todo”...

“Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, dice Derridá, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, ninguna justicia, parecen posible ni pensable

⁶⁸ La frase, citada por Gilberto Triviños en *El eco de las voces muertas*. Pág. 7. pertenece originalmente al texto *la transparencia del mal* de Baudrillard.

si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido”⁶⁹

⁶⁹ Triviños, Gilberto. Op. Cit.

III.- Hernán Rivera Letelier y el ciclo de la desaparición de la pampa salitrera

3.1.- La ubicación del pueblo imaginario de Rivera Letelier y la dinastía de la reina Isabel.

En un seminario de crítica literaria, realizado en 1994, en la “ciudad de los túneles morados”, dedicado exclusivamente a la crítica de la producción chilena contemporánea⁷⁰ y del cual he tenido noticia gracias a un libro que recoge íntegramente todas las ponencias (cuestión que agradezco) -me refiero a *La crítica chilena contemporánea*, texto editado por María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños (1995), en la ciudad de Concepción-, el nombre de Hernán Rivera Letelier se escuchó sólo en dos ocasiones, en la primera se pregunta por qué este escritor (su obra) no ha sido invitado a formar parte de la discusión; en la segunda, sólo se subraya su ausencia. Comprendo perfectamente que en ese momento, cuando no había transcurrido un año desde que Hernán Rivera Letelier publicara - casi por accidente- su primera novela, los motivos para mencionar su nombre en un encuentro de crítica literaria (especializada) no habrán sobrado. Curiosamente, con el transcurrir de los años, habiendo alcanzado notorio éxito mediante la publicación de varias novelas (dentro y fuera de Chile), habiendo obtenido importantes premios (más en el extranjero que en Chile) y siendo record de ventas en un país en que la lectura hace rato que viene en caída libre, todavía no se le invita a formar parte de la discusión seria.

⁷⁰ Alonso, María Nieves; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. *La crítica literaria chilena*. Editora Aníbal Pinto. Concepción, Chile. 1995.

Hoy en día, a través de internet, no costará trabajo encontrar miles -no exagero, acabo de verificar 77.100 resultados en google- de referencias a este autor y su obra. Sin embargo, sólo encontré cuatro referencias a trabajos académicos serios que tenían su obra como objeto de estudio: dos eran de investigadores extranjeros, uno del académico chileno Mauricio Ostria, quien, usando la obra de Rivera Letelier como fondo, dedica un artículo al norte Chileno, del cual es originario. La última referencia corresponde a mi propia investigación, en una etapa anterior (alude a mi tesis de Magíster). Descontando esas cuatro excepciones, el resto son elogios, críticas, entrevistas, reseñas y artículos de toda índole que han surgido a raíz de la gran popularidad del autor quien, como ya he mencionado, es uno de los escritores nacionales con mayor índice de ventas de libros, tanto en Chile como en el extranjero.

Para entender plenamente la obra de Hernán Rivera Letelier es indispensable mencionar sus datos biográficos, porque influyeron de forma considerable en el lenguaje de su producción escritural. Su infancia y su adolescencia serían etapas decisivas en la conformación del carácter y el imaginario que tomaría forma, más tarde, en sus obras...

Llegó a este mundo en Talca, en el centro de Chile, pero siendo muy niño se trasladó al norte desértico del país. Fue criado en la oficina salitrera Humberstone donde vivió hasta la edad de once años. Sus estudios se dieron entre aquella oficina y las de María Elena y Pedro de Valdivia. A causa del cierre de Humberstone, su familia se traslada hasta Antofagasta. A dos semanas de ese viaje muere su madre (a raíz de la picadura de una araña de rincón). En ese momento lo que resta de su familia decide volver a las salitreras. Algunos de sus hermanos se repartieron entre otros familiares, pero él, rebelde, se negó a partir y decidió

quedarse sólo en la ciudad. Se instaló en una precaria vivienda situada en el patio de una iglesia evangélica. Su padre, que aparecía cada quince días, pues trabajaba en una salitrera del interior, no se opuso a su decisión y le dejó en libertad de acción.

Como él mismo relata en *Himno del ángel parado en una pata*, novela ficcional innegablemente basada en su vida de niño y adolescente, se ganaba el pan mediante la venta de diarios. De allí obtenía lo suficiente para comer y para aplacar su primer vicio: el cine. "Como en Algorta no me dejaban ir, aquí me hice un cinéfilo crónico. Los miércoles daban las rotativas: entraba a las dos de la tarde y no salía hasta la una de la mañana para ver tres veces las tres películas. Como a las seis hablaba con el portero, salía a comprar pan y mortadela y me metía de nuevo al cine"⁷¹.

Luego de tres años en la ciudad costera, se devolvió al desierto, a trabajar en las salitreras de la pampa. En la oficina salitrera María Elena ocupó el cargo de mensajero para la empresa Anglo Lautaro y, al cumplir los dieciocho años, comenzó a trabajar en un taller eléctrico. Cuando apenas cumplía diecinueve años, carga su mochila, su vestimenta hippie y viaja durante tres años a través Chile, Perú, Bolivia, Ecuador y Argentina. Siendo ya famoso diría: "Fue en este viaje donde decidí convertirme en el mejor escritor del mundo"⁷². En el trágico año de 1973, regresó a la pampa, allí se dedica a trabajar en la mina de Mantos Blancos, más adelante se desempeñará como operario en la oficina Pedro de Valdivia. Mientras de día trabajaba en las calicheras, por las noches se dedicaba a estudiar bajo el régimen vespertino, con la intención de completar su enseñanza básica.

⁷¹ Mónica Cuevas Urizar. Escribir es como ser basurero, El Mercurio, 22.07.2000.

⁷² María Ignacia Rodríguez. Este mundo es una gran humorada, entrevista aparecida en la revista Caras. 2011.

Transcurrirá mucho más de una década entre aquel viaje en que tomó la acertada decisión de consagrar su vida a la literatura y la publicación de su primer libro. En 1988 aparece su obra autoeditada, *Poemas y pomadas*. Fueron 500 ejemplares que se dedicó a vender puerta a puerta, entre bares y cafés del norte. En 1990 publica *Cuentos breves y cuentos de brevas*. En 1994 se publica su primera novela: *La Reina Isabel cantaba rancheras*, obra que le significó fama inmediata y le trajo sus primeros premios de importancia -como poeta, había obtenido 26 premios-. Con esta obra es reconocido por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura, obteniendo además, una mención en el Municipal de Santiago. Esta novela ha marcado un hito en la narrativa chilena contemporánea, transformándose en una de las obras literarias de más vasta difusión e importancia en la historia literaria nacional de las últimas décadas.

Hernán Rivera Letelier reconoce la importancia fundamental de esta obra diciendo que gracias a ella “la vida le dio una vuelta de carnero”. Él creía que esa sería quizás la única oportunidad de publicar una novela y se esforzó por construir una historia global que abarcará todo el universo que él había conocido en las salitreras del desierto chileno.

"Me he convertido en el hombre más feliz del mundo; hago lo que me gusta, vivo de eso y lo gozo. No he cambiado mi forma de vivir ni mis amigos, pero me siento más seguro de mí mismo, ya no tengo que preocuparme de que no voy a tener pan para mis hijos mañana"⁷³.

⁷³ Mónica Cuevas Urizar. Escribir es como ser basurero, *El Mercurio*, 22.07.2000.

Nuevamente en 1996, el Consejo Nacional del Libro y la Lectura, premiaría su creatividad. Esta vez el reconocimiento fue para el *Himno del ángel parado en una pata*, su segundo relato novelesco. Este hecho marcaría, para algunos, su consagración -además de su innegable popularidad dentro y fuera de nuestras fronteras- definitiva, consolidándolo como escritor de relevancia. Enumerar los múltiples premios que su obra ha seguido recibiendo, a medida que sus publicaciones continúan, sería en extremo prolongado.

Rivera Letelier comenzó a publicar con la Editorial Planeta, sin embargo desde el 2006 la difusión de su obra corre a cargo de las editoriales del Grupo Santillana, entre los que destacan Alfaguara y Punto de Lectura.

También es necesario mencionar que varias de sus obras se han adaptado al género dramático y han sido llevadas al teatro. Su primera novela cuenta con varias adaptaciones, en una de las cuales participa el propio escritor. Sus obras, famosas por todo el mundo cuentan con diversas traducciones, entre éstas destacan, debido a su gran difusión, las versiones en alemán, francés e inglés.

Respecto a su vida personal más reciente, podemos señalar que se encuentra casado desde el año 1974 con María Soledad Pérez, mujer que conoció mientras trabajaba para la mina de cobre de Mantos Blancos. Según él mismo cuenta: "Ella se enamoró de mí cuando me vio a través de una ventana, bailando rock and roll"⁷⁴. Fruto de este matrimonio el escritor tiene una descendencia de cinco hijos.

⁷⁴ María Ignacia Rodríguez. Este mundo es una gran humorada, entrevista aparecida en la revista Caras. 2011.

Comenzó a escribir movido por el hambre, así lo afirma en cada ocasión en que se le pregunta. El relato resulta ser el mismo en entrevistas y en su novela *Himno del ángel parado en una pata*. Allí nos cuenta que mientras andaba de hippie vagabundo, recorriendo el sur de América, pasaba mucha hambre y que, en cierta ocasión, junto a su amigo y compañero de aventuras, escucharon en una radio que se había organizado un concurso de poesía; que tenía como premio mayor una cena para dos personas en un elegante restorán de la ciudad en cuestión. Rivera Letelier dice que el hambre le hizo bajar las musas y se lanzó, sin saber en qué se estaba metiendo -jamás antes había escrito- a escribir un poema, inspirado en una polola que había dejado en el desierto. Por alguna razón, el insipiente poeta, estaba seguro de que ganaría el premio. Al día siguiente, fue con su amigo a dejar el poema y al poco tiempo, estaba sentado disfrutando de una cena en un lugar que, por su elegancia, no tenía nada que ver con su aspecto; pero allí estaba, disfrutando de su primera comida obtenida gracias a su pluma. Allí nació su vocación de “cuenta cuentos” -él se denomina a sí mismo contador de historias-. Hoy es uno de los más reconocidos escritores nacionales.

Por otra parte, Hernán Rivera Letelier se considera a sí mismo agnóstico. En cierta entrevista señala que tuvo una infancia muy religiosa. Sus padres eran evangélicos y se la pasaban la iglesia orando y cantando himnos de alabanza a Dios. Sin embargo, por alguna razón, para él hubo un momento en que todo eso dejó de importarle, dejó de creer. Sin embargo, en una frase entre burlona y altanera dice: "Yo no creo en Dios, pero creo que Dios cree en mí"⁷⁵

⁷⁵ María Ignacia Rodríguez. Op. Cit.

La muerte del salitre, de los obreros, del recuerdo, de la Pampa, de sus historias y hasta de sus fantasmas, son los temas que dan sentido a la escritura de Rivera Letelier. Este poeta de la mina escribe desde un pasado que ha sido olvidado. Su escritura es uno de los últimos esfuerzos por reavivar el recuerdo de aquello que ya está muerto, pero se niega a desaparecer alojado en algún rincón, amparado por la memoria. Su lucha contra la muerte nació en la muerte misma, surgió en el desierto más estéril del mundo -aunque como él mismo sugiere, en algún momento estuvo lleno de vida-. En el cosmos de la realidad, se trata de un lugar que la historia arrojó al olvido, porque deseaba, necesitaba borrar de sus páginas muchos de los acontecimientos que allí sucedieron. El Estado habría sido cómplice. La nación permitió la violencia y las historias de injusticia, de atropellos y de masacres, se multiplicaron. Fueron llevadas a cabo con la complicidad de una república que no supo o no le interesó cuidar a sus hijos. Esas historias, alojadas en lo más oscuro de la memoria, son la materia de los relatos que construye este autor, criado y curtido en la Pampa, fue obrero, ahora es escritor; fue poeta, sigue siendo minero.

Para muchos, luego de leer y de activar sus receptores de nostalgia, el universo real de este escritor puede resultar en ocasiones mucho más increíble que el de sus obras. Ambos casos provienen de la memoria, constituyen, por lo tanto, un relato creado, pensado, son pura ficción. Bajo ninguna perspectiva pretendo ignorar que, en muchos casos, en los textos se alude a hechos pertenecientes a nuestra historia, documentados, ubicables en un tiempo y un espacio real. Sin embargo, como todo en el universo literario, se trata de momentos, espacios que han pasado por la imaginación, la ideología, por el codo y la pluma de alguien; es su

visión, lo que no le resta méritos, creo que por el contrario, le suma; haciendo más admirable aún su proyecto escritural.

Quizás sea el desierto del norte chileno, como ningún otro sitio de este país, el lugar más repleto de nuestra historia, pero cuando digo nuestra, me refiero a las personas, a los seres comunes, trabajadores, ciudadanos esforzados, cuerpos vigilados y castigados que habitaron esa fatamorgana cruel y fantástica nacida en medio de la nada. Allí se han vivido epopeyas de todo tipo: guerras, matanzas, búsqueda de riquezas, tiranías y, como dije, las vivencias de un pueblo que día a día hizo frente a la muerte. Todo se vivía allí de una forma más intensa que en cualquier otro lugar, porque dado que la vida en el desierto salitrero era tan escasa como el agua, había que aprovecharla viviendo al máximo.

Podemos decir entonces que la verdadera intención de Hernán Rivera Letelier, no es declarar que el pueblo ha muerto en forma alguna, sino por el contrario, anunciar que sigue vivo. Sólo una vez que se ha logrado apreciar el verdadero sentido de cada una de estas obras, repletas de opresión y muerte; se puede ver surgir la esperanza como una instancia para evidenciar que ningún sacrificio es en vano; ya que, paradójicamente y tal como pregona la filosofía de Emmanuel Lévinas, es sólo a través de la muerte que la alteridad, el otro, la fuerza opuesta que se pretende destruir, puede volverse inmortal.

Si buscamos entre los objetivos que persigue la escritura de Hernán Rivera Letelier, podremos darnos cuenta que, además de llenarnos de nostalgia, de abrir nuestras mentes, colmar el espacio dejado por el olvido, generar vida en medio de la muerte misma; también

está la intención de, como él mismo lo ha expresado, “recuperar el alma”, la cultura de su pueblo, que “fue cortada” en el golpe de 1973. Para el autor -y para muchos chilenos- no se trató de un ataque dirigido contra el marxismo o cualquier ideología contraria a los señores de la junta, no fue un acto de violencia política, ni mucho menos el rescate de una nación en decadencia y bajo riesgo de colapsar. Se trató, simplemente de un acto brutal, injusto y violento hacia el propio pueblo de Chile. Fue la gente común la que se vio más afectada, indefensa... desamparada, esa es la palabra que estoy buscando. Porque contra ellos, contra el pueblo, se dirigió todo el poderío de la junta, representado en primera instancia por sus fuerzas militares y luego, por toda clase de dispositivos macabros, de los cuales da cuenta la novelística de este hombre. Se trata de hechos que a muchos les gustaría olvidar, borrar, negar, pero es un lujo que este tipo de obras no les va a permitir.

Como dije antes, este hombre sencillo -aunque hoy en día toda una celebridad-, se crió, vivió, amó, trabajó y hasta cierto punto murió (y resucitó) en la pampa salitrera del norte de Chile. Allí, a pesar de tener que vérselas diariamente con el duro trabajo de las calicheras se las arreglaba para escribir en su habitación familiar de “cuatro por cuatro”. En su poesía, en sus cuentos y en sus novelas, este rudo minero no sólo habla por los oprimidos o por los muertos, también y hasta en mayor medida, habla por quienes ríen, gozan del mundo y sus fiestas. Rivera Letelier habla del y por el pueblo que vive. Por aquellos que sobrevivieron, sino en la realidad, por lo menos en la ficción y resulta que allí señores, en ese último espacio, en las salitreras de la memoria, ellos son indestructibles.

Cada vez que se le pregunta por sus escritos Rivera Letelier declara abiertamente que siempre es presa de la tentación de corregir, de volver a escribir esas obras. Cuenta que cuando lee su primera novela, *La reina Isabel...* le dan ganas “de extirpar muchos adjetivos”. Ciertamente su lenguaje resulta tosco y en algunos casos, hasta ingenuo, pero esas son cualidades que definen su estilo narrativo y hasta cierto punto, incluso se agradecen. Él siempre ha sostenido que creía que jamás podría volver a escribir otra novela, por eso intentó poner todo en esa primera obra que, hay que reconocer: lo tiene todo. *La reina Isabel cantaba rancheras* es el texto matriz. El centro de un laberinto circular que de manera rizomática, crea nuevas tramas, las que en forma de raíz crecen para llegar a transformarse en novelas. Cada nueva historia puede encontrar su origen en la obra madre. Cada personaje de sus nuevos relatos conoció o es alguien que tuvo que ver con la reina de la pampa. De esta forma, toda su obra –sí, incluso aquellas que no han sido inscritas aquí como objeto de estudio- es una mirada hacia atrás, un replegarse constante hacia sí misma. Es una obra en permanente búsqueda del centro y el equilibrio cósmico. Su escritura es un viaje hacia un estado de ser distinto, un viaje en cuyo destino reside la posibilidad de pensar, de ficcionalizar a un nuevo tipo de hombre.

El ejercicio de escribir es, para este autor, una especie de milagro. Es, como dije, la aparición de la vida en medio de la nada -así es siempre la creación literaria, pero Rivera Letelier lleva el asunto al extremo-. En cierta ocasión, en una entrevista dijo: “escribo como en una nebulosa... sé qué va a pasar, pero no como va a pasar”... quizás por eso sus obras no se dividen en capítulos, sino en fragmentos. El mayor de ellos, el más completo es su primera novela, la que se desgaja en sus demás obras. Todas ellas son referentes de sí mismas y de las

demás, todas apuntan hacia el centro. Su producción literaria es, en este sentido una copia de la estructura disciplinaria de la vigilancia. En el centro gravita esa obra que todo lo domina y desde los bordes y entre ellos, los relatos que componen el entramado de su novelística posterior también vigilan, observan, se mezclan, interactúan -la intertextualidad es la norma creativa de este escritor-. Con todo, pero eso lo defenderemos más adelante, su obra se organiza en torno al caos original de una creación basada en la yuxtaposición de tiempos y espacios, a veces incompatibles, pero que se dan cita, mediante diversos procedimientos en el espacio de la ficción narrativa de su primer ciclo novelesco.

Así también -aunque creo que de alguna manera ya lo he mencionado- la escritura de Rivera Letelier representa, la unión y si no es así, por lo menos se instala entre la memoria y el olvido (la historia frente al recuerdo). En sus obras, el poeta pampino pretende transcribir la memoria colectiva del pueblo nortino. Por tanto, la verdadera intención de Rivera Letelier no es declarar que el pueblo ha muerto, sino que está vivo. Sólo una vez que se ha logrado apreciar el verdadero sentido de la obra, se puede ver surgir la esperanza como una instancia para evidenciar que ningún sacrificio es en vano ya que, paradójicamente, es sólo a través de la muerte que -seré majadero al reiterarlo- la alteridad, el otro, la fuerza opuesta que se pretende destruir, puede volverse inmortal.

En cada una de sus novelas Rivera Letelier, al igual que Rulfo en *Pedro Páramo*, a través de un procedimiento que podríamos considerar mágico, logra hacer vivir al pueblo muerto. En sus obras la metamorfosis de lo real a lo ficcional, la transición que lleva de la

vida a la muerte, que hace viajar de este universo a la dimensión de lo imaginario, resulta casi imperceptible.

Por otra parte, el componente histórico que enmarca cada novela, las constantes alusiones a personajes del plano real, los momentos de crisis histórica que ponen en relación directa este plano y el ficcional; el hecho de que se integren documentos, citas de publicaciones reales, entre otros recursos; como que nos mueve, nos tienta a encasillar estas obras en la categoría de novelas históricas. Sin embargo, pienso que como ficción, si bien tienen una base, a veces un trasfondo o un escenario histórico, estas obras se nutren mayormente de memoria y por lo tanto, son pura ficción. Son espejismos, fatamorganas, heterotopías ubicables en una cartografía muy concreta... la literatura.

La literatura es un espacio, pero sólo existe cuando toma forma a través de la palabra. La única forma de percibir la literatura es cuando se manifiesta en el habla, en la escritura concreta. Alfonso Reyes (1997), dice que la literatura existe sólo cuando se ha unido la “ficción verbal” y la “ficción mental”⁷⁶. Desde su perspectiva, un texto de carácter histórico puede estar escrito de forma bella, es decir que posee ficción verbal, sin embargo no constituiría literatura debido a que su intención es la de relatar sucesos acaecidos en el plano de lo real. Esto último significa que ese texto no tendría ficción mental. Pero por otra parte, la novela histórica, tiene bajo su servicio a la ficción verbal, mediante la cual se interna en los pliegues de la historia y al mismo tiempo se sirve de la ficción mental para modificar los sucesos históricos de acuerdo a la imaginación de la mente creadora.

⁷⁶ Reyes, Alfonso. El deslinde. Apuntes para la teoría literaria. Fondo de cultura económica. México, 1997.

Por su parte el intelectual ensayista, Fernando Aínsa⁷⁷ enumera diez aspectos comunes para la ficción narrativa hispanoamericana de corte histórico. De acuerdo a estas premisas, la escritura de Hernán Rivera Letelier se puede caracterizar, siguiendo sus postulados, de la siguiente forma:

Mediante una relectura de la historia, basada en un historicismo crítico: En el curso de las novelas de Hernán Rivera Letelier, se exponen de diferentes formas, los errores cometidos por la administración del estado chileno y su política económico-social de abandono hacia el proletariado. La miseria del trabajador pampino queda al descubierto en toda su crudeza. Se narran sucesos ocultos o muy poco conocidos de la historia nacional. Un ejemplo a este respecto lo constituye el episodio en que se relata la vida de John Thomas North, quien se habría apoderado de las salitreras, pasando de estar en la bancarrota a convertirse en el hombre más rico de la época. Relato que se reitera en varias de sus obras. Se alude a las matanzas. Se expone la opresión de un gobierno que, luego del golpe militar de 1973, subyugó a su gente de múltiples formas, siendo la tortura y el asesinato una de las más comunes.

A través de la Impugnación de la legitimidad de las visiones oficiales de la historia: La relectura ficcional histórica propone acercarse a la verdad de la historia a través de la ficción. Cada texto de Hernán Rivera Letelier denuncia la tergiversación y el encubrimiento de los episodios sangrientos de nuestra historia. Las grandes masacres se han borrado de las crónicas oficiales, pero permanecen vivas en la memoria del pueblo siendo, en el caso de *Santa María de las flores negras*, una instancia tristemente recordada y revivida en la voz de los propios

⁷⁷ Autor de, entre otros ensayos, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Mencionamos este que es el traemos a colación en el presente trabajo.

muerdos; conservándose así en la memoria (del pueblo)de las víctimas de lo que el escritor ha denominado “aquel horrendo crimen”.

En la multiplicidad de perspectivas se permiten diversas verdades históricas: En cada una de las obras que se han incluido en este trabajo, el narrador se muestra como un ser multifacético, capaz de adquirir variadas formas y de tomar diversas perspectivas. En algunas ocasiones aparece como un ente omnisciente que conoce a cabalidad cada uno de los acontecimientos, adentrándose en las vidas de sus vigilados, hasta en sus menores detalles. Es capaz de entrar en la mente y en el espíritu de sus personajes. Pero además, a lo largo de cada relato, este narrador se entromete en los acontecimientos, se transforma en distintos personajes. En algunos casos se deja ver como un huelguista, siendo protagonista y observador de los hechos, otras veces es un “cuenta cuentos”, o a veces se trata de un alma en pena, pero siempre adquiere el rango de cronista. Hacia el final de cada historia se mostrará en su verdadera forma. Su voz es la de los masacrados, es la voz y la consciencia del otro. Representa a los miserables que reclaman por la reivindicación, denunciando las injusticias y los crímenes de que son víctimas. En determinadas ocasiones, da la sensación de que el narrador se ha liberado de la responsabilidad de contar la historia, entregando el derecho de narrar a sus propios personajes, quienes hacen uso de la palabra, transformándose también así, por algunos instantes, en seres capaces de hacer fluir el poder de la mirada desde su limitada, pero no menos importante, perspectiva.

Mediante la eliminación de la distancia épica: El autor adopta una postura desmitificadora respecto del hombre del trabajo, sus personajes son profundamente humanos,

poseen defectos y virtudes. A veces, como personajes novelescos, son capaces de realizar los sacrificios más extremos, pero al mismo tiempo, son capaces de dejarse influenciar por los vicios más vulgares. Así también, aquellos personajes que la historia oficial ha presentado como héroes, son degradados a la condición de seres repulsivos: asesinos cobardes, “bestias inhumanas sin respeto por la vida”, políticos inescrupulosos, empresarios inmorales y déspotas, entre otros, llenan las páginas de sus novelas.

En el distanciamiento deliberado de la historiografía oficial: Cada uno de los textos de Hernán Rivera Letelier se ha escrito desde el espacio del otro. El pueblo es su inspiración, su materia prima, su objeto de análisis y su lector ideal. Él mismo, es parte de ese pueblo. Es un minero que narra desde la memoria, apartándose de la escritura oficial de los hechos, los cuales sólo le sirven como telón de fondo para sus relatos, cuyas historias principales son las del diario vivir de la gente común. Esa es la perspectiva desde la cual se sitúa la narración. El contexto narrativo está impregnado de la voz del pueblo. En sus palabras se declara abiertamente el desprecio que siente por una historia que se ha esforzado en ocultar la verdad a su propia gente. Desde su mirada y, a través de su escritura, propone una nueva lectura de los hechos. La realidad de la obra se aleja deliberadamente de la versión oficial de la historia, refiriéndose a ésta sólo en términos acusatorios. Además, este distanciamiento premeditado hacia la historiografía canónica se pone en evidencia, al considerar que las acciones, en cada una de sus obras, se centran fundamentalmente en aquellos personajes que son absolutamente ficticios. Las llamadas “figuras históricas” sólo cumplen la función de armar el contexto necesario para el actuar de los verdaderos protagonistas. El pueblo olvidado.

Aprovechando la superposición de tiempos históricos diferentes: Ninguno de sus relatos se estructura de forma lineal. Los acontecimientos se presentan desde diversas perspectivas, ya que son muchas las voces que participan en la construcción de sus narraciones, cada una de ellas se ubica y habla desde un espacio-tiempo distinto. De la misma forma el narrador principal tampoco se sitúa en un espacio temporal específico. De manera rebelde, va alternando su ubicación entre un durante y un después de los acontecimientos. Por otro lado, al interior de cada novela se plantean múltiples referencias a tiempos y acontecimientos históricos anteriores a los hechos o al hecho principal del relato. Son relatos internos, que giran en torno al relato principal, como satélites en torno a un astro mayor. De la misma forma, todas las obras posteriores, orbitan alrededor de *La reina Isabel cantaba rancheras*. Un ejemplo concreto lo constituyen los reiterados microrelatos que hablan acerca del nacimiento y auge de la explotación salitrera. En la misma línea se sitúan las constantes alusiones a la guerra del pacífico y sus diversas alternativas. Además, es necesario considerar, dentro de este punto, que cada novela podría situarse en un momento histórico específico – aunque en el caso de *Los trenes se van al purgatorio* el ejercicio será algo complicado-, sin embargo, ya sabemos que en realidad, cada obra es una construcción caótica, heterogénea elaborada sobre la base de la yuxtaposición de tiempos y espacios diferentes.

En el uso de una historicidad textual documentada: En la construcción de sus obras, Rivera Letelier se sirve mayoritariamente de textos orales (memoria socio-histórica), en base a los cuales elabora su discurso novelesco. Deja así en evidencia un enorme trabajo de investigación y recopilación de relatos tradicionales que, al interior de su obra, representan el elemento esencial para la reconstrucción de la memoria nacional. Ese es el objetivo al cual

aspira su creación literaria. Sin embargo, a partir de *Santa María de las flores negras* puede apreciarse una innovación de su discurso: la integración explícita de abundantes fuentes históricas, apreciable en la gran cantidad de documentación utilizada para la construcción de los relatos. Aparecen trozos de periódicos, que son comentados o leídos por los propios personajes, contraponiéndose, la visión de aquellos medios que apoyaban la causa obrera, con aquéllos que favorecían los intereses de patronos y empresarios. Aparecen partes militares, así como las peticiones redactadas por los huelguistas y diversos documentos de carácter gubernamental. Todo este material se expone con la clara intención de dar veracidad a su obra -requisito que hasta el momento no se había hecho necesario para la enunciación de este autor- Rivera Letelier, hasta ahora, había propuesto sus relatos desde una perspectiva literaria que no pretendía justificarse en, ni mostrar la realidad. En cada una de sus obras anteriores sus textos son el universo de sí mismos, una realidad alterna que no necesitaba ser comparada con el discurso histórico. Tal es el caso de *La Reina Isabel cantaba rancheras* o *Fatamorgana de amor con banda de música*, textos en los que el hecho histórico es apenas un simple referente y no el epicentro de la narración.

Mediante lo que se ha denominado el uso de modalidades expresivas: Al interior de sus novelas también se sostiene que lo cotidiano sirve de fundamento a lo simbólico. Es decir que, aquellos valores, virtudes y defectos humanos que construyen el camino hacia la “esperanza” son expuestos mediante los sucesos vivenciados por cada uno de los personajes, en la cotidianeidad de su miserable y, a la vez, voluptuosa existencia. Así se aprecia en la dureza de la jornada, bajo el sol inclemente del desierto; en las noches gélidas de la pampa; en el gozo de la embriaguez; en la pasión de las mujeres heroicas que distribuyen su amor en esos

páramos; durante las procesiones por el desierto; alojando en la escuela; compartiendo en los burdeles y muriendo unidos. Es también el amor: entre el poeta mesana y la dos punto cuatro, entre Gregoria y Olegario, entre Bellos Sandalio y Golondrina del Rosario, entre el acordeonista y la adivina; cada una de estas parejas, en la simpleza de su amor, simbolizan la esperanza de vida en medio de la muerte. Así lo delatan sus manos, unidas en la soledad del abandono mutuo. El amor en estos seres es la vida que surge en medio del desierto más muerto del planeta. El amor es también el deseo de vivir mejor, de entregarle paz y bienestar a los hijos. Es la cotidianeidad de los anhelos de un pueblo humilde que sufre la indiferencia de su patria y cuyo grito desesperado es silenciado con brutalidad por sus propios hermanos que, actuando bajo las órdenes de un patrón que ha decidido limpiar su nombre con sangre inocente, han sido capaces de atentar contra sí mismos. Este último, a nuestro modo de ver, es el peor de los crímenes cometidos hacia el pueblo.

En la relectura distanciada, “pesadillesca” o acrónica de la historia, reflejada en una escritura directa, explícita de la historia oficial: En todos los textos se presenta un alto grado de ironía que se evidencia al poner de manifiesto lo inverosímil del discurso oficial de cuando se refiere a los sucesos ocurridos. En cada obra se promueve una burla hacia los personajes que representan a la autoridad. Éstos son caricaturizados, poniéndole especial énfasis a sus defectos, exagerándolos hasta a niveles grotescos. De la misma forma, el sentido crítico de las novelas se evidencia explícitamente aludiendo a mentiras oficiales que son negadas en el escenario ficcional. Por ejemplo, en el caso de *Santa María de las flores negras*, cuando se menciona que en los círculos oficiales se llamó “La Batalla de Iquique” a la vergonzosa masacre en que se dio muerte a miles de obreros, mujeres y niños desarmados e

indefensos. En el mismo texto se denuncia a la historia que transformará en héroe al general asesino. La tortura y la matanza se entienden como un hecho vulgar, indigno, injusto e injustificable, siendo los mismos oprimidos quienes narran cada acontecimiento. Se trata de una denuncia y de un clamor que busca encontrar reivindicación para el pueblo abusado.

Y por último, cuando se utiliza el lenguaje como herramienta fundamental de expresión: La multiplicidad de voces existentes al interior de cada relato, no sólo se encarga de contar el pasado, también lo deconstruye, presentando una nueva versión de los hechos: la versión del pueblo. Ésta se manifiesta a través de aquello que más le pertenece, su mayor rasgo identitario⁷⁸: su lenguaje. Poemas, frases populares, dichos, arengas y discursos públicos son reproducidos con fervor al interior de estos escritos. En cada obra, además, se mezclan todas las locuciones de la pampa, de la jerga popular del obrero del salitre e incluso del habla propia del mundo delictual de la época referida. Pero son los arcaísmos y vulgarismos, pronunciados deliberadamente, los que se encargan de llevar a cabo una desacralización de la historiografía. Rivera Letelier pretende decir que la suya es la auténtica voz del pueblo, la expresión del oprimido que cuenta “su historia”... la historia verdadera. Mención especial a este respecto merecen los siguientes personajes: el “cabeza con agua”, “José Pintor” y “Candelario Pérez”, quienes con su carácter deslenguado y mediante el uso de los vulgarismos más explícitos denigran al lenguaje oficial.

⁷⁸ Ostria González, Mauricio. “La identidad pampina en Rivera Letelier”. En *Acta literaria*, N° 30 (67-79). Universidad de Concepción, 2005.

Fernando Aínsa (1986) señala que el elemento primordial de la “nueva narrativa histórica” es la importancia que adquieren los ejercicios de reescritura de las versiones oficiales. También se refiere a la “búsqueda del individuo perdido detrás de la epopeya y las hazañas”, como el rasgo o la cualidad sobresaliente de la nueva novela histórica hispanoamericana.

IV.- El minero y su primer ciclo escritural.

Los laberintos de la obra de Hernán Rivera Letelier.

4.1.- Una obra que se extiende y se repliega; hecha de fragmentos; arraigada en la memoria.

Desde luego, ya hemos presentado la obra de Rivera Letelier. Corresponde ahora que nos preocupemos más en detalle de sus temáticas, de las fuentes que se pueden apreciar en la lectura de sus textos (documentación, textos literarios, etc.). Ya hemos mencionado de qué forma ha sido recibido, como escritor, por el mundo académico. Por tanto, seremos nosotros quienes abordemos en detalle las particularidades de la narrativa de Hernán Rivera Letelier. Pondremos en evidencia la focalización del autor, es decir, desde dónde (habla) escribe Rivera Letelier. Analizaremos algunas peculiaridades de su poética y su prosa. Nos detendremos, como hemos venido haciendo, en revisar aquellos aspectos de su estructura que permiten caracterizar el “work in progress” de Rivera Letelier.

De acuerdo a las fechas en que se sitúa la presencia de este escritor y al momento en que su obra se da a conocer, nos vemos tentados a situarlo al interior de lo que algunos han denominado el fenómeno de la “nueva narrativa chilena”. Creemos que el rasgo más significativo, por el cual podría incluirse a Hernán Rivera Letelier en esta categoría es la heterogeneidad de su producción escritural. Este aspecto se puede apreciar no sólo en sus temáticas, sino también en su estilo, en las influencias, en el habla que caracteriza su lenguaje narrativo... todo en él es multiplicidad, superposición e intertextualidad. Sus novelas hablan

entre, hacia dentro y fuera de ellas mismas. Esa heterogeneidad que llega a extremos caóticos, se aprecia en la construcción de sus personajes, en la mezcla de voces narrativas, pero ante todo, en la construcción de sus espacios. Los que partiendo en la lógica del panoptismo se transforman en inmensas heterotopías, en las que todo se cruza; el tiempo se detiene y a la vez fluye en los sentidos más inesperados.

Aun cuando la nueva narrativa chilena, como movimiento literario, ha sido tremendamente discutida (incluso negada), resulta incuestionable, como fenómeno de producción y renovación narrativa. La escritura novelesca de Hernán Rivera Letelier se adscribe en este fenómeno, contribuyendo con pautas temáticas y estilísticas a reforzar una de sus principales características: presentar una escritura vanguardista y heterogénea... la “nueva narrativa” es además, un buen ejemplo de literatura heterotópica, ya que funde espacios y realidades diversas, incluso disímiles, en un mismo emplazamiento.

Su escritura es lo que podríamos llamar, de acuerdo a las nociones que hasta aquí hemos mencionado, una literatura de alteridad. Puesto que no sólo habla de otros, sino que además está escrita por otro y; por sobre todo, se refiere a lugares otros. Sus personajes son los oprimidos, el pueblo trabajador, que sufre en las matanzas y que es abusado en las dictaduras. El autor es uno de ellos, minero de la pampa, trabajador del salitre, hombre del pueblo. Los emplazamientos que describe, son en realidad contra-espacios; heterotopías, puesto que aunque nacidos de la imaginación tienen un lugar, en la ficción narrativa y también en el plano real. Ahora, si aceptamos la propuesta de Foucault, en cuanto a que el cuerpo es también un espacio, entonces la apertura hacia la otredad, a partir de Rivera Letelier es

absoluta. Vistos bajo este prisma, sus personajes, sus ciudades, él mismo y lo que es más significativo, el presente ciclo escritural (nuestro objeto de estudio); debido a la forma en esta elaborado y la manera en que se vuelve una y otra vez sobre sí mismo, constituirían un no lugar, una heterotopía en todo el sentido del concepto.

Otra cualidad que apoya lo que acabo de señalar y que es apreciable a simple vista en la obra de este autor es que, en sus textos intenta escribir como si hablara. Su comunicación se realiza mediante un lenguaje coloquial, directo, lleno de lirismos y frases grotescas; a través de una retórica que llega hasta lo ingenuo, literariamente hablando. Su escritura es un constante viaje hacia lo cotidiano del lenguaje popular chileno. De alguna forma libera la palabra, permitiéndose crear frases llenas de lirismo con las parrafadas más grotescas. Es que todo en sus obras se da mediante la mezcolanza. Ni siquiera se preocupa por separar a la muerte de la vida, las muestra unidas, junto al amor, ya que para él son fuerzas que representan una sola gran entidad. Todas conducen a la esperanza. La que es capaz de surgir incluso en medio del infierno que representa el desierto más seco y árido del planeta. Allí comienzan y terminan las aventuras narrativas de este hombre, en el norte chileno que contra lo que muchos creen a resultado ser una de las tierras más fértiles de nuestra curiosa nación.

El norte desértico que es la cuna de nuestra primera poesía política, que también nació a raíz de las luchas del pueblo salitrero, pionero en el reclamo de sus derechos y, lamentablemente, también de la inmolación sangrienta. De allí surgirá la inspiración de comunistas y anarquistas. Sólo en estas inhóspitas tierras, pobladas de héroes y espejismos, podía formarse una personalidad como la Hernán rivera Letelier. Un minero que aún no se

considera escritor, pero reconoce que vive la disfruta de la escritura. Conocedor y admirador de la literatura latinoamericana alguna vez dijo que, como escritor, le gustaría ser una mezcla de Rulfo, por su estilo mágico; de García Márquez, envidiando lo maravilloso; de Cortázar, en cuanto a lo lúdico; y de Borges, a quien admira su inteligencia. Creo que las cualidades de Rulfo y de Cortázar son bastante apreciables en su escritura que es fluida, alegre, de buen ritmo -por eso entretiene a los lectores-. Además, se esfuerza por agregar valor estético a sus creaciones. La suya, como ya hemos dicho y él mismo ha señalado, es una labor más de reescritura, por cuanto siempre está volviendo sobre sí mismo, sobre las formas previas, corrigiendo y tachando lo que no le gusta, para ofrecer un producto siempre mejor. En cierta entrevista dijo: “trato de que mi obra sea una sinfonía. Corrijo mucho, pues el arte está ahí, en una forma que hay que encontrar”. Se trata, por tanto, de un hombre, un poeta, un minero que ama el lenguaje y su expresión escrita.

Como ya hemos ido mencionando sus temáticas son las del hombre común, en sus novelas nos habla de la pobreza, del sacrificio diario del oficio del minero y del esfuerzo de las prostitutas del desierto. En sus textos abunda la muerte, pero también el amor, la amistad. Nos habla de violencia, pero también de dignidad. Nos cuenta que en esos páramos si hubo vida y que en ellos siempre se tuvo esperanza. Lo cotidiano, la vida tal como es. Ese es el objetivo narrativo que busca alcanzar. Hernán Rivera Letelier es un escritor que busca que “la gente viva lo que está leyendo”.

No posee estudios superiores pero su conocimiento de la literatura universal asusta, sabiendo de dónde viene y cómo se formó. Algunos han dicho que no es él quien escribe sus

novelas, otros tantos le han criticado. Pero con o sin estudios que avalen, las obras están ahí, son traducidas a distintos idiomas, ganan premios, son reconocidas en el mundo entero. El minero es ahora una celebridad.

“Es posible de mención o aprovechamiento literario toda realidad que llega a nuestra mente. La intención de la literatura es inflexible; sus motivos, ilimitados. Al punto que la literatura puede definirse por esta pureza de sentido y esta universalidad de motivos... la integración de todos los motivos e intenciones sólo puede expresarse en la literatura, y la literatura es la única disciplina que no se desvirtúa con tal integración, antes vive de ella”...⁷⁹

Intentaré dar un vistazo breve a cada uno de los textos que constituyen el objeto de análisis en este estudio, concentrándome en aquellos aspectos que sirvan de argumentación a nuestros postulados. Comenzaremos obviamente por el primero y más importante de los productos de este autor: *La reina Isabel Cantaba rancheras*. Se trata, como ya hemos señalado de un texto matriz o texto madre con ramificaciones que resultan en otros textos (hijos). Cada historia da origen a otras, tanto en su interior como fuera de ella (en la forma de otras novelas). Ésta y todas las obras de Hernán Rivera Letelier que pertenecen a este ciclo escritural se pueden entender como una alegoría del Chile trabajador, del Chile del Campamento, que fue a su vez el origen de múltiples asentamientos que hoy gozan con el estatus de ciudades. A través de las historias que constituyen su labor literaria el escritor nos

⁷⁹ Reyes, Alfonso. Op. Cit.

ofrece una muestra de la diversidad sociocultural del pueblo trabajador, porque expone la pluralidad, la formación, la transformación de un cuerpo social (su nacimiento y su muerte). Desde cierta perspectiva, puede que su ficción sea un anuncio, si no del fin, por lo menos de la agonía de esta nación. El colapso de las salitreras fue ante todo económico, en sus novelas podemos ver la caída y las señales o anuncios de la misma... no hay que forzar mucho la interpretación para darnos cuenta de que la historia se puede extrapolar a todo el país y su sistema político y económico.

En estas obras, además se puede ver la mentalidad de un pueblo, expuesta en un texto, a medio camino entre la novela y el testimonio (su contaminación poética, es decir, sus estructuras retóricas complejas, no le permiten entrar en esta última categoría). Estas novelas nos hablan de un subconsciente colectivo que va más allá de la consciencia. Se adentran en el pasado trágico y se proyectan a un futuro lleno de esperanzas. Por otra parte, debemos decir que las características previas a la producción escrita, aquellas que dan cuenta del productor y de la situación de producción, son fundamentales en las temáticas y en la forma de expresar las ideas. En este caso se trata de Hernán Rivera Letelier, minero de vida sencilla, creyente en la “unidad popular”, agobiado por la dictadura y cansado de la concertación (período de publicación de la obra).

Las intenciones del emisor de estos textos son simples. Él busca mostrar su obra, escribir. Escribir es, ante todo, es su mayor ambición... su perspectiva como autor y narrador podría definirse como omnisciente desde adentro. Él reúne en sí al poeta, al narrador, al minero y al personaje de ficción. Por su parte, el género al cual pertenecen estas obras será

definido como una mezcla, un híbrido (otra vez lo heterogéneo) entre la novela y el testimonio.

Debemos decir además, que los precursores del relato hegemónico niegan la cualidad de héroe del hombre común. Ese que nos presentan estos relatos. Pero el héroe de Hernán Rivera Letelier no existiría si no existiese el propio autor: si el autor hubiese nacido (en sus propias palabras) en el “chalet” y no en el campamento.

Rivera Letelier nos recuerda que la historia del progreso de nuestra nación no es un relato feliz... es (ha sido) un camino tortuoso, manchado de sangre y signado por la fatalidad y la injusticia. Mediante sus primeras obras, Rivera Letelier ha despojado del halo de santidad y ha cuestionado los discursos épicos que hablan de una lucha grandiosa, a través de la cual el sacrificio de los héroes ha conseguido algún tipo de triunfo en la lucha social del pueblo chileno. Su ficción abre un espacio, un intersticio, se aprovecha de un pliegue para contarnos que esos héroes eran humanos, que no se entregaron al sacrificio; que no querían morir, que el sacrificio no fue sublime ni glorioso; que la santidad no es tal, que no hubo triunfo al final de la lucha. El suyo es un relato peligroso. La historia que nos cuenta Hernán Rivera Letelier, al contrario de lo que tradicionalmente ha sido, no es la narración del mundo letrado, no es la historia culta, se trata de la narración, del relato de un hombre común. Tampoco es un intento de orden, mediante la escritura. Es más bien la representación, en desorden, de una memoria que ha surgido a partir de una transmutación ideológica letrada. Es la fusión de la tradición popular, y la memoria colectiva, rústica, salvaje y pura con el acervo cultural clásico de occidente y América latina.

Esta literatura de alteridad, que habla de otros, está escrita por otro y se refiere a *lugares otros*, representa un hecho curioso en la historia de la literatura nacional. La historia es escrita por las clases sociales (representantes) altas. Los pobres no escriben su historia y, por tanto, ésta no existe. Lo que significa que la escritura de Hernán Rivera Letelier, incluso siendo ficcional, tiene un valor histórico inestimable, ya que se muestra como una de las escasas posibilidades de acceder a la historia de la gente común, del pueblo trabajador. Desde el terreno de lo meramente ficcional, esas novelas representan un espacio en el que podemos vernos a nosotros mismos, a nuestro pueblo; enterarnos de sus costumbres, sus anhelos, victorias y derrotas. Reitero, sin olvidar jamás que nos encontramos en el terreno de la ficción...

Otra cualidad de las novelas de este autor es que en ellas el tiempo no existe, simplemente no transcurre. En sus historias se va del presente al pasado y se fluye de un escenario a otro. Sin la interferencia de transiciones retóricas formales. Los espacios y cada elemento que los configura, se enlazan sin orden aparente. El orden cronológico se ha roto. La heterotopía y la heterocronía se dan juntas.

Octavio Paz (1967) nos dice en *El arco y la lira*: “el mito es un pasado que también es un futuro... un futuro dispuesto a realizarse en un presente eterno... pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito de una realidad flotante siempre dispuesta a encarnar y volver a ser”. Así se trabaja el tiempo y el espacio en las primeras novelas de Hernán Rivera Letelier que sustituyen la organización temporal por un orden espiritual. El entrecruzamiento, la

yuxtaposición de fragmentos y el caos que ellos constituyen lleva a que el tiempo de sus historias se eternice, transformándose en el presente eterno del mito.

A su manera, Chile es, ha sido un país triste. Luego de la dictadura se nos prometió que llegaría la alegría, pero sólo algunos hicieron eco del mensaje. El arte ha seguido siendo melancólico, triste, mortuorio. Mucho se ha mostrado en la ficción acerca de la época de las desapariciones... incluso allí hubo alegría. Niego mucho de lo afirmado hasta ahora: el pueblo, en realidad, nunca fue sometido. La alegría el amor y la libertad encontraron cauces ocultos, por los cuales se diseminaron casi libres. La escritura de Hernán Rivera Letelier es sólo una pequeña muestra de esta alegría. En su obra ha preferido mostrar la libertad y rebeldía de la vida y el amor, antes que arrimar sus páginas a la sombra de la opresión y la violencia; que si bien no están ausentes -porque son un ingrediente innegable y fundamental de nuestra historia- tampoco constituyen el eje ni el asunto esencial de su narrativa. Son elementos que están ahí, justamente dando cuenta de que se intentó extirpar la alegría, acallarla. Pero nunca pudieron... Rivera Letelier se ubica en el espacio de la alegría, del desenfreno amoroso. Su tiempo es el de la fiesta, el amor y la vida.

Pero el camino no ha sido fácil. Ceder la palabra en este país, y sobre todo el discurso (literario) a un hombre común, resulta agravante para las esferas hegemónicas, cultural, política, económica y socialmente hablando. El minero pampino se apoderó del discurso literario de un país en que la actividad del escritor, el que vive de la escritura, había sido monopolizada por quienes podían no hacerlo (vivir de su escritura). Existe abundante literatura que se ha encargado de abordar la cuestión del trabajo en Chile, sobre todo

indagando en el tema de la problemática social. Pero no se había dado el caso de que fuese el propio trabajador quien hablara por su clase, por sí mismo. Eso es en resumidas cuentas lo que hace este escritor, habla por sí mismo. Otra característica de esta escritura, que además se asocia con la antipoesía, es su cualidad de “texto incompleto”. La obra en cuestión es una obra que se está escribiendo (un proyecto infinito), así lo reconoce el propio autor. En el mismo plano se sitúan la diversidad de textos y tipos discursivos que Rivera utiliza: cantata, canciones populares, poemas, narraciones, leyendas, chistes, refranes, anécdotas (“casos”), películas, discursos (político, fúnebre, religioso, social). Así también, la escritura de Rivera Letelier incluye la oralidad. En ella se puede apreciar algo así como la narratividad del texto lírico. Se trata de un ejemplo hermoso de la capacidad humana de trascender, de su creación artística (literaria); de la búsqueda de consciencia de sí mismo (identidad) y del mundo más allá de lo cotidiano o, quizás una muestra de que en lo cotidiano se encuentra el arte y, por lo tanto, allí está presente la divinidad... Parra nos dice “el poeta es un hombre como todos y su palabra es la cotidiana (voz)”

Otra función que Rivera Letelier le ha dado a su obra es servir de crítica hacia aspectos como la religión, pero no se trata de una crítica a la religión como creencia, sino del rechazo a que la religión sea un falso consuelo. Por tal motivo, la religión aparece en sus novelas de manera impura, como la fusión de creencias supersticiosas. El sacerdote en *La reina Isabel cantaba rancheras* cumple la función de mostrar que a los habitantes de la pampa se les niega incluso la salvación a nivel espiritual. El sacerdote tiene poder para otorgar perdón por sus pecados, pero no lo va a hacer... En el caso del minero pampino la mezcla de religiones con las diversas creencias populares, que son el elemento predominante, demuestran que la

religión es una instancia difusa, que es rechazada como la fuerza capaz de aliviar la carga de los habitantes de la pampa. Desde otra perspectiva, a través de la presencia del mismo cura que niega el responso a la reina Isabel, se observa el tópico de la traición, esta vez por parte de un hombre que representa a toda la Iglesia. Cabe hacer nuevamente una comparación entre la obra de Rulfo y la de Rivera Letelier, ya que tanto en *Pedro Páramo*, como en *La reina Isabel...* el padre es un hombre que siente haber traicionado su fe, está traicionando a su pueblo y traicionándose a sí mismo a través de sus actos.

En Rivera Letelier, como ciertamente ya se ha dicho, asistimos a un tipo de escritura que destaca por exhibirse como “la inocencia de la palabra”. Se trata de un texto en que prima la oralidad, que aún no ha sido contaminado por la escritura de un autor completo. Se trata de una obra a veces rústica, casi siempre deslenguada, que deja fluir la lengua cotidiana del autor/minero/personaje. Se puede apreciar en mis palabras que me he propuesto “leer a Rivera Letelier como hombre y como autor”. La pregunta obvia es: ¿se tratará de la misma persona?...

Como hemos venido señalando, la escritura de este autor se construye de diversidad, de multiplicidad de sentidos, de voces y de lenguaje, por eso no es extraño que en cada página de sus novelas nos encontremos con frases cargadas de lirismos. Se trata de frases que, a mí humilde parecer, son más antipoéticas que poéticas. En este sentido, si muchos de los enunciados de Rivera Letelier son antipoéticos y considerando que la antipoesía contiene y, al mismo tiempo, es poesía, se podría llegar a establecer que estamos en presencia de una escritura novelesca cargada de poesía.

Por otra parte, una interpretación plausible para el hecho de que Hernán Rivera Letelier integre cartas, discursos políticos, recortes de periódicos, listados de peticiones y toda clase de documentos reales en sus textos, podría residir en el hecho de querer mostrar la lucha ideológica, a través de la cual el grupo sometido resiste al dominante, cuestión que implícitamente puede apreciarse en las acciones narradas, pero que se pone de manifiesto a través de la exposición de los discursos de los grupos en conflicto. Los discursos existen por y bajo una ideología, por lo tanto, es en ellos, en donde ésta vive, lo que transforma al discurso en uno de los principales mecanismos para ejercer el poder. Es a través del discurso, o de los discursos, en donde mejor puede observarse la lucha de poderes que atraviesa el espacio descrito por el autor. En el hecho social, en la realidad, es muy difícil ver esta lucha, porque se da de forma implícita, debido a la naturaleza del discurso, que es una práctica social que se encuentra en todos lados. Sin embargo, en la literatura, se puede aislar la práctica discursiva, exponiendo la estrategia utilizada por el grupo dominante. Ese, por lo menos, es uno de los efectos, cuando no el objetivo, de la práctica escritural de Hernán Rivera Letelier.

Resulta evidente que es necesario revisar la cuestión del poder y sus agentes en las obras de Hernán Rivera Letelier -eso se ha llevado a cabo en el capítulo que habla del panoptismo-. Cada uno de los personajes tiene y administra su cuota de poder. Lo tienen los huelguistas, lo tienen las prostitutas y cada actante en su rol de vigilante. Cada facción del cuerpo social pampino posee una cuota de poder que va más allá de lo que disciplinariamente se le ha asignado. Por sobre todo es en el lenguaje, en los discursos de sus personajes, que ciertamente es el discurso propio hablando desde el interior de los textos, donde reside y se

mueve el poder, fluyendo hacia el lector. Allí está el poder de la ideología del autor, exponiéndose a través de su obra, que es parte de su propio ser.

Las macroproposiciones, ideas centrales u objetivos que busca alcanzar y que constituyen la mayor parte de la obra de Hernán Rivera Letelier son: la expresión de la vida más allá, por sobre y en la propia muerte; la reconstrucción de la memoria nacional; obviamente, la reivindicación del pueblo (minero); el rescate de la imagen divina de la mujer (a través del tópico de la prostituta sagrada); la utilización del lenguaje del espacio para dar cuenta de una realidad colapsada (heterotopía); la desacralización del trabajador; el cuerpo, su desplazamiento y sometimiento en la economía y la política nacional; los dispositivos de poder y su acción sobre los cuerpos; la traición como espacio fecundo y de liberación; y la literatura como espacio heterotópico.

Hemos repetido en reiteradas ocasiones que la primera obra narrativa de gran envergadura, escrita por de Hernán Rivera Letelier (1996), *La reina Isabel cantaba rancheras* resulta ser la más completa. La mejor en opinión de la crítica y en palabras del propio autor. No se trata, como sería lógico aventurar, de un bosquejo a partir del cual se comienza a crear, a gestar en sucesivas versiones, una obra más refinada o mejor. En la producción literaria del minero de la pampa, la lógica se invierte y, tal como la mayor obra arquitectónica de los faraones, la primera resulta ser la mejor...

El argumento, la trama tejida en *La reina Isabel cantaba rancheras*, a raíz del vasto entrecruzamiento de historias y las diversas versiones, de parte de cada uno de los múltiples

narradores (cronistas) que allí se dan cita, se vuelve compleja, logra distraer al lector, alejándolo de algunos sentidos y llevándolo a privilegiar (y a notar) sólo aquellos que ha logrado percibir superficialmente. Puede ser esta, quizás, una de las causas que ha llevado a la (superficial) crítica literaria nacional, a ubicar a Rivera Letelier en un espacio signado por el desprecio y la indiferencia. Podría decirse que, a partir de estas ideas que, en muchos aspectos, su escritura no ha sido comprendida. Lo que en apariencia muestra todo, está ocultando algo. En base a esa lógica he abordado la escritura de este autor. Rivera Letelier elabora una literatura que resulta ser mimesis de su propia producción literaria. La intertextualidad se transforma en su principal recurso estético y argumental, aludiendo siempre, a través de cada nuevo escrito, al universo construido al interior de su primera obra. A simple vista se puede observar que su lenguaje es un ejercicio de resistencia de la memoria (popular). Se trata de una resistencia que nace al interior de la ficción novelesca creada a partir de *La reina Isabel cantaba rancheras*, se extiende a través de su demás obras y se repliega sobre sí misma, en un ir i venir de sentidos que se cruzan y a la vez se resignifican.

Otra de de las peculiaridades del universo narrativo de Rivera Letelier es la forma peculiar en que se presenta la ficción del trabajo en cada uno de sus escritos. Sus obras se caracterizan por un permanente intento de llevar a cabo una desacralización del cuerpo obrero -lo que podría sonar paradójico al tratar asuntos de alteridad y por ende de reivindicación y denuncia-. Pero el no muestra santos ni mártires, son hombres, dispuestos a morir y a embriagarse o, si el momento es el adecuado, llegar borrachos a la inmolación. Sus héroes prefieren la vida, la fiesta; prefieren liberarse, sentirse dueños de su cuerpo, sentir que poseen ese cuerpo. Aquí es donde entra en juego la misión de las prostitutas, traídas para regular el

placer, pero que terminan liberándolo. También es obvio que Rivera Letelier tiene una visión muy patriarcal. Escribe desde una perspectiva casi machista. Lo que se nota cuando divide y habla tanto del trabajo del hombre como del rol que cumple la mujer en la sociedad pampina. Las hay esforzadas, pero nunca rompen los esquemas tradicionales. Esta forma de ver el mundo se extiende hasta el punto en que incluye -cuestión central y fundamental en su obra- la prostitución. El autor propone una mistificación del comercio sexual. Las prostitutas son verdaderas sacerdotisas, seres capaces de traer vida al espacio muerto del desierto y las salitreras. La reina es su mayor ejemplo.

Respecto a la estructura que predomina en sus obras, tanto en el ámbito formal de la organización de su producción escrita, como en el nivel de la ficción interna, podemos mencionar que el círculo se propone como la representación o el esquema predominante en la obra de Hernán Rivera Letelier. Pero no se trata de un círculo convencional, sino de uno físico, tangible, arquitectónico y conceptual a la vez. Por ejemplo, la obra, *La reina Isabel cantaba rancheras*, es un libro circular, dado que empieza con el final y termina con el inicio de la narración. Pero la cosa no queda ahí. Todo en sus obras es circular o, de acuerdo a lo que propone el mismo cuerpo geométrico, infinito. En *la reina Isabel cantaba rancheras*, el inicio coincide con el final o desenlace. En *Santa María de las flores negras*, el final marca el retorno al campamento, en donde todo comenzó (aunque existe un intersticio (una fuga), una ventana de esperanza, entreabierta en algún lugar. En la obra *Los trenes se van al purgatorio*, el viaje es infinito, no tiene inicio ni final, se trata de un peregrinar eterno entre las estaciones y las oficinas fantasmales de la pampa salitrera. Y, por último en *Fatamorgana de amor con banda de música*, la muerte es el comienzo y el final de la historia. Se trata de la muerte como

cierre de un proceso cíclico, que es también la fuerza que irrumpe, provocando, abriendo el ciclo vital, en este caso, narrativo. La muerte es el fin de cada narración, pero es también a través de ella que la palabra se retoma en cada nueva historia. En Rivera Letelier, muerte no es sinónimo de silencio.

De acuerdo a estas ideas podemos concebir, además de circular, laberíntica o rizomática, que la producción literaria de Hernán Rivera Letelier adquiere la forma de una cinta de moebius. Porque mediante sus cruces y retrocesos, mediante su retorno eterno a un inicio que es a la vez desenlace, produce un efecto moebius. Un efecto eternizante que, dicho sea de paso, es otra de las cualidades de los contra-emplazamientos. Por lo tanto, esta escritura, se erige como un espacio-otro y propio para el autor. Un lugar creado para que el otro deje de ser invisible. Innegablemente se trata de la ficción de un mundo construido de fragmentos dispersos y, como vemos ahora, organizados unos sobre otros. Pero, en cualquier caso, qué otra cosa es sino la memoria, expresada como fuente principal de la creación literaria.

Lo realmente llamativo es que a través de estas novelas vemos como el minero, el pueblo irrumpe en el espacio que también ha sido siempre de otro: la literatura. Pero no son sólo los personajes, sino también el autor. Es el escritor quien se ha situado en un espacio distinto, que debería serle completamente extraño. Ésta es la cuestión que llama la atención, debido a que es un fenómeno muy poco común en la literatura nacional. No sé si es un caso único, pero no conozco a otro escritor que reúna en sí mismo las cualidades que caracterizan a este hombre de la pampa. Muchos que han escrito acerca del trabajo diario del hombre común

lo han hecho en base a lo que han visto, pero cuántos experimentaron, siquiera parte de lo que era realmente esa vida. No estoy diciendo que deba ser así, la lógica dicta lo contrario. Sólo estoy recalcando las cualidades que definen y diferencian a un hombre y su obra.

Por otra parte, esta escritura es también un gran ejemplo de heteronomía (representa la palabra, la voz de los otros) porque no se quiere mostrar como la consciencia del autor, sino como la voz colectiva de aquellos que ya no están y que, en algún momento fueron silenciados. Pero no para siempre, porque ahora su voz, su reclamo, ha tomado forma a través de las palabras escritas en cada página de las obras del escritor nortino. Por ejemplo, en *Santa María de las flores negras*, Hernán Rivera Letelier realiza una expansión de las voces de los otros que, durante más de un siglo, habían estado relegados al espacio del silencio. Pero ahora hablan, en sus escritos, desde el espacio de la muerte eterna, desde la literatura.

Cualidad esencial es también, repetimos, cierto caos en la construcción de sus relatos. Los discursos se mezclan, los narradores se suceden, las imágenes se agolpan, la intertextualidad y la superposición son la regla. El tiempo se estanca y cuando fluye parece hacerlo en todas direcciones. Sin embargo, en Rivera Letelier, el aparente desorden en que se estructuran y presentan los relatos, se encuentra supeditado a un orden subyacente, global. El caos en este caso es una forma de organización, una manera de (des)ordenar las historias que promueve la aparición de nuevos sentidos, de nuevos relatos engendrados en los innumerables surcos que van apareciendo entre cada historia. Debemos tener en cuenta que para la construcción de sentidos, la obra de este poeta minero considera que la palabra escrita no necesariamente debe tener el mismo significado que al ser pronunciada. La palabra, al ser

leída, al transformarse en materialidad acústica, sonora, al convertirse en oralidad, cambia su sentido. Se crea así un entramado sistema de envíos de significación que involucran al lector en la construcción del sentido, lo mueven a formar parte activa de la intertextualidad.

Por otra parte, aunque ya debe estar más que claro, Rivera Letelier, mediante su escritura rescata un espacio que yacía olvidado por la literatura. El arte de la escritura había pasado del campo a la ciudad, pero muy pocas veces se detuvo en el campamento, en la mina, en los poblados de trabajadores situados alrededor de las usinas o de las canteras de explotación. Cuestión digna de análisis, a la hora de considerar que muchas ciudades y poblados actuales de Chile nacieron como campamentos de trabajadores que debían prestar servicios o cumplir funciones en el mundo del trabajo primario que, dicho sea de paso, ha sido el sostén de Chile, desde antes de ser considerada una nación. Sabemos que éste no es sólo el caso de Chile, sino de muchas ciudades nacidas en diferentes puntos de la América latina explotada. En este sentido debo mencionar también, que para hacer surgir a estos emplazamientos, los estados debieron fomentar (violentamente en muchos casos) un enorme tráfico de cuerpos. Los hombres eran llevados hacia los espacios de trabajo desde latitudes lejanas y casi siempre muy distintas al lugar de destino. Es el caso de las salitreras, pobladas con gente llegada, en su mayoría desde el sur de Chile, ya sea mediante engaños (el trabajo de los enganchadores) o de manera forzada (a golpe de culata). Creo que este sería un aspecto no menor y digno de estudiar para comprender mejor la constitución de las identidades nacionales, porque, por lo menos en Chile, el “enganche” fue una práctica habitual que durante décadas surtió de mano de obra a las faenas de los lugares más recónditas de esta irregular franja de tierra.

También es importante consignar que la familia pampina del universo ficcional de Rivera Letelier es de tradición oral. Este asunto adquiere cierto sentido al considerar que sus escritos, desde una perspectiva analítica, aunque no en la forma, pueden ser interpretados como muestra de literatura testimonial.

Volviendo al tema de la forma, decíamos que *La reina Isabel cantaba rancheras* representa una escritura circular. El comienzo de la obra se lee al final, cuando los dos discursos que constituyen la narración se mezclan y el narrador de uno se revela como el creador del otro. El recurso del doble discurso se da presentando dos relatos de forma paralela. Uno es el que, casi durante toda la obra, se piensa como el argumento central: la relación de eventos que constituyen las exequias de la reina Isabel. El otro está escrito en letra cursiva, ocupando páginas distintas y narrando, a través de una voz desconocida, el auge y caída de la última oficina salitrera del norte de Chile y del mundo. Ambos se cruzan al final, se enlazan como una cinta de moebius creando un espacio imposible de superposiciones y múltiples historias que convergen en una y dan forma a muchas otras que a futuro serán nuevas novelas... correcciones, reescrituras de partes de esa primera obra.

Podemos afirmar entonces que la escritura de Hernán Rivera Letelier es rizomática. Se configura de un entramado de trazos que, a partir de *La reina Isabel cantaba rancheras* (ubicada en el centro) se ramifica formando un laberinto textual que permite viajar entre obras, cruzar las historias y descubrir (nuevos) sentidos. Pero, como también acabamos de señalar. Cada nueva obra es, al mismo tiempo, un esfuerzo por corregir y reescribir la primera historia. Es algo así como lo que Piglia ha denominado el “work in progress”, pero con ciertas

características que lo distancian un poco del concepto. No es la misma, sino otras obras, las que reescriben, desmienten, mejoran, tachan a la primera.

Un caso de corrección o de reescritura que resulta curioso es el de la Malanoche, personaje importante de *La reina Isabel cantaba rancheras*, que en este libro se describe así: “Morena, flaca, esmirriada, con unas eternas ojeras violetas desmejorándole el semblante...” En cambio en otro de sus libros (*El fantasista: 2006*), la misma Malanoche que fuera compañera de la reina, ha salido a recorrer otros lugares, pero ahora es hermosa, sensual y radicalmente rubia.

La realidad de Rivera Letelier se transformó así en su ficción, siendo esta creación una totalidad en sí misma, refiriéndose siempre a sí misma. El significado de su escritura sólo encontrará sentido completo en su interior, en el entramado sistema de trazas o ramificaciones que, como un rizoma, se estructuran a partir de su primera novela y se proyectan hacia las demás. El autor se lee y se reescribe a sí mismo... Una obra perpetua, de tal forma se propone entonces su (primera) obra...

Las obras de Rivera Letelier, construidas a partir de su novela principal constituyen una estructura equivalente al laberinto. Escritura y re-escritura de una misma y nuevas obras o quizás, de nuevas versiones de la misma obra o; como ya dijimos, correcciones de la obra principal. Con todo, en cada trazo, en cada intersticio y pliegue se añade un nuevo tramo al laberinto creado a partir de la primera novela que, dispuesta en el centro, es el punto más profundo del jardín erigido por este autor. De esta forma Rivera Letelier nos está mostrando

de forma gráfica, que una estructura textual/literaria, jamás se queda estática, cambiará con cada nueva lectura y también, a través de su reescritura; de manera tal que ni su significado, ni su significante podrán fijarse nunca, logrando así, una suerte de ausencia de significación estructural. En sus obras no se puede determinar claramente el referente, porque no se encuentra en la realidad, sino al interior de su propia escritura. Reside en la ficción de su primera obra. El problema para quienes intentamos abordar esta creación literaria es que ver ese origen resulta muy difícil, porque la multiplicidad de trazas -la abundancia de laberintos- vuelven difuso el camino. Se trata, como dije, de una construcción laberíntica en la que cada nuevo texto se insertará en un mecanismo que ya está en funcionamiento, disolviendo su significado en una arquitectura rizomática.

El mundo, el universo creado por este hombre de la pampa, debe decirse, existe sólo en su imaginación. Es la ficción de un espacio real que se ha vuelto literario, copiándose a sí mismo. Fuera de esos espacios literarios se percibe una ausencia total de referencias (hasta ahora nadie ha tratado o mostrado el mundo del campamento obrero/minero como él lo ha hecho). La realidad de Hernán Rivera Letelier es la de sus libros, especialmente la de su primera producción y, como los libros son ficción, nos enfrentamos a una escritura radicalmente autorreferencial, que siempre está volviendo sobre sí misma. El autor realiza una serie de lecturas y escrituras heterogéneas y rizomáticas. Así ocurre que, aunque inevitablemente su escritura debe referirse a otras obras, de alguna forma, siempre está representándose a sí misma. Considerados estas ideas, podríamos decir que esta literatura se vuelve a ratos un ejercicio de escritura, en extremo, tautológico.

Seguramente no faltará quien quiera argumentar que los emplazamientos descritos y poblados por la imaginación de Rivera Letelier constituyen lugares, ciudades reales. Sin embargo, aún si así fuera, se trataría de ciudades fantasmas o llanamente de lugares que sólo existen en la memoria de las personas, puesto que fueron arrasados. Las ciudades de Rivera Letelier no existen en cartografía alguna -aunque en este punto más adelante nos detendremos para analizar el caso de Pampa Unión, un hecho (lugar) único en la realidad y en la ficción-... Creo que este autor propone, inaugura una nueva tradición de literatura del trabajo en Chile, la ausencia de referentes directos puede ser considerada como una prueba de esta afirmación.

Alfonso de Toro⁸⁰ (1999) dice que en tanto algunos textos utilizan signos que quieren encubrir realidades que nunca existieron, otros simulan realidades inexistentes. Creemos que mientras una parte significativa de nuestra tradición literaria pertenece al primer tipo, la producción escritural de Hernán Rivera Letelier pertenecería al segundo, dado que la reunión de los textos escritos por este escritor sólo encuentra sentido en su propia configuración. Se trata de cuentos, contenidos dentro de otros cuentos, en un esquema laberíntico y circular; que crece hacia afuera, pero que está remitiendo siempre hacia su propio centro, hacia la matriz de su escritura, en dirección a su primera obra.

Debemos considerar además que, aun sin haber estado escritas, las historias de Rivera Letelier están ahí, no sólo en su cabeza, sino en el imaginario popular. Él, al darles vida en la escritura, de alguna forma, también las llevó al espacio de la muerte. Es lo que ocurre cuando

⁸⁰ De Toro, Alfonso. Pasajes – heterotopías – transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar. Universität Leipzig, 1999.

la oralidad se vuelve palabra escrita. Se fija, se detiene, deja de moverse de cambiar. En cierto sentido se transforma en palabra muerta. Reitero la idea de que la literatura es, por excelencia, el espacio de la muerte. Quizás sea eso lo que pretende evitar Rivera Letelier. Reescribe, corrige, vuelve a contar, para evitar la muerte de esos relatos que en un principio pretenden dar vida; arrancar del olvido las historias de su pueblo...

En Rivera Letelier (1996), específicamente considerando el caso de su primera novela, *La reina Isabel cantaba rancheras*, dadas sus cualidades, podríamos realizar el ejercicio de invertir la cronología de su producción literaria. De esta forma esa obra puede interpretarse, leerse, como la culminación de una literatura, de un universo literario completo y nuevo. Propongo esta forma de leer hacia atrás porque creo que, en muchos aspectos, el autor fue consumido por esta novela.

Por ejemplo, tenemos el ya citado caso de *Pedro Páramo* que es una novela que clausura, que cierra (a la literatura de la revolución, la literatura del campo), en cambio *La reina Isabel...* se propone como una obra que abre, no la historia de los trabajadores y sus labores, sino de cómo éstos han estado vivos, llenos de alegría, amor y muerte -la muerte entendida como espacio de vida, gracias al poder de la traición-. Pero al mismo tiempo se trata de una obra que, al igual que *Pedro Páramo*, clausura su universo. Es tan completa y sus raíces se extienden en tantas direcciones que, luego de ella, se hace casi imposible contar algo nuevo abordando el mismo contra-espacio. *La pampa salitrera* y *Comala* (Juan Rulfo, 1977) son dos universos (paraísos/infiernos) en proceso de desaparición. Ambos encuentran su fin con la muerte de alguien (la reina Isabel y Susana San Juan respectivamente). En cierto

sentido, Pedro Páramo es a Comala, lo que la reina Isabel es a la pampa salitrera... ambos libros son un vistazo hacia atrás. El presente narrativo de ambos textos nace en un punto que no tiene futuro y que solamente puede existir en el pasado. Sin embargo, aún existe una mínima cuota de esperanza, pero ésta se encuentra más allá de los límites de Comala y mucho más allá de los lindes del campamento minero...

De acuerdo a la lectura de las obras de Hernán Rivera Letelier existen tres pampas: el infierno, el paraíso y la realidad. Las tres mediante su escritura, son sólo una y corresponde al lector determinar en cuál de ellas se encuentra sumergido.

En *La reina Isabel cantaba rancheras*, la escritura de Hernán Rivera Letelier surge libre y espontánea. Sin embargo, sus ramificaciones, es decir, las obras que nacen a partir de ella, escapan por caminos, a menudo sin salida. Este hecho conlleva una paulatina pérdida de la espontaneidad característica de su primera obra. Se trata de una escritura libre que, voluntariamente opta por el encierro. Del mismo modo, la validez (general) de la obra de Hernán Rivera Letelier radica en la elaboración de sus temas, en la multiplicidad de tópicos, en la mezcla de elementos y de teorías que confunden al especialista neófito que ingresa a la obra de un minero, pretendiendo que por su condición o por sus orígenes, nada o muy poco tiene que decir. Muerte, vida, divinidad, panoptismo y antipanoptismo, traición, yuxtaposición, heterotopías... son sólo algunos de los elementos y las trazas temáticas que articulan esta producción literaria. Al parecer, se hace necesario un nuevo enfoque analítico a la hora de abordar este tipo de textos...

Pareciera, en la lectura superficial, que Hernán Rivera sólo nos habla de la desaparición, de la muerte profana de las mineras, de las salitreras del desierto chileno y que, con nostalgia, nos trae el recuerdo de los lugares; el recuerdo del puterio, las anécdotas y algunos hechos de importancia local. Para nosotros esa no alcanza a ser una interpretación completa de lo que verdaderamente representa la producción literaria de este autor. Para nosotros se trata de un contra-espacio en que la muerte y la vida, así como los emplazamientos más impensados se reúnen en cada libro y todos, en conjunto constituyen un universo de inimaginadas posibilidades.

Por un lado el universo pampino de Hernán Rivera Letelier es la frontera (heterotópica) de dos mundos: la muerte y la vida. Por otra parte, el sexo; las relaciones incestuosas; las infidelidades; violaciones; y el comercio sexual en general, constituyen uno de los universos cósmicos que, en mayor medida dan sentido a la obra. La sexualidad en estas novelas sirve como punto de partida, de encuentro y cierre de las historias narradas. Y, si además, se considera que es a través del sexo, que los cuerpos se hacen perceptibles y rechazan a la muerte; se puede afirmar que este tipo de instancias constituyen una línea de fuga, a través de la cual el poder fluye, se escapa. Rivera Letelier mediante su escritura busca revivir un mundo que ya no está, pero que continúa gravitando en las mentes del pueblo minero (que aún existe), del trabajador; en la mente de la gente común.

El tiempo, en estas obras, se ha detenido. Conocemos el desenlace de cada novela: la reina ha muerto, la matanza se llevó a efecto; los hombres de la “banda del litro” fueron asesinados; la pampa salitrera sucumbió (aunque no ha desaparecido del todo)... lo

importante, entonces, es el instante en que el tiempo se detuvo, transformando el relato en mito. Reitero en este aspecto las palabras de Octavio Paz, que definió el tiempo del mito como “un presente eterno”.

De otra parte, la religión y la fe, al interior de los relatos, se encuentra resguardada, pero a cargo de seres que han hecho la vista gorda ante las injusticias. Son traidores ante la gente desamparada que confiaba en ellos, como los verdaderos representantes del poder espiritual. La iglesia se muestra a través de dos aristas: el catolicismo y el protestantismo, constituyéndose, ambos casos, como agentes de la traición hacia el pueblo, hacia los trabajadores de la pampa. El cura de *La reina Isabel cantaba rancheras* es un claro ejemplo... tal como lo son los “hermanos evangélicos”: fanáticos que aparecen en cada texto, dejando ver sus faltas y su corrupción... Figura aparte es el caso del siempre mencionado Cristo del Elqui. Este personaje luego de ocupar un pequeño espacio en cada una de las novelas, siendo por supuesto, en *La reina Isabel cantaba rancheras* en donde aparece por primera vez, también ha llegado a convertirse en figura central de uno de los relatos de este autor, dando origen a otra obra, de la cual es el protagonista: *El arte de la resurrección* (Rivera, 2010), obra que le valió ganar el premio Alfaguará en España el año 2010... no hablaremos de esta obra en este trabajo, sólo diré que es otro claro ejemplo del carácter rizomático y de la escritura circular de este autor que, a partir de su primera obra ha construido un universo cuya arquitectura sigue expandiéndose. Además, representa una nueva instancia de fuga del poder, en este caso eclesiástico, debido a las peculiaridades con que este nuevo Cristo lleva a cabo su ministerio...

No está de más recordar que la escritura de Hernán Rivera Letelier se presenta como un ejercicio de subversión ante la hegemonía que siempre trata de imponer, de mantener a los trabajadores (y sus familias) dentro de determinados límites. En este ejercicio de libertad escritural, la linealidad del relato histórico es roto por la circularidad del texto narrativo que, a partir de la memoria popular, se impone como imagen válida del pasado. El universo aludido se propone como verdadero y, en cierto sentido, lo es. Es verdadero en el universo ficcional de un conjunto de novelas que, construidas en base a las reglas de la heterografía, constituyen lo que hemos denominado el imaginario del norte salitrero de Hernán Rivera Letelier.

Como es lógico, la magnitud del trabajo que nos hemos propuesto requiere de una revisión detallada de cada una de estas creaciones que, en conjunto, constituyen nuestro objeto de análisis, partiendo como es lógico con *La reina Isabel Cantaba Rancheras*. Esta obra nos brindará el marco que nos servirá para ir puntualizando las cualidades de cada texto.

En los textos de Hernán Rivera Letelier la polifonía es la regla. En esta obra, como todas las que nacen a partir de ella, el narrador es muchas personas. Desde que el mismo texto se presenta dividido en dos discursos (uno de ellos distinguido con letra cursiva) el lector se puede percatar de que hay más una historia, que es contada por más de un narrador. Pero resulta que, además, al interior de cada una de estas historias surgen nuevos espacios narrativos, ocupados por otros hablantes que irán tomando la palabra y configurando lo que hemos denominado heterografía –una suerte de heterotopía literaria-.

La obra se ha escrito en tono de recado de conversación íntima, mostrándose como una novela casi testimonial, de no ser porque, a su modo, está repleta de arrebatos líricos. El referente común, el momento (espacio-tiempo) al que siempre, de alguna forma, se puede mirar para tener una perspectiva situada en algún espacio de la historia que pueda servir como referente a esta narración, es el golpe militar de 1973. Cabe mencionar que todo el universo narrativo de Hernán Rivera Letelier se divide en un antes y un después de esa fecha. Otro punto de inflexión que sirve para dividir su cosmos narrativo es la matanza de la escuela Santa María de Iquique, acaecida en diciembre de 1907.

En otro ámbito, se debe señalar que los referentes culturales exhibidos por Hernán Rivera Letelier provienen de todo tipo de fuentes y contextos. Lo mismo cita a los grandes clásicos que a sus autores favoritos de movimientos literarios más recientes, combinando este acervo literario (mucho más amplio de lo que alguna crítica despreocupada y superficial pudiese creer) con incontables referencias a la cultura popular (música, cine, televisión, revistas, etc.). Toda esta mezcla, a la que se suma la superposición de emplazamientos y de tiempos; la polifonía, la multiplicidad de perspectivas narrativas, la doble discursividad y obviamente, las cualidades únicas del autor, convierten a esta obra; desde una perspectiva distinta (formal y semántica) en un avasallador ejemplo de heterografía –en el sentido que más atrás hemos dado al término en cuestión-.

Debo mencionar además que el lector ideal de Hernán Rivera Letelier es el pueblo. Así lo señala explícitamente en muchas páginas de este libro (la primera vez lo hace en la página 31 de la edición que estoy usando). Les habla a “ustedes paisitas”. Se trata de la

memoria dirigiéndose al pueblo, que es de donde proviene. Ya en sus inicios podemos darnos cuenta de que las voces narrativas se turnan, pero hay una que se identifica como la principal, es la voz del “caballo de los indios”. Aunque muchos piensan que es el “poeta mesana” el narrador principal, leyendo con algo de atención notarán que se encuentran en un error. Pero hay que reconocer que es fácil equivocarse en este sentido, cuando se lee a Rivera Letelier.

Los personajes de esta obra carecen de nombre, así como éste carece de cualquier carga semántica relacionada con quien, accidentalmente, lo posee. Para Hernán Rivera, sólo en el apodo, en la ficción del apodo, residen la vida y la memoria. Los nombres reales sólo llenan el olvido. Recordando algunas palabras anteriores, cuando me referí al ritual mortuorio de los egipcios y antiguos micénicos, debo señalar que el apodo es la máscara de los hombres. Está cargado de significado y, a través de él se puede relacionar al personaje con un lugar, un hecho, con la existencia. El apodo contribuye a la polisemia tan abundante en ésta y sus demás novelas, porque contiene la esencia de la vida, la verdadera identidad y porque pertenece, en cualquier dimensión, al mundo de la ficción; lo que le hace ser materia abstracta, capaz de sobrepasar todo tiempo y lugar. El apodo se debe ganar, es un premio, un pedazo de trascendencia que sobrevive al cuerpo y crea un nuevo ser, distinto, otro.

En esta novela también podemos apreciar como el enganche y la multiplicidad de hombres diferentes que llegaron a la pampa, contribuyeron para que ésta se transformara en una enorme heterotopía. Debemos recordar que las heterotopías no desaparecen, se transforman, se vuelven memoria, devienen escritura. Siempre han sido y seguirán siendo un espacio creado a partir de la ficción. Son ficción inserta en la realidad. Son como un espacio

distinto, dentro de otro que viene a ser la realidad. No existen pero allí estuvieron, aún están. Por tanto, creemos que la definición de heterotopía, sin jugar demasiado con el concepto, debe necesariamente incluir de alguna forma que, cuando aludimos al contra-espacio también se puede tratar de un emplazamiento ubicado en la memoria. La heterotopía, Foucault (1966) lo sugiere, es de algún modo, la ficción hecha de anhelos y de recuerdos que, en ocasiones, toman la forma de libros...

Como ya habíamos mencionado, aunque de manera tangencial, Rodrigo Cánovas (2001) en su texto *De los espacios que restan* (el texto forma parte de un proyecto que aún no ve la luz), también se refiere a la Reina Isabel haciéndolo en los siguientes términos:

“De vez en cuando, a manera de riccorso, aparece en la escena literaria un texto de factura contrahecha, un paquete envuelto con hilo de cáñamo y sellado con lacre, que constituye toda una novedad, justamente porque recupera de golpe un asunto muy remoto. El libro susodicho, *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), de Hernán Rivera Letelier, se presenta como un álbum de la familia pampina, enmarcado gloriosamente en las casi desaparecidas oficinas salitreras del norte de Chile”⁸¹

El analista chileno también se impresiona y clava su atención en los contra-espacios que se construyen al interior de la obra. Para él, al igual que para nosotros, el camarote es uno

⁸¹ Cánovas, Rodrigo. Op. Cit.

los emplazamientos privilegiados de esta novela. Al respecto dice: “las piezas o camarotes, que en conjunto formaban pasajes llamados buques... condensan en su interior espacios, tiempos y cuerpos disímiles”. Él quizás no lo ha notado, pero su descripción es la de una heterotopía.

Por otro lado, también se percata de que el campamento minero, tiene la forma, está organizado como si fuera un recinto penal. Según Cánovas, el poeta narrador presenta "especies de ghettos o ciudadelas fortificadas". Se trata de un espacio inmóvil y un tiempo presente marcado por un destino determinado...

“...sin embargo, estamos en un buque y, por ende, navegando, en la ruta de antaño, con una carga preciosa de salitre. Habitamos entonces un espacio feliz que se desplaza vertiginosamente hacia el tiempo de los orígenes. Ahora bien, esta tranquila travesía puede cambiar drásticamente de curso y el barquito encallar en un sitio remoto del futuro, convirtiéndose así sus restos en "caparazones de momias planetarias no se sabe si desenterradas o enterrándose"⁸².

La mirada del pensador no puede evitar posarse en el interior de uno de esos camarotes. Prefiere el del Poeta Mesana. Le llama la atención su escaso mobiliario, dominado por su “Huáscar”, que no es otra cosa que un catre de tubos de metal –que llevó

⁸² Cánovas, Rodrigo. Op. Cit.

sagradamente tatuados en la espalda durante años porque siempre olvidaba comprar un colchón-. Hay también, a modo de baúles, varios cajones de explosivos vacíos, cuya utilidad se desentiende del resto inverosímil de su decoración. En una improvisada repisa se aprecian varias botellas vacías de perfumes y licores extranjeros; algunas fichas⁸³ de diferente edad y manufactura; una colección de piedras de extraña forma; en un rincón “una anacrónica maleta de cartón”. En alguna de las paredes se podía ver el retrato de Gabriela Mistral recortado de la revista Zig-Zag y, por desgracia "profanado burdamente por unos bigotes a lápiz de cejas" (travesura que había llevado su enojo hasta el colmo de clausurar su camarote como lugar de parranda). En otra pared se aprecia su famosa “Cantata de las oficinas salitreras”, que no es otra cosa que la acumulación de nombres (sin ningún tipo de orden) de múltiples oficinas que alguna vez existieron en el desierto de Atacama (eran muchas y la lista seguía creciendo).

Según Rodrigo Cánovas (2001) este cuarto se constituye como “un mercado persa”, cuya mercancía detiene el tiempo en un estado anacrónico. Reina la nostalgia, a través de objetos que son puro recuerdo: “el reloj Longines, la billetera de cuero legítimo, el alka seltzer, la revista sexual Luz, el jabón Popeye, las historietas de Tarzán y el Llanero Solitario”, ayudan mediante su presencia a que el tiempo se acumule, proyectándolo hacia el infinito, tal como en los museos (otra forma de heterotopía). El sonido de las rancheras muy populares entre el pueblo trabajador también ayuda a ese efecto eternizante.

⁸³ La ficha era el medio de cambio en las salitreras. Eran el sustituto del dinero, pero sólo tenían valor en la oficina que las emitía y servían solamente para comprar en los límites (en la pulpería) de esa oficina. El valor de cada ficha, dependía de la política del amo.

“Este espacio de nostalgia puede vivirse también como una visita no sólo al pasado sino a los orígenes; los cuartos se convierten así en cámaras fetales y el Poeta Mesana, el Negro y Medio y el Cabeza de Agua, en fetos flotantes que comparten las alegrías y miserias de quienes los acogen. Por su parte, las niñas de los buques entran en él no sólo para cumplir su labor nutricia sino, también, para ser acogidas, para ser legitimadas desde el afecto retroactivo de sus pares masculinos, quienes así también las reengendran”⁸⁴.

Cánobas no lo dice, quizás se percató, pero no lo señala: en estas habitaciones el tiempo es otro, el espacio se vuelve algo muy distinto de lo que hay en el exterior. La vida brota en cada objeto cargado de sentido (nostalgia, memoria). Los camarotes son contra-emplazamientos indiscutibles. En ellos se debe entrar sólo si es invitado y cuando se logra ingresar, todo el universo adquiere un sentido nuevo.

A través de esta novela el “cuenta cuentos” nos devuelve el pasado de Chile en forma de pampa. Siguiendo a Cánobas, en la travesía de un buque, cargado de nostalgia, pero también de esperanza. Su historia es dolor, pérdida, pero también advertencia y por lo tanto, conlleva un mensaje de vida, más allá de todo... de la soledad del desierto, de su aridez, de la opresión. El mundo acabará, las señales son claras, pero una parte de todo siempre seguirá allí, superando al olvido y a la muerte.

⁸⁴ Cánobas, Rodrigo. Op. Cit.

Rivera Letelier ha logrado animar un tiempo que parecía muerto y destinado a caer en los abismos del olvido. Con sus palabras, construye un espacio nuevo para esos seres fantásticos que con su apodo como escarapela, experimentaron como nadie la aventura de vivir.

Corresponde ahora su turno a la novela *Santa María de las flores negras*. Ésta cuenta la historia ficcional de un grupo de amigos que se verán envueltos en la primera gran huelga de trabajadores del norte salitrero y que desembocará en la mal recordada “matanza de la escuela Santa María de Iquique”. El espacio en que se sitúa esta obra es toda la pampa, el desierto y la ciudad de Iquique. El relato comienza en san Lorenzo, cantón pampino en el que hay dos campamentos: “el de arriba y el de abajo”, en este último vive Olegario Santana, el personaje más atractivo de la novela; él es la personificación de la muerte y la traición, pero en el sentido en que nosotros hemos concebido ambas instancias. Será él quien dirija los pasos del narrador, pero los múltiples saltos narrativos dan cuenta de lo agobiado que se siente éste al seguirle, habiéndose encarnado en uno de los huelguistas (que había muerto en la masacre).

Luego de un sufrido viaje a través del desierto, los huelguistas llegarán a la escuela que es, en todo su sentido, un ejemplo heterotopía. Por un lado será hogar y salvación para los huelguistas, por otro será matadero estratégico para el ejército. La escuela Santa María de Iquique, es lugar de amor, de vigilancia, de hacinamiento, de amistad. Un contra-emplazamiento por definición.

En esta obra la muerte es el castigo máximo, pero al mismo tiempo representa el fracaso del orden disciplinario, porque se trata de un castigo sin vuelta atrás, que asegura la inmortalidad de los castigados. En este texto, se aprecia mejor que en ningún otro que vida y muerte son una; mientras que la traición es capaz de engendrar amor y vida (traición fecunda). En otro orden de ideas, al igual que en *La reina Isabel cantaba rancheras*, en este texto se dan cita, se cruzan dos discursos bien diferenciados por la forma. Uno escrito en primera persona plural, ese que se aprecia en el “nosotros los huelguistas” y el otro que habla desde la omnisciencia, pero dejándose llevar por sus vigilados y cediendo, a cada tanto su lugar.

El Panoptismo y la heterotopía, de alguna forma, pueden concebirse como lo mismo, aunque para ser más exactos es el primero el que da origen a la segunda. Lo que ocurre es que el esquema disciplinario, basado en la vigilancia y el castigo, promueve el amontonamiento y las relaciones humanas, fomentando el chisme. La creación de Bentham, es un dispositivo de inclusión y exclusión a la vez. Deja entrar, pero no permite una salida. Eso sería un riesgo de contaminación. Así también son tratados los cuerpos al interior del esquema panóptico, como contaminados. Es el esquema de la peste (de la ciudad apestada) que también se superpone al espacio panóptico, complementando sus funciones en pro de la productividad. Se redoblan los esfuerzos y con ello se multiplican las posibilidades y los riesgos de fuga y contaminación. Proliferan las rebeldías y las explosiones de vida se suceden con determinada continuidad, haciendo frente e incluso anulando a los poderes que concibieron el esquema. El panóptico está condenado a devenir heterotopía y ésta, siempre será un no lugar, un foco de resistencia, una instancia de fuga.

Así también, en esta novela, la ciudad de Iquique representa una de las mayores heterotopías, porque es un lugar real, en el cual todos los trabajadores del norte salitrero han puesto sus esperanzas. Se trata de una utopía localizable, un contra emplazamiento momentáneo que, por un breve espacio-tiempo, fue otro lugar, distinto de sí mismo.

A los obreros de la pampa salitrera se les masacra bajo el pretexto de que son traidores de la patria, cuando realmente es la patria quien los ha traicionado a ellos. En este aspecto ya se enuncia lo que hemos dicho, respecto a que en estas novelas se puede apreciar la traición, en diferentes facetas, siendo la que hemos propuesto, la más significativa para los efectos de este análisis.

Además podemos señalar que la desacralización del obrero no es sino otra forma de traición por parte del autor-narrador, quien se aparta de su propia clase (trabajadores/mineros) mostrando sus taras más ocultas, sus vicios, defectos y ambiciones...

En el caso de *Fatamorgana de amor con banda de música*, los aspectos más destacables y atinentes con el tipo de análisis que hemos propuesto, son los siguientes: que a través de esta novela se puede apreciar con bastante claridad que la figura literaria más abundante y recurrente en la narrativa de Hernán Rivera Letelier, no sólo en esta obra, sino en todas las otras es el símil. Sus comparaciones a veces se extienden por párrafos enteros, aludiendo casi siempre a elementos cómicos y de la tradición popular, aunque no faltan los que hacen referencia a elementos de cultura elevada. La cultura popular y la burguesa. La élite intelectual y artística, así como también, lo más burdo de nuestra sociedad, se dan cita en

esta obra. Lo propio ocurre en las otras novelas, pero aquí el hecho se exagera. Es un ejemplo más de que se trata de manifestaciones heterográficas, cuyos espacios constituyen emplazamientos diferentes. En este sentido se puede mencionar la barbería como un ejemplo de no lugar, ya que acoge a todo tipo de persona, en ella el tiempo se detiene y al ingresar se llega a un emplazamiento dedicado a ser distinto. En el caso de esta novela, la barbería no sólo es eso, también es lugar de citas amorosas y, en ocasiones, guarida de conspiradores.

Por su parte, Golondrina del Rosario, la hermosa protagonista de este relato, es una mujer santa que sólo se siente viva luego de que descubre su sexualidad. Son el deseo y el autorreconocimiento las fuerzas que le brinda la energía vital. Por tal motivo, podemos afirmar que Bello Sandalio, el amante desconocido que insufló el aliento al cuerpo de Golondrina del Rosario, lleva y engendra vida, a través de su música, su desenfreno y su voluptuosidad. Se trata del mismo Bello Sandalio que con sus treinta y tres años, muriendo injustamente y llevando su mensaje de vida se asemeja a Jesús. Pero mientras vive, su cuerpo nunca ha sido castigado, él no trabaja, sólo vive para la música y el desenfreno. Cuando muere, lo hace con rebeldía, odiando a sus verdugos.

Pero quizás la cuestión más importante para nuestro análisis es el enigma de la ciudad que alberga los acontecimientos relatados en esta hermosa y cautivante novela: Pampa Unión. Fue un pueblo real que jamás existió, porque no figuraba en mapa alguno. Era negado por las autoridades, principalmente por ser la ciudad del desenfreno, el espacio vivo en que el pueblo hacía sentir su presencia; en donde la otredad era aceptada en su diferencia. Todos eran iguales en esa ciudad perdida del desierto chileno. Pampa Unión era un lugar ficticio,

que ocupaba un espacio real. Era un espacio otro, distinto; era quizás la mayor heterotopía que ha existido en Chile. Se ubicaba en el kilómetro 144 del ferrocarril Antofagasta – Bolivia. Se trataba de un área fiscal frente a la estación. Esta heterotopía gigantesca surgió de la nada. Apareció en medio del desierto como una ciudad creada sólo para el placer, pero para el placer de quién, si los trabajadores de la pampa sólo vivían para ser castigados, morir y producir. Pues no era así. La existencia de Pampa Unión demuestra que esos hombres esforzados sí estaban vivos, que su existencia no era sólo humillación y muerte. Los trabajadores de Rivera Letelier se entregaban con heroísmo a la vida de la fiesta. Las parrandas desenfrenadas y el sonido “que aún hoy resuena” espectral, allí donde debió estar esa fantástica ciudad-emplazamiento-otro constituyen la mejor prueba de que puede haber mucha vida donde se piensa que domina la muerte.

El prostíbulo o burdel es el espacio preferido, predominante de esta novela. Pampa Unión está repleta de burdeles. Se trata curiosamente de heterotopías dentro de heterotopías. Un enorme lugar de placer, alberga a muchos otros lugares en que el deseo vive libre. Cápsulas de tiempo navegando en tiempos detenidos. Emplazamientos yuxtapuestos sobre otros contra-emplazamientos. Nada es real en esos lugares, pero todo está ahí. La ciudad y sus espacios son como una ilusión, una fatamorgana hacia la que se puede llegar, porque allí está.

“Pues, aunque usted no lo crea, ganchito –terminaban contando guasonamente los cafiches, riéndose descaradamente de la expresión zurumbática del forastero-, hasta estos momentos, aunque le parezca increíble nomás, con cuatro mil habitantes establecidos, y los fines de

semana con una población flotante de más de quince mil viejos, el pueblo de Pampa Unión legalmente no existe. Como lo oye, amigazo: “No existe”. ¿Se da cuenta lo escamante del asuntito? O sea, dicho en forma más clara, ni nosotros estamos aquí contándole a usted toda estas leseras juntas, ni usted nos está escuchando a nosotros con su bocota abierta y los ojos como huevos fritos.”⁸⁵

El que acabamos de leer es un claro ejemplo de espacio heterotópico. En el siguiente caso vemos como además, dentro de las heterotopías, se instalan otras que también constituyen contra-emplazamientos regidos por la yuxtaposición:

“Ahí a cien metros delante suyo, deslumbrante y tembloroso, como el espejismo de un ave del paraíso en pleno desierto, el pueblo de Pampa Unión seguía igual de vivo y alegre que un año atrás... A lo lejos se vislumbraba la misma batahola de comercios y la misma animación en las calles, y en el aire seco y alcohólico se percibía el mismo magnetismo que en los días de pago atraía con fuerza a los mineros, les apuraba el tranco polvoroso y los hacía tragar saliva de sólo pensar en las descomunales farras que se darían al llegar a sus tugurios.”⁸⁶

⁸⁵ Rivera Letelier, Hernán. Fatamorgana de amor con banda de música. Santiago de Chile, Editorial Planeta S.A. 8ª edición, noviembre de 2004. P. 40.

⁸⁶ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.56.

En esta descripción se muestra el cuerpo de una mujer como heterotopía. Ella se encuentra al interior de un circo (otra heterotopía)

“... la bailarina principal, que además oficiaba de mujer de goma, asistente de mago, cortadora de boletos y vendedora de remolinos de papel, abandonó las pistas para casarse con el administrador de no se acordaba qué oficina...”⁸⁷

Si leemos con atención esta obra nos daremos cuenta de que cada cuerpo es un espacio que se multiplica en diversos emplazamientos. El cuerpo de una mujer puede perfectamente ser un contra-espacio. Por su parte, el viejo del tambor es otra dualidad y muy especial ya que, así como Olegario es la muerte en *Santa María de las flores negras*, él es la personificación de la muerte en esta obra. El viejo tiene nombre de mujer y ha muerto en dos ocasiones. Podemos apreciar que la muerte, no sólo es un tema, sino también un personaje recurrente en la obra de este autor.

En esta novela también aparece el cine, gran espacio heterotópico que destaca en esta obra, al igual que en sus textos hermanos. Así también, la plaza es otro ejemplo de heterotopía, propio de los pueblos pampinos descritos por Hernán Rivera Letelier. En esta obra, en particular, la plaza ocupa un lugar fundamental.

⁸⁷ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.57.

Los saltos temporales son otra de las peculiaridades narrativas o recurso estilístico que abunda en producción escritural de este autor. En cada obra los relatos y los saltos narrativo-temporales abundan de tal manera que, en algunos momentos, la linealidad cronológica se rompe por completo, dando paso a lo que en apariencia -pero sólo en apariencia- se percibe como un caos. Se trata de tiempos superpuestos, porque nunca se está narrando una sola historia. Son varios los relatos que confluyen; varios los narradores y, del mismo modo, varios los tiempos y espacios que se reúnen, se cruzan y, en algunos casos, incluso interactúan. Queda claro que no sólo de heterotopías está hecha esta escritura, sino también de heterocronías... La escritura de estas obras se configura en base a retazos, raccontos, prospecciones y saltos narrativos. La linealidad temporal es transgredida en todas las formas posibles.

El matrimonio sagrado, el enlace entre seres, de cierta forma divinizados es otro tópico de la obra rivereana. En el caso de esta novela se presenta como la unión entre el músico y la mujer virgen. Es una clara alusión a la hierogamia.

También resulta notable que el viejo del tambor, quien en la novela es la personificación de la muerte, lleva vida en su caramayola. Aquella cantimplora en la que todos creían que iba algún líquido alcohólico, en realidad lleva sólo agua pura... que en medio del desierto, difícilmente simbolice o represente otra cosa que no sea la esperanza de vida. Además, podemos señalar que en esta obra, como en todas las que conforman este ciclo escritural del autor pampino, se generan múltiples puentes, saltos hacia sus otras creaciones,

en este caso la mayoría de las alusiones hacen referencia, como es de imaginar, a *La reina Isabel cantaba rancheras* y también, en gran medida, a *Santa María de las flores negras*.

A partir de esta novela podemos comenzar a decir con cierto grado de certeza que la traición es un tema común a todas las obras. La peculiar traición de la muerte hacia su rol se hace nuevamente visible, dejando al descubierto que se trata de una forma particular de entender el tópico de la traición, propio de este escritor. En este caso Candelario Pérez traicionó dos veces a la muerte⁸⁸.

Pero el gran distintivo de *Fatamorgana de amor con banda de música* son los contra-emplazamientos. La ciudad misma era uno y cada espacio en ella, a su modo, también lo era.

“Nada arredraba el ánimo de la infinita caravana de peregrinos enterrados y mordidos por la sed, nada detenía el éxodo jubiloso de esos bravos trabajadores de sol a sol hacia el único pueblo libre de la pampa, hacia el único reducto autónomo en medio de los férreos feudos salitreros que constituían cada una de la oficinas. Pampa unión era el único lugar en toda la extensión del desierto en donde el particular, el obrero y el empleado de escritorio, aparte de divertirse y desfogarse a gusto –el paso de mujeres de “mala vida” estaba vedado en algunas oficinas-, podían evadir por algunas horas el vozarrón terrible del

⁸⁸ Rivera Letelier, Hernán. *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago de Chile, Editorial Planeta S.A. 8ª edición, noviembre de 2004.

jefe de pampa, eludir el ojo inquisitivo del sereno de campamento, librarse de la mano de hierro del administrador y soslayar la presencia del gringo dueño de la oficina fumando su pipa en el porche de su chalet.”⁸⁹

La ciudad de Pampa Unión era de forma absoluta un emplazamiento otro. De eso da cuenta esta cita que además, deja ver cómo su presencia hacía fracasar los dispositivos de vigilancia, porque hasta allí no llegaba la mirada del amo. También nos permite apreciar al narrador en su función traidora (en el sentido deleuziano) porque sugiere las actividades ocultas que el trabajador quiere que permanezcan así, ocultas...

Como se trata de un gran espacio de placer, Pampa Unión está repleta de contra-emplazamientos, el fumadero de opio, por ejemplo, resulta ser otro magnífico caso de heterotopía. Ocurre que en Pampa unión la heterogeneidad es la regla.

En el juego de los traidores, que desde esta novela se puede ver con claridad, aparece Golondrina del Rosario, quien se traiciona a sí misma, a su devoción y su castidad. Todo a cambio del amor lleno de voluptuosidad y lujuria que le entrega Bello Sandalio. Ella lo reconoce en la intimidad, quiere sentirse -se siente- como una de las “mujeres de vida alegre” que abundan en la ciudad.

⁸⁹ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.137.

Otra figura habitual en la literatura de Hernán Rivera Letelier es el loco, quien en esta obra aparece en la forma del “loco del teléfono”. En *La reina Isabel cantaba rancheras* es el enigmático astronauta; en *Santa María de las flores negras* es el amigo de Olegario que vuelve demente a la pampa, habiendo perdido la razón en la matanza; y en *Los trenes se van al purgatorio*, es el viejo cuyo estado senil le hace pelear con todos.

Por otra parte, el propio Foucault se refiere a las estaciones de tren como lugares heterotópicos. Rivera Letelier grafica la sentencia.

“Los días de tren de la estación de Pampa Unión se transformaban en una colorida feria de variedades. En medio del gentío pululando en los andenes, el ambiente era animado por el persistente pregón de las vendedoras de delantal blanco, el rebullicio de los barateros, la verborrea exasperante de los charlatanes con culebras, los fotógrafos con caballitos de mentiras y la infaltable música de los organilleros con sus monitos de camisetas a rayas vendiendo papelitos de la suerte. Y junto a ellos una fluctuante fauna de personajes estrambóticos – nadie sabía cuándo, cómo y de dónde llegaban- hacían su agosto ofreciendo juegos de última novedad, inverosímiles aparatos traídos de no se sabía dónde, y hasta más de algún invento raro sacado de su propio caletre”⁹⁰

⁹⁰ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

El lenguaje utilizado para describir la escena de amor y entrega pasional de Golondrina del Rosario y Bello Sandalio muestra todo lo que hemos venido diciendo de la escritura de este hombre:

“...Ella enardecida por el recuerdo de la prostituta acariciando a su músico peregrino en el proscenio hizo aflorar a la más servil de las putas que, según había oído decir alguna vez, toda mujer llevaba dentro. Y esa noche lo amo como nunca antes lo había hecho. Lo amo sin partitura, sin red protectora, sin botellita de agua para el camino. Lo amo a capela, a pie descalzo, a puro pelo. ‘la única medida del amor es amar sin medida’, se repetía para sí, gimiendo. Y se dejó adobar entera como una puerquita, se dejó lamer y lamió con la humildad de una pobre cordera huérfana, bebió de la melaza candente con la unción y fruición con que se liba un cáliz sagrado, y rendida y humillada y caída de bruces, abiertas sus flores hasta el delirio, se dejó habitar, sodomizar y comulgar con todo el amor y voluntad de que era capaz una frágil mujer apasionada. Al final de la jornada, junto a las primeras luces de la aurora, Golondrina del Rosario, redimida por el amor, limpia de toda ignominia, bella como una esclava de oro, luego de amarlo por última vez, le abrió la puerta de la calle con los mismos sigilos con que su padre se la abría a la viuda los sábados por la noche. Con los zapatos en la mano, Bello Sandalio salió de la casa convencido de todo corazón de que se había enamorado para toda la vida de esa mujer incomparable.”⁹¹

⁹¹ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. 184

La historia de Antígona, también encuentra su símil en estas páginas⁹², demostrando que la mescolanza de referentes se da un paseo por la tradición culta, tanto como por la popular. Los elementos de diversa fuente, la polisemia y la polifonía constituyen el marco general de la novela. Aquí también el narrador es un gran traidor.

En el relato, Pampa unión es un pueblo sin Dios (no hay iglesias en él), pero está más vivo que cualquier otro lugar. Esto podría interpretarse, nuevamente, como una crítica solapada al poder religioso.

Por otra parte, tal como sucede con toda su producción narrativa, aquí también la intertextualidad es uno de los recursos más utilizados. Paradigmático es el ejemplo de intertextualidad con *La reina Isabel cantaba rancheras* en que la “Chamullo”, es descrita en su niñez. Esta mujer, importante en este relato, es fundamental en la novela matriz... A través de las intertextualidades que unen las obras de este escritor, también se va creando un círculo de traición y muerte. Las obras se denuncian unas a otras, dejan ver las tramas ocultas de sus hermanas y hasta nos cuentan el final (falso). La intertextualidad se transforma así en un juego peligroso, una trampa que puede hacer caer al lector.

“Pese a sus cortos años la niña pintaba no sólo para ser la puta más hermosa de la pampa, sino la más sensual e histriónica de todas... los pampinos la llamaban la ‘Gitanilla de oro’”⁹³.

⁹² Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. 89.

⁹³ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.219-220.

La Gitanilla de oro es la Chamullo en *La reina Isabel cantaba rancheras*. Un personaje imprescindible de ese texto. Estamos, por tanto, frente a una instancia interdiscursiva e intertextual de gran importancia, porque aquí se aprecia como los personajes viajan de un texto a otro, van y vienen. La escritura se aprecia rizomática. La niñez de la Chamullo abre un intersticio, deja una fuga de sentido y posibilidades de significación. Este intertexto comprueba gran parte de lo que estamos afirmando.

Respecto de la traición, no podemos dejar de mencionar que cuando Candelario Pérez, traicionado, deja su caramayola abandonada en la tierra, dejando allí la vida, lo que hace es devolverse hacia el espacio de la muerte; que él mismo ya había traicionado.

Además de referirse a la fuente, las novelas de Rivera Letelier se aluden entre ellas, como en este intertexto que *Fatamorgana de amor con banda de música* establece con *Santa María de las flores negras...*

“...Uno de los dirigentes le secreteó a Bellos Sandalio que el teniente a cargo de los soldados era un criminal de uniforme que había tenido participación activa en varias matanzas de obreros. ‘El hijo de puta se vanagloria públicamente de ser un perito en palomear rotos’, dijo. ...Bello Sandalio había querido convencerse de que todo ese drama tremendo de los trabajadores pampinos a él no le incumbía en absoluto. ...Había, sin embargo, un recuerdo opresivo que no había podido descuajar con nada. Era algo que jamás contaba a nadie.

Él era un niño de once años cuando en Iquique, aquella tarde del 21 de diciembre de 1907, desde su casa en calle Latorre, aferrado a los brazos de su abuela, oyó el rugido de las ametralladoras dando muerte como a manadas de animales indefensos a esos miles de obreros apiñados en la escuela Santa María...”⁹⁴

En el momento en que el protagonista de esta historia, el trompetista bello Sandalio, es obligado a subir al carro que lo llevaría al lugar en que sería asesinado (un tren hacia la muerte), no podemos evitar suponer que la visión del tren es la de una máquina mortuoria, que lleva a pensar en la misma locomotora de Los trenes se van al purgatorio y en él, como en una de esas almas que viajan eternamente...

“...En la estación esperaba un convoy de carros salitreros con los fuegos de la locomotora encendidos y un vagón de transportar ganado enganchado a la cola. Cuando ella, luego de echarse a correr tras los caballos, llegó con el aliento cortado al recinto ferroviario, el ya se alejaba humeante rumbo hacia...”⁹⁵

La forma en que vida, muerte y amor interactúan es una de las cualidades distintivas del ideario de Rivera Letelier. En este simbólico párrafo vemos como el amor se encarga de ayudar a la muerte en su misión. Son fuerzas coludidas e inseparables.

⁹⁴ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.228.

⁹⁵ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.235.

“...Sin dejar de maravillarse, pensó en la atroz perfección con que iban engranando día a día los secretos mecanismos de la vida: su pobre padre había guardado durante años los cartuchos en la casa; su músico amante, el gran amor de su vida, le había dejado algunos listos para hacerlos estallar; y, ahora, sus antiguos enamorados, como inocentes lacayos de la muerte, la habían asistido gentilmente en los últimos pormenores de su decisión fatal. Sin saberlo, el amor la ayudaba a morir.”⁹⁶

Por su parte, en la novela *Los trenes se van al purgatorio*, podemos anunciar sin preámbulos que todo allí es un contra-espacio. El tren es una heterotopía, tal como lo dice expresamente Foucault. Pero en este caso, se trata de un tren muy especial, uno que es conducido por la muerte... que escapa de ella para, describiendo un enorme círculo, adentrarse nuevamente en sus territorios. Es el “Longino”, máquina que en el plano real recorría el norte salitrero, llegando hasta lo más profundo de la pampa. Era el único medio de transporte que hacía ese viaje de cuatro días, durante los cuales, la mezcla de cuerpos, de historias y de tiempos era verdaderamente (así resulta en el texto) agobiante.

La traición, nuevamente aparece en esta obra, en la forma de un narrador que acusa a los suyos, que abandona su rol de vigilante al servicio del poder; en la forma del enganchador, que lleva engañados a los trabajadores que han creído en él. Pero también, de una forma muy peculiar, la traición aquí aparece bajo la forma de la resurrección. Hago esta afirmación

⁹⁶ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.242.

porque para nosotros se trataría de una nueva instancia de afrenta hacia la muerte, es decir, que la resurrección es otro tipo de traición hacia la muerte. El relato de Jesús abriría entonces la historia del traidor que se resiste ante el espacio de la muerte; que es capaz de hacerle frente y vencerla. En este sentido, Cristo es el primer traidor.

En este libro, una de las historias (que son varias paralelas y cruzadas) tiene como escenario al pueblo de “Resurrección”, que en la realidad fue una de las tantas oficinas que proliferaron en el desierto salitrero. Allí, en cierta ocasión, (relata el cuento que recorre el tren) la muerte visitó a una “sacerdotisa del amor”, siendo finalmente ella misma, la propia muerte, quien dejó de existir, asfixiada por un “lazo de amor”.

En otro sentido, cabe destacar que el título de la obra es de importancia capital, puesto que en él se expresa la premisa que dará sentido a toda la producción escritural de este autor. Cada vez que aparece un tren o se muestra una vía férrea marcando el camino seguido por las personas, éstas que van en algún tren o siguiendo el trazo de las vías paralelas, se dirigen indefectiblemente hacia el espacio, hacia el lugar de la muerte. En este punto son paradigmáticos este libro y la marcha realizada por los obreros en huelga que siguiendo la vía, férrea fueron desde la pampa desierta hasta la ciudad de Iquique, para morir allí, en la matanza de la escuela Santa María; caminata que se narra en el libro *Santa María de las flores negras*. Queda al descubierto que uno de los temas de este libro, el gran tema de este libro, es la muerte. Pero no refiriéndose al hecho de morir, sino al espacio de la muerte, que sigue por un camino que va más allá de la vida.

Podemos ya afirmar que cada vagón de este tren es, por sí solo, una heterotopía. En cada página de la novela, se cuenta una nueva historia. La multiplicidad de temas, de perspectivas narrativas, de narradores; así como la heterogeneidad de referentes y personajes, dan como resultado un libro polifónico, diverso y heterotópico. Al interior de estas páginas se mezclan diferentes géneros: refranes, anécdotas, cuentos, chistes, parábolas... todo junto en un mismo espacio novelesco. Nos enfrentamos a un muy buen ejemplo de lo que anteriormente denominamos heterografía. Un contra-espacio literario en que las múltiples historias se construyen a base de retazos, ya que los saltos narrativos son permanentes. El narrador o, mejor dicho, los diversos relatores, se pasan de una historia a otra a cada momento, sin que por ello se pierda la coherencia de las historias. Formalmente se exponen tres narraciones, pero en cada una (que mantiene un argumento central unitario) se multiplican los relatos de otras historias. Esa heterogeneidad y hasta cierto punto, promiscuidad narrativa, es también una forma o una de las manifestaciones de la heterografía. Del mismo modo y al igual que en sus textos hermanos, este libro, desde el punto de vista de la narratividad, es absolutamente circular. No tiene un principio y un final distintivos, ambos puntos son uno mismo. Tal como en la *Reina Isabel Cantaba Rancheras* o en cualquiera de las obras de este ciclo. Desde una perspectiva global, en esta etapa de su obra, el esquema propuesto es la línea infinita del círculo.

Los trenes se van al purgatorio es un libro que habla de heterotopías, las muestra, las reproduce. Él mismo forma parte de un contra-espacio mayor, que es el grupo de obras seleccionado. Él mismo representa una heterotopía, por cuanto es un espacio, ficcional que se

puede encontrar, ver, estudiar. Por su parte, las historias, el lenguaje que las construye es, constituye una heterografía.

Debo insistir en que la traición es una de las temáticas recurrentes de este texto. Así, tenemos la traición de Uberlinda Linares, la gran traidora que actúa siempre movida por el amor y la pasión. La traición de Lorenzo Anabalón, quien habiendo traicionado por amor, terminó siendo traicionado por esa misma fuerza que, además, lo llevaría a la muerte. Las historias de traición son materia fecunda al interior de estas páginas. Una razón más para afirmar que la traición no es estéril.

Desde sus primeras páginas, la intertextualidad que remite a la creación y ampliación de nuevas historias se hace visible en esta novela. En este caso la relación apunta hacia *Fatamorgana de amor con banda de música...*

“Las mujeres habían enterado a todo el mundo de que en realidad eran cuatro hermanas en total, todas señoritas con el favor de Dios, y que en el pueblo de Pampa Unión tenían una casa de cena en donde atendían ellas solas a cuarenta y cinco mineros salitreros”⁹⁷

En varios momentos de esta novela somos testigos de cómo, desde la nada irrumpe la voz del “cuenta cuentos”. Se trata, en cada caso, de un salto narrativo, un vistazo hacia otro

⁹⁷ Rivera Letelier, Hernán. Los trenes se van al purgatorio. Santiago de Chile, Editorial Planeta S.A. 1ª edición, octubre de 2005. P.18.

lugar y; al mismo tiempo, de una traición del narrador que abandona su historia y se entrega al relato de otro (otra señal de heterografía).

En cierto sentido, *Los trenes se van al purgatorio* puede ser considerada una metáfora que representa a toda la escritura de Hernán Rivera Letelier. Esa escritura heterogénea, repleta de multiplicidad de elementos narrativos, de discursos, de voces; donde la intertextualidad, la yuxtaposición, la polisemia y la polifonía son la norma (del caos). Se trata de un tren que avanza, circularmente, hacia el infinito. El principio y el final de la historia confluyen en un mismo punto. Las historias que se cuentan dentro del tren se van repitiendo, ocurren una y otra vez, varían, se corrigen, son reescritas en cada vagón. Cada vez que alguien las vuelve a contar. Ese tren es la escritura misma de este autor: un tren metafísico, ficticio, que va hacia el otro lado de la muerte, tirando vagones repletos de gente diversa, que se contagia, se mezcla, cada vagón es permeable y los pasajeros se cambian, los recorren, viven las vidas de otros. Así como el tren es una heterotopía innegable, también lo es toda la producción escritural en que este relato se inserta.

Infaltable en esta obra, como en todas las que pertenecen al presente ciclo, es la intertextualidad directa con *La reina Isabel cantaba rancheras*. La ambulancia, personaje vital de su primera novela, va en el fantasmagórico tren...

“En el sexto coche llama su atención una inmensa matrona de carnes blancas, vestida también enteramente de blanco. Su humanidad casi ocupa dos asientos. Y pese a que transpira como bestia, y a que en

las aletillas de la nariz le negrea visiblemente el hollín del humo de la locomotora, su dignidad y altivez resultan abismantes. Mientras el acordeonista la observa encandilado, alguien le susurra al oído que esa hembra paquidérmica es una meretriz pampina a la que llaman ‘La Ambulancia’”⁹⁸

Entre las cuestiones que llaman la atención de este libro está el hecho de que la luz delata, traiciona. Eso le ocurre por ejemplo, a Lorenzo mientras “va cagando en el techo del tren”⁹⁹. Por su parte, el circo nuevamente aparece como instancia heterotópica (tal como en *Santa María de las flores negras*). Pero la alusión más clara de esta novela hacia el relato de *Santa María de las flores negras* es esta:

“Cuando el acordeonista se está incorporando despacito, con cuidado de no volver a pisar al viejo, éste se sienta de súbito, lo toma de las solapas y, con sus ojos abiertos hasta el delirio dice tristemente: ‘Fuimos más de tres mil los muertos en la Escuela Santa María’. Lorenzo Anabalón se queda estupefacto. ‘Ese 21 de diciembre de 1907 los ángeles abandonaron Iquique’...”¹⁰⁰

Por su parte, las intertextualidades con *La reina Isabel cantaba rancheras* son cada vez más directas, en ocasiones aparece la misma historia, con leves matices, contada por algún

⁹⁸ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.32.

⁹⁹ Rivera Letelier, Hernán. Los trenes se van al purgatorio. Santiago de Chile, Editorial Planeta S.A. 1ª edición, octubre de 2005.

¹⁰⁰ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P.95.

personaje de este libro. Así también, llama la atención que el enganchador que viaja en el tren se llamaba o lo llamaban Pancho Carroza; claro juego de palabras que da a entender que se trata de un emisario de la muerte. Él es un ser encargado de entregarle hombres a la muerte. Por lo tanto Pancho Carroza sería, en el caso de este libro, una de las personificaciones de la muerte que tanto agradan a Rivera Letelier. El viejo Leoncio Santos, es otra de las personificaciones de la muerte que habitan al interior de estas páginas. Él, como todas estas figuras, es un traidor de su rol, se niega a abandonar el mundo de los vivos.

El gran juego de traición también puede observarse en el hecho de que, en un tren en que todos son muertos, donde todos pertenecen a la muerte: una niña que viaja enferma muere y su alma deja ese tren. Mi lectura es que en realidad, esa niña a punto de morir, escapó (traicionó) a la muerte. Ese juego de traición también se aprecia los frecuentes saltos narrativos, mediante los cuales quien relata la historia, huye de ella, dando paso a otro narrador y a otra historia. De la misma forma podría interpretarse la, ya mencionada, abundante utilización del recurso del Intertexto. Como cuando se describe, en una de tantas historias, a “la banda del litro”, protagonista de *Fatamorgana de amor con banda de música...* “en el quiosco de la plaza, la banda toca, como siempre, acompañada de su litrito de aguardiente”¹⁰¹. En otro intertexto, se puede ver al Cristo del Elqui, quien gracias a su locura mesiánica puede viajar entre la vida y la muerte. Sube y baja del tren. Es uno de esos personajes capaz de pasearse entre la realidad y la ficción... “De cierto os digo hermanos míos, almas que viajáis en este penitente tren nocturno...”¹⁰² El loco Cristo del Elqui sabía,

¹⁰¹ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

¹⁰² Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

conocía la naturaleza de quienes viajaban en ese tren. Él podía viajar entre las distintas dimensiones del mundo creado por Hernán Rivera Letelier.

En uno de sus mayores saltos polifónicos, por llamar de alguna forma a esa peculiaridad de entregar la palabra en cualquier momento, que caracteriza a esta obra. Irrumpe otro narrador relatando la historia de Alma Basilia...

“De manera que todos en Resurrección cuidaban de que no se supiera, o por lo menos no se notara mucho, que en una de sus casas, a sólo media cuadra de la plaza, y muy cerca de la parroquia, vivía y ejercía libremente su profesión una mujer de mala nota”¹⁰³

La multiplicidad de lenguajes también aquí es significativa, pero el predominio del elemento popular es innegable. Un buen ejemplo se puede encontrar en los garabatos dirigidos hacia el Cristo del Elqui (en la gran trifulca que se armó en el vagón, el predicador contaba con gente a favor y en contra). El mismo extraño personaje dirá enigmático en una de sus apariciones: “El arte excelso de la resurrección es exclusividad del divino maestro”¹⁰⁴ Se trata de una intertextualidad directa, ya que se hace referencia explícita a la obra que muchos años después le significará al autor ser reconocido en España con el premio Alfaguará. La obra en cuestión, publicada en 2011 lleva por título, El arte de la resurrección. Aprovecho de mencionar la tremenda importancia de los títulos en la obra de Hernán Rivera Letelier.

¹⁰³ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

¹⁰⁴ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

También a través de ellos, de alguna forma, podemos notar la circularidad característica de su escritura. Se trata de una forma de escritura rizomática; otro ejemplo, otra manifestación de heterografía... retomando al personaje: Se produce un milagro a bordo del tren. El Cristo del Elqui ha tocado a la “niña muerta”, luego huye del vagón, es insultado por algunos pasajeros.

“pero de pronto, en medio de grandes aleluyas, una de las mujeres que ha permanecido junto a la niña muerta, exclama que vengan todos a ver, que a la joven le ha cambiado el gesto de dolor que tenía en su rostro de cera. Iluminada su carita blanca por las llamas de los cirios que se acercan ansiosos, se advierte claramente que su expresión es ahora de una placidez inefable. Toda la gente se larga entonces a llorar y a rezar en voz alta, maravillada por el milagro...”¹⁰⁵

La niña estaba viva, no pertenecía a ese tren de almas penitentes. La resurrección fue el acto que la sacó de allí, dejando sólo su expresión de placidez. Como dije antes, se trata de una traición hacia la propia muerte que conduce ese tren. El Cristo del Elqui es, en cierto modo, una personificación de la traición que hemos llamado fecunda.

También, en otro vagón va una guagua que no ha llorado en todo el viaje, de la que se dice que nació muerta. Obviamente es un alma más de las que viajan en el espacio de un tren sobrenatural. Más adelante se cita a un hombre que dice ‘Yo no debería ir en este tren’. Es el

¹⁰⁵ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

hombre del traje blanco y el clavel en la solapa que no ha cambiado de posición en todo el viaje. Ese hombre parece ser el único ser vivo en ese tren lleno de muertos... Más adelante el personaje simplemente desaparecerá del tren, dando a entender que se trataba de un hombre al que habían dado por muerto, pero estaba vivo.

Un gran ejemplo de cómo este tren constituye una heterotopía se da cuando el enano cuenta lo que ha visto en cada uno de los vagones por donde pasó durante la noche: aparece allí la historia de don saturnino: “el muerto andando”. En cada fragmento relatado por ese hombrecito el narrador, se aprovecha y muestra lo que no debe. Ilumina aquello que debía permanecer en las sombras.

Por su parte, la muerte también se hace presente como el relato intertextual que une, reúne a todos los textos que forman parte de este ciclo escritural. Mediante el relato de los jóvenes enamorados que han huido hacia la pampa salitrera, movidos por el amor; en busca de su destino y que sólo encontrarán penurias y muerte. Es una historia referida, de diversas formas, y en boca de distintos narradores, en cada uno de los libros de este período (los mismos textos considerados para este análisis)... Los jóvenes enamorados, que peregrinan hacia la pampa en busca de su destino, se aman con toda la fuerza del universo y sienten que su amor es tan bello como esa plateada luna mágica que van contemplando absortos por la ventanilla del espectral tren. Amable Marcelino y Zenobia Castillo son sus nombres. Forman una pareja que inspira toda la ternura y compasión del mundo. Pero ellos se sienten felices. Su viaje hacia esas pampas desconocidas los sume en una especie de beatitud efervescente. La señora adivina les ha dicho que su estrella es buena y les ha vaticinado mucha felicidad y

buenaventura. Y ellos lo creen denodadamente, con la misma osadía con que creen que la medida de su amor es más grande y profunda que “la medida de la vida y la muerte”. La adivina que viaja en este tren ha visto su nefasto destino, ambos, muriéndose de hambre, habiendo vagado por distintas oficinas del desierto salitrero en decadencia y negándose a desistir de su amor; tomarán la amarga decisión de terminar juntos su existencia, atándose un cartucho de dinamita y desapareciendo de este mundo, sin dejar más rastro que la historia de amor que los llevó hacia el espacio de la muerte.

Ellos no lo saben pero viajan en un tren de muertos. La adivina lo percibió, el acordeonista lo descubrió. Alguien, en un sueño también ha visto la realidad del tren en que viajan: “los pasajeros durmiendo en el piso, semejan en hileras de tumbas”¹⁰⁶...

Reitero el espacio intertextual en que un personaje toma a Lorenzo Anabalón “y, con sus ojos abiertos hasta el delirio, dice tristemente: ‘Fuimos más de tres mil los muertos en la Escuela Santa María’. Lorenzo Anabalón se queda estupefacto. ‘Ese 21 de diciembre de 1907 los ángeles abandonaron Iquique’, dice luego el viejo. Después se acomoda de nuevo en el piso y, rezongando algo incomprensible, sigue durmiendo como si nada. ‘Descanse en paz, abuelo’, murmura traposamente Lorenzo Anabalón antes de pararse”. Por su parte, la hermosa adivina, hacia el final del libro, se percató de que Lorenzo Anabalón ya está muerto... “Madame Luvertina apenas ha empezado a escrudiñar la mano cuando se la suelta de golpe. Usted ya está muerto, le dice espantada. ¿Por qué tan segura?, pregunta él, con un dejo de

¹⁰⁶ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

tristeza. ‘Tiene la línea de la vida trochada en la mitad’, dice ella, sentándose en el piso y mirándolo compasivamente”¹⁰⁷...

El lenguaje con que se cuenta(n) la historia(s) está repleto de lirismos que dan cuenta de cómo, el caos y la mezcla funcionan en todos los niveles de esta escritura...

“Y aunque antes de encontrarla a ella había olido, palpado y gustado toda una zoología de mujeres pegajosas, venenosas, untuosas, mujeres de todas layas y pelaje, nunca había conocido a ninguna con el vuelo de sus pestañas, a ninguna con el sortilegio de sus ojos de terciopelo, con la fatalidad rotunda de su desnudez de bronce; con ese sagrado modo de amar que ella tenía. Y es que esa mujer de ojeras quebradizas dejaba escapar el amor como un animal desnudo por sus ojos, las venas se le hacían incandescentes cuando amaba, las uñas se le encolerizaban y se volvía toda resplandor bajo la blancura de las sábanas. Oh, Dios, cómo había amado a la maldita...”¹⁰⁸

Además, con cada salto, cada vez que cambia la voz narradora, estamos presenciando un ejemplo de heterocronía. Porque los tiempos se superponen y a través de ellos se produce una nueva fuga narrativa. Se mezclan las historias, aparece la de Leoncio Santos, quien es un hombre, un espectro que espera, como el último vigilante de un pueblo abandonado, la llegada del tren que quizás traerá a Uberlinda Linares; la mujer que una vez lo abandonó -la misma

¹⁰⁷ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

¹⁰⁸ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. p.99.

mujer que abandonó al acordeonista Lorenzo Anabalón-. Leoncio Santos también es un hombre que traicionó a la muerte. Es un espectro que, por amor, se negó a dejar el lugar en que vivió y fue abandonado. No se irá con la muerte. Espectral, seguirá aguardando eternamente. Está muerto, pero no seguirá a la parca. Hacia el final del relato se cuenta la muerte de Leoncio Santos. Pero para él, que continuará esperando, el tren mortuorio trae esperanza y también vida...

“Ojala que el agüita alcance para la eternidad que nos queda de viaje” termina diciendo pensativo uno de los personajes. Es una frase que deja ver la percepción de esas almas, que de algún modo sienten que no están en un viaje normal. Presienten que están atrapadas en un limbo eterno. Antes de que las páginas se vuelvan blancas, en una nueva fuga narrativa, irrumpe el “cuenta cuentos”, de quien no se sabe jamás en qué vagón viaja, sólo se sabe de él por sus interrupciones que sin previo aviso, cortan el relato principal...

“Apabilados y terrosos, con cara de muertos levantándose de una fosa común, los pasajeros comienzan a descender por ambos lados de los vagones. A esas alturas del viaje, ya todos sienten el escozor de las ingles escaldadas y el gorgoteo agrio de sus corazones enranciados. ‘hay que estirar un poco los huesos dicen quejumbrosos’ ”¹⁰⁹...

¹⁰⁹ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

Es significativo que Lorenzo Anabalón, que sube a buscar algo al tren, se fije que el asiento del hombre de blanco, con el clavel en la solapa, se encuentre vacío... ‘Al final estaba vivo el hombre’, se dice para sí. Como dije antes ese hombre, simplemente, no pertenecía allí, el espacio de la muerte aún no le correspondía.

Por otra parte, hay que resaltar que, como las demás, esta novela también expone el lirismo propio del lenguaje de Hernán Rivera Letelier. Por ejemplo cuando se describe una escena de amor entre dos jóvenes que buscan llegar a su destino a bordo del tren. Son interrumpidos... y cuando... “sienten la sensación primigenia de estar a punto de ser echados del paraíso. El pitazo de la locomotora los salva de una sublimación inminente...”¹¹⁰.

Cabe destacar aquí una intertextualidad, que funciona con cada una de las demás obras que conforman este ciclo escritural de Hernán Rivera Letelier: La escena de la niña de blanco, el ángel que el niño (el propio poeta) viera haciéndole señas desde una de las ventanas del tren y que ahora viaja espectral por la pampa. La niña de blanco, ese un verdadero ángel constituye una escena presente en cada una de las novelas seleccionadas. Se trata además de un momento que hace referencia (intertextual) a la propia vida del autor.

“Cuando el tren comienza a partir, Flor María de los Cielos, asomada a la ventanilla, resplandeciente en su vestido blanco, le sonrío y hace señas de adiós a un niño de rostro moreno que merodea por la estación con su bolso de escuela bajo el brazo. El niño, atónito primero,

¹¹⁰ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

dudando si es a él a quien esa niña linda le sonrío, descalzo como anda, empieza a correr desesperadamente junto al vagón haciéndole señas con la mano en alto y mirándola como se miraría la fugaz aparición de un ángel desvaneciéndose irremediabilmente en la irradiación del aire. ... Madame Luvertina, quien ha observado toda la escena desde su ventanilla, sonrío con ternura. Con el espíritu pulido de emoción, piensa que quizás algún día ese niño andará contando por ahí que una vez la niña más hermosa del mundo le sonrío y le hizo señas desde el vagón de un tren en marcha. Y, tal vez, para guardarla en su recuerdo, aquel niño moreno, al que le adivinó los ojos tristes de los poetas le inventará un nombre; y, como el amor es mágico, hasta puede que la bautice en el libro de sus recuerdos como Flor María de los Cielos, su propio y bello nombre...”¹¹¹

El relato o el viaje, se termina a través de una visión de la adivinadora: la de los jóvenes enamorados que han ido, han venido, vuelven... una y otra vez...

“Luego de sacar un pañuelito de su escote y sonarse delicadamente, la mentalista le cuenta que en el sueño veía a la pareja de enamorados paseando abrazados y silenciosos por las calles de una oficina salitrera, en donde, luego de unos días sin tener donde vivir, terminaban quitándose la vida; él se ataba un cartucho de dinamita en

¹¹¹ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P. 128-129.

su correa y, luego de decirle a ella que la seguiría amando en el cielo, encendía el cartucho con la lumbre del último cigarrillo y la abraza llorando”...

Como dije antes, se trata de una instancia intertextual entre todas las obras consideradas en este estudio. La historia de estos amantes, al igual que la visión de la niña ángel, se repite en cada uno de los libros citados. En otra escena se hará una intertextualidad directa con *La reina Isabel cantaba rancheras*: don Audito era amigo del Poeta Mesana y recuerda parte del discurso fúnebre que éste dio con motivo de la muerte de la reina Isabel. Luego habla aludiendo a *La reina Isabel cantaba rancheras* y a *Fatamorgana de amor con banda de música*, al mismo tiempo... con acompañamiento de arrebatos líricos y todo...

“Don audito se pone a contarle a la señora de negro sobre un discurso fúnebre que le oyó decir a un amigo suyo en el cementerio de Pampa Unión... ... ‘Que la pampa y su mortaja de sal establezcan el milagro inmanente de mantener el cuerpo de Avelino Pocas Luces en perfecto estado de conservación, para que el día glorioso de los muertos el fioquentísimo se levante luciendo su misma e inolvidable estampa de tanguero fino; y, canchero como siempre, jugueteando el palito de fósforos en su diente de oro, termine por dibujar ese giro en que fuera interrumpido insulsamente por el dueño (y su puñal) de la dama más linda del baile; señora cuya brevísima cintura aún moldearán bajo tierra sus aguzadas manos de artista, y cuyo perfume, cual mariposa

atónitamente alfiletereadas, aún persistirá incólume en el cuenco de su, en vida, encorvadísima nariz de amante’...”¹¹²

Al interior de este libro también se da un extraño caso de intertextualidad: dentro de un mismo libro, una historia, supuestamente de otro tiempo y lugar, hace referencia a personajes y acontecimientos de la historia principal. Es la historia del amor trágico de Anabalón, que es narrada por el “cuenta cuentos”. Del mismo modo, como intertextualidad entre las historias del mismo libro, el cuenta cuentos narrará la historia de Leoncio Santos, la cual ya ha sido referida, de forma parcelada por otro narrador a lo largo del espectral viaje de este convoy. En este aspecto es necesario mencionar que las intertextualidades que se dan al interior del propio texto son, en su mayor parte, responsabilidad del cuenta cuentos. Ese personaje que, estando siempre en la oscuridad, no deja saber quién ni cómo es y ni siquiera dónde está. Él es capaz de viajar de libro en libro, de historia en historia, creando nexos ramificaciones, fugas, intertextualidades y rizomas a través de sus saltos multidimensionales. En este sentido podemos mencionar otra forma de intertexto con *La reina Isabel Cantaba Rancheras*, que se aprecia mediante la mención a las señales del cierre, del fin de las salitreras, tema del cual trata *La reina Isabel cantaba rancheras...*

Este libro propone que la Pampa espectral, esa otra dimensión del universo rivereano, es tan real como el mundo ficcional de la literatura...

¹¹² Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P. 142-143.

“Y mientras su corazón en delirio es perforado por el silbato del tren alejándose, prosiguiendo su irreal itinerario por las 142 estaciones espectrales, sus ojos dolorosos miran desvanecerse en el aire, en la ardua luz de la pampa, la silueta transparente, ilusoria, melancólica, del último vagón”¹¹³

Hasta cierto punto, esta historia, por sus características, podría asociarse al mundo del realismo mágico. La muerte anda libre, se pasea por el mundo, los fantasmas hablan, recuerdan, aman, viven. A estas alturas del viaje la muerte ha contaminado cada espacio del tren. Todos hablan de la muerte, al parecer no son tan ignorantes de su situación.

4.2.- El otro lugar de la escritura de Hernán rivera Letelier: un ejemplo de heterotopía, de heterocronía y heterografía.

La heterogeneidad es la regla en el universo de las salitreras. Todo allí es diverso y superpuesto: espacios y tiempos. Hasta los cuerpos se amontonan sin discriminación de su diversidad. Y los emplazamientos que se forman dentro de la ciudad salitrera siguen exactamente el mismo esquema. La escritura de Hernán Rivera Letelier, se presenta, desde esta perspectiva como un gran ejemplo de heterotopía. Pero también está la forma en que se han construido sus relatos y como se ha organizado su producción escrita. Su lenguaje demuestra ser otra fuente de contra-emplazamiento, resulta heterotópico. A esa forma de escribir a esa aparición de signos lingüísticos de la heterotopía literaria, hemos denominado

¹¹³ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit. P. 157.

heterografía: la multiplicidad de voces, las polisemia, la intertextualidad, la superposición de fragmentos, de tiempos y espacios; de obras, que se desplazan y luego se repliegan... ese caos es lo que llamamos heterografía (heterotopía literaria).

Su obra se presenta como un texto incompleto (tal como en la antipoesía). Se trata de un proyecto infinito, al que se han realizado múltiples correcciones. También está la diversidad de tipos discursivos (cantata, canciones populares, poemas, narraciones de anécdotas, leyendas populares, chistes, refranes, casos, películas; discursos: fúnebre, religioso, político, social, etc.). En sus textos combina oralidad y técnicas narrativas modernas, fusionando ambas instancias. Es lo que hemos llamado, haciendo referencia principalmente a su primera novela: “la inocencia de la palabra”.

Las fuentes de Rivera Letelier son muy diversas y abarcan desde lo más popular (música, cine, literatura) hasta lo más clásico y canónico. En sus obras mezcla referentes tanto de la cultura popular, como de la cultura letrada. En su escritura se dan cita gran diversidad de documentos (cartas, petitorios, periódicos, revistas etc.). Por otro lado, el lenguaje es, por sobre todo espacial: habla de espacios, despliega y ocupa espacios que se yuxtaponen y juegan con el tiempo. Su lenguaje hace referencia a una realidad colapsada. Es un lenguaje heterotópico. Él mismo, concebido como espacio es un emplazamiento otro, un lugar fuera de todo lugar.

Los relatos funden lugares, tiempos y realidades disímiles en un mismo espacio. Así es la pampa salitrera de Hernán Rivera Letelier. Los relatos son circulares. En todos ellos el

principio y el fin se invierten y se cruzan. Así también su escritura es un ejemplo de heteronomía, dado que su voz (del autor) pretende ser la voz de una colectividad silenciada. Es la voz del pueblo que ha caído o que está siendo explotado, es la voz del trabajador que nunca hablaría a través de un espacio literario real.

Como ya hemos señalado, la intertextualidad y la superposición son la regla. La norma de construcción que rige a estas obras es la mezcla de espacios que incluso son incompatibles entre sí. Se trata de una escritura rizomática (a partir de la primera obra), una reescritura perpetua, tal como se muestra de forma alegórica en *Los trenes se van al purgatorio*. La escritura en este ciclo de novelas tiene forma de laberinto, al que cada corrección, cada nueva obra agrega tramos y secciones, sin que por ellos se cree una salida. De la misma forma y quizás contribuyendo a este sentido de obra, como laberinto que se vuelve sobre sí mismo, podemos apreciar en esta escritura una relativa ausencia de significación estructural. Los referentes de este autor no se encuentran en la realidad, sino al interior de sus propias obras. Esta idea reafirma que sus novelas configuran un círculo cerrado de ficción literaria.

Como ya hemos mencionado, en *El orden del discurso* Foucault (1992) señala que el poder se aplica en y a través del discurso. Para el filósofo "El discurso es una violencia que ejercemos sobre las cosas"¹¹⁴. Así también en la relación entre deseo e institución, que es lo mismo que decir deseo y poder, la institución controlará e incluso anulará la producción del discurso, en función de lo que al poder le conviene. El pensador afirma que un grupo social, a través del uso de diversos dispositivos produce y reproduce el sentido de sus mensajes hacia el

¹¹⁴ Foucault, Michel. Op. Cit.

interior o contra el discurso hegemónico. Para Foucault, ningún escritor puede ser indiferente a esta norma, sin embargo, debería aspirar a la expansión de su conciencia en virtud de conocer mejor los alcances del poder del discurso y, de esta forma “reencontrarse con la espontaneidad, la libertad y el azar”. En esta misma dinámica o juego de sentidos se sitúa Hernán Rivera Letelier (1996) con *La reina Isabel cantaba rancheras* y, en general casi con toda su producción narrativa. Se ha involucrado en un juego de sentidos y contrasentidos, poniendo en duda la función y la veracidad de los discursos, mediante los procedimientos que hemos estado mencionando. En este sentido se da, en Rivera Letelier la contradicción o lucha de los contrarios, en la que ningún fenómeno es homogéneo, todo lo que existe está compuesto de elementos, esto es, de elementos que presentan tendencias opuestas. El desarrollo de un proceso no se explica por la existencia de una sola contradicción, son varias las que actúan en un mismo tiempo.

Por lo tanto, no es extraño que este análisis informe que los textos de Hernán Rivera Letelier, constituyen como obras literarias, otra forma de heterotopía; *La reina Isabel Cantaba rancheras* y todas las novelas que gravitan a su alrededor son un buen ejemplo de contra-emplazamiento-literario. Son pura heterografía.

Por su parte, la pampa concebida por este escritor, es un paradigma heterotópico. La multiplicidad de lugares y de tiempos, el caos en que se funden, y de la manera en que contradicen su función original, son motivos suficientes para afirmarlo. Pero además, al interior de cada obra, es decir, dentro de cada pampa, de cada ciudad salitrera, se multiplican y proliferan diversos espacios heterotópicos. Así aparecen el prostíbulo (el no-lugar por

excelencia); el mismo campamento; las plazas; las corridas; los buques y por supuesto sus camarotes; en otra obra será la escuela (Santa María de Iquique); la iglesia, la cancha de fútbol, las cantinas, y obviamente los cementerios. Si además de la presencia de estos espacios, en cuyo interior nada es como lo sería fuera de ellos (tiempo y espacio son otros en cada contra-emplazamiento), agregamos la configuración de la nación multiétnica, que no es otra cosa que el lugar de la utopía en el universo de Hernán Rivera Letelier, nuestra tesis adquiere aún más fuerza. En este último sentido la pampa se muestra como un lugar en donde el pueblo es sólo uno, más allá de las barreras culturales o cualquier tipo de diferencia. La alteridad convive sin ser considerada otro, porque allí todos somos el otro.

La heterogeneidad y la construcción ficcional de espacios otros también se aprecia en la importancia de los apodos y la onomástica en la obra de Hernán Rivera Letelier. El desierto salitrero de estas novelas es un desierto poblado de Seres mitológicos. El propio Rivera Letelier, criado y forjado en estos “lugares fuera de todo lugar”, se nos presenta como un cúmulo de realidades imposibles: es autor, narrador, minero, personaje, hombre. Su cuerpo, ficcional es otra forma de heterotopía, y lo propio ocurre con sus personajes. Las figuras que actúan en sus obras son seres imposibles, que por esa misma cualidad no tienen nombre, existen, pero aquí son pura ficción. Es necesario entonces hablar de la función heterotópica de los apodos en la obra de Hernán Rivera Letelier.

Como ya dijimos, los personajes que pueblan el universo pampino de este autor no tienen nombre propio. En vez del nombre Rivera Letelier ha optado por darlos a conocer a través de sus apodos. De esta forma se presentan los trabajadores y prostitutas que dan sentido

(aunque no son los únicos personajes que habitan en la obra) al cosmos ficcional creado por el minero escritor. Al parecer una de las finalidades de presentar a los personajes de esta forma es conseguir el efecto de la comicidad, pero creo que las intenciones del autor van aún más allá, puesto que el apodo es, en general, dentro del mundo creado, el ingrediente vital. El apodo es la unidad que configura a los seres y también a los espacios en que estos se insertan. Mucho del sentido de sus novelas se perdería sin la presencia o la utilización que el autor hace de los apodos. Los sobrenombres son elementos estructurantes de la personalidad de sus héroes y, por supuesto, del universo novelesco creado a partir de ellos y sus acciones.

Los personajes de este mundo sólo adquieren presencia a través de sus apodos. Tanto es así que el autor se refiere a quienes no poseen uno como “viejos que no hicieron ningún mérito para poseerlo y, por lo tanto, están condenados al anonimato”¹¹⁵...

Ante todo, es fundamental señalar la diferencia radical que implica la utilización del apodo por sobre la de un nombre propio. Esta acción se explica por el hecho de que los nombres, como signos, no están cargados de significación de la misma forma que un apodo, el cual siempre va a remitir a alguna cualidad, defecto, virtud o a algún hecho notable protagonizado por quien, a raíz de ese hecho, recibiría el bautizo de algún apodo. El apodo está cargado de significación, tiene la capacidad de construir por sí sólo la personalidad de un ser novelesco. Por lo tanto, existe una relación estrecha entre el apodo y la persona que lo lleva, relación que determina y circunscribe al personaje dotándolo de las cualidades necesarias para formar parte constituyente de este universo ficcional. Por otro lado, El

¹¹⁵ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

personaje puede ser rastreado a través de su apodo. El mundo de la ficción sobrepasa y se impone así ante el mundo vacío impuesto por la realidad del nombre propio.

También se puede decir de los apodos, en el caso particular de este autor, que sólo tienen validez en ciertas coordenadas específicas, pertenecen y son reconocidos en un espacio-tiempo determinado y son reconocidos y utilizados por una comunidad o grupo también muy acotado (circunscrito a esas coordenadas). Se trata de un asunto de interpretación y de validez otorgado por la razón antes mencionada: la relación de significancia estrecha entre el apodo y la persona que éste denomina.

En el mismo sentido, la utilización de epítetos se da como una constante en la narrativa de Hernán Rivera Letelier. La adjetivación es un recurso que viene a fortalecer o a complementar al apodo, ayudando a configurar la personalidad de sus personajes, quienes no sólo son denominados y descritos a través de sus sobrenombres, sino que además son definidos en consonancia o en pertenencia a un espacio determinado, en este caso el camarote, que se transforma, como hemos afirmado, en uno de los espacios heterotópicos por excelencia. Este espacio-otro, que además, en palabras del propio narrador (en un monólogo del poeta mesana), se trata de un espacio que da cuenta de la personalidad de los personajes y por lo tanto formaría parte del significado de esa partícula del lenguaje que es el apodo.

Cabe también mencionar que, por lo menos en *La reina Isabel cantaba rancheras*, los únicos nombres que ocupan algún momento de la narración son los de aquellos seres pertenecientes a la cultura popular que colman el contexto de los campamentos a través del

cine o la radio (cantantes, actores) y las referencias al acervo literario del autor (Neruda, Mistral, Miguel Hernández, por mencionar algunos).

Son los apodos los que definen, dan vida a esos seres que pueblan la escritura de este autor. De esta forma, al evitar la utilización del nombre propio, se establece una distancia mayor con cualquier referente real y deberíamos, mediante la presencia de este recurso, enterarnos de que nos encontramos totalmente insertos en el mundo de la ficción. El apodo es la máscara, la careta, es un espacio ficcional en sí mismo.

Cuando una persona ingresa a la dinámica de este peculiar mundo, su existencia adquiere sentido y sustancia sólo mediante el bautizo del apodo, siendo a través de estas denominaciones que el narrador encontrará la manera de reunir y exponer sus recuerdos, porque esos seres de fantasía, animados mediante el más coloquial de los procedimientos (el sobrenombre) son quienes pueblan o poblaron la última salitrera “del mundo”. El apodo es, por tanto, otra forma de construir un espacio diferente, es un contra-emplazamiento situado y una parte fundamental de la novelística riverseana.

Mediante el uso de los apodos, recurso extraído de la cultura oral, se nos presentan seres ficcionales, pero que a la vez pertenecen a la cotidianeidad de nuestra idiosincrasia, mostrándonos como seres bien definidos, como entidades posibles y casi reales. La oralidad es, entonces, como recurso estético, el procedimiento que va a permitir el empleo de un lenguaje despreocupado, informal e incluso marginal; que es no es otro que el de los

personajes de sus historias: obreros sencillos y prostitutas alegres que luchan contra la muerte llenando de amor y alegría sus cuerpos mancillados por el castigo y la vigilancia.

El proceso de ficcionalización llevado a cabo por Rivera Letelier es un juego doble, porque no sólo presenta personajes, sino que los reinventa a través de su sobrenombre, situándolos en una intemporalidad, que puede ser el tiempo y el espacio de la oficina salitrera en que aparecen y actúan. Aunque, como veremos en otros apartados de este trabajo, las lindes del campamento y, ni siquiera las páginas de un libro sirven para limitar la existencia y el actuar de los personajes rivereanos.

De acuerdo con lo que señalé anteriormente, desde esta perspectiva de análisis, la literatura es un gran espacio heterotópico (heterografía), por cuanto, aun siendo pura imaginación, es también concreción, está viva, es múltiple, heterogénea y existe, independiente del tiempo y más allá de él. La escritura de Hernán Rivera Letelier es sólo un mínimo ejemplo de esta gran heterotopía que es la literatura. Por ahora, se trata del ejemplo más cercano a mí... Borges, más sencillo y complejo al mismo tiempo, diría que la literatura es una especie de Aleph: un punto en donde, sin negarse, todos los espacio-tiempo se fusionan e interactúan. Un punto imaginario, pero a la vez real.

Debemos señalar además que mientras mayor sea el grado de marginalidad de una producción literaria determinada, mayor será su carácter heterotópico, por cuanto debe aludir a las culturas predominantes (hegemónicas) y, al mismo tiempo, dejar constancia de las sometidas; señalando su origen, mezclando lenguajes, sirviéndose de múltiples referencias y acervos

culturales. Rivera Letelier, el escritor, es un muy ejemplo de aquello. La manera en que alude a todo ese arsenal de elementos culturales de diversa y contradictoria naturaleza, confirma lo que digo.

Como hemos venido argumentando, la literatura de Hernán Rivera Letelier es una producción literaria espacial. Surge de espacios, habla de lugares, se conserva en ellos y desde ellos crece, ampliando así sus propios espacios. De esta forma, ocurre que, desde el mismo momento en que se presenta alguno de estos emplazamientos, también se puede apreciar cómo va expandiéndose, abarcando más, construyéndose a sí mismo en cada nueva creación narrativa. Es así como su primera obra, *La reina Isabel cantaba rancheras*, va ampliando sus redes, generando nuevas obras (sentidos), no en nuevos espacios, sino en el mismo, pero ampliado. Un círculo que crece, alimentándose de sí mismo, eso es la obra de Hernán Rivera Letelier. En conjunto, sus novelas forman una sola trama.

Por lo tanto, todo en estas obras puede concebirse como espacio. La pampa, el desierto, el cementerio, las calicheras, el prostíbulo, la plaza, los camarotes, las corridas, los buques, la cama, la colcha, un póster (de Gabriela mistral); cada uno de los libros citados, las personas... mencionemos uno como ejemplo: la iglesia, que desde esta perspectiva podría concebirse como el espacio del reproche, del castigo, del remordimiento e incluso del rechazo. Allí, en las liturgias el tiempo fluye de manera diferente que en el exterior. Las personas allí adentro actúan distinto, son otras... Sé que va a sonar hereje, pero lo mismo ocurre en el prostíbulo...

La literatura debería, como tradicionalmente lo ha hecho cada vez que se ha enfrentado a la oralidad, templar la lengua, poner límites a la evolución, al desorden que amenaza el lenguaje. Pero en autores como Hernán Rivera Letelier este postulado simplemente no está presente. Este tipo de autores-narradores dejan libre al lenguaje, no evitan que se contamine. Se mezclan así la oralidad y la escritura, el lenguaje literario con el popular, la lengua culta y la marginal; formando y dando nuevamente espacio al caos, a la heterogeneidad...

“la literatura no se puede escribir sino desde cierta exterioridad, exterior de un lenguaje y de un pensamiento que definen especialmente la experiencia literaria como condición crítica de nuestra experiencia histórica del orden. El orden de las cosas no puede, por lo tanto, someterse al análisis, no puede entregarse a un pensamiento del mismo, sino habida cuenta de la posibilidad del desorden, incluso de la impensable posibilidad de la ausencia de orden... Lo que es imposible, no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo donde podrían avecindarse”¹¹⁶

El autor de *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1968) ve en la escritura de Borges una heterotopía, porque a través de su lenguaje literario destruye el espacio común que debería haber, como relación lógica, entre los signos y sus referentes (las palabras y las cosas). Se percata entonces de la existencia de un punto ciego en la “arqueología del saber”, que no es otro que su punto de nacimiento, oscuro, caótico, pero a la vez necesario. Se trata del

¹¹⁶ Foucault, Michel. Op. Cit.

desorden primigenio, desde el cual se podría aventurar algún tipo de análisis histórico “de los modos de ser del orden”. En el caso de la literatura de Hernán Rivera Letelier ese punto primigenio es *La reina Isabel cantaba rancheras*. Desde allí, y hacia todos lados (sus demás novelas) se expanden y contraen los contra-espacios y los cuerpos heterotópicos que constituyen su obra.

“A través de estas formas radicales de la impugnación de los poderes de la representación y del discurso, la literatura moderna asume, según Foucault, la función crítica de una experiencia de pensamiento que consiste en burlarse de las formas convencionales de esta representación, y hacer trabajar, los unos contra los otros las palabras y las cosas hasta que aparezca, bajo ellos, entre ellos, el no lugar que vuelve caduca e incierta toda denominación de lo visible”¹¹⁷

Respecto a la geometría percibida en la construcción de la obra rivereana, hay que repetir que el círculo es la forma predominante en la construcción de su novelística. Se trata de un círculo tangible en la forma y, al mismo tiempo, conceptual. El texto *La reina Isabel cantaba rancheras* es un círculo, empieza con el final, termina con el inicio. Lo mismo sucede con todas las obras que se incluyen en este análisis. Pero más significativo aún es que, si observamos desde más arriba veremos que, tal como en un esquema atómico -para el caso nos sirve el de Niels Bohr- toda la producción señalada se organiza en círculos que se mueven

¹¹⁷ Sabot, Philippe. Los juegos del espacio y del lenguaje: heterotopía, isotopía, caligrama. Revista Aisthesis, n°40. Noviembre de 2006.

en torno a la obra matriz; que a modo de núcleo, es el centro creativo, y referencial de la narrativa rivereana. Todo es circular e infinito: en el caso de *La reina Isabel cantaba rancheras* el inicio coincide con el final, en *Santa María de las flores negras*, el final marca el retorno al campamento (aunque se deja abierta una ventana de esperanza)... en *Los trenes se van al purgatorio*, se narra un viaje infinito, sin principio ni fin, un retorno eterno de ánimas (in)conscientes de que su estado... en *Fatamorgana de amor con banda de música*, la muerte es la presencia que da inicio y final a la historia. La muerte como cierre de un proceso cíclico es también la fuerza que irrumpe, provocando, abriendo el ciclo vital; en este caso, narrativo.

Con los argumentos que hasta aquí hemos presentado, creo que nos encontramos en condiciones de sugerir que hablar de heterotopías es, en cierto modo, hablar de la caída o de la subversión del orden disciplinario (del panóptico) predominante en las novelas de Hernán Rivera Letelier. Y es que, aunque nace gracias a la arquitectura disciplinaria, la multiplicidad de espacios superpuestos, propia del contra-emplazamiento, impide que cualquier mirada, por panorámica que sea, aborde cada aspecto de los espacios citados o expuestos en las obras (creo que tal afirmación podría ser válida para cualquier obra literaria). Construida de esta forma.

La reunión o superposición de espacios, culturas, experiencias, personajes, situaciones, o narradores múltiples, viene a dar cuenta de la inaplicabilidad del orden disciplinario. Porque finalmente, el mismo lenguaje con que se ha creado este universo panóptico es una entidad, un espacio heterotópico. La heterografía es una forma de subversión al esquema de la vigilancia y al castigo de las disciplinas. Esta forma de expresar el lenguaje se escapa al dominio del

panóptico e incluso se opone a los esquemas de control y seguridad, mucho más exhaustivos que los disciplinarios.

Las obras de Hernán Rivera Letelier, concebidas como espacios fuera de todo lugar hacen confluír todo tipo de elementos de diversa naturaleza. En estos espacios, la yuxtaposición de temas y de lenguajes diversos consigue que el texto se abra en nuevos sentidos semánticos. Lo destacable de esta obra es que, a través de los procedimientos que utiliza, logra remitir a tiempos y emplazamientos ubicables en el plano de la ficción y en el de la realidad. En sus páginas estas obras congregan una multiplicidad y diversidad tal, que sus elementos simplemente no se dejan clasificar. Lo curioso es que, en algunos casos, las situaciones más improbables crean asociaciones con acontecimientos, lugares o personas del mundo real, haciendo ver sus historias como si fueran un relato posible. En el mismo sentido las novelas de Rivera Letelier se abren como un emplazamiento de interlocución. En ellas la multiplicidad de narradores, que a veces cuentan el mismo relato; así como el exceso de rostros y voces en sus historias, logra entorpecer la tiranía, la omnipotencia del narrador. De esta forma, además, se crea un intersticio del emplazamiento textual por donde se hace posible que ingrese el propio lector, quien también podrá actuar como un interlocutor más del hecho narrativo. Esta interacción, irá más allá del encuentro entre las voces de los diferentes narradores y el lector. A través de la fisura, creada por la yuxtaposición y el caos, se puede ingresar a todos los planos que constituyen la obra. Es decir que a través de estos intersticios se pueden visitar los diferentes tiempos y nos podemos trasladar entre los planos de la ficción y la realidad.

Surge así un nuevo concepto, una nueva forma de concebir a los rostros que actúan en estas obras. Es el de “personajes heterotópicos”: aquellos que reúnen en sí mismos, múltiples realidades disímiles. Tales como Olegario, que representa en, un mismo cuerpo, muerte y vida. Es un héroe y a la vez un traidor. También lo es el poeta mesana. Incluso está la presencia del propio autor-narrador que es a la vez minero, poeta, narrador y personaje. O, la misma reina Isabel que es santa y puta, al mismo tiempo.

La escritura de Hernán Rivera Letelier, constituye una arquitectura, un espacio heterotópico, entre otras muchas razones, porque representa un trabajo en permanente construcción. Es un caso de evolución y corrección. Las redes rizomáticas que surgen a partir de *La reina Isabel cantaba rancheras* constituyen el centro de un espacio en que, de forma circular, se superponen diferentes obras; las que tomando como punto referencial su conexión intertextual con la primera creación novelesca de este autor, reconstituyen el universo del imaginario pampino de Hernán Rivera Letelier.

Hernán Rivera Letelier (1996) en su primera obra incluye a todas sus obras. Él mismo dice que allí “escribió todo, debido a que podía ser esta su primera y única oportunidad”. Se gesta así una escritura que fluye hacia adentro. El entramado textual, los rizomas parten del centro, desde los lindes del círculo, hacia un punto central todavía más profundo; formando laberintos que generan multiplicidad de sentidos, réplicas, correcciones, fisuras, etc. Su primera obra se presenta así como un espacio-otro, un lugar heterotópico. *La reina Isabel cantaba rancheras* es una heterotopía, un universo en que diversos tiempos y espacios se presentan unidos... Con su entramado de trazas, de historias cruzadas hacia adentro configura

un contra-emplazamiento en el que se reúnen múltiples libros. De esta manera, *La reina Isabel cantaba rancheras* constituye la imagen y la fuente de la escritura de Hernán Rivera Letelier. Por lo tanto, desde ella, podemos argumentar que su escritura es un ejemplo de heterografía.

Repitamos: la primera novela de Hernán Rivera Letelier es, en sí misma el principio y el final de toda su obra. Se trata de un círculo perfecto que se cierra sobre sí mismo conteniendo a todos sus escritos posteriores. Es la gran heterotopía literaria -heterografía- de este autor que, como obra matriz, ha dado y seguirá dando a luz nuevas historias. Pero tales historias sólo formarán parte de aquella, no teniendo vida propia, por cuanto sin la existencia de una madre, es imposible que existan vástagos. En muchos sentidos *La reina Isabel cantaba rancheras* es la responsable de cada nuevo texto publicado por Hernán Rivera Letelier, porque como dije, representa el principio y la culminación de su universo imaginario. Todas las historias nacen de ella y todas las historias vuelven a ella. Si le preguntásemos al autor cuál es su obra más querida, no vacilará en decirnos *La reina Isabel...*

Queda en evidencia que todo en Rivera Letelier es heterotópico, su personalidad, él mismo (minero, poeta, novelista); su obra que muestra amor, muerte, vida injusticia, utopía, todo junto, conviviendo en el mismo espacio imposible... Su obra entera, se presenta como un jardín en el desierto, la mayor de las heterotopías, tal como lo afirma Foucault (1966). Se trata de la palabra, del lenguaje que ha hecho florecer el desierto, a través de las páginas escritas por Hernán Rivera Letelier.

Por otra parte, podemos apreciar que en Rivera Letelier la distopía se torna en contra de los designios del poder, se transforma en una heterotopía. La desaparición, el apocalipsis de la pampa representan, a su modo, una forma de distopía.

Además, la ubicuidad narrativa de Hernán Rivera Letelier, provoca, promueve el desarrollo de una escritura panóptica que se traiciona a sí misma, subvirtiendo el esquema de la vigilancia. Esta cualidad es, al mismo tiempo, otro de los factores que hacen de su escritura un ejercicio permanente de re-construcción de contra-emplazamientos (heterotopías). La ubicuidad, así descrita, es un signo una señal de la presencia de heterotopías. En este mismo sentido, podemos mencionar que la obra de Hernán Rivera Letelier aprueba la entrada de lo disonante. La reunión de géneros, voces, personajes disímiles, su carnalidad verbal, que remite al erotismo y la voluptuosidad del cuerpo. Sus novelas, contrarias a la utopía de la nación, a la historiografía oficial y a las formas culturales construidas por generaciones anteriores, constituyen toda una red de contra-emplazamientos.

Para Hernán Rivera Letelier el espacio literario se despliega como el emplazamiento de las coincidencias imposibles. En las páginas de un libro cada lugar, cada elemento ficcionalizado es, a la vez un espacio de combinaciones impensadas. Es el caso de los camarotes, del prostíbulo o, en una escala menor, las colchas de los obreros; así como los propios seres que con ellas se cubren. Así está construido en el imaginario de las salitreras de Rivera Letelier: como un espacio capaz de crear una interacción abierta y cerrada, al mismo tiempo, en la que cualquier posibilidad semiótica puede encontrar cabida.

El espacio en que se desarrolla un dispositivo, en este caso el campamento minero (o la pampa salitrera o las calicheras), corresponde al emplazamiento, es decir, al lugar exacto dado a cada cosa y a cada sujeto; mantenido gracias a las relaciones de saber-poder que, en una entramada y compleja relación, interactúan permitiendo la construcción de subjetividades específicas (el minero, la puta, el loco), de un cierto saber acerca de aquellos sujetos y de una especificación espacial para tales saberes y sujetos. En este caso, son la arquitectura y organización socioeconómica del campamento. Lo que efectivamente ocurre, tal como lo plantea Foucault, es que el espacio, constituido de esta forma, es un lugar de inclusión y exclusión a la vez: incluye a los sujetos, mineros y prostitutas en el espacio del buque, del camarote, pero los excluye de otros lugares posibles (la iglesia, la ciudad). De ahí que el campamento y sus peculiaridades constituyan al minero y la puta pampina de la misma forma en que el hospital constituye la relación entre médico y paciente.

Siendo aún más específicos en nuestro análisis, debemos señalar que, en cierto sentido, el prostíbulo es, al mismo tiempo, tanto una heterotopía de crisis, como de desviación. Pero, quizás sea necesario situarlas en un punto intermedio de ambas, puesto que en ellos, se acude en busca del placer sexual y, al mismo tiempo, se persigue una desviación o perversión irrealizable en otro lugar que no sea éste. El prostíbulo acoge tanto a quienes viven momentos de crisis, como a quienes presentan conductas desviadas respecto a la norma social exigida.

En el universo de Hernán Rivera Letelier, las instituciones y las autoridades no actúan como dispositivos de construcción de identidad. El pueblo es un huérfano, explotado y abandonado, debiendo construirse a sí mismo; elaborar su identidad a partir de la

heterogeneidad de razas, culturas y formas diversas que conforman la sociedad pampina descrita en estas novelas (chinos, peruanos, bolivianos, argentinos, árabes, turcos, japoneses, y chilenos de todos lados, sobre todo del sur). Es una identidad construida a partir de retazos, multiforme, diversa, heterogénea; en que la diferencia es la norma y, por lo tanto, no existe la otredad. Se trata del milagro de una heterotopía en que el yo y el otro son uno sólo.

Por otro lado, en Rivera Letelier (2005) -cito específicamente su obra *Los trenes se van al purgatorio*-, los tiempos se superponen (el tiempo mítico-fantasmagórico con el real-ficcional). Y lo mismo sucede con los espacios. Aquí es más fácil de comprender la idea, porque el ejemplo se basa en la estructura del vagón y su contenido diverso. Esta arquitectura narrativa se puede entender como una confluencia entre heterocronía y heterotopía.

A su vez, la religión en el tratamiento de Rivera Letelier, se presenta como un tema capaz de mostrar el sincretismo (creencias evangélicas y católicas). Es decir, otra forma de heterotopía, pero esta vez, de índole espiritual en la que ha caído el pueblo que, viéndose abandonado (traicionado) por la iglesia católica, se vuelca hacia las formas del protestantismo. Pero, también se destaca que el pueblo nunca dejó a un lado sus creencias tradicionales, tales como su adoración hacia la virgen de la Tirana.

Es importante destacar que en el personaje de la reina Isabel, en el cuerpo de la prostituta, también se presenta un contra-espacio de coincidencias imposibles. Lo sagrado y lo profano se dan cita en este personaje (la voluptuosidad, la pasión, el deseo junto a la santidad, la ternura, la castidad, etc.). Del mismo modo, insisto, el propio autor se nos presenta como

una realidad en que lo discordante, los imposibles se fusionan: minero, poeta, obrero, novelista, etc. Es a través (por) de los intersticios de *La reina Isabel cantaba rancheras* que se escapan, surgen nuevas obras. Cada nueva obra, cada nueva novela que nace de esta forma es, representa una fuga, de la propia escritura; de la heterografía -heterotopía literaria- de Hernán Rivera Letelier. Cada fuga es una nueva corrección, un ejercicio de escritura rizomática.

Creo que Rivera Letelier declara, denuncia la existencia de los cuerpos -que, en función de la productividad, no deben percibirse a sí mismos-. Ellos existen en el amor, en el acto de hacer el amor. Allí el ser humano encuentra su corporalidad, su calidad de ser mortal. Esa misma existencia del cuerpo es declarada a través de la exposición del cadáver de la reina Isabel. Hay que agregar además que, en estas obras no se habla de cualquier cuerpo. Los cuerpos encontrados y expuestos por este autor son cuerpos heterotópicos...

Me parece necesario hacer un paréntesis y señalar que, considerando la definición de espacio heterotópico que hemos venido manejando es, de cierta forma paradójico, que en el universo real al cual alude Rivera Letelier en sus novelas, esos espacios sí existieran. Incluso podría decirse que existen, manifestándose así como lugares literarios que pueden encontrar su referente en una realidad inmediata.

Hasta ahora creo que el prostíbulo se nos presenta como el más claro de los contraespacios de la obra rivereana. Aquel lugar, destinado a ser borrado, neutralizado o purificado, es la primera y más clara utopía localizada en el universo pampino de Rivera Letelier. Pero, como ya hemos dicho, no es la única. También está la plaza de cada uno de

esos mágicos pueblos; con sus tabernas, sus cementerios y cada uno de los buques, compuestos por el camarote y el lugar íntimo de cada habitante contenido en ellos. Hoy en día, lamentablemente es el mall, el lugar que se yergue como la más clara de las utopías localizadas, nuestra heterotopía contemporánea.

Hace ya muchas páginas, dijimos que la heterotopía se da en “ninguna parte”. Es un lugar otro. Por ejemplo: la pampa salitrera se puede señalar en un mapa, pero al mismo tiempo no existe. Su presencia fue extirpada y, en su momento, negada por los estratos más altos de la sociedad. De la misma forma, la obra de Rivera Letelier -no siendo la única en hacerlo, claro está- remite a lugares reales que no son como él los pinta, pero que, paradójicamente existen y se puede hacer referencia a ellos desde el mundo literario, donde se han reconstruido, cobrando nueva vida.

Al analizar los espacios novelescos del desierto salitrero, desde diversas perspectivas nos toparemos siempre con un espacio que sólo puede llegar a definirse como heterotópico. Cito nuevamente las palabras de Michel Foucault (1966). “la heterotopía tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. El teatro, que es una heterotopía, hace que sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles”¹¹⁸. El cine es otro claro ejemplo, muy importante en el universo rivereano. En la pantalla se da cita toda una serie de imposibles. Sin embargo, de acuerdo a estas mismas ideas, la más grande de todas las heterotopías de Hernán Rivera Letelier sería el propio desierto. Su reunión de espacios imposibles parte con la sola

¹¹⁸ Foucault, Michel. Op. Cit.

idea de que en un lugar de muerte, pueda darse la vida, expuesta en todo el esplendor de su rebeldía. La heterotopía pampina (ficcional) de Rivera Letelier era el sueño (la utopía) de los gringos, de los patronos. Para ellos se trataba, muchas veces, de lugares creados en honor a sus mujeres. Se podría afirmar, siguiendo a Foucault que las salitreras, es decir, los campamentos mineros en que éstas se encontraban, eran ejemplos de sociedades totalmente cerradas sobre sí mismas, que no se mantenían ligadas al resto del mundo más que por el beneficio económico y la actividad comercial de la cual se ocupaban las compañías.

En consonancia con la idea anterior, se presenta la pulpería. Un lugar en que las reglas impuestas por el patrón eran la ley. Se trataba de la tienda, la única en cada campamento, en donde se podía obtener todo lo que se necesitaba para (sobre)vivir en esos emplazamientos. Allí el obrero era humillado, obligado a pagar precios excesivos, usando burdas parodias de dinero (fichas), cuyo valor dependía de la ambición del amo. En las salitreras, cualquier compra realizada fuera de las pulperías era considerada contrabando y traición, trayendo como consecuencia, severos castigos. Sin embargo, aún en esas condiciones, la pulpería era un lugar de reunión, un espacio para el chisme y la convivencia, un dispositivo que funcionaba alargando sus tentáculos en todas direcciones, pero que en su interior, también gestaba resistencias. Por lo tanto, la pulpería es otro ejemplo de heterotopía, ubicada dentro de una mayor que es la pampa salitrera. La obra de Hernán Rivera Letelier muestra heterotopías funcionando, existiendo dentro de otras heterotopías. La pulpería es un buen ejemplo, pero también lo son el prostíbulo, las tabernas o los camarotes de los mineros, cada uno de ellos ligado a otra heterotopía mayor: la corrida, después el campamento, enseguida la pampa y, por último el desierto.

La escritura rivereana permite que el pasado y el futuro se den cita en un presente indefinido, lo que provoca una simultaneidad -heterocronía- en la que se niega el tiempo. La obra del escritor pampino se sustenta, vive de la heterotopía. Las sustituciones, las correcciones, su permanente juego con las trazas rizomáticas le permiten desligarse de las limitaciones impuestas por la realidad o por cualquier tipo de referencia. Sus textos son un laberinto carnavalesco. Son, insisto, una heterografía. La construcción heterotópica es en sí un espacio de sincretismos la confluencia de realidades incompatibles dan cuenta de una superación de la escritura como ejercicio de exclusión. Las obras de Hernán Rivera Letelier crean una apertura que permite el ingreso de toda la multiplicidad de elementos que se han mencionado -y aún de otros-, lo que genera un exceso de presencia que deviene en un espacio imposible, en un contra-emplazamiento. Este no lugar es, de alguna forma, una representación de la diversidad cultural latinoamericana. Evidenciada a través de una pequeña parte (ficcional) de la cultura chilena.

En esta línea de pensamiento encontramos que en la gran obra de Juan Rulfo (1977), *Pedro páramo*, existen dos Comalas: una edénica, recordada por la madre de Juan Preciado y una infernal, la Comala poblada de muertos que encuentra Juan al llegar allí. Desde cierto enfoque puede verse que ambas realidades dan paso a una tercera, la que podría adivinarse como real y la que sirve de escenario a la vida de Pedro Páramo. Así también, en la obra de Hernán Rivera Letelier, se perciben varias dimensiones: está el desierto real; la pampa salitrera despiadada, que es el infierno en la tierra, donde reina el castigo, la injusticia y la desigualdad. Pero también está el mundo de la libertad absoluta, el espacio de la vida, la alegría, el prostíbulo, la cantina y los camarotes de las niñas. Existe, además, la pampa recordada, esa de

la nostalgia del “Caballo de los indios”; la de tiempos mejores; aquella en que los explotados aún conservaban ilusión y esperanza. Entre estos universos surge la pampa salitrera que predomina, que se presenta como la real, aquella en que todos los mundos se mezclan, la que sirve de fondo a la historia de la reina Isabel. Esa es la pampa de Rivera Letelier, un lugar ficcional compuesto de espacios simbólicos que superpuestos representan otra forma de heterotopía.

“Así pues la ficción consiste no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible. De ahí su parentesco profundo con el espacio que, entendido así, es a la ficción lo que la proposición negativa es a la reflexión...”¹¹⁹

Tal es el papel que representaría, en la mayoría de los relatos de Rivera Letelier, la descripción de calles, corridas, camarotes, y del campamento en general. Son pura ficción, lugares sin lugar; espacios atractivos, cerrados y prohibidos, pero, sin embargo, abiertos en todas direcciones y, lo que es más importantes, plenamente localizables.

Allí se instala Pampa Unión, el pueblo negado, el pueblo otro. Citado en *Fatamorgana de amor con banda de música*, es una heterotopía en donde el otro existe, en donde la alteridad interactúa libre. Se trata de una sociedad negada, un lugar no admitido por la República de

¹¹⁹ Foucault, Michel. El pensamiento del afuera. Pre-textos. Valencia. 1989.

Chile; pero que estuvo allí, dejando un eco perceptible y permaneciendo aún en la cartografía de la memoria popular.

Por último, creo que no podemos dejar de señalar que, de acuerdo al sentido que adquiere en sus obras, para Rivera Letelier, la muerte también constituye un espacio heterotópico. Es la gran heterotopía, porque no la conocemos, pero existe. Sólo la podemos imaginar, lo que le transforma en mera ficción; sin embargo, ahí está, esperándonos. Es un lugar real al que no podremos evitar llegar... algún día.

4.3.- La vigilancia y el castigo del minero: Panoptismo, antipanoptismo y la ciudad apestada de Hernán Rivera Letelier.

“...las historias no son grandes hazañas, no existe un gran héroe, el pueblo no eleva su puño para demandar injusticias, sino que introduce la mano en su bolsillo para cancelar u ordenarse a la mansedumbre del jefe de turno. Incluso, la organización sindical, aquella práctica que tanto enorgullecía en otra época, ahora es considerada como una praxis peligrosa que pone en riesgo la fuente laboral”¹²⁰.

Damiela Eltit. Mano de obra

¹²⁰ Eltit, Damiela. Mano de obra. Seix Barral. Santiago de Chile. 2002.

Ya hemos visto cómo, las ciudades salitreras descritas por Hernán Rivera Letelier, se organizan en base a la arquitectura del panóptico y siguiendo los lineamientos y normativas de la ciudad apestada descrita por Michel Foucault (1980). Pero también hemos notado que la misma obra de Rivera Letelier, se presenta como ejemplo de estructura panóptica. Y del mismo modo, la estructura interna de los relatos sigue la lógica del esquema disciplinario. Sin embargo, también hemos llegado a la conclusión de que al devenir heterotopías, las estructuras panópticas -en todo nivel de análisis- se transforman en dispositivos de subversión de las estructuras al servicio del poder hegemónico. Así, en la obra de Rivera Letelier, podemos apreciar un buen ejemplo de la decadencia y caída del orden disciplinario.

A través de sus novelas, el autor de *Poemas y Pomadas*, describe la economía chilena de finales del siglo XIX y principios del XX. Una economía cuyo eje central era la extracción de salitre. Sin embargo, nos cuenta que esa actividad sólo era observada desde lejos por las autoridades chilenas, porque en realidad las salitreras no eran propiedad chilena. Es así como la narrativa de Hernán Rivera Letelier comienza a transformarse en un relato que reconstruye, desde la denuncia, la vida del trabajador chileno en la minería del salitre. Una labor que, gobernada por potencias extranjeras que actuaban con la complicidad y el apoyo de los políticos nacionales, se estructuró de acuerdo a los modelos con que se organizaron las sociedades disciplinarias (Foucault, 1998).

El trabajo es probablemente una de las fuerzas más importantes que circulan y se muestran a lo largo de su obra. Las figuraciones del trabajo que expone Rivera Letelier están marcadas por la explotación, el abuso y las humillaciones. Las relaciones y los flujos de poder

en la minería del salitre, están muy bien distribuidos, pero eso no significa que las resistencias estén ausentes. Los hombres y las mujeres -prostitutas- que trabajan bajo el sol del desierto, siempre encuentran la forma de escapar a la mirada del amo. La vigilancia más extrema, es a veces, presa de sí misma y se contamina, tal como ocurre con el narrador; quien es seducido por los espacios que debe iluminar, perdiéndose en ellos, confundiendo en el caos de sus propios relatos. El trabajo tenía muchas formas, también el castigo, pero todas iban en la misma dirección, estaban ahí para ayudar a crear seres útiles: para producir.

Podríamos decir que en Rivera Letelier el trabajo mismo opera como una forma de castigo. Es un dispositivo, una estrategia que opera sobre los cuerpos e incluso en las almas de los trabajadores. Otro dispositivo de captura y sumisión era el “enganche”, una práctica muy común en Latinoamérica, que transformó las estructuras sociales de Chile. Los “enganchados”, eran en realidad hombres engañados o forzados a llevar la carga de trabajar en las mineras del desierto. El enganche, el trabajo y la estructura carcelaria en que todo se desarrollaba, dan cuenta de que en estas obras se presenta la explotación del salitre como una forma de esclavitud.

Foucault (1998) nos cuenta que el panóptico es un dispositivo barato y muy eficiente. No necesariamente requiere de armas ni de violencia directa. Para que funcione, basta con la mirada del vigilante y la percepción de ésta, por parte de los vigilados, quienes sentirán el peso de esa mirada hasta tal punto que terminarán vigilándose a sí mismos. Así descrito, resulta ser un dispositivo eficiente en extremo, que representa el fluir de un poder continuo a muy bajo costo. Es la estrategia implementada por las empresas salitreras que organizan sus propias

ciudades-campamento en torno a la “torre central”. Es la misma estructura que organiza el relato es, en última instancia, la arquitectura que se impone de manera global, en el ciclo de obras que estamos analizando.

“...La burguesía comprende perfectamente que una nueva legislación o una nueva Constitución no son garantía suficiente para mantener su hegemonía. Se da cuenta de que debe inventar una tecnología nueva que asegure la irrigación de todo el cuerpo social de los efectos de poder llegando hasta sus más ínfimos resquicios. Y en esto precisamente la burguesía ha hecho no sólo una revolución política sino que también ha sabido implantar una hegemonía social que desde entonces conserva...”¹²¹

Es a partir del texto *Las mallas del poder*¹²² (Foucault, 1976), que nos damos cuenta que los poderes que fluyen entre los espacios y los cuerpos de las obras de Rivera Letelier, poseen una localización específica y se pueden llegar a caracterizar. Y es que el poder en el campamento minero, no es el mismo, no funciona de la misma forma que en el resto de la nación, en las leyes o en las declaraciones de derechos. Como en cada una de las ciudades salitreras tenemos en realidad un contra-emplazamiento; no es raro que dentro de ellos, nada ocurra como en el exterior. En las obras de Rivera Letelier cada sujeto tiene su cuota de poder

¹²¹ Foucault, Michel. Op. Cit.

¹²² Foucault, Michel. *Las mallas del poder. Les mailles du pouvoir*. Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bahía, 1976. *Barbarie*, n° 4, verano de 1981. Pág 23 a 42.

personal. Es así como podemos mencionar: al poder eclesiástico, representado en curas y obispos; el poder económico, que todo lo gobierna con mano invisible desde las naciones extranjeras, verdaderas dueñas de las salitreras; el poder de la violencia, personificado en soldados y militares, visible en las torturas y matanzas efectuadas contra el pueblo chileno, por manos también chilenas; también está el poder sexual, encarnado en las prostitutas pampinas, que aquí representan una fuerza que fluye más allá del control del amo, llegando a transformarse en la más radical de las fugas de poder apreciable en las novelas. Las prostitutas son elevadas al estatus de sacerdotisas, de entidades mágicas que son capaces de dar vida a los páramos del desierto nortino; también está el poder de los patrones, que no son los mismos dueños (esos nunca están de cuerpo presente) sino sus representantes, mandos medios venidos del extranjero, que se encargan de velar porque la producción no cese jamás; otro distinto, pero muy ligado al anterior era el poder otorgado al capataz, quien se transformaba en un traidor hacia los suyos, un perro guardián y faldero de los patrones. El capataz, figura trascendental de la vigilancia, es un traidor, representa a quien ejerce el poder, pero pertenece, surge del lado de los sometidos a él. Se le prepara (como a los suboficiales mencionados por Foucault) en la vigilancia; es el peor, el más cruel de los vigilantes.

En otro nivel de análisis se sitúa el poder de las lecturas (del autor y de sus personajes) que se transforma en una instancia capaz de abrir surcos de significación que multiplican los sentidos y permiten la huida del poder en distintas direcciones.

También en otro nivel se ubica el poder del ejército (poder militar) que en estas obras no es otro que el poder de la violencia encarnada. Es la agresión en todas sus expresiones,

dirigida hacia el pueblo, indefenso y desamparado. En este mismo estrato se ubica el poder político que actúa sólo en beneficio del poder económico y es, por tanto, un poder opresivo y traidor hacia el trabajador chileno.

Sin embargo, también existe poder en los trabajadores, quienes son capaces de ejercerlo mediante la huelga. Ellos cobran consciencia de ese poder y, aunque deben sufrir todo tipo de castigos, incluso matanzas, seguirán desarrollándolo, hasta convertirse en el grito, reclamo y denuncia de todos los trabajadores de esta nación. Así lo presenta Rivera Letelier.

Los poderes que se ejercen sobre el campamento, es decir sobre los trabajadores sus familias y sobre todos aquellos que habitan en este delimitado, restringido y controlado espacio, no estaban ahí para prohibir (para decir “no debes”), sino para asegurar una productividad más eficaz. De la misma forma actúa el narrador, el gran patrón del relato, no se dedica a prohibir, sino más bien a dejar libres ciertos flujos que conspiran y contaminan al poder hegemónico.

Foucault (1976) se refiere al poder que ejerce el trabajador que resiste, como el contrapoder. Señala que desde siempre el obrero hizo uso de ese poder. Al respecto nos cuenta:

“siempre han existido insurrecciones contra la mirada...

Lo mismo sucede con la distribución del tiempo tan presente en el Panóptico. La fábrica y sus horarios han suscitado durante largo tiempo una resistencia pasiva que se traducía en el hecho

de que, simplemente, no se iba... Han existido múltiples formas de resistencia al sistema industrial obligando a los patrones a dar marcha atrás en el primer momento...”¹²³

Creemos ver una manifestación de la noción de antipanoptismo en otro ejemplo brindado por el mismo Foucault (1976), en donde el pensador nos narra cómo los dispositivo de poder, específicamente refiriéndose a los micro-poderes no se instalaron de manera instantánea:

“Este tipo de vigilancia y de encuadramiento se ha desarrollado, en un primer tiempo, en los sectores mecanizados que contaban mayoritariamente con mujeres o niños, es decir, con personas habituadas a obedecer: la mujer a su marido, el niño a su familia. Pero en los sectores digamos viriles, como la metalurgia, se observa una situación muy distinta. La patronal no llega a implantar inmediatamente su sistema de vigilancia, y debe, durante la primera mitad del siglo XIX, delegar sus poderes...”¹²⁴

Foucault (1976) cuenta como se debió realizar un pacto con los trabajadores, a través de un jefe, que podía ser el más cualificado o un anciano. De esta forma se iría gestando un contra-poder, a partir de los “obreros profesionales”, instancia que podía tener dos caras: por un lado, dirigida en contra del patrón y en defensa de su comunidad obrera o, por otra parte,

¹²³ Foucault, Michel. Op. Cit.

¹²⁴ Foucault, Michel. Op. Cit.

dirigida hacia sus propios pares; fenómeno en que el jefe en cuestión –el capataz de la pampa salitrera- oprime a sus iguales. Pero, de acuerdo a las palabras del mismo Foucault, estos flujos de contra-poder se extinguieron, porque llegado el momento, la fuerza del patrón supo “mecanizar las funciones que se le escapaban”, logrando acabar con la cuota de poder que pudo haber tenido el trabajador. Sin embargo, como bien sabemos, no es necesario que el poder sea entregado, para que continúe fluyendo y los trabajadores de la pampa calichera, con sus huelgas y resistencias rebeldes, así lo demostraron.

En Rivera Letelier el orden establecido intenta afectarlo todo. La empresa organiza la producción del salitre y también la vida de sus trabajadores. Reglamenta el espacio de trabajo (las calicheras) y también el campamento. Se Dictaminan horarios, se instala cercas, se contrata a vigilantes y porteros; se registra a quienes ingresan o salen de sus feudos y se lleva un registro escrito de la vida privada de todos los habitantes del campamento. Además, la empresa regula (o intenta regular) la prostitución; instala pulperías e imparte (o niega) educación. El amo también administra la salud y la muerte. Esta influencia, que a todos alcanza, se puede observar también en los cuerpos que mutilados, silicosos, ennegrecidos, atribulados y tristes gravitan por el universo de la obra. Pero, por otro lado, se trata de los mismos “viejos mañosos” que celebran, toman, bailan, pelean, putean, gritan y reclaman cada vez que el gran ojo apenas parpadea. Estos hombres transforman la noche en el momento vital, haciendo florecer de vida al desierto más seco del mundo. Siendo esta última la mayor tarea emprendida por las musas de Rivera Letelier, las prostitutas pampinas. Ellas transforman, hacen mutar al poder regulador, transformando su tarea en una fuga vital que permite a los hombres pampinos darse cuenta de que ellos también poseen un cuerpo y que,

por lo mismo son capaces de ser influidos por el deseo que abre las puertas del placer y del saber. Las mujeres de Rivera Letelier representan una resistencia, son una fuga hacia la vida. En el fondo, la actividad de las prostitutas y todo el comercio ilegal (contrabando) que pudiese darse en la pampa, eran la razón de que ésta, tal como lo expresa el autor, estuviese viva.

En las historias de Rivera Letelier se aprecia que existe una intención de parte de las autoridades por regular, controlar el comercio sexual e incluso la sexualidad de la población pampina, sin embargo tales intentos resultaron vanos, porque al interior de los mecanismos y dispositivos de aplicación del poder, no había un control verdadero. El sexo, la sexualidad de los pobladores, a pesar de cualquier intento de ser controlada, se movía de forma desenfrenada, libre y rebelde. El sexo en las obras del escritor pampino se transforma en un contra-poder, a través del cual, el control y la vigilancia son burlados por el deseo y el placer.

De acuerdo a Foucault (1976), la prostitución es una de las actividades, hasta cierto punto delictuales, más controlada y regulada, debido (al lucro) a las ganancias que es capaz de reportar a diversas esferas del poder social. Sin embargo, en las novelas citadas, vemos que no existen agentes de control directo sobre la actividad del comercio sexual. Las prostitutas, en realidad, son libres. No existe la presencia de proxenetas u otras instancias que lucren con el “trabajo” de las meretrices pampinas. Se trata de una fuga de poder, en toda su expresión.

Por otro lado, en estas novelas, se puede apreciar que en el universo pampino, existe una jerarquía bien definida y establecida, en la que los roles están determinados en función de la productividad de los cuerpos... patrones, jefecillos (capataces), carceleros (guardias),

prostitutas y obreros, son los entes habituales. De vez en cuando aparece alguna visión fantástica de algún predicador loco, la figura agazapada de algún contrabandista o el paso libre de un “cuenta cuentos”. Pero ellos son seres que tienen una cuota de poder que les permite viajar entre las obras e incluso aventurarse fuera de ellas. Son completamente libres, representan otra instancia de resistencia y subversión hacia el poder disciplinario.

Como ya he señalado, Hernán Rivera Letelier (1996) ha construido un círculo en cuyo centro se ubica *La reina Isabel cantaba rancheras*. En este hecho se aprecia también una forma de construcción panóptica. Porque no es sólo la obra, a partir de la cual surgen sus demás creaciones; también los personajes, los lugares y los acontecimientos tienen un punto central al cual remiten, desde el cual provienen. Ese punto es la pampa, descrita en esa primera novela. Desde allí fluyen las historias. La reina, que es un apodo enigmático, puesto que representa al poder soberano, ese que gobierna todo lo que ocurre en la ciudad salitrera creada por este narrador. Desde ese punto central, ubicado en lo más alto, la mirada y la pluma seguirán un curso atentamente vigilado. Es por eso que siempre deben regresar. Las novelas de este autor, así como los personajes de *Los trenes se van al purgatorio*, están cumpliendo una condena: el retorno eterno a ese centro místico y ficcional que es la pampa salitrera. Su pensamiento (como minero) se construye en círculos: toma recuerdos y testimonios, junto a multiplicidad de otras fuentes, creando así su obra principal que, en permanente corrección, continúa dominando, creando e interfiriendo en sus demás producciones literarias. Los personajes de la reina habitan en esos otros contra-espacios que son las demás novelas de este ciclo. La Chamullo se crió en un prostíbulo de Pampa Unión, la Ambulancia se devolvió

(ejerciendo) en el tren del destino y no pocas veces se recuerda y proyecta la memoria, en esa primera obra, a la matanza de obreros ocurrida en la escuela Santa María de Iquique.

En otro orden de ideas, cabe mencionar que la privacidad es una invención reciente. Los pueblos históricamente han tenido vidas públicas. En Rivera Letelier podemos apreciar este tipo de organización social a través de la presencia del “libro de registro”, que daba cuenta de cada detalle de la vida de los habitantes de las ciudades salitreras y de la opinión de cada persona, recogida en la forma del tradicional “pelambre”. Éste se desarrollaba como la principal actividad y la forma de contacto social por excelencia; siendo la “plaza” y la “pulpería” los lugares predilectos por la población del campamento minero, para llevar a cabo esta (in)sana y necesaria actividad de interacción social. Los vigilados también se vigilan.

Por otro lado, nunca aparecen descritas (en su interior) las casas de los patrones, los edificios gubernamentales, los cuarteles militares, ni las iglesias. En *La reina Isabel cantaba rancheras*, por ejemplo, sólo se menciona una vez el interior de la iglesia: “allí todo era oscuridad”, nos dice el narrador, recordándonos, de alguna forma, que el poder se encuentra siempre oculto; actuando desde las sombras, sin dejarse ver, pero muy presente. En este sentido sabemos que cualquier forma o relación de poder puede difuminarse o revertirse y, tal como plantea Foucault (1981) en *Las mallas del poder*; el poder es permeable, poroso y actúa como una especie de red que deja intersticios, espacios y líneas de fuga. De la misma forma, las estrategias de dominación y los dispositivos de control orientados a conseguir la disciplina (preferentemente mediante el castigo), expuestos y descritos en estas obras, se presentan repletos de instancias y de líneas de fuga.

Como habíamos mencionado, uno de los dispositivos o estrategias del poder para llevar y someter a la masa de obreros era “el enganche”. En la escritura de Hernán Rivera Letelier los enganchados están casi totalmente ocultos. Pasan desapercibidos, pero permanecen siempre al acecho. Son mencionados una y otra vez, pero, al igual que en la realidad, no aparecen; no se muestran abiertamente. Su existencia molesta, perturba. Destruye el relato épico de la explotación minera construido por el poder hegemónico. Nadie quiere decir que parte de Chile se formó a través del acarreo de cuerpos engañados y esclavizados. Resulta paradójico que, aun cuando los enganchados son la mayoría, en términos cuantitativos, representan a la minoría en el esquema social pampino. Son los más sometidos, el último escalón de la jerarquía social.

La historia de los enganches y los enganchados, el relato de aquella masa de trabajadores que engañados, obligados y arrastrados dieron forma a la pampa salitrera del desierto chileno, sólo se puede apreciar mirando la escritura de Hernán Rivera Letelier desde afuera. Hay que ubicarse en un punto tan alejado y alto, que permita lograr una perspectiva capaz de incluir a toda su obra. Sólo desde allí podrán apreciarse los múltiples retazos de escritura con que se reconstruye a estos seres vejados y negados, pero que, a pesar de todo, se aprecian vivos y capaces de resistir. Estos hombres sólo aparecen en los intersticios y en la voz de algún narrador ocasional cuyo contexto narrativo los toca de manera tangencial. Creo que los enganchados habitan en esos intersticios de la literatura, de la historia y de nuestra sociedad, porque de alguna forma, esos otros, esa alteridad somos nosotros mismos; ya que fueron ellos quienes dieron forma a este país y, con su migración, construyeron gran parte de nuestra identidad como pueblo.

También debemos señalar que, para el universo salitrero descrito, el exceso de luz (calor) en la pampa, no significa vida, sino lo contrario. En estas obras el sol simboliza al vigilante que, llenando cada espacio, quita toda libertad a los hombres del salitre. Pero los mineros saben cómo esquivar esa mirada inquisidora, hiriente; saben quitarse al vigilante de sus espaldas, enfrentando al olvido y a la muerte. Siempre encontrarán, increíblemente alguna sombra a la cual arrimarse. Los espacios oscuros en Rivera Letelier son espacios de escenas latentes.

De a poco, vamos descubriendo que la normalización, es decir la adscripción a un cuerpo social homogéneo (en donde se obliga a la homogeneidad), es el sistema disciplinario implantado (y fracasado) en los campamentos salitreros. En este sentido, el minero pampino, es un ser creado, artificial. Es un cuerpo que se busca, se desea homogeneizar.

Resulta paradójico que en un espacio tan vigilado, quizás el más vigilado de la nación en aquella época, surgieran los mayores movimientos sociales que se hayan visto alguna vez en este país. El panóptico funcionó en contra de sí mismo. Esta es una de las grandes historias que Hernán Rivera Letelier nos está contando. El relato de la subversión del orden y de la disciplina. Su obra nos está mostrando cómo el poder fluye, cambia, se transforma, se ejerce, contamina, crea y se subvierte. Hoy los dispositivos se han sofisticado, cada individuo puede ser localizado en cualquier lugar del mundo, el control agobia, pero aún así; de alguna forma las sociedades se escapan, resisten. Baste mirar nuestra sociedad actual, llena de dispositivos, muy controlada, hasta que cobra consciencia de que por cada uno de ellos, como

individuo, fluye una cuota de poder y que de la suma, pueden surgir fenómenos como la revolución estudiantil, que puso en jaque al poder estatal hace algún tiempo.

Continuando con mi argumentación respecto de la obra rivereana, debo mencionar que la sexualidad y el deseo dan vida a los cuerpos. Los cuerpos existen porque son capaces de desear. Como dije antes, en la obra de Hernán Rivera Letelier las prostitutas son las agentes del deseo, ellas hacen posible que los cuerpos vivan, son entonces, portadoras de vida. Por lo tanto, estas mujeres que comercian sus cuerpos dando placer, provocando el deseo; llevando su sexualidad al desierto estéril son, en cierto sentido, un dispositivo tanto al servicio como en contra del poder. Porque sin ellas los trabajadores no podrían percibir su cuerpo. El cuerpo del minero existe, se manifiesta a través del deseo y el sexo. Las prostitutas, desde esta perspectiva, serían un dispositivo del poder utilizado por el patrón, quien permite la entrada de las meretrices al, siempre cerrado, estricto y severo recinto de la empresa salitrera. Se le permite llegar hasta el campamento minero. Allí se les consiente ejercer su oficio (su profesión). En este sentido, las prostitutas y los prostíbulos son concebidos como una forma del poder disciplinario; un dispositivo más que, como muchos otros, nace al servicio del poder hegemónico, pero a poco andar se transforma en un dispositivo que, reivindicando al cuerpo (vejado y negado), ataca al poder del cual procede. “Aquello que hacía fuerte al poder se transforma en aquello, a través de lo cual ahora es atacado”.

Al dejar entrar a las prostitutas se pretende conseguir una suerte de vigilancia de la sexualidad pampina, controlando los impulsos sexuales y, a través de ellos, el deseo de los

trabajadores. Sin embargo, al poder se le escapa el hecho de que el deseo es capaz de engendrar vida en los cuerpos dominados e inertes del hombre pampino...

“el poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo... pero de la misma forma, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor. Y de golpe, aquello que hacía al poder fuerte, se convierte en aquello por lo que es atacado...”¹²⁵

En resumidas cuentas, el panóptico aludido por Hernán Rivera Letelier pareciera ser perfecto, pero no lo es. Las fugas, las zonas oscuras y el tránsito de palabras, que fluyen libres y en todas direcciones, son parte vital del contra-espacio, construido en y a partir de la suma de sus obras. Cierro este apartado con algunas palabras del filósofo que sustenta la mayor parte de mi argumentación:

“Nada es más material, más físico que el ejercicio del poder... el poder lejos de estorbar al saber, lo produce...”¹²⁶

¹²⁵ Foucault, Michel. Op. Cit.

¹²⁶ Foucault, Michel. De Lenguaje y literatura. Paidós. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1996.

4.4.- Amor, muerte, vida, traición y alteridad. “Palabras de un mismo conjuro; frutos del mismo árbol”.

Ciertamente los escritos de Rivera Letelier se insertan en la tradición de la literatura sobre la muerte en América Latina. Esta fuerza irrumpe como tópico fundamental en cada una de sus obras. *La reina Isabel cantaba rancheras* es la historia de un funeral (el de la propia reina); *Fatamorgana de amor con banda de música* es el relato de un crimen (asesinato) cometido por un Estado opresor (la muerte de los músicos de la banda del litro); *Santa María de las flores negras* cuenta la matanza de los huelguistas de la pampa en Iquique; y *Los trenes se van al purgatorio* muestra el viaje espectral de un tren cargado de almas, que se dirige al limbo eterno del desierto calichero. Las figuraciones de la vida y la muerte en la pampa salitrera de este autor se dan en la forma de fuerzas indescriptibles, pero también como seres concretos. En su primera obra ese personaje es la mismísima reina, luego corresponderá el turno a Candelario Pérez (el viejo que murió tres veces), más adelante será Olegario Santana y por último, será el enganchador que va en el “Longino”, aunque debo acotar que en ese tren (casi) todos los pasajeros están muertos.

La muerte en estos relatos alcanza ribetes de exacerbación. Muchas veces se alude a ella mediante el recuerdo de gigantescas matanzas que, lamentablemente, encuentran su referente en el mundo real. Pero creemos que una de las intenciones de ficcionalizar estos relatos de muerte es sugerir que se trata de violencia sagrada y simbólica. Por lo tanto, estaríamos frente a un caso de sacralización de la muerte a través de la literatura. Los muertos, la matanza cumplen en este espacio una función purificadora. Desde esta

perspectiva, sólo a través del sacrificio máximo, el mundo puede renovarse, reconstruyéndose mejor, más justo. Sólo a través de la violencia sagrada se puede acceder verdaderamente a lo divino que es, en última instancia, un futuro de esperanza para los que vendrán.

Como vemos, la muerte abarca casi todos los emplazamientos al interior de estas novelas. Pero siempre se tratará de una muerte diferente a la profana. En la mayoría de los casos, luego de leer las obras, nos damos cuenta de que la muerte aparece como una fuerza generadora de vida. Desde ella se elevan las voces, de ella emanan los relatos, ella reúne a los hombres en la igualdad; en ella y sólo en ella la otredad absoluta no existe y el yo es también el otro.

Una de las cualidades más curiosas de esta forma de constituir la ficción es, como dije, la construcción de personificaciones de la muerte. Siempre como hombre, y siempre presentándose como héroe, amigo y traidor al mismo tiempo. La muerte personificada se engaña a sí misma en cada relato. No desea cumplir su rol, se niega a llevar a los hombres del desierto hacia su fatídico destino. Traiciona a su propia naturaleza y se vuelve una fuerza capaz de engendrar esperanza y vida. Así ocurre con la reina, con Candelario, Olegario y el enganchador. Todos ellos traidores, todos ellos rechazan su rol, rescatan a las almas, antes de llevárselas hacia ese otro no-lugar. Así son los héroes de Rivera Letelier, traidores que gracias a su condición de tales, permiten que la vida explote en medio del desierto. La reina Isabel ayudaba a sanar a los enfermos y cuando se dio cuenta de que ya casi no quedaba vida, puso su existencia sobre el lecho fúnebre para, en un acto de rebeldía final, salvar a todos los hombres de acabar enterrados en el olvido. Su huida significó la muerte de la última oficina

salitrera del mundo. En el caso de Olegario Santana, vemos que traiciona su rol de parca intentando advertir a todos del fin que él bien conocía (la matanza) y, además, salvando a dos jóvenes a quienes les entrega el don de poder construir un futuro, lejos del infierno de la pampa dominada por la mirada asesina del amo. Candelario Pérez, por su parte, se enfrenta a su propia sombra, cada vez que uno de sus amigos corre peligro. Disfruta de la vida y la promueve en las noches de Pampa Unión, con su presencia atemoriza, pero finalmente, entrega paz y esperanza. En el caso del enganchador de los trenes se van al purgatorio, deberíamos tener al traidor que engaña, que miente; un traidor diferente a los otros, porque él traiciona a los hombres; su trabajo es llevarlos a la muerte, sin embargo, en este último viaje no lo hará, los ha subido al tren del viaje eterno, pero no es un viaje mortuario, sino paradójicamente, un viaje lleno energía vital.

Debo mencionar además que es a través del amor que el jote Olegario, la muerte en *Santa María de las Flores Negras*, se hace consciente de su propio cuerpo, se vuelve concreto; se hace verdaderamente humano y comienza a tomar partido por los hombres. El amor lo transforma en traidor.

Así son los traidores de Rivera Letelier, seres cuyo destino está escrito, tienen un rol que cumplir, pero que se transforman en dispositivo de fuga, de escape para los hombres oprimidos que entregan su vida en las páginas de estas novelas. Sin embargo, no todo traidor se presenta finalmente como un héroe. El juego de traición y traidores tiene, de una parte a los traidores que ya hemos descrito, quienes asumen su rol como entidades fecundas, son héroes a través de su traición, aunque les signifique la condena eterna. Pero, por otro lado, están los

traidores profanos, los simples mentirosos que también abundan en estas obras. Es la traición del Estado, que abandona a su pueblo; es la traición de la Iglesia, que ya no brinda salvación espiritual a los oprimidos y es la traición de quienes han olvidado, de quienes extirparon de su memoria los hechos que, aunque nefastos, construyen nuestra identidad.

Por consiguiente, estamos frente a una forma muy particular de expresar la muerte. Se trata de una fuerza que se traiciona a sí misma y es capaz de generar vida. Se personifica como un traidor que, a través de su propia condenación, traerá esperanza y la posibilidad de un renacer mejor. Pero también, en el plano de la estructura narrativa, existe la conspiración latente. Es la traición del gran vigilante, la subversión del narrador quien decide dejar de iluminar a sus prisioneros, se mezcla con sus personajes y entrega la palabra; permitiendo incluso que nosotros, lectores, interactuemos con los hombres que pueblan ese universo.

Como decíamos antes, la violencia sagrada (ritual) que circula en cada historia de este escritor, es el germen fecundo que da origen a las sociedades. Es, además, capaz de crear el futuro de un pueblo que, perseguido por la fatalidad, ha divinizado, erigido héroes a quienes han sido víctimas de la violencia primigenia que; lamentablemente para nuestra nación, no ha estado sólo en su origen, sino como he dicho antes, nos ha acompañado siempre. En estas obras, la violencia, la muerte y el castigo representan al progreso. Rivera Letelier nos dice que este país se ha construido sobre pilas de cadáveres, sobre la sangre de sus víctimas, quienes desde su tumba nos dicen que no son héroes: “No pedimos, no quisimos esta muerte”¹²⁷ ...

¹²⁷ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

En realidad, la muerte de la mina (tópico central y superficial) en la obra de Hernán Rivera Letelier, representa la sobrevivencia, la vida; el triunfo de la vida del pueblo, y de la literatura. Sin la muerte del salitre, esta obra no existiría. Sin la violencia de la muerte, esa aventura épica contenida en cada página, no podría haberse narrado.

Por su parte, las canciones populares que musicalizan cada relato anhelan la muerte, cuanto antes llegue mejor. En ese espacio se sitúan las rancheras que abundan en la obra de Hernán Rivera Letelier. Esas canciones, tristes y alegres a la vez, le cantan al desprecio y al apego que la gente le tiene a la muerte. Vemos así que para la gente de la pampa, la muerte es la misma que se vive en México. Los hombres la ensalzan demostrando así su indiferencia y, al mismo tiempo, el respeto que le tienen. La música que entró en la pampa riverseana a través de las rancheras, se transformaría, a través del sufrimiento diario en las calicheras, en verdaderos himnos de alabanza y desprecio a la muerte.

En este sentido Octavio Paz (2008) critica la despersonalización de la muerte, fenómeno propio de la civilización occidental moderna. Le agobia su encierro higiénico en los hospitales, por ejemplo. En cambio, exalta a la verdadera muerte, omnipresente y cotidiana, acusando así la hipocresía occidental que rechaza, ignora o suprime a esta fuerza. Él se da cuenta de que, paradójicamente, la muerte es una fuerza vital. La glorificación o exacerbación de la muerte que realiza Rivera Letelier a través de su obra es, en realidad una exaltación de la vida. Pero para entender o interpretar de este modo su escritura hay que entender cuál es la imagen de la muerte que el presenta; imagen que se mezcla con su particular versión del traidor. La muerte y la traición, unidas en un mismo espacio, serán las fuerzas encargadas de

engendrar nueva vida. *La reina Isabel cantaba rancheras* nos brinda el mejor esquema de estas fuerzas, en cada capítulo, si sabemos lo que buscamos, encontraremos las respuestas. La muerte y exequias de la reina son la muestra más clara de que la muerte en estas obras no es el fin. Marca un comienzo, trae esperanzas... significa una nueva existencia lejos del olvido.

Hay que decir que el relato de Rivera Letelier resulta transgresor incluso para aquellos por quienes ha levantado la voz. En cierto sentido, al desacralizar al obrero y mostrarlo lleno de vida, niega la epopeya y con ella el heroísmo pregonado en la historiografía tradicional. Sus seres viven y sufren en la violencia que era la norma de la vida en el desierto. No se entregaron mansos al sacrificio ellos no pidieron ser mártires, no querían ser héroes.

En *Santa María de las flores negras*, como en casi todos los relatos de este autor, nos situamos ante a la negación del olvido y, nuevamente, ante la declaración del nacimiento trágico de nuestro pueblo que no sólo ha debido sufrir de la violencia fecundadora -aquella de la que habla Derridá-; sino también de la violencia profana, instituida por los nuevos dueños de esta tierra. Esta violencia se da, extrañamente, dentro de lo permitido por la ley, siendo incluso apoyada y avalada por ésta -Rivera nos presenta así una historia del proceso que algunos han llamado neocolonialismo-.

En sus relatos Rivera Letelier hace que su voz sea la del otro, sus historias están dominadas por la heteronomía. Construye sus relatos mezclando el testimonio con la ficción y se instala así en un entre, en un contra-espacio en que la historia de los otros habla a través de él. No puedo dejar de sugerir que Rivera Letelier también es el otro: el trabajador, minero,

poeta y escritor olvidado por la tradición culta y el mundo académico. En su escritura los civilizados patrones habitantes del “primer mundo” nos consideran unos bárbaros, incultos salvajes; apoyando con estas opiniones, la violencia y el maltrato; así como también, la explotación y los crímenes cometidos contra los trabajadores pampinos; que él vivió y apreció en primera fila.

También sirve para argumentar en este punto el hecho de que esta escritura se mueve por otros espacios o, mejor dicho, “espacios otros” (la forma más simple, aunque no menos compleja, para decir, heterotopía). En estos contra-emplazamientos los héroes no existen. Son antihéroes, traidores entre los que contamos a la muerte, obreros, borrachos, prostitutas, bohemios, homosexuales, etc. Se trata de personas cuyos actos, indignos y alejados de toda sublimación, abren la posibilidad de que la vida y la muerte se encuentren, se confundan y se mezclen. Creando intersticios, fugas a través de las cuales la esperanza se hace posible. Quizás sea por eso que los espacios textuales, creados a partir del imaginario de las obras citadas son, a menudo, inverosímiles. Son imposibles, pero ahí están, negándose a desaparecer, luchando por seguir en algún lugar de nuestra memoria.

La violencia fundadora del relato épico requiere de la mansedumbre de los sacrificados. Necesita de la entrega y la convicción para constituirse como una muerte heroica. Así como también requiere de la justificación violenta (acometida) para que se genere el accionar del agresor, en la forma de un oponente digno y de una causa justa... ¿cuánto de todo esto se cumple en los episodios de la historia pampina narrados por Hernán Rivera Letelier?... en la respuesta a esta pregunta se encuentran, creo, dos aspectos centrales de la producción

literaria de este hombre: primero, que ella se ha hecho cargo de arrancar esas historias de las garras del olvido y; segundo: que como perturba, es negada, peyorizada por la tradición literaria nacional (por la crítica) y quizás por eso es también desechada por algunos círculos intelectuales.

Poe ejemplo, los integrantes de la banda del litro en *Fatamorgana de amor con banda de música* son víctimas de una muerte injusta. Son castigados y muertos para servir sólo como chivos expiatorios. Ellos reciben su muerte de forma rebelde, renegando de ella, insultando a sus verdugos. Mueren entre frases de sarcasmo y a la vez de furia. Sus finales se alejan completamente del paradigma tradicional de la muerte occidental-cristiana, en la cual, la petición de clemencia, el arrepentimiento y la humildad son la norma para lograr un martirio heroico.

Creemos entonces que si existe una fuerza, por débil que sea, en la que se haga efectivo el reclamo, el derecho del pasado, es la que se encuentra en aquellos escritos capaces de soportar el peso de la muerte engendrando vida, apagando el olvido, reivindicando a la otredad castigada. Allí es donde se inserta la obra de Hernán Rivera Letelier, erigiéndose como una inmensa heteronomía, porque es la voz de los otros, el eco de los otros que está dictando a través de la palabra escrita de este hombre, escritor y minero.

En este mismo aspecto cito la muerte de Galvarino que, signada como el espacio otro, en palabras de Gilberto Triviños (2004), traza una serie de significaciones transgresoras del proyecto del olvido. El obstinado bárbaro se revela grosero con su enemigo, sus últimas

palabras no son de arrepentimiento, son denuncia, contienen rabia, rebeldía; claman por venganza y reivindicación. De la misma forma los personajes de Hernán Rivera Letelier se revuelven en su lecho de muerte. Nos hablan desde el otro lado de la muerte para decirnos que no descansarán en paz, porque no querían, no merecían morir. Pero, por sobre todo, nos dicen que no deben, no quieren ser olvidados; porque el olvido sería para ellos, la verdadera muerte.

Rivera Letelier separa la pampa en dos universos: de un lado el que añora, lleno de vida, amor, rebeldía, gozo y; por otra parte, el de la diaria explotación, la injusticia, el de la muerte profana. Para liberar al hombre del segundo espacio, necesariamente hay que eliminar al primer universo. Esta será una disyuntiva para el autor, porque se mueve entre lo amado y lo odiado. Entre la vida y la muerte, entre lo sagrado y lo profano. Resulta más comprensible entonces, que el mundo sagrado de Rivera Letelier, el mundo de vida, sea el del prostíbulo; el mundo de los trabajadores que, con rebeldía, arrebatan sus cuerpos a las garras de la muerte, que también se ha contagiado de vida y ha decidido quedarse con ellos (es la muerte traidora, desertora). Es el caso de cada uno de los traidores que hemos citado.

Una de las estrategias de Rivera Letelier para dar validez a su discurso, es entregar la palabra a los únicos entes capaces de hablar desde la muerte: los propios muertos. Podemos apreciar además que, en estos textos, muchas veces la traición es movida por el amor. El autor mezcla vida, muerte y amor, añadiéndoles como último ingrediente de la traición. En este sentido su obra nos dice, de alguna forma, que la literatura es, en sí misma, una forma de

traición. Es el espacio de la muerte que se prolonga y detiene el tiempo y es, además, una forma concreta de conectarnos con el otro, con la alteridad que ha sido negada y olvidada.

Parte del atractivo de estos textos es que en ellos la muerte es admirable y milagrosa. En ella habita la esperanza, que curiosamente es la esperanza de que la vida no se extingue, sino que continúa, que va más allá de la propia muerte. De esta forma, vemos otra vez como la muerte, permanentemente, se traiciona a sí misma.

Me permito aquí citar un breve recuerdo que a propósito de estas últimas palabras vino a mi memoria: en Italia existe una iglesia de monjes capuchinos que han utilizado los restos de sus muertos como adornos del recinto que habitan. Ellos saben bien que lo que en apariencia es muerte, en el fondo es una representación, una exaltación de la vida. La muerte, por lo tanto, se presenta en estas obras como un poderoso conducto hacia lo sagrado. En este mismo sentido se dan los ritos y la ficción, en ambas instancias los hombres se encuentran con Dios.

La historia de *La reina Isabel cantaba rancheras* gira en torno a la muerte de la famosa prostituta. Sin embargo, Hernán Rivera Letelier (1996) nunca nos muestra su deceso; simplemente la encuentran muerta. Vestida “como para fiesta o gala dominguera”¹²⁸... En realidad ella nunca murió, pero tendrá velorio y funeral. Esa mujer, que es el espíritu de la pampa, en realidad sólo cambió de estado. Liberó su espíritu, transformando la realidad del mundo en que vivía. Era un ser mágico. Su muerte representa el término de un ciclo y marca la renovación vital encargada de liberar a los hombres que han resistido a la muerte.

¹²⁸ Rivera Letelier, Hernán. Op. Cit.

Desde esa primera obra, el tiempo que más atrae en ellas, por su vitalidad, es el tiempo de la fiesta. Para Foucault (1966), la aparición de este tiempo en cualquier emplazamiento constituye la presencia de una heterotopía. Y es que, este tiempo marca la superación de la soledad del hombre y, no sólo en estas obras, constituye una forma de renacimiento vital. Octavio Paz (1981) señala que mediante la fiesta la sociedad logra emanciparse de las normas que se le han impuesto¹²⁹. Durante la fiesta la sociedad, negándose a sí misma, ridiculiza a sus autoridades, se burla de sus deidades y, ante todo, se olvida de los principios y leyes que la oprimen. En la pampa salitrera de estos escritos, la fiesta está representada ante todo en el espacio prostibulario. Pero también se vive su tiempo en las tabernas y en el cine, así como en la cancha de fútbol –“que a veces era toda la extensión de la pampa”- y en la plaza. Incluso en los propios camarotes cuando se transformaban en centro del comercio sexual pampino.

En cada una de estas novelas, la vida y la muerte constituyen parte esencial en la regeneración de las fuerzas creadoras. Son dos caras de la misma moneda. Un continuo que se detiene en el instante de morir pero que sigue su rumbo más allá, en el espacio de lo desconocido. En *La reina Isabel cantaba rancheras*, la muerte está cargada de esa significación mística y simbólica. Para Hernán Rivera Letelier la vida siempre continúa, extendiéndose más allá de la muerte, lo que es más, la sobrepasa. En este sentido su pensamiento se opone al del hombre moderno, para quien la muerte es sólo el término lógico de un proceso natural. En el pensamiento rivereano, expresado a través de su escritura, se vislumbra siempre, aunque a veces con bastante dificultad, la esperanza.

¹²⁹ Paz, Octavio. Op. Cit.

El hombre pampino no teme a la muerte, vive con ella, la acaricia, la festeja, la insulta. El trabajador de las salitreras sale de parranda con la muerte, haciéndola ingresar en el tiempo de la fiesta que es un espacio de transformación, capaz de operar de manera profunda en cualquier espacio, incluso en el de la muerte.

Rivera Letelier y Octavio Paz entienden la muerte de la misma manera. Para ambos, es algo omnipresente en la realidad latinoamericana. No representa el fin de la vida para el hombre, al contrario, puede convertirse en el principio de algo nuevo. Según Paz (1981), deberíamos, a través de la muerte, empezar a dominar nuestra propia vida. Se trata de la vida que junto a la muerte forma parte esencial del tiempo mítico, ese mismo tiempo mítico en el que coexisten los dos mundos de Rivera Letelier, el de los vivos, junto al de los “no muertos”.

Como hemos dicho en páginas anteriores, el traidor es una fuerza y un personaje fundamental en las historias de Rivera Letelier. Y, tal como a la muerte, en cada relato, se identifica a esta fuerza con determinados actores. Entre estas figuras traidoras –en el sentido deleuziano del concepto– se cuentan a Olegario Santana, al Poeta Mesana, Bello Sandalio, Leoncio Santos, al narrador y al propio Rivera Letelier. Cada uno de ellos, a su modo, pretende rebelarse ante la muerte. Porque en estas novelas una de las formas más importantes de la traición, se da en quien abre las líneas de fuga: es la traición del narrador. Claro que no es el único traidor y, por tanto, tampoco es el único agente precursor de huidas y resistencias. Si seguimos la marcha de cualquiera de los personajes mencionados, de seguro encontraremos espacios dispuestos para la fuga.

En realidad, mediante la lectura de estos relatos, podemos darnos cuenta de que la literatura traiciona a la muerte, porque lleva a los hombres hasta sus dominios, y allí se sirve de ella para hacerlos inmortales o para enseñarles los secretos de la inmortalidad. A partir de esta concepción, podemos concluir que sólo la muerte posee el don de otorgar la inmortalidad. En cierto sentido, este ciclo de novelas, por su forma y expresión, nos proponen la idea del “eterno retorno” como explicación plausible del fenómeno de la muerte. Quiero decir que de alguna manera estas obras abren los sentidos y permiten que el lector se percate de que, paradójicamente, sólo está vivo por cuanto posee consciencia de su propia muerte. Son verdades que la obra nos susurra al exponer las instancias de esa otra muerte, que en Rivera Letelier es la vida fecunda; es una fuerza capaz de amar y de liberar; es la muerte emancipadora que se encarna (personifica) en seres como Olegario Santana o la reina Isabel.

Otro ejemplo de renovación vital propuesto por estas obras se da a través del “matrimonio pampino” (unión entre un trabajador y una prostituta), que Rivera Letelier muestra encarnado, por ejemplo, en la Dos punto cuatro y el Poeta mesana. Ambos, en su interacción amorosa, invocan las fuerzas generadoras de vida. De esta forma el cuerpo del hombre cobra vida. El ritual en que se convierte la pasión y el deseo desenfrenado de estos dos mágicos seres –el poeta y la puta: pareja clásica en la literatura- es una especie de hierogamia, que tiene como finalidad arrebatar al hombre común del castigo, de la muerte profana. Cada prostituta de ese increíble universo cumple este rol. Así lo da a entender Rivera Letelier. Son sacerdotisas que reparten vida, rescatan al hombre, lo hacen ingresar en un tiempo distinto al del trabajo profano. Mediante el acto sexual, los hombres de la pampa ingresan al espacio de lo sagrado.

A ese ritual se ha consagrado la reina Isabel. Ella, como sacerdotisa mayor, se entrega mansamente a la muerte. Prefiere morir antes de irse al sur, donde sólo reina la vida (profana). Su reino es el de la pampa desértica, el territorio de la muerte. Ella es la gran traidora de este conjunto de obras. Es la mujer que lleva vida al espacio de la muerte y que, con su propia muerte libera a los suyos, brindándoles la posibilidad de un futuro esperanzador, fuera del infierno de las salitreras.

Llama la atención que en Rivera Letelier las prostitutas son completamente libres. No son esclavas sexuales, sino mujeres emancipadas que administran su propio cuerpo, administran el deseo y en consecuencia, cierta forma de poder.

Debemos recordar que para Deleuze (1997) el traidor no es una simple entidad abstracta o una figura simbólica. En la concepción de este pensador el traidor existe, puede ser descrito. De esta forma se presenta también su presencia al interior de los relatos de Rivera Letelier. Se le puede encontrar en la forma de un hombre, de una institución, de una colectividad o de un poder, que también ha de ser tangible (como el Estado, el Ejército o la Iglesia). En este mismo ámbito se sitúan las lecturas y las escrituras subversivas que requieren de la traición y del traidor. Lo que significa que el lector también puede (debe) transformarse en un tipo de traidor. El lector se presenta así como alguien que no sólo puede, sino que tiene el deber de convertirse en un traidor y así subvertir los sentidos, para encontrar esas “otras verdades” contenidas en la ficción literaria. Por consiguiente, desde la perspectiva deleuziana el teórico también es o debería ser un traidor.

El traidor, a través de su fuga puede alcanzar la potencia de la creación, generando o ayudando engendrar vida. Ocurre que, a nuestro modo de ver, la traición es una forma de fuga y la fuga (huida) es una instancia traidora. Por tanto, todos los agentes capaces de huir, son también traidores. Personajes, narradores, autor, lectores; todos se dan cita en el espacio de la traición y la fuga. Creemos que ese es el punto de encuentro entre la realidad y la ficción, la reunión de todos los espacios. Ese punto de reunión, de yuxtaposición, es la gran heterotopía.

Por otra parte, creo que al afirmar e insistir en la sexualidad de los trabajadores pampinos Hernán Rivera Letelier está realizando un ejercicio de recuperación del cuerpo del obrero, que ha sido negado por la explotación y la situación casi esclavista en la que se le ha sometido. En su narrativa, el cuerpo se presenta como un espacio y la sexualidad que debía ser un dispositivo al servicio del poder regulador, terminó siendo un surco, una línea de fuga, un escape de ese mismo poder. Sólo habiendo aclarado bien este punto, se entiende el rol fundamental de las prostitutas pampinas. Nadie más que ellas pueden devolver el cuerpo y la vida a esos hombres, cuya existencia es diariamente minada por la explotación y el castigo. Conscientes o no de ello, los patrones, al permitir el ingreso de las meretrices, dejaron libre la entrada al elemento vital, que puede ser el motor, principio o soporte de toda instancia o intento de lucha, de libertad y de rebeldía del universo rivereano. Ellas son las portadoras del contagio vital. En las prostitutas de Rivera Letelier, en el relato de sus historias de resistencia, encontramos la autoafirmación del cuerpo a través de la erotización de la palabra.

Debemos agregar que leer y escribir también son actos que, como el sexo, permiten descubrirse, saberse, reconocerse en un cuerpo, y tener cuerpo significa estar vivo. Por su

parte, las voces silenciadas, las almas olvidadas adquieren corporalidad al ser recordadas. A través de la palabra escrita y mediante la ficción narrativa que los incluye, se rescatan los ecos olvidados. Cito el caso de los espejos, que siempre están presentes en los espacios prostibularios de este escritor. Ellos nos muestran, nos enseñan que tenemos un cuerpo y por tanto, nos declaran mortales. Y, como dije antes, sólo adquiriendo consciencia de la propia muerte, podemos acceder a sentirnos vivos. Creo que eso es precisamente lo que nos está intentando decir Rivera Letelier, cada vez que inserta estas puertas dimensionales en sus descripciones.

4.5.- Instrucciones para escapar de la prisión pampina: Instancias de fuga y resistencia. El lenguaje narrativo un agente del contra-poder.

Otra de las ideas que Foucault (1976) nos aclara a través de *Las mallas del poder* es, en qué manera los esquemas de poder y los dispositivos de control pueden verse mermados debido a los contrapoderes que, en el caso de la obra rivereana, se aprecian bajo la forma de sus propias fallas.

En aquel libro nos cuenta que en nuestra sociedad occidental los poderes estatales son representados esencialmente a través del derecho. Este sistema (de derecho) habría sido fomentado por las burguesías, porque les permitía amoldar las interacciones económicas en beneficio de su propio desarrollo y, siendo el lenguaje, la forma de expresión del derecho, pasó a ser también la expresión del poder soberano. Este poder soberano se expresaba en forma de discurso: “el vocabulario del derecho”. Se trata de la misma concepción jurídica del poder político que se aprecia desplegado en las obras de Hernán Rivera Letelier. Allí, el Estado se manifiesta en el derecho, pero éste, traidor, sirve a los intereses de una burguesía extranjera indiferente al sufrimiento del pueblo chileno.

En Foucault descubrimos que no existe una sola forma de poder. Existen varias manifestaciones de éste. Lo que significa que las formas de dominación también son variadas y pueden funcionar de manera local, en forma de relaciones laborales. Cada una de estas formas “locales del poder” posee funcionamiento y dispositivos propios, por lo que resultan altamente heterogéneas.

El poder es tan diverso como las formas que adopta. “La sociedad es un archipiélago de poderes diferentes” dice Foucault (1976). Así puede verse en la organización de las ciudades salitreras, en que cada quien disponía de su propia cuota de poder, acumulándolo, liberándolo y en ocasiones traicionándolo. Ese es el caso de las resistencias y subversiones que llamamos contra-poderes.

A través de los acontecimientos relatados en las novelas de Rivera Letelier, queda demostrado que la unidad estatal resulta ser secundaria al compararse con las formas de poder local. La pampa tiene su propia organización y sus centros de poder no son los mismos que en el resto de la nación. Estos poderes se han construido, lógicamente, para fomentar la mayor y mejor producción del cuerpo trabajador. La función de los poderes y la razón de ser de sus dispositivos es la productividad. En esta dinámica podría insertarse la permisividad mostrada por parte de las autoridades pampinas -incluyendo a la Iglesia- hacia la prostitución y el exceso de prostíbulos y cantinas presentes en el universo narrativo de Hernán Rivera Letelier. Les idearon como dispositivo normalizador, pero esa función fue subvertida y degeneró en una manifestación clara de contra-poder.

“Hay que considerar estos mecanismos, estos procedimientos de poder, como técnicas, es decir, como procedimientos que han sido inventados, perfeccionados y que se desarrollan sin cesar... una verdadera tecnología del poder”¹³⁰

¹³⁰ Foucault, Michel. Op. Cit.

En el universo de la pampa salitrera descrita por Rivera Letelier, cada uno de los contra-emplazamientos estaban inundados por la ilegalidad. Tanto que ésta constituía parte activa de la cotidianeidad. Esta circunstancia, exigía el establecimiento de un poder continuo, cuyos procedimientos funcionasen de manera individualizante, es decir, ejercer el control en el cuerpo de cada uno de las personas. Para ellos se intentó aplicar el poder, sobre la base de la estructura panóptica, el funcionamiento de las ciudades apestadas. Así mediante instancias como el libro de registro y la exclusión, se pretendió llegar a cada “átomo social”. El resultado, como hemos visto, no fue el esperado.

“la ilegalidad era una de las condiciones de la vida, pero significaba, al mismo tiempo, que había ciertas cosas que escapaban al poder y sobre las que el poder no tenía control”¹³¹

La disciplina se instaló en las salitreras como una estrategia para dominar el funcionamiento de la sociedad, abarcando hasta sus componentes más ínfimos, es decir a cada uno de los individuos del grupo social. Así la disciplina es el actuar de los dispositivos que buscan controlar al individuo para regular su conducta y transformarlo en un ser dócil y productivo. La disciplina, en palabras de Foucault (1998), representa el encuentro con una de las revoluciones de las tecnologías de aplicación del poder. La otra es el descubrimiento de la regulación. El sexo se ubicaría entre ambas instancias, constituyéndose en un dispositivo fundamental para hacer del cuerpo social una máquina productiva.

¹³¹ Foucault, Michel. Op. Cit.

También se pone de manifiesto que la función primordial del poder no es la prohibición, sino la producción. La producción de placer es una de las funciones esenciales del poder. De allí que los cuerpos descubran que en la obediencia al poder, también se encuentra contenido un cierto placer. Pero las relaciones de poder no deben ser consideradas sólo como formas de sometimiento en que unos tienen el poder, mientras otros carecen de él. Foucault (1976) es claro al decir:

“... lo que hace sólidas las relaciones de poder es que no acaban nunca., no existe por un lado algunos y por otro muchos; dichas relaciones de poder pasan por todas partes... Lo interesante, en efecto es saber cómo en un grupo, en una clase o en una sociedad funcionan las mallas del poder, cómo lo ejerce de nuevo, cómo lo conserva, cómo le repercute.”¹³²

Las relaciones de poder que se muestran en la obra rivereana se insertan en la dinámica descrita por Foucault (1976). De tal forma se presentan los espacios de lectura al interior de la narrativa de Hernán Rivera Letelier. A través de las instancias de lectura se puede añadir un elemento más a la producción de contra-emplazamientos en la narrativa del escritor nortino. Mediante las escenas en que se da el acto de leer se abren surcos por los cuales el poder, que ha extendido sus mallas, fluye hacia un espacio distinto. Se generan nuevos sentidos y se fomenta la promiscuidad de significados. Mediante estas nuevas hendiduras del plano

¹³² Foucault, Michel. Op. Cit.

ficcional, las historias se cruzan, se invaden, se mezclan, se abandonan. Las escenas de lectura rasgan la pared dimensional permitiendo que la interpretación se vuelva un acto rebelde, subversivo. Es el mismo juego en que el autor propone a los hombres del salitre: como seres ubicados entre la realidad y la ficción. Sin embargo, quienes poseen la mayor cuota de poder en cuanto a capacidad de desgarramiento del entramado ficcional, son los “cuenta cuentos”; seres que, instalados en el espacio de la oralidad, viajan a través de cada obra y escapan de ellas. Se enfrentan cara a cara con el lector, dando cuenta de que su influencia va más allá de las páginas de una novela.

En el mismo orden de ideas se inserta la cuestión del narrador en la obra de Hernán Rivera Letelier. Se podría decir que su desaparición, como estrategia narrativa, es un intento por mezclarse entre los personajes; por formar parte de la historia y acceder a convertirse en parte de la memoria popular. Aquí también se puede mencionar que los dichos, las frases populares, las jergas así como el lenguaje cotidiano y marginal, irrumpiendo en un texto escrito en la lengua estándar, que ha sido escrito de acuerdo a las normas de la literatura culta; representa una transgresión, una fisura a través de la cual se contamina y abre el texto. De esta manera se libera la lengua y se traiciona la forma convencional de escribir y narrar. Rivera Letelier se sirve tanto de la lengua coloquial, como de la formal para construir su discurso novelesco.

En la escritura de Hernán Rivera Letelier la inclusión de lo fantástico se da en un nivel muy profundo. Los personajes cuentan historias en que el hecho fantástico irrumpe siendo aceptado (creído) o cuestionado por los habitantes del primer mundo narrado. Así es como, a

través de la fantasía, que existe en la mente, en la voz y en las creencias de sus personajes, el autor transporta al lector a un universo mágico. El juego de sentidos se da abriendo nuevamente un surco de significación, porque: en qué categoría situar una fantasía, concebida como tal, al interior de una realidad ficticia.

Desde cierta perspectiva, el norte salitrero era toda una utopía. Allí llegaron hombres y mujeres buscando el lugar de sus sueños. Pero la realidad era otra. Llegaron a una prisión cuyas rejas y paredes eran la infinidad del cielo y la inmensidad del desierto. En la pampa calichera el gran vigilante es el sol, los vigilados son las almas que ahora ven en el sur de sus recuerdos y sus sueños, el espacio utópico de sus anhelos frustrados. Por tanto, el regreso al sur se presenta, en cada obra, como una ventana utópica. Un atisbo de esperanza para las almas y los cuerpos atrapados en el universo (in)disciplinado de la pampa.

Sin embargo, por el sólo el hecho de tener un cuerpo y la consciencia de poseerlo ya se está resistiendo y generando una transgresión hacia el poder opresor. El cuerpo, en palabras de Foucault (1967) es nuestra propia utopía. Una utopía tangible, que ocupa un lugar. Sólo por eso, tener consciencia de él, ya constituye una transgresión. El espejo y el cadáver nos ponen en evidencia la existencia del cuerpo. Ambas instancias, inalcanzables en el plano de la consciencia, se manifiestan como realidad en el plano de la ficción. A través de la obra literaria el cuerpo, como utopía, se hace visible, tiene su lugar. Sigue siendo inalcanzable, pero ya no imposible.

Sin embargo, como señaláramos antes, la mayor fuga del poder se da mediante el acto sexual. Es allí, en la sexualidad, que el cuerpo se hace real en toda su extensión. Desde ese contra-espacio que es el cuerpo del otro en el acto sexual, los poderes fluyen, se escapan dejan de ser propiedad exclusiva del soberano. Es así como las prostitutas dan vida al desierto, dan vida a los hombres que en él habitan, porque ellas dan cuenta de que el cuerpo existe. Fuera de las utopías, en sí mismo...

“Quizás valdría decir que hacer el amor implica sentir que el cuerpo propio se cierra sobre sí mismo, que por fin se existe fuera de toda utopía con toda la densidad de uno entre las manos del otro: bajo los dedos del otro que te recorren, tu cuerpo adquiere una existencia... Al igual que el espejo y que la muerte, el amor también apacigua la utopía de tu cuerpo, la acalla, la calma, la encierra en algo así como una caja que después sella y clausura; es por eso que el amor es tan cercano pariente de la ilusión del espejo y de la amenaza de la muerte. Y, si a pesar de esas dos peligrosas figuras, nos gusta tanto hacer el amor, es porque cuando se hace el amor el cuerpo está aquí”¹³³

Para Foucault (1967) resulta ser un hecho innegable que el actor principal de todas las utopías es el propio cuerpo.

¹³³ Foucault, Michel. Op, Cit.

También en esta instancia encuentra sentido el apodo que, en estas obras, significa más que un intento por ser identificado. Es un ejercicio de resistencia y un intento por trascender, por pertenecer al mundo sagrado más allá de la pampa y la explotación. En este inmenso panóptico, los trabajadores y sus nombres son apenas sujetos, existencias desechables, sustituibles por cualquiera. Pero el hombre conocido por su apodo, no es un simple número en la planilla de la empresa, es un ser trascendente, único; que no tiene igual. El apodo es su verdadero nombre, el símbolo en el cual reside su trascendencia y por el cual no puede ser reemplazado. El cuerpo se sublima a través del bautizo ritual que significa ser signado por un apodo. Se puede castigar, vigilar, someter a un hombre, más no a su apodo. Si los trabajadores no tuvieran apodo serían sólo eso: trabajadores... seres explotados, sin cuerpo, sin deseo, ni vida. En su apodo reside la esencia vital, su alma está contenida allí. El apodo con su trascendencia permite que se manifiesten las utopías que se encuentran selladas en el cuerpo.

4.6.- El cuerpo de la mujer pampina. Un espacio sagrado más allá del poder soberano.

En otro orden de ideas, que no se analizarán en esta ocasión pero que, debido a su relevancia no pueden dejar de mencionarse, se sitúa la imagen de la mujer pampina. Estos seres representados, ante todo mediante su voluptuosidad y energía vital, se erigen en las obras del escritor minero como un contra-espacio sagrado por excelencia. De un lado está la esposa, las madres e hijas del salitre, que sólo aparecen en su rol de acompañantes al interior de estos textos. Pero, en otro lugar muy distinto se ubica a la meretriz. Las prostitutas del desierto, como hemos señalado insistentemente constituyen el ingrediente esencial de la sociedad salitrera. Cumplen un rol económico y juegan un papel social fundamental para la estructura

del campamento. Lo saben muy bien los patrones, que han promovido sus desplazamientos hacia el interior más oscuro de la arquitectura disciplinaria. Las ven como dispositivo, como un mecanismo de regulación, pero ellas, traidoras, engañan al poder vigilante y se transforman en los agentes de la resistencia y la huida.

Se les presenta de variadas formas: como la prostituta mártir, la divinidad sagrada (diosa madre) y también en su rol de prostituta profana. Pero resulta claro que esta imagen erótica, indecorosa, sexual, salvaje, voluptuosa, violenta y rebelde; pero al mismo tiempo piadosa, sublime, pura y abnegada de la mujer rompe con los moldes tradicionales. En la obra de Rivera Letelier, a través de los planos ideológico y religioso, se ha fabricado, en términos literarios, una imagen subversiva de la mujer chilena.

V.- Conclusiones

A través de la lectura y el análisis de sus obras podemos concluir que, para Rivera Letelier la pampa desértica también fue un paraíso, un lugar lleno de vida, en que los hombres podían gozar, amar y vivir (resistir). Es un paraíso en el recuerdo, un lugar feliz situado en medio de la infelicidad. En cada una de sus páginas se muestra la vida en el desierto como una epopeya fantástica: lo sagrado, lo mítico, las luchas, derrotas, traumas y esperanza constituyen el argumento de sus historias.

Como dije antes, pocas veces en nuestra literatura el pueblo es quien ha tomado la palabra. La escritura de Hernán Rivera Letelier representa un hecho casi anecdótico: es la transmutación de un minero del salitre que ha cambiado “el macho de veinticinco” por la “máquina de escribir”; pero cuya obra, a pesar de haber recibido numerosos e importantes premios, ha sido ignorada por los círculos académicos. Por tal motivo, sin mayores argumentos teóricos, se ha visto desdeñada por buena parte de la crítica especializada, que no se ha tomado la molestia de estudiar a fondo su producción. Sin embargo, mediante una lectura analítica, es posible concluir que sus obras se erigen como fundamentales y dignas representantes de la narrativa chilena. A través de su novelística el autor nos presenta el universo de un Chile que, desconocido para muchos, es narrado desde su propia dimensión.

Reitero mis palabras al comienzo de este informe: en la literatura nacional no son tan escasas las referencias al Chile obrero, pero cuando se le menciona, se ha hecho casi siempre desde la perspectiva de quien nunca ha vivido lo que está contando -no digo que tenga que ser

de otra forma, pues así lo dicta la lógica-, centrándose y subrayando la parte triste de la vida del trabajador: los tormentos, las vicisitudes, la explotación, las difíciles condiciones de una existencia pobre y llena de humillaciones; la desdicha y el desamparo de las familias mineras. Recuerdo así a Baldomero Lillo, cuya obra admiro, pero quien, a pesar de oír y recopilar testimonios, nunca vivió lo que estaba contando. Sin embargo, Rivera Letelier tiene la posibilidad de hablarnos y situarnos, como lectores ideales, en el mismo espacio que ocupan sus personajes. A hombres y mujeres que otros sólo vieron padeciendo, él ha preferido mostrar llenos de esperanza, de voluptuosidad y de amor. En su obra nos dice que incluso bajo penurias extremas, a través de la alegría, del desenfreno, de la fiesta y el amor, puede surgir rebelde la vida.

Rivera Letelier, propone una ruptura con la tradición literaria del trabajo en Chile. Cuando cada texto que se ha referido al tema, se ha centrado en la explotación, iluminando preferentemente el espacio y el tiempo del trabajo, él se ha retirado hacia los lindes de la actividad obrera, hacia el tiempo de la alegría, de la celebración, de la emancipación diaria del trabajador que ha terminado su jornada y, lejos de la mirada del amo, se sacude el polvo de la muerte, para llenar su alma y su cuerpo de vida. Lo suyo es la fiesta y el carnaval.

En *La reina Isabel cantaba rancheras*, el marco de fondo para sus múltiples historias son las exequias de la prostituta más célebre y querida de la pampa. En *Santa María de las flores negras* el telón es la huelga obrera que desembocó en la mal recordada matanza. En *Fatamorgana de amor con banda de música* la tragedia inevitable tiene como escenario a Pampa Unión, la ciudad más viva que alguna vez existiera en “esos páramos infernales” del

desierto chileno. Y en *Los trenes se van al purgatorio*, es “el Longino” que ahora, como tren fantasma, realiza su viaje interminable trayendo de regreso a cada una de las almas de esos seres que, habiendo formado parte de la épica aventura que significó la extracción de salitre, dejaron pudrir sus huesos lejos de ese mágico mundo, en donde los muertos no desaparecen; se vuelven momias que susurran en el viento de la memoria.

Creo que se ha engañado a sí mismo el estudioso que piensa que su obra es sólo lo que muestra, que no va más allá del primer sentido de las palabras. Algunos han dicho que se trata sólo de escritura nostálgica, pero aun si sólo se tratara de un ataque de nostalgia, es innegable que mediante ella, los textos del autor pampino nos muestran la desaparición de un mundo (ficcional) que bien podría representar la desaparición de nuestro propio mundo. En cada una de las novelas que he mencionado se puede apreciar el proceso que vive una sociedad que colapsa (desaparece), mostrándonos las señales de la caída, enseñándonos cómo, todo lo que alguna vez fue próspero puede hundirse en la decadencia y llegar a su fin (político y económico). Se puede afirmar que, de cierta forma, Rivera Letelier nos hace mirar el pasado (ficcional), para que podamos ver nuestro (posible) futuro.

Mis ideas, además del componente fundamental que ha significado la teorización en torno al poder -que ha sido un pilar fundamental de mi formación académica- parten del hecho o de la premisa que dice algo así como que, porque algo pueda verse por completo no quiere decir que sea transparente, es decir, que no porque se muestre entero nos dejará todo en evidencia. Cito a este respecto un principio básico y elemental: “las cosas casi nunca son lo que parecen”. Soy un convencido de que aquello que se muestra por completo bien puede

estar ocultando algo (mucho o incluso todo). Por eso se hace necesaria la observación analítica, para llegar hasta aquello más profundo que se conoce como interpretación. Este es uno de los primeros motivos que me llevaron a seleccionar a este escritor, a su obra, para realizar este trabajo... creo que se ha engañado a sí mismo el crítico o el estudioso, que piensa que su obra es sólo lo que muestra, que no va más allá del primer sentido de las palabras.

Para mostrar de qué manera funciona y cómo se construye la ficción literaria del escritor minero se puede acudir a la forma en que nos describe sus épicas ciudades. En sus historias nos cuenta que el campamento salitrero era concebido y construido en círculos que rodeaban, en diferentes niveles, a las “corridas de camarotes” habitadas por los trabajadores(prisioneros); primero con las usinas, luego con la cerca que delimitaba el espacio en que podía desplazarse el trabajador; posteriormente (en un círculo más elevado y amplio) las casas de los altos funcionarios-vigilantes extranjeros que velaban porque la producción (y la explotación) no cesara jamás- y, por último, con la inmensidad del desierto más hostil del planeta. Pero la organización social de la ciudad pampina, descrita por Rivera Letelier no tenía un punto de poder central visible, de allí que a pesar de todo, se hiciera manifiesta, a través de las vidas festivas de la gente simple, su ingobernabilidad.

Una de las virtudes que hacen de esta escritura (y su posterior lectura) una instancia tremendamente atractiva para ser analizada, al alero de los conceptos relacionados con las sociedades disciplinarias, es que en ellas se nos dice, en cada historia, que en todo tipo de relación humana siempre cabe la sospecha y que, por lo tanto, el panóptico no puede ser absoluto. Son los personajes, los espacios que habitan, la forma en que se narra, el origen del

autor... a cada paso con que nos adentramos en la lectura de estas obras nos damos cuenta de que es imposible no sospechar. Para apoyar esta idea cito nuevamente al texto *Santa María de las flores negras*, del cual se deriva gran parte de este trabajo. Allí, en algún momento, de acuerdo a la forma en que el suceso es relatado por Hernán Rivera Letelier, la matanza de la escuela Santa María, se transforma en una especie de atentado suicida, una suerte de inmolación masiva que nos trae a la memoria el sacrificio divino, el sacrificio occidental por excelencia, el de Jesús... de alguna forma Rivera Letelier nos está diciendo que los trabajadores son Jesús y entonces, mediante la ficción novelesca, inventa una nueva forma de narrar la historia de la muerte de Dios. Se trata de una lectura, probable, no digo que sea certera y mucho menos la única. Pero ya podemos darnos cuenta que mediante el simple acto de sospechar hemos podido deconstruir un sentido que parecía unívoco y lineal, abriendo una nueva posibilidad de interpretación. Como dije antes, si es posible la sospecha y si de ella se pueden desprender diversas interpretaciones, entonces podemos argumentar que estas obras sirven para defender la idea de que el panóptico no es absoluto.

Una huelga –temática fundamental en algunos textos de este análisis- es un esfuerzo por hacerse notar, por ser observado, en otras palabras, una manera de sobreponerse a la vigilancia extrema del panóptico. Se trata de una forma de antipanoptismo. El poder que fluye a través de las páginas de cada novela se concentra, mediante la estrategia de la vigilancia extrema, en alcanzar a su vez “la suprema invisibilidad”, concepto que a nuestro modo de ver, hace referencia a que mientras más invisible, mayor es el poder alcanzado. Aquel que no se puede ver en absoluto, alcanza el poder supremo.

Con un enfoque similar, también podemos decir que el universo literario de un autor como Hernán Rivera Letelier, dadas sus características escriturales, puede ser concebido como una “red global” (hipertextual, rizomática). Su producción literaria, su ficción narrativa intenta, permanentemente, abarcarse a sí misma. Cada nuevo texto -y en esta categoría entran todos aquellos que fueron escritos luego de *La reina Isabel cantaba rancheras*- intenta llenar un espacio que parecía vacío, replegarse sobre sí mismo y volver sus pasos hacia ese texto matriz, que es su primera (y en opinión de muchos, la mejor) obra. La suya puede considerarse, desde esta perspectiva, no una labor de escritura, sino de reescritura.

En el corpus de obras escogido, el tratamiento del tiempo narrativo rompe cualquier convencionalismo histórico (a pesar de referirse, en muchas ocasiones, a sucesos documentados por la historiografía oficial) el autor pretende estar hablando desde la memoria social (popular). Se trata de un recurso para presentar su versión de un mundo completamente ficcional. Por otra parte, esta escritura desacraliza (y acerca) a la poesía que, como estrategia estética y discursiva, invade el espacio novelesco, mediante la confluencia de muchos lenguajes; en los que, por una parte está la multiplicidad y heterogeneidad de voces narrativas y, por otra, la cantidad de recursos retóricos que el autor ha empleado. Su habla, de carácter coloquial, está invadida de ingredientes populares y dialectales, pero eso no le aleja de presentar un contenido, que en el ámbito del tema, así como también de la forma, es altamente simbólico. Se trata de una escritura, hasta cierto punto, vanguardista, repleta de elementos tradicionales, pero renovadora y original en múltiples aspectos; percibiéndose, en muchos casos, como verdadera poesía escrita en prosa.

Rivera Letelier nos ha dejado ver que no fue la mina lo que dio vida al desierto. Fueron los hombres, sus mujeres, su amor, su alegría; también el sufrimiento diario y la lucha cotidiana. Pero por sobre todo, a pesar de todo, a veces oculta y siempre rebelde, la esperanza.

Lo que destaca en estas obras es que todo en ellas, desemboca en la formación de contraespacios. La pampa salitrera es un emplazamiento otro, cargado de múltiples heterotopías menores, que a su vez son cruzadas por infinidad de heterocronías. Es el mundo de la yuxtaposición, del caos emergido a partir de la organización disciplinaria que se ha subvertido y ha generado contra-poderes que se han rebelado y, de espacio panóptico le han transmutado en un lugar fuera de todo lugar. En esa misma dinámica se inserta la escritura de Hernán Rivera Letelier, que también constituye un espacio heterotópico. Pero que hemos denominado, ampliando considerablemente el alcance del término: heterografía.

Todos los personajes de Hernán Rivera Letelier son entes desarraigados, seres desterritorializados que han creado su propio espacio vital. Han hecho del desierto su hogar y han creado, aun en medio del sufrimiento, agobiados por una vigilancia y castigos extremos, –siguiendo los patrones de la heterotopía descrita por Foucault- una utopía en el mismo infierno.

Entender el espacio como una heterotopía es concebirlo de una forma dinámica, un espacio en que los procesos sociales, así como también los literarios, son los que configuran su propio universo. Cada sociedad produce su propio tipo de espacio y, obviamente, lo propio ocurre en el ámbito de la ficción narrativa.

En esta multiplicidad de sentidos y tramas, de rizomas, y laberintos cerrados que es la obra rivereana se puede apreciar la sacralización y la desacralización tanto del minero de las calicheras, como de la prostituta pampina.

Esta obra, dirigida principalmente al mismo pueblo, que el autor interpela y a quien pretende representar (heteronomía), se construye sobre la base de la arquitectura panóptica; pero en vez de fomentar la proliferación de espacios iluminados, opta por establecer una red de contra-dispositivos disciplinarios que terminarán por subvertir ese esquema y a los poderes que representa. Se trata de una escritura producida desde y para la alteridad, entendida ésta como el otro que, explotado y humillado encuentra, en cada historia, un espacio que le había sido negado en la escritura canónica.

Para Borges son cuatro las historias que configuran el pensamiento literario occidental (el retorno, la búsqueda, el asedio y el deicidio). Rivera Letelier, a través de su narrativa, no sólo nos lleva por cada una de estas instancias, sino que además, agrega dos nuevas tramas: la historia de la locura, visible en cada una de las obras y la historia de la traición, también dentro de la concepción borgeana de lo que es un traidor (“Historia del traidor y el héroe”; “Tres versiones de Judas”). Por lo tanto, podemos adelantar que en sus relatos, el poeta de la pampa narra las cuatro historias clásicas de occidente, a las que agrega el relato de la locura y el de la traición (fecunda).

No puede negarse que la visión del autor hacia el trabajo es tremendamente patriarcal. Así se percibe a través de sus relatos: el de las calicheras es un trabajo de hombres, y el único rol que destaca aparte del minero, es el que se daba en los buques en la forma de la prostitución pampina. Sin embargo, esta profesión es, con todo, la de mayor relevancia al interior de su producción literaria, porque no es la mina, ni la empresa que erigió ciudades, aquello que da vida al desierto; son las mujeres de la pampa con su pasión y su sexualidad, entregando su amor y su alegría, en medio del sufrimiento diario. Ellas representan el renacer en la lucha cotidiana contra la muerte.

En Rivera Letelier la muerte genera vida y escritura. La reina Isabel con su muerte ha generado vida. A través de la escritura de Hernán Rivera ha despertado recuerdos, generando la manifestación de cuentos, añoranzas, discursos y todo tipo de escritura; porque considerada en conjunto, su obra es un ejercicio de escribir y corregir. La suya es una heterografía construida de fragmentos, polifonías, polisemias, interdiscursividades e intertextualidades, que se extiende y se repliega, buscando siempre llegar al centro del cual proviene. Ese centro es su primera obra, la más completa, el texto original: *La reina Isabel cantaba rancheras*.

Tal como mencioné, al señalar las cualidades generales de la escritura de Hernán Rivera Letelier, es principalmente a través del sexo que los cuerpos pueden hacerse perceptibles y rechazar a la muerte. Por lo tanto, se puede afirmar que la sexualidad, en estos escritos, constituye una línea de fuga, a través de la cual el poder fluye y escapa. Los dispositivos del amo devienen contra-poderes. Causan huidas, traiciones. Promueven la búsqueda de sentidos diferentes.

En la escritura rivereana el término “heterotopía” describe el estado de hibridez en que se encuentran esos emplazamientos tangibles, que se pueden ubicar en un espacio físico, pero que también constituyen estados emocionales. La heterotopía en Rivera Letelier se encuentra sobre todo en los cuerpos mismos de sus personajes, en sus personalidades, en sus apodos. En estas corporalidades, devenidas espacios, se mezclan una variedad inmensa de elementos que, de alguna forma, construyen la identidad del ser pampino ficcionalizado en estas novelas. Son los mismos contra-espacios que construyen la memoria popular. Allí donde todos los tiempos se detienen, se mezclan y fluyen hacia todas direcciones. Representan la mayor de las subversiones. Son el quiebre que caracteriza lo fragmentario y heterogéneo de nuestra cultura latinoamericana. Son el espacio en que el yo, el tú, el otro e incluso, el traidor, se funden en uno.

La escritura de Rivera Letelier es como jugar a los dados. Allí la superficie de lanzamiento se construye a partir del propio lanzamiento, es decir, en cada palabra articulada y escrita. El plano, por tanto, existe en la dimensión creativa del autor, pero tanto más en la del lector, toda vez que es él quien relanza los dados a través de la lectura. La obra literaria de Rivera Letelier es un plano constituido de cada uno de los libros reunidos y escritos a partir de *La reina Isabel cantaba rancheras*. Desde ese texto se han lanzado los dados que han ido construyendo sus demás obras.

Como proyecciones de este trabajo podemos señalar que, mediante la lectura de estas novelas se abre además un espacio de investigación poco tratado en la literatura nacional. Nos

referimos a la violencia sagrada y a la relación que aún puede apreciarse (en la ficción literaria de este autor) entre violencia y religión. Rivera Letelier no sólo –como ya se ha demostrado– pretende hacernos vivir con nostalgia sus recuerdos de un mundo que ha desaparecido, sino que también nos habla -además de todo aquello que hemos estudiado- de conflictos ideológicos, de rituales violentos. De cierto modo alude a la guerra santa y los sacrificios rituales, enmascarados en el relato de matanzas sangrientas y de gobiernos traidores, torturadores y sedientos de la sangre de su propio pueblo.

La traición es, en la escritura de Rivera Letelier, una instancia fecunda, renovadora, llena de la posibilidad de un nuevo destino. En ella se encuentra la esperanza y el camino hacia una instancia de resistencia. Con sus huidas, el traidor rivereano construye la posibilidad de crear, de engendrar nuevos sentidos, nueva vida. La muerte y la traición se fundan en una sola presencia. De esta forma, la vida, la muerte, el amor y ahora también la traición, constituyen palabras pertenecientes a un mismo conjuro.

El análisis de estas obras también nos propone, como posibilidad futura (proyección), susceptible de realizarse a través del estudio de la ficción narrativa de Hernán Rivera Letelier, así como de otros autores que han abordado, aunque de distinta forma la temática del trabajo en Chile: la elaboración de un mapa sociocultural (literario) de Chile, basado en el tráfico de obreros (cuerpos) que no sólo la minería del salitre desató, alentó y promovió en todo el país. Este fenómeno migratorio se (des)conoce como el “enganche” y sus principales agentes son los “enganchadores”. Se trata de un trabajo que debe surgir de las pistas narrativas presentes (y ausentes) en la obra considerada. La idea es llegar a establecer una lectura cruzada con

otros textos literarios e historiográficos que aborden el tema, ayudando a reconstruir los fragmentos que constituyen nuestra cultura e identidad.

Podríamos afirmar así que esta escritura representa una muestra de la diversidad cultural de Chile, ya que a través de ella se pueden encontrar algunas pistas de la forma en que se ha construido la multiplicidad social que constituye nuestro patrimonio popular, llegando a tener una vaga idea de cómo ha sido el peregrinaje (migración) de la clase trabajadora chilena y la transformación sociocultural que dicho desplazamiento naturalmente conlleva.

También como proyección surge la idea de considerar la novelística de Hernán Rivera Letelier como la muestra de la destrucción o el colapso que las decisiones, tomadas a partir de la política basada en la economía del momento histórico referido causaron. La idea es extrapolar el modelo pampino a lo que ocurre hoy en día en algunas naciones que se encuentran en crisis. ¿Qué ocurrirá con Chile cuando sus recursos naturales (que no son muchos) acaben?; ¿ocurrirá lo mismo que en el resto de los países que han gozado de bonanza gracias a sus riquezas naturales... o sucederá lo que estas obras muestran en la ficción del colapso salitrero? En cierto sentido Rivera Letelier nos está susurrando una verdad histórica que Foucault menciona con estas palabras: “los estados, incompetentes en los planos económico y social, se juegan sus cartas en el ámbito de la seguridad, siendo ellos mismos, en ocasiones, los generadores del miedo...”¹³⁴

¹³⁴ Foucault, Michel. Op. Cit.

La pampa salitrera de Rivera Letelier representa al pueblo chileno resistiendo los embates de la muerte que siempre le acosa. Es un pueblo castigado y condenado, pero que logra sobrevivir en la esperanza del sur idílico; en el contra-espacio de las películas mexicanas; en la heterotopía de los prostíbulos y en el no-lugar de la memoria. El esfuerzo por homogeneizar a los trabajadores pampinos es permanente, pero los intersticios, las fugas incesantes, la rebeldía, el desenfreno y la traición hacen que estos esfuerzos sean vanos. La identidad en las obras de Hernán Rivera Letelier es una cuestión de heterogeneidad. Las heterotopías se oponen al orden, se fomenta la mezcla de realidades incompatibles e incongruentes, generando un caos que puede engendrar una multiplicidad de nuevos (des)órdenes.

Por otra parte, en estas novelas, la lectura se transforma en un espacio diferente y con vida propia al interior de cada obra, en donde los lectores se tornan dueños del relato. El propio narrador, en cada uno de los textos no es, sino uno más de tantos lectores. Así se menciona él mismo. Con todo, el autor nos está diciendo cuáles son los referentes que construyen su universo y, al mismo tiempo, nos abre una nueva posibilidad de análisis, mediante el recurso de la intertextualidad, creando algunos puntos por los que es posible detectar pasajes ocultos que abren nuevas dimensiones interpretativas.

Al llegar aquí me atrevo a confesar que veo a este escritor como una especie de chamán, un hechicero capaz de conectar al hombre común con lo desconocido, de transportarlo al reino de la muerte (la ficción). Él mismo afirma que su objetivo, en cuanto a lector-receptor de su obra, es la misma gente de la cual habla en sus historias: el hombre

cotidiano, el trabajador desconocido. No sé si ese anhelo se cumple, considerando cuanto lee el hombre común de este país. Lo cierto es que, con sus novelas, Rivera Letelier ha sido capaz de hacer brotar esperanza en medio de la muerte. Desatando y dejando libre la alegría, la vida y el amor de los pueblos fantasmas del desierto chileno.

“La utopía es un lugar fuera de todo lugar, pero es un lugar en donde habré de tener un cuerpo sin cuerpo; un cuerpo que será bello, límpido, transparente, luminoso, veloz, de una potencia colosal, con duración infinita, desatado, protegido, siempre transfigurado. Y es muy probable que la utopía primera, aquella que es más difícil de desarraigar del corazón de los hombres sea precisamente la utopía de un cuerpo incorporeal”¹³⁵.

¹³⁵ Foucault, Michel. Op. Cit.

VI.- Bibliografía

- Alonso, María Nieves, Blum, Andrea, Cerda, Kristov, Cid, Juan, Oelker, Dieter, Sánchez, Marcelo, Triviños, Gilberto, Villavicencio, Manuel. (2005). “Donde Nadie Ha Estado Todavía: Utopía, Retórica, Esperanza”. Atenea, versión on-line: N° 491, 29-56.
- Alonso, María Nieves; Rodríguez, Mario; Triviños, Gilberto. (1995). La crítica literaria chilena. Concepción, Chile. Editora Aníbal Pinto.
- Aínsa, Fernando. (1986). Identidad Cultural de Iberoamérica en su Narrativa. Madrid. Gredos, D.L.M.
- Alemany Bay, Carmen. (2009). La narrativa de la alteridad en América latina (desde los tiempos del boom). Madrid, España. ArCiBel editores.
- Althusser, Louis. (2003). Ideología y aparatos ideológicos de estado / Freud y Lacan. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Álvarez, Gerardo. (2001). Textos y discursos: Introducción a la lingüística del texto. Concepción. Editorial Universidad de Concepción.
- Barrientos, Mónica. (2011). Vigilancia y Fuga en Mano de obra de Daniela Eltit. Universidad de Chile. Documento Virtual.
- Begrich, Aljoscha. El encuentro con el otro según la ética de Lévinas. Alemania. 2010. Ensayo acerca del texto: Humanismo del otro hombre. (Lévinas, Emmanuel: Humanismo del otro hombre. México 1974). Documento virtual.
- Beltrán, Luis. (2002). La imaginación literaria, la seriedad y la risa en la literatura occidental. Barcelona, Plaza Edición.

- Cabré, María Teresa. (2010). Textos especializados y unidades de conocimiento: metodología y tipologización. Revista estafeta. Edición Virtual.
- Cánovas, Rodrigo. (2001) “Explicaciones de variada índole sobre un libro dedicado al diseño literario de los prostíbulos en suelo americano”. Primer seminario de investigación literaria. MECESUP UCO 0230.
- Cánovas, Rodrigo. (2008). De los espacios que restan en la novela chilena actual. Documento virtual Fondecyt. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.
- Deleuze, Gilles. (1999). Conversaciones. Valencia, Editorial Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. (1997). Diálogos. Valencia, Editorial Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. (2007). Empirismo y subjetividad. Barcelona, España. Trad. Hugo Acevedo. Editorial Gedisa.
- De Toro, Alfonso. (1999). Pasajes – heterotopías – transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico. Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar. Universität Leipzig.
- De Toro, Alfonso. (2001) Centro de Investigación Iberoamericana. Universität Leipzig. Borges/Derridá/Foucault: Pharmakeus/heterotopía o más allá de la literatura (‘hors-littérature’): escritura, fantasmas, simulacros, máscaras, carnaval... Universität Leipzig.
- Eltit, Daniela. (2002). Mano de obra. Santiago de Chile. Seix Barral.
- Fairclough, Norman. (2008) El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades. Departamento de Language and Linguistic. Universidad de Lancaster. Discurso & Sociedad, 2(1) 170-185

- Foucault, Michel. El sujeto y el poder. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20.
- Foucault, Michel. (1998). Vigilar y castigar. México, Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel. (2008). El lenguaje del espacio. Documento virtual PDF. Texto Ensayístico. Revista Digital Estafeta.
- Foucault, Michel. (1966) Topologías. (Dos conferencias radiofónicas). France-Culture. Documento virtual.
- Foucault, Michel. (1996). De Lenguaje y literatura. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica.
- Foucault, Michel. (1979). Microfísica del poder. Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. España. Madrid. Ediciones la Piqueta.
- Foucault, Michel. (1989). El pensamiento del afuera. Valencia. España. Pre-textos.
- Foucault, Michel. (1980). El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault, en Bentham, jeremías: "El Panóptico". Barcelona. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Ed. La Piqueta.
- Foucault, Michel. (1976). Las mallas del poder. Les mailles du pouvoir. Conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bahía, Barbarie, n° 4, verano de 1981. Pág. 23 a 42.
- Foucault, Michel. (1997). El pensamiento del afuera. Traducción de Manuel Arranz. Valencia. Pre-textos.

- Foucault, Michel. (1978-1979). Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el Colegio de Francia .Fondo de Cultura Económica. México. 2007.
- Foucault, Michel. (1992). El orden del discurso. Buenos Aires. Tusquets Editores.
- Foucault, Michel. (1968). Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Argentina. Siglo XXI Editores.
- García Jiménez, Luis. (2009). La muerte desde la mirada de la historia, la literatura y el arte. Texto ensayístico en revista Virtual. Academia. Edu.
- Irribarren, Manuel. (1965). Los grandes hombres ante la muerte. Barcelona. Montaner y Simón S.A.
- Lévinas, Emmanuel. (2008). Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad. Salamanca. España.
- Lévinas, Emmanuel. (2009). Humanismo del otro hombre. Madrid. España. Siglo XXI editores.
- Mannoni, Dominique. (1990). La otra escena. Claves de lo imaginario. España. Amorrortu Editores.
- Martell-Morales, Jaime. (2012). La heterotopía en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá. Jaime. Universidad de Puerto Rico. En revista Acta Literaria. N° 31. 2005. Pp. 33-46. Universidad de concepción, Chile. Edición virtual.
- Martínez, Jorge. (2010). Historia de los espacios, historia de los poderes: Hacia una genealogía de la noción de espacio público. Tabula Rasa. Colombia, Bogotá.

- Menton, Seymour. (1993). La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992. Fondo de cultura económica. México.
- Montenegro, Gonzalo. (2011). La traición en Deleuze. Texto ensayístico en Revista virtual Academia. Edu.
- Murillo, Jorge; Vergara, Adrián. (2004). Una propuesta de análisis textual a partir de los postulados del análisis crítico del discurso. Revista de Filología, lingüística y Literatura. Vol. 30.
- Navarro, Olivia. (2010). El “rostro” del otro: una lectura de la ética de la alteridad de Emanuel Lévinas. Tenerife. España. Universidad de la Laguna.
- Neruda, Pablo. (2001). Canto General de Chile, alturas de Macchu Picchu y otros poemas selectos. Santiago de Chile, Editorial Ercilla Ltda.
- Neruda, Pablo. Canto General. (2002) Edición virtual: <http://www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm>. Universidad de Chile; Fundación Pablo Neruda.
- Nauta Maior. (1994). Diccionario enciclopédico. Barcelona, Ediciones Nauta S.A.
- Nietzsche, Friedrich. (1992). Así habló Zaratustra. Ed. Alianza. Madrid. Pág. 96
- Ostria González, Mauricio. (2005). “La identidad pampina en Rivera Letelier”. En Acta Literaria N° 30 (67-79). Universidad de Concepción.
- Paz, Octavio. (2008). Los hijos del limo. Chile. Tajamar editores limitada.
- Pineda, Sebastián. (2011). Teoría literaria de Alfonso Reyes. La ausente de toda antología. Universidad de los Andes. Red Nacional de Estudiantes de Literatura y

Afines. Colombia. Ponencia presentada en JALLA-E. Universidad de Santiago de Chile. Mesa de trabajo: problemática de la teoría literaria latinoamericana.

- Qualls-Corbett, Nancy. (1990). *A prostituta sagrada, a face eterna do feminino*. Sao Paulo, Ediciones Paulinas.
- Reyes, Alfonso. (1997). *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México. Fondo de cultura económica.
- Rivera Letelier, Hernán. (octubre de 2005). *Santa María de las flores negras*. Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena S.A. 1ª edición.
- Rivera Letelier, Hernán. (abril de 2002). *La reina Isabel cantaba rancheras*. Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena S.A. 7ª edición.
- Rivera Letelier, Hernán. (octubre de 2005). *Los trenes se van al purgatorio*. Santiago de Chile, Editorial Planeta S.A. 1ª edición.
- Rivera Letelier, Hernán. (octubre de 2005). *Himno del ángel parado en una pata*. Santiago de Chile, Editorial Planeta S.A. 1ª edición.
- Rivera Letelier, Hernán. (noviembre de 2004). *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago de Chile, Editorial Planeta S.A. 8ª edición.
- Rodríguez, Mario. (2004). “Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión”. En *Atenea*, n° 490, pp. 11 – 32, Concepción.
- Romera Castillo, José, Gutiérrez Carbajo, Francisco, García-Page, Mario. (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Madrid, Editorial Visor.

- Rueda, Germán. (2011). *Literatura y alteridad. Notas para una experiencia ética de la lectura. Simposio: heteronomías de la lectura. Estudios filosóficos UNAM. México.*
- Rulfo, Juan. *Obras completas. (1977). El llano en llamas; Pedro Páramo; otros textos. Argentina. Biblioteca Ayacucho.*
- Sabot, Philippe. (Noviembre de 2006). *Los juegos del espacio y del lenguaje: heterotopía, isotopía, caligrama. Revista Aisthesis, n°40.*
- Triviños, Gilberto. (1998). *“La visión del último rostro en la obra de Federico García Lorca”.* En *Acta literaria, N° 23. Universidad de Concepción.*
- Triviños, Gilberto. (1996). *“Las metamorfosis de la Muerte semejante a Diana en la poesía de Rubén Darío, Vicente Huidobro y Nicanor Parra”.* En *Acta literaria, N° 21. Universidad de Concepción.*
- Triviños, Gilberto. (2003). *“Revisitando la Literatura Chilena”.* En *Atenea, versión on-line: N° 487. Concepción.*
- Triviños, Gilberto. (2004). *“Mariluán de Alberto Blest Gana: Panóptico, utopía, alteridad”.* En *Atenea, N° 490, p.33-57. Concepción.*
- Triviños, Gilberto. (2002) *El eco de las voces muertas: epopeya, gran juego y tragedia en “La Araucana” de Alonso de Ercilla. Documento Virtual. Proyecto de los programas de Postgrado en Literatura de la Universidad de Concepción.*
- Vaimberg, Raúl. (2010). *Escena. Heterotopía y ciberespacio. Ensayo filosófico en revista Virtual Estafeta.*
- Zrustová, Mónica. (2010). *La muerte en la literatura mexicana. Juan Rulfo “Pedro Páramo”. Octavio Paz “Todos santos, día de muertos”. Universidad Carolina de Praga. Documento Virtual.*