



Universidad de Concepción
Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

**LITERATURA Y CIUDAD: MEMORIA, TERRITORIO Y UTOPIA EN LA
NARRATIVA DEL GRAN CONCEPCIÓN. ROBERTO HENRÍQUEZ, JUAN
POLIZZI, DARWIN RODRÍGUEZ Y PEDRO SILVA**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR EN LITERATURA
LATINOAMERICANA

CANDIDATO: Oscar Sanzana Silva

PROFESOR GUÍA: Edson Faúndez Valenzuela

Concepción, diciembre de 2014.

Índice

Introducción	3
I. La ciudad: entorno y cultura	10
II. La memoria en disputa	30
III. Territorio: entre la desterritorialización y la apropiación	52
IV. Reconstruyendo el pensamiento utópico	72
V. Concepción en el imaginario literario	95
VI. Análisis: la memoria y sus deberes	108
VII. Análisis: el territorio vivo	144
VIII. Análisis: pensamiento utópico y sueños colectivos	190
Conclusiones	214
Bibliografía	219



Introducción

Existen diversas formas de aproximarse a la literatura a partir del tema de la ciudad. En la urbe tienen lugar encuentros, desencuentros, cruces e intercambios que determinan procesos de socialización, y configuran formas de comportamiento y vida en sociedad. Asimismo, la urbe puede ser vista como un espacio que junto con albergar tales interacciones, se constituye en el lugar del deseo y su dinámica: desequilibrios, anormalidades, lugar de lo lúdico e imprevisible: espacio de tensiones sociales subterráneas que a cada tanto emergen violentamente.

En la ciudad tiene lugar un cruce de innumerables discursividades, desde la retórica del poder político y económico hasta las lenguas de las resistencias territoriales. Y es que las ciudades no están conformadas solo de casas, calles y plazas. También existen en el plano de la creación: textos literarios, películas, imágenes televisivas, donde las urbes son representadas e imaginadas.

Paralelamente, aunque muy lejanos a los grandes proyectos editoriales, a la producción masiva y a la cada vez mayor sofisticación del marketing, continúan emergiendo pequeñas iniciativas literarias, con ediciones que se acercan a lo artesanal, *autoediciones* en muchos casos, que se proponen desempeñar una labor testimonial, una suerte de rescate de la memoria histórica de un pueblo, barrio, población o incluso de la trayectoria de alguna organización social de importancia (club deportivo, asociación sindical, centro cultural, etc.). Y aunque pareciera ser contradictorio frente al avance implacable de la globalización, este tipo de iniciativas no solo pareciera haberse sostenido en el tiempo, sino además multiplicado. El espacio virtual se ofrece como un soporte

valioso para quienes aspiran a ver publicados sus escritos. Ha contribuido en gran medida a democratizar el acceso a este otro tipo de iniciativas literarias, como revistas, libros digitalizados, ensayos, etc., ofreciéndoles un público y la posibilidad de generar comunidades lectoras. Es posible que nunca antes haya sido tan fácil “hacer público” un texto literario (así como de cualquier otro tipo) como ahora. Autores prácticamente desconocidos para las grandes editoriales insisten en publicar regularmente un tipo de literatura que intenta abordar escenas y personajes pertenecientes a una comunidad, con el objetivo aparente de poner en conocimiento de las nuevas generaciones de lectores una parte de la historia de dichos territorios a partir del reforzamiento de valores y acciones eventualmente contrapuestas a las demás discursividades que podríamos denominar “oficiales” (es decir, provenientes del poder hegemónico, como la de los medios de comunicación de masas y la publicidad).

La presente investigación contempla el análisis de los textos de cuatro autores cuyo proyecto escritural permanece asociado al rescate de lo histórico-territorial del Gran Concepción, proponiéndose como **objetivo general** analizar algunos textos de narrativa producidos en Concepción a partir del año 2010, con el objetivo de identificar y reconocer en ellos las dimensiones estéticas y éticas orientadas a la recuperación de la memoria, el rescate patrimonial-territorial y el desarrollo del pensamiento utópico. De este objetivo general se desprenden los siguientes objetivos específicos: Determinar en qué medida la memoria opera como principio de actualización del presente en las obras analizadas, produciendo rasgos identitarios como agentes movilizadores orientados a la transformación social; establecer la forma en que la narrativa producida en Concepción por los autores considerados en el corpus hace posible el reconocimiento de lazos territoriales e identificar

la presencia del pensamiento utópico en los textos literarios que configuran el objeto de estudio.

La narrativa producida en Concepción a partir del 2010, se caracteriza por una tendencia hacia la recuperación de la memoria, la búsqueda de un rescate patrimonial que apunta a la generación de nuevos conocimientos identitarios territoriales, y, a partir de ellos, al esbozo de una crítica frente al actual modelo socioeconómico. Esto se ve representado en la producción de numerosas obras que apuntan hacia la reconstrucción del pensamiento utópico.

Los textos fundamentales propuestos para el análisis son *Cacerías sobre un iceberg* de Roberto Henríquez, *Cuentos contra la amnesia* de Darwin Rodríguez, *Cuentos para no olvidar* de Juan Polizzi, y *Coronel. Cinco tiempos de una historia* de Pedro Silva.

En relación a Roberto Henríquez, el presente trabajo se propone analizar *Cacerías sobre un iceberg*, su novela más reciente, publicada en 2010 después de más de diez años de silencio. Algunos de sus textos anteriores son a las novelas *Contra la ternura* (1989) y *Lo que usted no se imagina* (1991). Sus inicios literarios se remontan a su etapa de estudiante de Pedagogía en Español en la Universidad de Concepción, como uno de los fundadores de la revista *Postdata*, junto a Carlos Decap, Tomás Harris y Jeremy Jakobson. La publicación tuvo su primera aparición en agosto de 1980. Henríquez describe el período anterior a la aparición de *Postdata* como una época en la que se intentaba resignificar la literatura como un espacio múltiple, capaz de atender a dos objetivos esenciales: recuperar el circuito de lectura perdido y devolverle su existencia social. El autor reaparece en la escena literaria de Concepción con una obra cuya trama transcurre en la ciudad de

Concepción de los ochenta, asediada tanto por manifestantes como por vigilantes. En medio de bares, hoteles y otros espacios de la urbe tiene lugar la persecución, el miedo, la paranoia y la imposibilidad de toda esperanza.

Roberto Henríquez es el único de los autores considerados en esta investigación que ha sido estudiado por la crítica. Formó parte del corpus de la tesis con la que obtuve el grado de Magíster, titulada: “Un espacio para soñar que somos otros: heterotopías en la narrativa de Concepción. Daniel Belmar, Alfonso Alcalde y Roberto Henríquez” (2012).

En el caso de Darwin Rodríguez, se considerará su obra *Cuentos contra la amnesia*, publicada en 2010, debido a que en ella se presenta un conjunto de relatos cuya temática central es la evocación de situaciones que tuvieron lugar durante los años de la dictadura militar. Entre sus obras más importantes publicadas con anterioridad destacan el libro de relatos *Tres vistas aéreas* (1988), el poemario *Caballo azul* (1997), así como el libro de crónicas *Apuntes para una historia* (1997). Desde el 2009, Rodríguez es director de la editorial tomecina “Al Aire Libro”. El encarcelamiento, la persecución política, las desapariciones, los sueños de libertad, las resistencias están presentes en este libro, aunque cruzadas por el humor irónico y cierta alegría esencial del autor tomecino. La obra literaria de Rodríguez no ha sido objeto de estudio por parte de la crítica.

Cuentos para no olvidar, del escritor penquista Juan Polizzi, corresponde a la segunda obra que se analizará en el presente estudio. Publicado a fines de 2011, un año marcado por el despertar de masivos movimientos sociales, este libro consta de dieciocho relatos que rememoran pasajes de la resistencia contra la dictadura militar en la ciudad de Concepción. Se trata, pues, de un rescate de escenarios, circunstancias y personajes –

algunos ya desaparecidos- que forman parte de una historia que no ha sido escrita sino a retazos. Publicó con anterioridad, entre otros, los poemarios *Prisionero del sol* (1985), *Dos casi cuentos* (1987), *De puño y letra* (1988) y *Prohibido prohibir* (1997). En 1978, junto a Juvenal Candia, Patricio Turra, Marcos Cabal y otros, funda el *Taller Literario de Trabajadores Mano de Obra*, expresión artística del Taller de Análisis Sindical y Social (Tasys), que agrupa hasta hoy a importantes escritores locales, como Omar del Valle, Patricio Pinto, Fernando Ortíz y David Avello, entre otros. La obra de Juan Polizzi no ha sido objeto de estudio por parte de la crítica.

Pedro Silva es autor de una serie de textos que retratan diferentes épocas en la historia de la comuna de Coronel, entre las que destacan *El ferrocarril de Concepción a Curanilahue. Apuntes para su historia* (1991), *Coronel. Notas históricas* (1999), *Coronel 1935. Presencia de su comercio* (2002), *El carbón, organizador de espacios y forjador de historia* (2008), *Coronel de noche. La bohemia de los 60* (2014, en proceso de publicación), así como los textos de relatos inéditos *El Chompa y otros cuentos*, y *De noches y perros*. Para el desarrollo de la presente investigación, se considerará *Coronel. Cinco tiempos de una historia*. Publicado en 2011, este libro corresponde a una compilación de relatos que indagan en la memoria histórica y la identidad de la comuna de Coronel, particularmente en su pasado de esplendor carbonífero y luchas sindicales y sociales. Es una obra en la que la emotividad y compromiso social que adquieren sus protagonistas a través de sus vivencias en la comuna minera están presentes en cada página. Tal como sucede con los otros dos autores, la obra de Silva no ha sido estudiada por la crítica.

Para llevar a cabo el estudio, se considerarán los ejes temáticos Memoria, Territorio y Utopía. En el caso de la Memoria, esta categoría será abordada, entre otros autores, a partir del pensamiento de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*. Asimismo, se considerará el enfoque de Louis Lavelle, a partir de su concepción de la memoria, que entiende el pasado como presente espiritual, y, por lo tanto, como un principio activo en el presente. Otro de los autores a considerar será Maurice Halbwachs, y su conceptualización de la *memoria colectiva*. Julio De Zan, en tanto, se tendrá en cuenta al momento de diferenciar entre lo que él denomina *memoria viva* e *historia escrita*. Por su parte, para el concepto de desterritorialización y reterritorialización, se considerarán las nociones de Gilles Deleuze y Félix Guattari. A través de las concepciones de lucha por el poder territorial desarrolladas por David Harvey nos aproximaremos a la noción de experiencia estética urbana y re-creación de la identidad, específicamente mediante el estudio de los trabajos de Henri Lefebvre, Manuel Delgado y Cynthia Farina. Finalmente, para el eje temático de la utopía se contempla el análisis del vasto trabajo desarrollado por Fernando Ainsa en lo que respecta a la reconstrucción de la Utopía en América Latina, visión que será complementada en su dimensión territorial por los planteamientos de Humberto Giannini, y en su aproximación al concepto de ideología, por las tesis de Paul Ricoeur.

Así, esta investigación se propone reflexionar acerca de las relaciones entre literatura y ciudad a partir de un acercamiento a la narrativa de Concepción de los últimos años, considerando aspectos no abordados en trabajos anteriores, como el de Marcelo Sánchez (2009), en relación con las representaciones y desplazamientos en la producción literaria de Concepción. Asimismo, tiene el doble mérito de abordar textos no estudiados

con anterioridad por la crítica y que no participan del circuito comercial propiciado por los grandes sellos editoriales.

Agradezco especialmente a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt) por haber posibilitado el desarrollo de mis estudios de Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción, como becario del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado, Becas de Doctorado Nacional 2010, así como por haber permitido la realización de una pasantía de investigación en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la tutela del Dr. Niall Binns.



I. La ciudad: entorno y cultura



1.1 La urbe como sistema social

Henri Lefebvre (1978) sugiere que existen dos enfoques para aproximarse al estudio de la ciudad. Vista desde su estructura social, es posible observar un orden. La urbe, entendida como fragmento del sistema social, contiene instituciones e ideologías. Por otro lado, es posible abordar la ciudad desde un nivel *ecológico*, que se traduce en el análisis del *habitar*. Es a partir de este último nivel de donde pueden examinarse las formas de vida privada, que desembocan finalmente en el ordenamiento oficial, y donde, potencialmente, puede *subvertirse* dicho orden. Así:

Dos enfoques son posibles. El primero va de lo más general a lo más singular (de las instituciones a la vida cotidiana) y descubre la ciudad como un plano específico y como mediación privilegiada (relativamente). El segundo parte de este plano y construye lo general destacando elementos y significaciones en lo observable urbano. Esta forma de proceder tiene por objetivo alcanzar, sobre lo observable, lo “privado”, la vida cotidiana disimulada: sus ritmos, sus ocupaciones, su organización espacio-temporal, su “cultura” clandestina, su vida subterránea (Lefebvre, 1978:79).

Ahora, Lefebvre sostiene que en cada nivel es posible diferenciar isotopías (espacios político, religioso, cultural, comercial, etc.) de heterotopías (utopías localizadas en otros espacios de la ciudad). Para el análisis de estas últimas es recurrente abordar la producción artística de una ciudad, ya que es en el terreno del arte, y especialmente en el campo literario, donde la ciudad es imaginada. A partir de este análisis es posible abordar las relaciones de inclusión-exclusión, de pertenencia o no pertenencia a determinado espacio de la ciudad. Esto tiene una importancia crucial para entender las consecuencias de lo que el autor llama “yuxtaposición sobre el terreno de espacios, funciones y elementos”, originada a partir del ordenamiento de la ciudad, que está subordinado a los centros de decisión. Lefebvre argumenta que la homogeneidad que caracteriza al crecimiento de las

ciudades acaba con las diferencias procedentes de la naturaleza y de la historia, afectando gravemente la *sociedad* urbana.

Sólo las presiones se proyectan sobre el terreno, en un estado de dislocación permanente. Por parte de la habitación, el recorte y la disposición de la vida cotidiana, el uso masivo del automóvil (medio de transporte “privado”), la movilidad (por lo demás, frenada e insuficiente), la influencia de los *mass-media*, han desgajado del espacio y el territorio a individuos y grupos (familias, cuerpos organizados). Las relaciones de vecindad se atrofian, el barrio se desmorona; las personas (los “habitantes”) se desplazan en un espacio que tiende a la isotopía geométrica, lleno de consignas y señales donde no tienen ya importancia las diferencias cualitativas de los lugares e instantes (Lefebvre, 1978: 98).

Esta concepción de lo urbano despojado del sentido de pertenencia y apropiación amenaza incluso con la extinción completa de su identidad y memoria, atentando directamente contra la vida de sus habitantes:

Proceso inevitable de disolución de las antiguas formas, cierto es, pero que produce el escarnio, la miseria mental y social y la pobreza de la vida cotidiana, puesto que nada ha reemplazado a los símbolos, las apropiaciones, los estilos, los monumentos, los tiempos y ritmos, los espacios calificados y diferentes de la ciudad tradicional [...] La extensión de la ciudad produce el arrabal; más tarde, el arrabal engulle al núcleo urbano [...] El poder estatal y los grandes intereses económicos difícilmente pueden concebir estrategia mejor que la de desvalorizar, degradar, destruir la sociedad urbana (Lefebvre, 1978: 98-99).

I.II La ciudad letrada

Para Ángel Rama (1984), la ciudad latinoamericana fue vista desde sus comienzos como el sueño de un orden que vio en nuestro continente un espacio propicio para encarnar. Dicho orden no era otra cosa que la perpetuación del poder y la conservación de la estructura socio-económica y cultural. Ciudad y sociedad son vistas como equivalentes, pudiendo leerse la una en la otra. El poder, en tanto, exigía estar centralizado. La ciudad debía ser pensada antes de su realización, con el objetivo de evitar alguna irrupción que

alterara, ensuciara o destruyera el orden y las normas establecidas. La escritura desempeñó en este proceso un papel fundamental, ya que permitía asegurar la posesión del suelo; los escribanos se convirtieron así en testigos de fe. Fue la escritura y su institucionalidad lo que permitió a ese *sueño de orden* imponerse por sobre otras visiones opositoras a sus fines. Rama señala los encuentros y desencuentros entre la *ciudad real* (la urbe en su conjunto) y la *ciudad letrada* (clase intelectual y dirigente):

Una no puede existir sin la otra, pero su naturaleza y funciones son diferentes como lo son los componentes del signo. Mientras que la *ciudad letrada* actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema, la *ciudad real* trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aun los segrega de los encadenamientos lógico-gramaticales (Rama, 2004:68-69).

Ahora bien, la diferencia entre la letra rígida y la fluida palabra originó que la *ciudad letrada* derivara en una *ciudad escrituraria*, reservada a una minoría. El habla cortesana, la de los discursos formales y religiosos, se opuso al habla popular, a cuya algarabía e informalidad identificó con “corrupción, ignorancia y barbarismo”. No obstante, la escritura siguió siendo la forma predominante para ascender socialmente:

La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también, en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos, sostenida por la pluralidad de centros económicos que generaba la sociedad burguesa en desarrollo (Rama, 2004:103).

Fue la literatura, como discurso acerca de la conformación de la nación, la que permitió incorporar numerosas materias (la ruralidad, por ejemplo) que resultaron ajenas al circuito de “bellas letras”, que emanaba de las élites cultas. Sin embargo, este proceso implicaba una previa higienización y homogeneización de cómo eran representadas dichas

materias. La literatura, la emergencia del pensamiento crítico y la educación popular permitieron la búsqueda de nuevas formas de expresión; la ciudad letrada se politizó y, en algunos casos, se revolucionó.

I.III La ciudad y los escritores

Advierte Fernando Ainsa (2002:28) que en América Latina la relación ciudad-escritor no parece tener otro lugar que el “quedar atrapado en la espiral de la infamia que se hunde en el corazón de la misma urbe que habita”. Ainsa sostiene que el narrador latinoamericano difícilmente podría apostar al mito civilizador, caracterizado por la integración y consolidación feliz del espacio urbano. Para corroborarlo, las condiciones de vida de las grandes ciudades de nuestro continente parecen hablar por sí mismas:

Ciudades que acumulan proyectos utópicos no realizados y mitos degradados, proyectos visionarios de urbanistas y desarrollo espontáneo de barriadas, nostálgicas miradas al pasado y apocalípticas visiones del porvenir. Ciudades donde se disimula la inconfortable relación entre la elite intelectual y la pobreza que la rodea, donde la mala conciencia de vivir en barrios privilegiados se trasciende en la exaltación del valor simbólico de la memoria urbana de las zonas históricas rehabilitadas y áreas residenciales tradicionales [...] En la eclosión de la literatura urbana que “desestructura” las visiones jerarquizadas y concéntricas del centro y sus “ensanches” modernistas surgen puntos focales “deconstruidos” en barrios, suburbios, y en la variedad de poblaciones “espontáneas” – villas miseria, favelas, callampas, cantegriles, etc.- que forman los cinturones de pobreza o son “islas” en el propio centro de las capitales latinoamericanas (Ainsa, 2002: 30).

Ahora bien, la narración refleja la espacialidad urbana a partir de la descripción creativa de los “lugares”, entendidos como auto-percepciones de la territorialidad y fuente fundamental de identidad. Desde luego, esto plantea la dificultad de separar la experiencia personal y su determinada afectividad, de la ciencia como saber objetivo acerca de las

particularidades de este mismo espacio urbano. Para Ainsa, sin embargo, la relación del individuo con “su ciudad” resulta ser un factor determinante en la creación artística, así como en la definición de los comportamientos humanos. La ciudad, poblada de un “bosque de símbolos” permite a sus habitantes situarse no solamente espacialmente, sino además temporalmente, en un aquí y un ahora, que involucra una relación con el entorno caracterizada por una gran subjetividad.

Estas formas de “organizar” el mundo según circunstancias creativas que generalmente son tan dinámicas como envolventes, pero en todo caso subjetivas e interiorizadas, se traducen en el espacio urbano recreado en la ficción que no es otro que el resultado de una tensión, de una escisión y de una disconformidad con lo real. Así, los impulsos de formación de “otra realidad” se traducen en sueños, utopías generadoras de espacios alternativos o de simple evasión, pasajes sutiles de los planos reales a los fantásticos, esos planos que invitan al juego de “espacios utópicos” [...] y cuyos signos se reconocen sin dificultad en buena parte de la narrativa hispanoamericana contemporánea, cuyos autores no serían otra cosa que “buscadores de utopías” (Ainsa, 2002:36).

Ejemplos de este carácter demiúrgico encontramos en la “Comala” de Rulfo, en “Macondo” de García Márquez o en “Santa María” de Onetti.

En el campo de la poesía, será a partir de Whitman y Baudelaire que la ciudad se convertirá en un territorio fértil para la creación literaria. Baudelaire se aproximó artísticamente a la urbe, utilizando como axioma aquello de “extraer lo eterno de lo transitorio”. De allí que diera origen a dos perspectivas, a dos lecturas posibles de lo urbano: una que suscita deslumbramiento o repulsa, y otra que se basaba en la imaginación, y que apunta a la evasión (Cano, 1981:11). Las vanguardias que surgirán en el siglo XX serán legítimas herederas de estas percepciones.

Para algunos autores, la ciudad constituye algo así como la mayor forma de la historia. No existe, pues, civilización sin ciudad. Además de su orden, sus rutas, su

circulación y sus memorias, la ciudad puede ser pensada como un fenómeno comunicativo: puntos de conexión entre distintas miradas, imaginarios o textos. Tales conexiones nos permiten entendernos, y el establecimiento de dichas trayectorias bien podría definir la historia de nuestras sociedades y del mundo.

La metáfora de la ciudad-mundo resultaría imposible sin la articulación entre el fenómeno urbano y el surgimiento de una estética común, en cuanto lógica representativa de significado compartido. La estética no solo se relaciona con el arte, sino además con la memoria. Es ella quien nos proporciona una clave de interpretación a partir de la cual poder descifrar las huellas y marcas en el entorno urbano, que poseen efectos de representación. Hoy como nunca antes en la historia de la Humanidad decenas de miles de imágenes son puestas en circulación en cada ciudad, con el objetivo de despertar sensibilidades, deseos, miradas y lecturas que remitan a tal o cual significado. La ciudad es visual, al mismo tiempo que narrable.

La imagen de esta ciudad postindustrial que parece dirigir cual ventrílocuo la vida de sus habitantes-marionetas, es lo que ha llevado a muchos escritores a desarrollar una visión rotundamente negativa y pesimista de la urbe:

las ciudades tienen el semblante de un monumento de polución: aglomeraciones de autómatas corriendo en busca, ya no de sueños, sino de anti-sueños, y casi totalmente divorciados de la naturaleza, convertidos en máquinas trituradoras de oxígeno; en enemigos irremediables de los árboles, aniquiladores desmedidos de los pájaros; y lo que es más grave aún: ya no consumen sólo la carne humana, sino que aspiran sus almas. La corrupción de sus gobernantes, la claudicación de los principios y la ceguera de sus habitantes, se tornan como parte de las más descriptibles notas de una marcha fúnebre en la que no se distingue quién descansa dentro del ataúd (Ayala, 2004: 115-116).

Ahora, retomando a Fernando Ainsa, en su libro *Del topos al logos* señala que el espacio-tiempo donde se habita se transforma en la experiencia misma:

lo vivido, el lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representárselo, se lo puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética [...] La creación de un espacio estético –como lo es el de la ficción– está hecha tanto del presente como del pasado preservado en la memoria (Ainsa, 2006:30).

Para Ainsa, cuando los escritores hablan de la ciudad, se refieren a ella como si fuera una obra de arte, una suerte de museo viviente que plantea una serie de interrogantes sobre sus particularidades y esencias. En este proceso, a la urbe le es conferida una identidad, e incluso un sexo: el femenino. El resultado es la visión de la ciudad que puede leerse y entenderse como la suma de múltiples territorialidades:

Porque hay que aprender a leer una ciudad en el “texto-textura” que proponen las calles y avenidas de sus urbanistas, pero también como “espacio de aglomeración” que se autogenera fuera de todo control, y darle al conjunto simbólico resultante un “sentido común”, un mundo de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen como la recuperación de un lugar privilegiado del “habitar”. La ciudad puede ser todavía el modo de salvar el sentido de la “comunidad del territorio” (Ainsa 2006:173).

I.IV Ciudad, globalización y homogeneización cultural

A fines de la década de los 90, Néstor García Canclini (1999) anticipó lo que sucedería con buena parte de la industria cultural de los países tercermundistas o en vías de desarrollo, al sumarse al compás de la lógica económica y sociopolítica de una globalización en pleno desarrollo. Entre otros aspectos que contribuirían a esta situación se encuentra el que los gobiernos sean meros administradores de decisiones ajenas; el olvido

de las políticas a largo plazo frente a la arremetida de la planificación financiera cortoplacista; el que las industrias culturales homogenicen y acepten la diversidad cultural siempre y cuando pueda rentabilizarse.

La globalización, que exagera la competencia internacional y desestructura la producción cultural endógena, favorece la expansión de industrias culturales con capacidad a la vez de homogeneizar y atender en forma articulada las diversidades sectoriales y regionales. Destruye o debilita a los productores poco eficientes y concede a las culturas periféricas la posibilidad de encapsularse en sus tradiciones locales. En unos pocos casos, da a esas culturas la posibilidad de estilizarse y difundir su música, fiestas y gastronomía a través de empresas transnacionales (García Canclini, 1999:24).

Precisamente, al considerar la ciudad como morada de la cultura popular, Chambers (en Signorelli, 1999:77) señala que como cualquier espacio la estructura de la urbe está cargada de significados y poder, debido a que los detalles de la vida material (las tiendas, transportes, los anuncios publicitarios, los pubs que se visitan, etc.) sugieren muchas de las estructuras de nuestras ideas y sentimientos. Esta experiencia cotidiana de habitar la ciudad, supone *per se* un condicionamiento de nuestras orientaciones, ya sea a nivel de nuestras acciones u opiniones.

Las principales avenidas y centros cívico-comerciales de las ciudades están repletos de anuncios publicitarios, a través de los cuales el ciudadano devenido consumidor es advertido de estar dentro de una territorialidad que, si bien no le pertenece, le abre sus puertas de un modo fantástico, invitándolo a una fiesta de consumo de la que no puede dejar de formar parte. Tanto la publicidad como la propaganda (ambas articuladas desde los medios de comunicación, y representantes del control comercial y político-ideológico respectivamente) desempeñan una función de control social y cultural, a partir de su efectiva inserción en la llamada *cultura de masas*, que propicia la producción de un sujeto y

acentúa un lenguaje que apela a la emoción por sobre la razón, y a la sociedad del espectáculo por sobre la experiencia misma (Sanzana, 2005).

Ahora bien, dicho centro urbano es capaz de reunir tanto la formación como la información, la organización y las instituciones. Por tanto, emerge con perspectivas de constituir una nueva centralidad, que es la del poder. Esto es posible gracias a un proceso de descentralización, que tiene su origen en la pérdida de la conciencia social como eje de la producción, y su desplazamiento hacia la cotidianeidad y el consumo. En el suburbio, la conciencia urbana se disipa, dice Lefebvre (1978:34), y con ella la realidad urbana perceptible: calles, monumentos, cafés, espacios de uso común. Los habitantes son “confinados” a un lugar cuyo ordenamiento interno desconocen, despojados de toda memoria e identidad. La descentralización se completa con una *estrategia global*, que involucra un desarrollo urbanístico orientado tanto a la generación de espacios asociados a la ideología del consumo como a la edificación de centros de decisiones, donde se concentra el poder: administración, organización, logística, represión y persuasión (publicidad).

Las ciudades constituyen el espacio donde las consecuencias socioeconómicas y culturales de la globalización se muestran en todo su esplendor. No obstante a la aparición de *guettos* y a la presencia de una marginalidad casi invisible, los ciudadanos devenidos consumidores dentro de la lógica neoliberal son sometidos cada día a múltiples discursos provenientes desde el poder político y económico, y cuya mayor expresión se encuentra en la publicidad y la programación cultural de los medios de comunicación masivos, principalmente radio y televisión.

Los consumidores de todas las clases sociales son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan: los ídolos de cine hollywoodense y de la música *pop*, los logotipos de *jeans* y tarjetas de crédito, los héroes deportivos y los políticos de varios países, componen un repertorio de signos en constante disponibilidad (García Canclini, 2005: 44).

Este imaginario conduce a una extraña homogeneización, que alcanza transversalmente a todas las clases sociales, ya que todas están sometidas de forma permanente al bombardeo de anuncios publicitarios, antes, durante y después de cada consumo cultural o en el tiempo de ocio.

Esta homogeneización, sin embargo, facilita el control persuasivo por parte de los poderes reales de la sociedad, es decir: las élites de poder, las burocracias controladoras, y muy en especial la institución comunicativo-cultural, que engloba a profesionales de alto rango y a propietarios de la prensa, cadenas de radio y televisión, y grandes empresas del cine y la música (Roiz, 2002: 202).

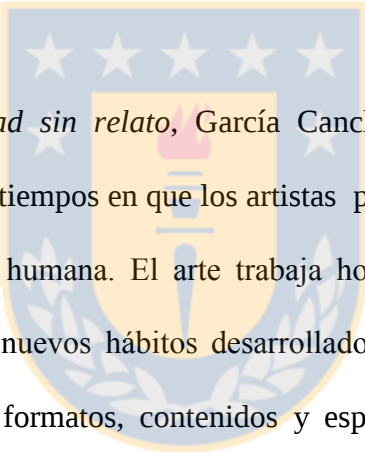
A través de estos discursos se configura una dinámica en la que la ciudadanía recibe una auténtica educación, una asignación de roles que conducen su deseos, expectativas, objetivos y conducta en la vida social. Esto es lo que lleva a Manuel Delgado (2008: 14) a comparar la vida en la ciudad con un gran baile de máscaras. La necesidad de adaptarse a una serie de roles lleva a los habitantes de la urbe a confeccionar un disfraz a través del cual se mediatiza la aproximación a los otros. Naturalmente, esta careta desemboca en un vacío de sentido, en la conformidad, en la gestación y desarrollo de deseos que se mantendrán en estado latente, en espera de alguna oportunidad.

Es cierto que los seres del universo urbano no son “auténticos”, pero en cambio pueden presumir de vivir en un estado parecido a la libertad, puesto que su *no ser nada* les constituye en pura potencia, disposición permanentemente activada a convertirse en cualquier cosa. De ahí el desprecio que suscitaran en pensadores como Ortega y Gasset, para el que el hombre-masa es “sólo una caparazón de hombre constituido por meros *ídola*

fori”, ser sin interioridad, vacío, simple oquedad..., “siempre en disponibilidad de fingir ser cualquier cosa” (Delgado, 2008:15).

Esta vacuidad del habitante urbano se representa también en la caracterización de la ciudad como una sucesión de espacios por donde los transeúntes no están allí sino *de paso*. Lo anterior determina la imposibilidad de delimitar claramente unidades de tiempo y espacio de carácter fijo en la ciudad.

Las calles y las plazas son o tienen marcas, pero el paseante puede disolver esas marcas para generar con sus pasos un espacio indefinido, enigmático, vaciado de significados concretos, abierto a la pura especulación (Delgado: 2008: 40).



En su obra *La sociedad sin relato*, García Canclini (2010) asegura que en la actualidad estamos lejos de los tiempos en que los artistas planificaban acerca de qué hacer para transformar la existencia humana. El arte trabaja hoy, pues, en “las huellas de lo ingobernable”. Asimismo, los nuevos hábitos desarrollados por los usuarios de la red a consecuencia de la fusión de formatos, contenidos y espacios han determinado que se desmoronen las divisiones entre géneros, arte y publicidad, etc.

En el terreno de la literatura, lo anterior se expresa a juicio de Ludmer (cit.en García Canclini, 2010:51-52) primeramente en aquellas novelas y relatos en los que prevalece la idea de que “la ficción es realidad, y la realidad es ficción”, como por ejemplo los testimonios, la autobiografía, el reportaje periodístico y el diario de vida; y luego en la concepción de que “todo lo cultural es económico y todo lo económico es cultural”, que tiene su existencia más clara en el hecho de que sean las mismas empresas transnacionales las que igualen la producción de diarios, libros, revistas y programas de televisión. A juicio

de Ludmer, esto evidencia que vivimos en una continuidad de “realidadficción”, donde resulta imposible aproximarse mediante criterios estrictamente literarios (como autor, estilo, texto y sentido) a las obras.

La literatura y el arte dan resonancia a voces que proceden de lugares diversos de la sociedad y las escuchan de modos diferentes a otros, hacen con ellas algo distinto que los discursos políticos, sociológicos o religiosos. ¿Qué deben hacer para convertirlas en literatura o en arte? Nadie lo sabe de antemano (García Canclini, 2010:60).

Ahora bien, a partir de lo indicado por Jacques Ranciere, García Canclini afirma que desde el arte resulta posible entender la política desde dos formas: como construcción de consensos o como el trabajo con los desacuerdos. En tal sentido, esta última posibilidad estética explora una política capaz de introducir sujetos y objetos nuevos, haciendo visible aquello que ha permanecido invisible, y donde se escuche la voz de los silenciados. Esta aproximación resulta de vital importancia para comprender el trabajo de los autores analizados en la presente investigación, toda vez que pueden interpretarse como esfuerzos para “trabajar con los desacuerdos”. Antes de abordar esta materia, sin embargo, resulta imprescindible conocer el discurso consensual que se constituyó como el espíritu de la transición política experimentada por la sociedad chilena de los años noventa.

I.V Literatura de postdictadura y discurso de consenso

La homogeneización cultural a la que se hace referencia tiene su correlato en los discursos oficiales, así como en las derivaciones de éste hacia la producción cultural. En el caso particular de la literatura chilena, resulta posible encontrar una producción literaria – particularmente en la narrativa- que, como se verá más adelante, en su momento se

constituyó como fiel reflejo de las exigencias de una clase política que volvía a hacerse con las riendas del poder, luego de terminada la dictadura.

Para Maximino Fernández (2002), a partir de 1973 es posible encontrar en Chile los últimos vestigios de la Generación de 1972, en un período que comprendería los años 1980 a 1994. Corresponde a una literatura marcada por la experiencia del golpe militar, y que, de alguna forma, viene a cerrar un ciclo iniciado con la promesa de una transformación social y con un profundo compromiso político. Se suceden así las obras testimoniales y comprometidas ideológicamente, muchas de ellas escritas en el exilio, a la par de las obras continuadoras del momento literario anterior.

Fernández (2002:15-16) menciona tres generaciones de escritores que intervienen a partir de 1973: la Generación de 1972, conformada por escritores nacidos entre 1935 y 1949, compuesta entre otros por Poli Délano, Antonio Skármeta y Diamela Eltit; la Generación de 1987, que integran escritores nacidos entre 1950 y 1964, cuenta con nombres como Raúl Zurita, Benjamín Galemiri, Sergio Gómez, Gonzalo Contreras y Pía Barros; y la Generación de 2002, conformada por escritores nacidos entre 1965 y 1979, que aún permanecería innominada.

Entre las características de esta nueva literatura chilena, Fernández destaca, entre otras cualidades, la fuerte presencia de “narrativa femenina”, la literatura dirigida a los niños, la literatura policial, la permanencia de un género crítico que destaca por su acidez para con el “sueño chileno” con clara influencia de la generación *beat* norteamericana, la fuerte emergencia de la poesía mapuche, y la aparición de revistas especializadas en literatura, algunas de ellas ligadas a medios de comunicación escrita.

Sin embargo, junto con una mayor difusión mediática de cierta literatura –ligada casi siempre a las editoriales grandes y de carácter transnacional-, surge la disyuntiva del marketing. Por una parte, permite grandes tirajes y difusión internacional a un reducido grupo de autores; por otra, actúa invisibilizando otros proyectos literarios que escapan a las demandas del mercado, con los consiguientes riesgos hegemónicos.

De esta manera resumía la Sociedad de Escritores de Chile (Sech) en 1992 el panorama literario de fines del siglo XX:

La sorprendente reiteración de algunos elementos formales y de expresión, se va tornando cada vez más patente en las dos últimas generaciones, vale decir, la del '70 y la de los '80. Una rápida enumeración confirma esta tesis: la incorporación de una cierta poética de lo cotidiano; el lenguaje popular, creativo y juvenil; el permanente cuestionamiento al orden preestablecido; la actitud irreverente de los adolescentes; el soterrado ejercicio hedonístico al asumir el erotismo; el compromiso político sin concesiones; la incorporación de elementos paródicos; el humor y la ironía; la música popular como bagaje cultural; los tangos, los boleros, el jazz, el rock; el deporte, temáticas espurias para las generaciones más antiguas; la interpretación de los cómics; la alienación de la publicidad; el consumismo y la TV; la apología de las drogas; la diversidad de experimentaciones de técnicas de escritura; la desacralización de mitos impuestos por una sociedad pacata, en fin, un cúmulo de recursos de extenuante enumeración que devino en una narrativa que abjuró del narrador omnisciente y desbarrancó definitivamente la linealidad de la santa anécdota (1992:s/p).

A comienzos de los noventa se vive un período de auge para los autores agrupados en el suplemento *Zona de Contacto* del diario *El Mercurio*, entre los que se cuentan Alberto Fuguet, Sergio Gómez, Alejandra Costamagna y Gonzalo Contreras, entre otros. En relación a dicho grupo, dirá Roberto Henríquez que durante los años noventa se produjo un silencio muy parecido al ocurrido en dictadura, donde únicamente los escritores ligados a *El Mercurio* eran considerados como representantes visibles de la novela chilena, silenciando a otros escritores ocupados en proyectos independientes, continuadores de la tradición.

El mismo silencio que se produce en los años de dictadura, en los cuales lo que lleva el estandarte es la poesía, por el facilismo y por su relación con la imagen del poeta-héroe. La narrativa deja de funcionar. Ahora, la poesía se transformó en otra cosa, en algo muy retórico. El lenguaje ha pasado a ser parte de un consumo, y esa parte no ha sido subvertida. La novela también pasó a ser parte de esto. Y así vuelvo al principio de la cuestión: no publicar no significa no escribir (2010, entrevista con el autor).

Esta generación de autores, denominada por los medios de comunicación Nueva Narrativa Chilena, fue acusada de hacer suyo el lema que por esos días caracterizaba a la indiferencia de los jóvenes hacia los temas de relevancia política y social: el “no estoy ni ahí”. Así lo expresan autores como Javier Campos:

También es notorio que a los narradores mcondistas poco o muy poco les interesa tratar asuntos que tengan que ver con el pasado político ni temas que hablen de la reconciliación. Su mundo parte de los 80 en adelante (Campos, en Kohut y Morales, 2002:27).

y Patricio Manns:

La novela de la ciudad de hoy es escapista, esconde la realidad real, se distancia de los caídos, cuyas tumbas, cuidadosamente cavadas a la luz de la luna, resurgen a la luz de la luna muchas lunas después, todos los días, aquí y allá. La novela de la ciudad de hoy es una bondadosa infamia, porque no reflexiona sobre la gangrena heredada del cavernarismo militar, no se pronuncia sobre la voluntad uniformada de perpetuarse, tan largo tiempo como sea posible, en custodios de la Constitución, en garantes de la democracia, en cancerberos de las aspiraciones cívicas (Manns, en Kohut y Morales, 2002:27).

Cabe indicar que la emergencia de esta Nueva Narrativa Chilena se produce en momentos en que capitales editoriales españoles hacen su ingreso al mercado nacional, principalmente a través de las editoriales *Planeta* y *Alfaguara*. Algunos no tardaron en comparar este fenómeno de éxito de ventas con el boom de los años sesenta, de la mano de *Seix Barral*. A juicio de Ángel Rama (1981:51-110), el fenómeno del boom consistió en una expansión del mercado que intensificó el vínculo entre los escritores y los medios

masivos de comunicación, todo ello como parte de una supuesta *profesionalización* del escritor. De más está decir que en los últimos años este proceso se ha profundizado:

En este nuevo escenario, los complejos editoriales “multinacionales” diseñan y traman de una manera mucho más hegemónica los mercados “nacionales”. Asimismo, establecen las fronteras de la circulación; por ejemplo, los autores de los catálogos chilenos, salvo excepciones, no se ponen en circulación en países vecinos o en España (Cárcamo-Huechante, 2007:50).

Según Luis Cárcamo-Huechante (2007:51-53), la actual situación de globalización del sistema del mercado literario opera como un entramado de discursos en circulación, formando todas las novelas de consumo masivo una red diversa de registros:

Es así que las referidas novelas de Allende [Isabel] y Sepúlveda [Luis] hacen usufructo simbólico de la diferencia de lo exótico y/o de lo distante, a partir de una reutilización no-mediada de los códigos del realismo mágico (a lo García Márquez) en el caso de Allende, o de la tradición de novelar lo exótico en el caso de Sepúlveda. En cierto sentido, al constituirse en meros operadores de lenguajes y códigos estéticos previos, estos autores resultan ser especies de escritores consumidores (Cárcamo-Huechante, 2007:52).

Así, en medio del extravío que supone la pérdida de determinadas referencias tradicionales (la familia, las costumbres, la identidad territorial) a la que ha conducido el proceso de modernización, autores como los nombrados parecen alimentarse de una economía sentimental de lectura, esto es, la nostalgia por referentes pretéritos y remotos. La casa encantada, el mundo de la amazonía o la presencia femenina estereotipada en antiguas casonas son éxito de ventas.

Esta narrativa de la nostalgia por pasados perdidos, por la fotografía color sepia, se encuentra claramente relacionada con los profundos efectos de desarraigo que supone el proceso globalizador y el avance implacable de la modernización. Fuera de constituirse

como un impulso político, se traduce en un producto cultural de consumo masivo. A través de estas novelas, sus lectores ingresan a un mundo que los provee de un rápido “aquí y ahora”, en un auténtico “no lugar”, por el que se deslizan sin dejar huellas, como turistas.

La neomodernización del mercado literario chileno se puede caracterizar entonces como un proceso en que se condensa y a la vez se expande una mayor sobrecodificación, diferenciación, masividad y complejidad de la circulación, con determinantes ya no solo locales y nacionales sino también transnacionales y globales; donde entran en juego factores tanto empíricos y referenciales como discursivos e imaginarios. Igualmente, esta lógica expositiva globalizante –la imagen del hipermercado cultural- se expresa de modo concentrado en la Colección Biblioteca del Sur de Planeta, cuyo catálogo, en la primera mitad de los noventa, incluiría indiferenciadamente desde *Mala Onda* de Fuguet hasta *Vaca Sagrada* (1991) de Eltit (Cárcamo-Huechante, 2007:61).

Ahora bien, todo este despliegue de marketing y publicidad dirigida a la literatura no se produce en un momento casual. Precisamente, se financia y masifica la producción y consumo masivo de novelas en un período clave de la situación política chilena: la transición. Existe, pues, una voluntad de controlar hegemonícamente la producción discursiva literaria para que actúe moderando el imaginario político, social, económico y cultural. Resulta imposible no vincular esta suerte de moderación con la ya mencionada consigna juvenil del “no estoy ni ahí”, que por esos días parecía facilitarle las cosas –al difuminar las posibles disidencias en una época de consensos forzados- al reacomodo de la clase política y de los grandes grupos económicos, que volvían a administrar el país tras diecisiete años de dictadura militar.

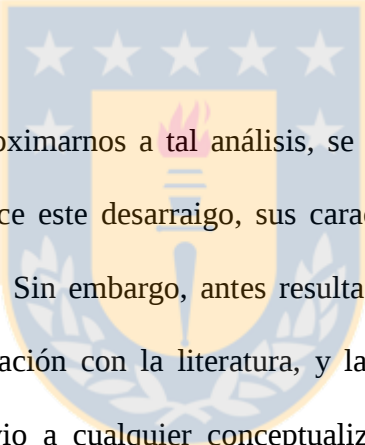
I.VI La ciudad como territorio apropiado

Para algunos la ciudad es vista como un espacio de desarraigo, donde se pierde el carácter originario e identitario, lo que va asociado a la enajenación y a la uniformidad cultural. Es precisamente en este contexto donde el análisis de las formas *marginales* de literatura podría aportarnos algunas luces respecto de las formas en que opera una resistencia hacia este proceso, a partir de una reterritorialización que sienta sus bases en la recuperación de una memoria colectiva, compuesta de múltiples subjetividades, de identidades, y con lo que autores como Henri Lefebvre (1978), desde una perspectiva marxista, han denominado *apropiación* de los espacios a partir del arte, como contrapartida a la simple ocupación resignada de un territorio. Es lo que Edward Soja (1996) llama *tercer espacio*, basándose en la concepción de *espacio vivido* desarrollada por Lefebvre, quien se refiere a las apropiaciones que las subjetividades hacen del espacio público. Tales subjetividades operan con variadas *intensidades*, desde el vaivén cotidiano hasta la emergencia de lo multitudinario. Se trata de espacios apropiados desde lo popular y masivo, desde la infinita diversidad de la *subjetividad* donde tiene lugar lo señalado por Deleuze y Guattari, en relación a la conformación de una dinámica desterritorializante y reterritorializante. Se trata, pues, de ciudades que se alzan como territorialidad de lo informal, en conflicto permanente con las prácticas sociales institucionalizadas e institucionalizantes. Así, este espacio *apropiado* está constituido de estéticas particulares, identidades múltiples y complejas, nuevas apropiaciones y resignificaciones.

Este proceso de *apropiación* involucra el desarrollo y puesta en práctica de nuevas herramientas y sensibilidades adquiridas por los individuos que forman parte de un territorio. Es el caso de la experiencia estética, entendida como la capacidad de todo ser de

capturar sensiblemente la realidad, pero también de construirla desde la percepción sensible (Rodríguez-Plaza, 2011:12). Una clara manifestación de la apropiación territorial la constituye la realización de actividades artísticas tales como el muralismo, el graffiti, la literatura, la fotografía, las fiestas. A partir de este tipo de experiencias, la población se enfrenta con una dimensión estética de la realidad, lo que puede eventualmente implicar la presencia de puntos de fuga creativa, subversivos de la racionalidad y lógica productiva.

Es desde ellas y a través de ellas que los grandes grupos parodian, con una seriedad abismante, no solo lo que perciben como propio, sino también todo aquello que les parece ajeno. La política, el amor y hasta la muerte es una pretendida esencia, que pierde tal carácter al verse confundida con la cotidianidad del barrio, del grupo o del espacio de la cocina (Rodríguez-Plaza, 2011:22).



Con el objetivo de aproximarnos a tal análisis, se procederá a realizar una breve descripción de cómo se produce este desarraigo, sus características y tensiones que dan origen a formas de resistencia. Sin embargo, antes resulta necesario aclarar el papel que desempeña la memoria, su relación con la literatura, y la incidencia de ambas sobre el habitante urbano, ya que previo a cualquier conceptualización del territorio es preciso comprender cómo se genera el sentido de permanencia, cuya base debemos buscarla en nuestros orígenes.

II. La memoria en disputa



La memoria constituye el campo de batalla donde diferentes actores se disputan la interpretación de los acontecimientos pasados. Su recuerdo colectivo corresponde, por tanto, a un quehacer político, que diferentes grupos y generaciones emprenden con la tarea de hacer predominar una interpretación sobre otra. Semejante duelo de perspectivas determina que sea en la esfera política donde se establezcan los discursos y prácticas de la memoria. Es allí donde tienen lugar diferentes estrategias que compiten entre sí en su afán de separar lo propio de lo ajeno, y donde se produce el rescate y desecho de numerosos elementos materiales y simbólicos, previa consideración de sus valores como constructores y/o articuladores de un sueño colectivo.

Elizabeth Jelin (2002:37) introdujo la noción de *vehículos de la memoria*, para referirse a los productos culturales mediante los cuales diferentes agentes sociales intentan materializar ciertos sentidos del pasado. Monumentos, esculturas, películas, documentales, canciones, poemas, relatos y novelas, se cuentan entre estos *vehículos de la memoria*, ya que buscan establecer cierto sentido acerca del pasado. Ahora bien, unidos, los productos culturales proporcionan un contexto del cual resulta posible sustraer sentidos, imaginarios y representaciones de la ciudad, la historia, la cultura y la identidad. A partir de estos, la memoria social subsiste en un proceso permanente de resignificación, donde memoria oficial (proveniente del poder del Estado) y las memorias individuales (de los diferentes grupos sociales) se enfrentan por influir más decisivamente sobre la ciudadanía.

La memoria de pocos se impone como memoria de todos. Pero este reflector, que ilumina las cumbres, deja la base en la oscuridad. Los que no son ricos, ni blancos, ni machos, ni militares, rara vez actúan en la historia oficial de América Latina: más bien integran la escenografía, como los extras de Hollywood. Son los invisibles de siempre, que en vano buscan sus caras en este espejo obligatorio. Ellos no están (Iglesias, 2011:110).

II.I. Memoria individual, memoria colectiva

Diversos autores diferencian entre la memoria individual, es decir, que apela a la subjetividad, y la memoria colectiva, compuesta por el conjunto de subjetividades de los individuos que componen un barrio, ciudad o país. La memoria colectiva se caracteriza por su heterogeneidad, ya que es capaz de albergar diversas visiones de un pasado común, visiones incluso contrapuestas. Paúl Ricoeur se refiere a la diferencia entre memoria individual y colectiva sugiriendo que ambas pueden, eventualmente, tender hacia la apropiación de la otra:

El problema de la relación entre memoria e historia comienza con esta apropiación, cuando las colectividades, que se designan como un ‘nosotros’, sujeto colectivo de atribución del fenómeno mnemotécnico, ven la fidelidad presumida de su rememoración confrontada con la veracidad también presumida, pero sobre una base crítica del discurso histórico (Ricoeur, 2002:57).

Ricoeur (2004:70) es partidario de que no exista subordinación en la relación entre memoria e historia, sino que ambas contribuyan de forma dialéctica a la representación del pasado. Así, distingue entre una narrativa de los testigos y otra de los historiadores. Esta última sería de naturaleza crítica y orientada a detectar falsos testimonios. Asimismo, para Ricoeur es posible diferenciar entre *memorización* y *rememoración*. Mientras la *memorización* se relaciona con las maneras de aprehender distintos conocimientos, la *rememoración* consiste en el retorno de la conciencia a un acontecimiento histórico. El filósofo francés habla asimismo de las condiciones en las que se dan casos de memoria impedida, manipulada e injusta. En estos casos, señala, el pasado siempre encuentra una amenaza de injusticia. La memoria, para conservarse en el seno de una sociedad, adviene como relato, y esa narración necesariamente tiene un sujeto de la *rememoración*. En tanto,

como contrapartida de la memoria manipulada o incompleta, de aquello que en definitiva favorece el olvido, surge lo que denomina un *deber de memoria*, que tiene su origen en la deuda contraída con quienes nos precedieron.

Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos (Ricoeur, 2004:120).

Por su parte, Jan Assman (en Castañeda, 2011: 149) ofrece dos dimensiones para definir la memoria colectiva. Por una parte, existe lo que denomina *memoria comunicativa*, que se compone de los recuerdos compartidos por individuos que habitan en una época determinada; por otra, está la *memoria cultural*, que se construye con los recuerdos de sucesos de un pasado lejano y "absoluto", relacionados con una historia ancestral o mítica. Así, la *memoria cultural* se constituye como un conjunto de textos, iconografías y ritos que dan origen a un paradigma, un arquetipo para cada cultura y época. Es decir, en el imaginario cultural se conserva aquello que una época logra reconstruir y recuperar de la totalidad de los textos acumulados. A cada tanto, se realizan actualizaciones de dichos textos a través de la ficción literaria, recreando acontecimientos del pasado, o desde la historiografía, que reconstruye la historia a partir de textos históricos. De esta forma, considerar la memoria colectiva implica relacionar sucesos históricos, recuerdos individuales y la imaginación con el texto historiográfico, acercándolo a los textos de ficción.

La transmisión y herencia de los conocimientos acumulados en la memoria cultural se relaciona con la necesidad de forjar una identidad, lo que determina que su pérdida pueda ser causal de graves perturbaciones en la identidad colectiva. Algunos autores hablan incluso de una topografía de la memoria, ya que la memoria cultural se constituye de

representaciones, mitos, imaginarios, etc., referidos a espacios y temporalidades (Castañeda, 2011:150).

II.II Memoria e identidad

Julio De Zan (2008:41) sostiene que la memoria es elemento constitutivo de la propia identidad. Esto determina que un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, es decir, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es. La disociación o la negación del propio pasado son maneras de eludir toda *responsabilidad* y de construirse una falsa inocencia. Este autor diferencia entre una *memoria de la responsabilidad* y una *responsabilidad de la memoria*. La primera implica hacernos cargo de las deudas ante otros a partir de los principios de reconciliación y reparación; la segunda supone poner límites prudenciales a las exigencias de la memoria, con el objetivo de no comprometer una *supuesta* construcción solidaria del futuro. En este sentido, se acerca a la noción de *justa memoria*, desarrollada por Ricoeur.

La reflexión sobre las tragedias históricas del siglo XX, sobre la experiencia de los traumas aún no resueltos, sobre los síntomas postraumáticos y el *revival* de la memoria traumática de los grupos humanos es uno de los ejes centrales del pensamiento filosófico, de los estudios históricos y de la literatura actual del mundo occidental, y esta cuestión ha llegado a generar un campo disciplinario especial y se ha convertido en una preocupación central de ciertas áreas de las ciencias sociales (De Zan, 2008: 47).

De Zan (2008:49) sugiere a su vez diferenciar entre *memoria viva* e *historia escrita*. La *memoria viva* tiene sus fuentes en la tradición oral, y a medida que transcurre el tiempo y se van cegando sus fuentes, es reemplazada por la historiografía. La *historia escrita*, en tanto, trasciende la crónica académica de los acontecimientos, al ser capaz de explorar los

testimonios de la experiencia y la memoria como algo más que meros acontecimientos, tendiendo hacia la autocomprensión de los sujetos sociales. En cuanto a la diferenciación entre memoria e historia, De Zan recurre a Pierre Nora:

por naturaleza es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida de manera individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre problemática e incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero dejó rastros [...] es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso crítico (Nora, en De Zan, 2008: 51).

Finalmente, y tras analizar las desapariciones ocurridas durante la dictadura militar argentina, De Zan concluye que es la *memoria viva* de los sobrevivientes la fuente a partir de la cual se construye una identidad capaz de agrupar estas otras visiones acerca del pasado de las sociedades actuales, siempre en la medida en que los ciudadanos asumen su co-responsabilidad en los acontecimientos que tuvieron lugar en el pasado reciente:

en la sociedad y en el Estado de su pertenencia, así como de la violencia estructural, de la pobreza y la exclusión social que persisten en el presente, y en que todos los ciudadanos hacen suyo el sufrimiento de las víctimas y su clamor de justicia. Esta es ya la nueva identidad que puede unirnos a todos sin distinción (De Zan, 2008:61).

II.III La escritura de la memoria

La memoria no actualiza el pasado de una forma exacta. No se presenta como un registro puro y fidedigno de lo pretérito, sino más bien corresponde a construcciones muy subjetivas, mediatizadas y condicionadas por el presente y su contexto. Recordar un hecho, por tanto, no implica reproducirlo, sino más bien reconstruirlo.

Los recuerdos autobiográficos, por su parte, tienen la particularidad de ser inestables, ya que se modifican en el tiempo a partir de sucesivas reconstrucciones, dependiendo de las circunstancias y de su necesaria adaptación a las mismas. El pasado resulta entonces una construcción cultural al mismo tiempo que discursiva. Posee la particularidad de ser una percepción que intuitivamente se considera como verdadera. Así, más importante incluso que la “verdad objetiva” del pasado, resulta la significación que le es otorgada.

A través de la narración, los recuerdos se activan adquiriendo significado y sentido, al tiempo que se vuelven entendibles para los demás.

En el transcurso de la articulación narrativa, a través del autorrelato, se constituye y se delinea el recuerdo y se moldea la memoria. La modalidad narrativa enmarca y fundamenta el ayer. Se rememora como se narra, pero no a la inversa. O sea que se recuerda construyendo relatos, elaborando narraciones que evocan hechos pasados. La vertebración narrativa otorga orden, estabilidad, coherencia, continuidad y persistencia al pasado vivido y rememorado. Las experiencias de otro tiempo que no se estructuran de forma narrativa acaban por desaparecer, se pierden en la memoria (Maldonado, 2013:15).

Mediante el recuerdo, se establece una identidad sustentada en la memoria, ya sea individual o colectiva. En tal sentido, la identidad no solo se plasma a partir de lo acontecido en el pasado, sino fundamentalmente por la forma en que se articula su recuerdo. Eso da pie para la comprensión de la memoria en sus diversas formas: individual, colectiva, generacional, etc.

La memoria generacional surge en una determinada época y desaparece junto a ella. La conforman los recuerdos y vivencias comunes de los integrantes de una misma sociedad. Desarrolla su propio modelo de interpretación del pasado, y supone una percepción común acerca de los acontecimientos históricos. Al desaparecer, la memoria generacional es

reemplazada por otra, correspondiente a la generación venidera, algunos de cuyos valores permanecen anclados a los de la antigua generación:

Paulatinamente pasan, por utilizar una metáfora geométrica, del centro a la periferia, hasta que finalmente son sustituidos por nuevos modelos y sistemas de valores. Ello explica que el cambio generacional desempeñe una función tan determinante en la confrontación colectiva con recuerdos traumáticos y dolorosos de una sociedad. El pasado que una generación no quiso considerar por estimarlo lacerante lo contempla la siguiente. En ese caso el trauma deja de ser, para la nueva generación, un recuerdo tan insoportable que exige su silencio (Maldonado, 2013: 18).

La literatura, en tanto, interviene en la construcción de identidad a partir de su contribución al desarrollo de una memoria colectiva. El texto literario, al ser un sistema que interactúa con otros sistemas simbólicos de una cultura, ayuda a cuestionar las bases sobre las que se establece la construcción de la identidad.

La narrativa, especialmente, emerge como un medio idóneo de escenificación de los recuerdos individuales y colectivos, plasmando estéticamente el proceso de recuerdo y olvido que llevan a cabo diversos individuos y colectivos, recreando a partir de sus visiones del pasado identidades reales o imaginadas. Es decir, la literatura manifiesta las diferentes formas y posibilidades de recreación del pasado, de construcción de la memoria y la identidad.

Así, para Maldonado (2013), la literatura desempeña dos importantes funciones para la memoria: la constituye y al mismo tiempo permite reflexionar acerca de ella:

Las representaciones y evocaciones literarias influyen de manera significativa sobre los recuerdos e ideas del pasado histórico de una comunidad, o sea, intervienen directamente en la constitución de las diferentes formas de la memoria colectiva. Por otra parte, a través de las particulares rememoraciones que articula estéticamente, la literatura permite que se observen y examinen los procesos de recuerdo y olvido, tanto individuales como colectivos, que se emprenden en una sociedad (Maldonado, 2013:26).

Así, escribir sobre la memoria es escribir sobre la Naturaleza, señala Antonio Colinas (2002). El escritor deviene observador, y esta contemplación es lo que le permite hallar en lo local *lo más universal*.

Porque, de acuerdo con la terminología de Mircea Eliade, logra hacer del paisaje de su memoria un «centro del mundo». Más tarde, gracias al poder evocador de esta memoria, acabará haciendo en sus textos y en ese espacio que también Eliade reconoce como el «espacio fundacional», las preguntas claves obteniendo las respuestas convenientes (Colinas, 2002:73).

Es precisamente de dicha contemplación, de aquel viaje al pasado de donde el escritor extrae la sucesión de símbolos que entramados y traspasados al papel dan origen a la obra literaria. Una obra que, nos dice Colinas, no sólo obedece a la misión de ser testimonio o diversión, sino que cumple con ser una terapia para el ánimo, una función iluminadora:

De la memoria brota, pues, una vida esencial, ésta se recrea con la tarea presente del contemplar, del escribir y del interpretar, del testimoniar. Por tanto, escribir acaba siendo un modo de ser y de estar en el mundo; escribimos para vivir en un alto grado de consciencia. Por ello se convierte la escritura en un valioso medio de autoconocimiento, en un medio para alcanzar lo que, Jung de nuevo, reconocía como el «proceso de individuación», que no es otro que el que nos debe llevar, cada uno, a ser el que tenemos ser en la vida (Colinas, 2002:79).

En su obra *El contenido de la felicidad*, Fernando Savater (2002) señala que hasta en la vida más desdichada subsiste la percepción de que *ayer* se fue feliz. En tal sentido, el tiempo no sería responsable de su extravío, sino el portador de la única oportunidad que tenemos para recuperar la felicidad a través de la nostalgia.

No necesitamos creer en la felicidad venidera para seguir tirando del carro, aunque renunciemos a ella mucho menos de lo que nuestras risitas de suficiencia pueden indicar; pero estamos obligados a creer en nuestra intermitente y esquiva dicha pasada. Ésa, que no nos la toquen porque perdemos pie. Todos somos optimistas, no por creer que vayamos a ser felices, sino por creer que lo hemos sido (Savater, 2002:199-200).

Savater concluye que la felicidad *es una de las formas de la memoria*. Parecemos dichosos por cortesía de nuestros recuerdos. Ambos, felicidad y recuerdos, están a salvo. En tanto, recrear la felicidad es tarea de la literatura.

En la memoria [...] la felicidad es algo así como un pozo de beatitud en el que nada ocurre y nada falta: un espacio en blanco, pero de un blanco *brillante* (Savater, 2002: 200).

Recordar un instante de felicidad implica el olvido pasajero de todo lo demás. Es, en cierta medida, un acto de fe, por el cual nos aferramos a los recuerdos. Esto supone una paradoja en la que la felicidad es al mismo tiempo una forma de la memoria y su revés de amnesia.

Ahora bien, Jacques Derrida sostiene que el futuro no es extraño a la memoria. Por el contrario, toda noción de futuro pacta una alianza con la memoria que evoca el recuerdo de un individuo o un acontecimiento colectivo. Al escribir *en memoria de*, no hacemos sino reafirmar que lo que constituye nuestro recuerdo continúa estando presente. La memoria se preserva a sí misma en el futuro, precisamente en el recuerdo halla la afirmación de sí misma:

Lo que la vincula a la memoria, a un repensar de la memoria pensante, es también la medida y la oportunidad de su futuro (Derrida, 1998:20).

La escritura de la memoria constituye, pues, el advenimiento del otro, de lo recordado. Si bien Derrida reflexiona a partir del duelo, cabe indicar que estos planteamientos pueden extenderse hacia una situación en la que se busque traer al presente escenas de un pasado que puede ser o no traumático. No debemos olvidar que la memoria no se constituye únicamente en raíz de la congoja, sino también de la felicidad. En ambos casos, el pasado se reafirma en el presente, y encuentra un sitio en nuestra cotidianidad.

En tanto, para Luis Mateo Díez (cit. en Castañeda, 2011: 149) la memoria es el recinto donde convergen experiencia e imaginación, siendo la imaginación una suerte de “memoria fermentada”. De allí que la novela sea para este autor la mejor defensa de la memoria, tanto como recuperación del pasado como experiencia vital, como forma de exteriorizar la realidad gracias a la imaginación.

Tenemos entonces que la literatura se relaciona con la memoria de manera profunda, más que por su capacidad testimonial, por el hecho de imitar sus mecanismos:

El relato literario es estructuralmente contradictorio. Esta contradicción es perfectamente funcional: permite representar el cambio del pasado en el presente y la transitividad del pasado –el pasado no es solamente un modo de tiempo heterogéneo respecto del presente, es también lo que sucede en el presente. El relato es, en consecuencia, aquello que reproduce estructuralmente las paradojas del pensamiento y de la representación del tiempo, aquello que representa la construcción de la memoria –ésta es hoy memoria del pasado. El ejercicio de la memoria y de la representación de la constitución de la memoria es justamente este ejercicio: representar el pasado como pasado y paradójicamente como presente (Dema, 2008: s/p).

A través de la representación estética del pasado y su correspondiente ficcionalización, el texto literario es capaz de mostrar el potencial estabilizador y desestabilizador contenido en el recuerdo, en relación a la identidad. Su potencial puede llegar incluso a ser altamente subversivo. La narrativa puede respaldar identidades,

visiones del pasado y sus respectivos valores, o bien cuestionarlos, transgredirlos o anularlos por completo. Puede rescatar recuerdos caídos en el olvido y devolverles un valor antes negado. Los textos literarios, en síntesis, ofrecen múltiples interpretaciones del pasado, despertando eventualmente potencialidades transformadoras en sus lectores, cuya acción puede dirigirse tanto a la construcción y afirmación de determinados paradigmas, como también a su destrucción.

II.IV. Transición política, literatura y memoria

Ahora bien, al considerar memoria y literatura en el campo cultural chileno actual, resulta pertinente volver la mirada a los cambios socio-políticos experimentados por el país desde la llamada “transición a la democracia” hasta los masivos movimientos sociales de los últimos años. En este sentido, y refiriéndose a la literatura de postdictadura, ya bien avanzada la Transición, Carolina Ramírez (2008) señala que hubo un sector importante que pretendió *hacer desaparecer* el gran relato histórico de lo que fue la represión durante la dictadura militar:

Bajo las premisas de consenso, bienestar económico y estabilidad política se propagaba el *silencio* como forma de un acuerdo tácito que tenía como fin ahogar cualquier voz heterogénea y disidente que hiciera tambalear la aparente unidad fabricada por los sectores políticos, interesados en continuar el plan de crecimiento económico impulsado por el gobierno de Pinochet. El silencio –avalado por los medios de comunicación– funcionaba como agente banalizador de lo pasado, pues se negaba con la ausencia de reflexión crítica, la gravedad de los acontecimientos (Ramírez, 2008:40).

A juicio de Ramírez, producto de esta unidad forzada surgió la necesidad, en el campo cultural chileno, de volver la mirada hacia la época dictatorial para revisar y elaborar uno o varios discursos que posibilitaran un acercamiento al pasado reciente, es

decir, la superación del trauma. Para ello, la literatura actúa directamente en la memoria colectiva o social.

la memoria social la va perfilando el escritor que asume en sus manos el oficio de recordar, una y otra vez, a la sociedad lo que ha sucedido en el pasado. Es su tarea hacer que la gente no olvide y recuerde. El escritor narra el pasado horroroso de la historia nacional y escribe para que no se vuelvan a cometer los errores que lo desencadenaron. El escritor debe luchar contra la “amnesia” y contra la “alucinación”, parafraseando a Vezzetti, de vivir el pasado como un hoy (Ramírez, 2008: 44).

En la misma línea, Nelly Richard sostiene que la transición desechó la memoria conflictiva, donde tenían lugar las fuerzas de oposición y resistencia a lo unánime. El discurso oficial eliminó la memoria histórica que tuvo lugar antes del consenso político-social.

Si bien en los primeros años de la transición se multiplicaron las citas a tribunales de los acusados, las comisiones investigadoras, así como los homenajes y monumentos a los caídos, se dejó fuera de este libreto toda alusión indebida que evidenciara la herida del recuerdo. La memoria sufre del vacío ocasionado por la falta de compromiso, mientras es alejada del recuerdo histórico y de su emocionalidad que antes articulaba un sueño colectivo. El recuerdo bajo en consenso se vuelve entonces insignificante e indigno.

La experiencia de la post dictadura anuda la memoria individual y colectiva del cuerpo social a las figuras de la ausencia, la pérdida, la supresión y el desaparecimiento. Figuras rodeadas todas ellas por las sombras de un duelo en suspenso, inacabado, tensional, que deja sujeto y objeto en estado de pesadumbre y de incertidumbre, vagando sin tregua alrededor de lo inhallable del cuerpo y de la verdad que faltan (no están) y que hacen falta (se echan de menos) (Richard, 2010:44).

II.V. La memoria como presente activo

Louis Lavelle (2005: 192) sostiene que con frecuencia el pasado se transforma en el lugar donde tanto la existencia presente como el porvenir se pierden, se acumulan, o adquieren un sentido espiritual. No obstante, a través del análisis del pasado es cómo podemos aproximarnos a aquello que en nosotros desaparece a cada instante, y que alimenta nuestras acciones, nos libra de la temporalidad y nos abre paso a una existencia eterna. En cierta medida, el pasado corresponde a lo único concreto desarrollado por nuestras existencias, es decir, la única realidad, visto el porvenir como una potencialidad que requiere ser actualizada y, en el presente, completamente desprovisto de contenido. Es a partir de la representación, nos dice Lavelle, que todo conocimiento posee un carácter retrospectivo. De allí que la representación pueda considerarse como resurrección, por cuanto permite atestiguar que el pasado no muere sino para ser capaz de renacer. Incluso en la experiencia del infortunio el pasado posee un carácter revelador, ya que el pesar es al pasado lo que el deseo es al porvenir. Es decir, un deseo que cambió de sentido.

En la experiencia del infortunio es donde comenzamos a darnos cuenta de que el pasado se espiritualiza aniquilándose, y para nosotros no es solamente una pérdida, sino también una ganancia (Lavelle, 2005: 195).

Dado que el pasado involucra la pérdida de la presencia sensible, resulta imposible pensarlo desde el presente si no es con la condición de *formar cuerpo* con él. Lavelle explica bellamente esta unidad con el pasado:

Con el cuerpo ocurre como con el cuadro de un pintor, que nunca tiene existencia sino ahora. No obstante, lleva en sí la marca de todas las pinceladas que el pintor debió dar para componerlo. Cada una de estas pinceladas ya no es nada; el cuadro, empero, es su suma. Para rehacer la historia de ese cuadro habría que distinguir unas de otras estas pinceladas y recuperar totalmente su concatenación. Ésa es tarea del espíritu y no del ojo, cuya

percepción es siempre instantánea. El espectador sólo podrá imaginar esa historia; el pintor, cuyo cuadro está ahora separado, sólo la rehará desde el exterior (Lavelle, 2005:199).

De allí que el autor sostenga que todo progreso es interior al espíritu, y que el cuerpo actúa como vehículo. Al liberarse del cuerpo (a través de la memoria) se es conducido (por el querer) más allá del cuerpo. En relación con la historia, Lavelle (2005:205) sostiene que esta supone dos características: la primera es que exista un análisis de la existencia presente, donde se establezcan todas las huellas provenientes del pasado, y que permitan construir el imaginario de ese pasado; la segunda característica es que dicho pasado comienza a poder ser imaginado en el momento en que deja de adherir al presente y no encuentra ya en él representación que lo configure. De esta forma, la historia supone la exclusión del anacronismo. Al contrario, en la memoria no existe anacronismo, salvo cuando se intenta utilizarla para constituir la historia misma.

La memoria, sostiene Lavelle, corresponde al pasado que llevamos en nosotros, conocido sólo por nosotros y que constituye nuestra originalidad y secreto. La memoria es la que hace aparecer el intervalo temporal a través del contraste entre percepción y recuerdo. Es decir, tiene la capacidad de producir el tiempo, y, a la vez, de eliminarlo, ya que la memoria rechaza el pasado fuera del presente.

en efecto, nos es posible tener actitudes muy diferentes respecto a nuestro pasado; podemos llevarlo como un fardo, complacernos en él como en un mundo de imágenes de las que se ha retirado nuestra actividad, buscar en él una guía para nuestra vida presente o, (por último), reducirlo a un acto espiritual en el que simultáneamente recuperamos la esencia de cada cosa y nuestra propia esencia. El valor del pasado se sigue de lo que de él hacemos, confirmando así esta afirmación que nos resulta familiar: la existencia no es propuesta, pero de nosotros depende que, a través de las sucesivas fases del tiempo, la hagamos nuestra (Lavelle, 2005: 209).

Así, el pasado existe por la imagen que lo representa. En el recuerdo tiene lugar la fusión entre presente y pasado, presencia y ausencia, y donde la presencia abolida deviene presencia espiritualizada.

La memoria da testimonio de la necesidad que todas las cosas tienen de morir para resucitar, esto es, de desaparecer para pasar de una existencia material o fenomenal a una espiritual, es decir, absoluta (Lavelle, 2005: 212).

Gracias al recuerdo, a la memoria, los momentos más hermosos e importantes de nuestras vidas pueden hacerse nuevamente presentes. Acaso para deplorarnos el habernos extraviado, el haberlos perdido, o bien para hacernos ver el descubrimiento de su valor esencial, esto es, de la actividad de la que son un testimonio y cuya disposición siempre procuramos conservar. La memoria tiene el poder de transformar el pasado en el presente de nuestro espíritu, como bien lo sintetiza Lavelle:

La memoria que nace del echar de menos aquello que perdimos se transforma poco a poco en una posesión más perfecta que aquella que creíamos tener (Lavelle, 2005:213).

Si la presencia presente de la memoria en su dimensión colectiva es algo que compete a todos los habitantes de una comunidad, el siguiente componente fundamental a analizar radica en el espacio donde tiene lugar la corporalidad de los individuos, es decir, sus (des)encuentros, acciones y desenvolvimiento, y, con ello, su devenir histórico.

II.VI. Memoria y violencia

En el “Tratado Segundo” de su *Genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche sostiene que la historia y la memoria se crean la una a la otra a partir de un hecho común: la violencia. Así, para poder entender a cabalidad el surgimiento de la memoria como una facultad biológica de los seres humanos, habría que remontarse a la épocas ancestrales, cuando la violencia colectiva correspondía a una práctica generalizada entre los diferentes colectivos humanos. Nietzsche señala que entonces la violencia se entendía como una virtud, y que la brutalidad tenía como finalidad sembrar el miedo frente a los demás integrantes de la comunidad. El miedo a ser víctimas de esa violencia. Y era este miedo el principal regulador de las relaciones sociales.

La fuerza mimética de la violencia asustaba incluso a quienes la practicaban. A partir de su mimesis, la violencia generaba una espiral a su alrededor, que amenazaba con socavar las bases del grupo social mismo.

Cuanto menos memoria tenía la humanidad más horroroso era el aspecto de sus costumbres (Nietzsche, 2005:70).

La mimesis, cuyas bases radicaban en el olvido, propiciaba que la violencia se volviera banal. El olvido posibilitaba que el dolor y la crueldad se consideraron normales. Incluso las leyes estaban regidas por la crueldad. La tortura y toda clase de suplicios eran bien mirados al considerarse como aplicación de la justicia. Lo único que pudo actuar contra la violencia y su devastador sentido mimético fue la memoria. Únicamente la memoria posee un potencial mimético tan poderoso como para impedir que la violencia se expanda socialmente como un hecho natural. La memoria emerge, pues, como una facultad

necesaria para la supervivencia de la especie, y, al ser creada por el instinto de supervivencia, responde a una facultad biológica.

Ahora, para poder institucionalizarse por sobre la violencia, la memoria recurrió al contrato. La palabra empeñada, el compromiso, el pacto. Formas todas a través de las cuales la memoria comenzó a imponerse lentamente sobre las formas violentas, al tiempo que fue demostrando su mayor efectividad como principio regulador de las relaciones sociales, y como garante de la paz social. Sin embargo, el contrato siguió estableciendo la violencia, el castigo y la venganza para quien no cumpliera lo acordado. Detrás de cada contrato, señala Nietzsche, subyace la violencia como última solución para el incumplimiento. Y es que detrás de todo, la violencia convertida en espectáculo sigue siendo el motor favorito para el goce del ser humano:

Sin crueldad no hay fiesta: así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre (Nietzsche, 2005:76).

La memoria posee la capacidad de rescatar del olvido las huellas de un pasado injusto, que el tiempo tiende a borrar. Es capaz de confrontar –y, en cierta medida, de desenmascarar- la alevosía de sus medios contra los fines más respetables y sublimes.

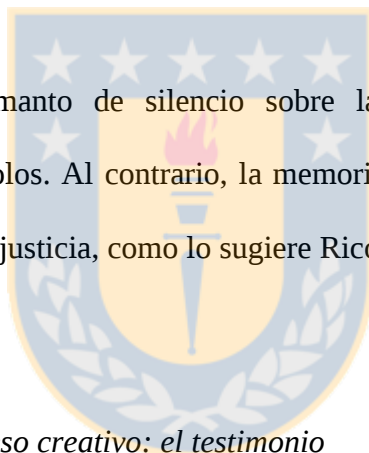
Una gran parte de las formas de violencia tienden a ocultar su perversidad detrás de un caparazón de legitimaciones de medios y fines en que ellas se presentan como medios útiles o necesarios para fines justos. Si los fines inmediatos de los actos violentos fuesen evidentes, los intentos de justificarlos serían vanos. La crueldad cometida contra otro se muestra a través del testimonio de la memoria (Bartolomé Ruiz, 2011:49).

La legitimación de la memoria no es exclusivamente científica, como señala Nietzsche, sino además y por sobre todo ética. No rescata tanto la objetividad de los hechos

como su lectura. La interpretación de la violencia siempre es ética. En tal sentido, la naturalización de la violencia es deconstruida al revelarse sus consecuencias sobre la vida humana, debido a que no existe un fin suficientemente justo que sea capaz de llevar a una justificación de la destrucción de la especie humana (Bartolomé Ruiz, 2011:50).

La memoria posee la capacidad de hacer presente el pasado. Por el contrario, el olvido y la amnesia pueden sepultar el pasado para el presente, a partir del despojo del sentido del pasado. La amnesia también corresponde a una dimensión humana. Puede ser positiva al momento de olvidar traumas, pero éticamente perversa al empeñarse en borrar las injusticias y sus víctimas.

El olvido arroja su manto de silencio sobre las injusticias y sus víctimas, escondiendo su dolor, negándolos. Al contrario, la memoria se constituye frente al olvido como un principio activo de la justicia, como lo sugiere Ricoeur.



II.VII. La memoria como proceso creativo: el testimonio

La memoria de los diversos grupos y actores sociales se transforma a partir de la variación de las condiciones del presente. A partir de éstas, es posible redefinir las lecturas del pasado, y de esta forma modificar nuestros recuerdos. Esto implica tácitamente que ningún organismo oficial pueda establecer una versión exacta de lo acontecido, puesto que no pasará de una aproximación entre muchas posibles. En tal sentido, el valor de la memoria no radica en el pasado, en el simple recuerdo de lo acontecido, sino en la capacidad que posee para operar en el presente, a partir de un proceso creativo capaz de articular sentidos y generar nuevas y vivas versiones del pasado.

A partir de la creación de diversas narraciones del pasado, somos capaces de originar líneas de interpretación que se cruzan y debaten entre sí, generando un diálogo sobre el que la visión del pasado se transforma de forma constante, de acuerdo a los acontecimientos y sus temporalidades. A través del relato de las cosas del pasado damos pie a nuevas resignificaciones, y junto con ello operamos como un dispositivo de interpretación de lo pasado.

En situaciones de violencia, como las dictaduras, la denuncia se convierte en el principal mecanismo que poseen las víctimas para visibilizar la violencia que, por lo general, será luego ocultada y negada por las autoridades y su respectiva versión oficial. De allí que en la transmisión de experiencias represivas existe una voluntad de compartir un mismo sentido configurador de la identidad:

Las marcas de la violencia actúan como núcleo articulador de sus víctimas, quienes se reconocen entre sí por la experiencia común de saberse marcados [...] La identidad de víctima funciona como eje articulador de diversos procesos. Ha sido usada como categoría de diagnóstico psicológico y lugar argumentativo que explica las más diversas características y problemas de la vida cotidiana. También opera como elemento conformador de movimientos sociales identitarios que basan su resistencia a la dictadura y a sus regímenes posteriores en dicha identidad (Piper, 2011:86-87).

Ahora, el trabajo de recuperación de la memoria emprendido por las víctimas (sujeto “marcado”) se realiza a partir de la alusión permanente al sufrimiento común, que es imborrable, y que al mismo tiempo mantiene una denuncia contra el presente, en el que existen numerosas huellas de este violento pasado que no han sido atendidas.

En cuanto al testimonio, cabe indicar que narrar implica al mismo tiempo construir y representar una memoria ficticia, a partir de la imitación del recuerdo y la rememoración. Para algunos autores, la progresiva hibridación del género narrativo supone la

imposibilidad de separar la memoria de la historia, y obliga a repensar esta última en otro nivel que no es ya el científico. La memoria cultural, entonces, se nutre tanto de la historiografía como de la literatura testimonial.

La memoria ofrece una conciencia del pasado, forzando al cuestionamiento del presente en su relación con dicho pasado. En tanto, las memorias comunicativas de aquello sobre lo cual se ha guardado silencio durante muchos años deben reconstruirse en la narrativa, con el objetivo de ingresar al campo de la memoria colectiva, compuesta por la memoria oficial, histórica y comunicativa.

Es decir, la narrativa le proporciona sentido a la memoria, al reestablecer la continuidad de la historia. Más aún, la narrativa testimonial, junto con la novela histórica, constituyen los pilares fundamentales de la rememoración colectiva, no solo de la memoria imperante, sino además de otra memoria de carácter contrahegemónico (Minardi, 2011:109).

En el caso de los testimonios en los que se hace incapié en la figura del mal, por lo general se procede a hablar desde el sufrimiento. El interés de estos relatos, por tanto, no se encuentra tanto en los juicios de valor que contienen, sino más bien en la denuncia y exigencia de responsabilidad moral por el daño producido a partir de la violación a los derechos humanos.

Según recuerda Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, Sócrates se interesó por la memoria como fuente de nuestras opiniones. Sócrates sugiere las siguientes comparaciones: en nosotros habita tanto un escribano –que escribe discursos falsos, contrarios a la verdad-, como un pintor, quien a partir de lo escrito por el escribano dibuja en el alma imágenes que corresponden a palabras. Así es como Sócrates intenta establecer la forma en que recordamos un determinado acontecimiento. Esto posibilitó luego la

diferencia entre platónicos y aristotélicos. Mientras los primeros bogaban porque los estudios de la memoria se centraran en la representación de una cosa ausente – encadenando memoria a imagen-, los segundos proponían que los estudios de la memoria se centraran en la representación de una cosa percibida o aprendida, evidenciando que el recuerdo solo puede tratarse de algo que se apega en el pasado.

Finalmente, estas dos vertientes se unieron y llevaron a establecer a los filósofos modernos que la memoria constituía un apéndice de la imaginación, guiada más allá de los límites del mundo objetivo. Frente a esto, Ricoeur reacciona señalando que si bien la imaginación se dirige hacia lo fantástico, lo irreal y utópico, la memoria, por su parte, se orienta a la realidad anterior, a aquello que es recordado (Ricoeur, 2004:22).



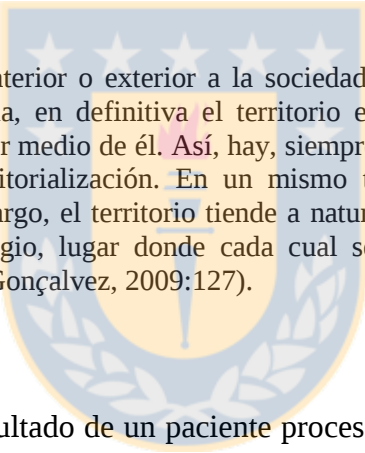
III. Territorio: entre la desterritorialización y la apropiación



III.I. Territorio: concepto y alcances

Cada sociedad organiza su territorio en orden a sus condiciones y formas de trabajo, de acuerdo a una temporalidad/espacialidad que le es propia y que depende de sus valores identitarios y de sus normas, así como también de sus actividades y de su desarrollo técnico. Resulta posible analizar la sociedad sobre la base de los principales componentes del funcionamiento de los territorios, que son: la apropiación, el hábitat, la circulación, la explotación o producción, y la administración o gestión.

De allí que:



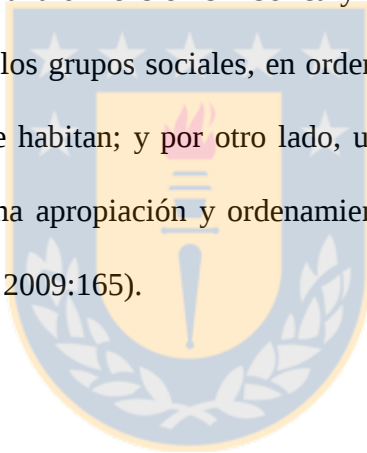
el territorio no es algo anterior o exterior a la sociedad. Territorio es espacio apropiado, espacio hecho cosa propia, en definitiva el territorio es instituido por sujetos y grupos sociales que se afirman por medio de él. Así, hay, siempre, territorio y territorialidad, o sea, procesos sociales de territorialización. En un mismo territorio hay, siempre, múltiples territorialidades. Sin embargo, el territorio tiende a naturalizar las relaciones sociales y de poder, pues se hace refugio, lugar donde cada cual se siente en casa, aunque en una sociedad dividida (Porto-Gonçalves, 2009:127).

Todo territorio es el resultado de un paciente proceso de conformación en el que se han sucedido numerosas épocas y vidas, y que tiene las huellas de nuestros antepasados de la misma forma que las propias nuestras. De allí que la exploración del territorio y, por consiguiente, el desciframiento del pasado correspondan a una búsqueda dentro de nosotros mismos.

A la manera de los antiguos mayas hay dos formas de medir el tiempo que configura el territorio: el de cuenta larga y el de cuenta corta. El de cuenta larga mide los grandes ritmos que alteran la realidad original, transforman la naturaleza y le dan nacimiento a la sociedad; la cuenta corta mide el acontecimiento, el momento, la cotidianidad y las personas. Con la cuenta larga se entiende el comienzo; con la corta, la situación actual. Ambos tiempos conforman la realidad que podría compararse con un tejido, labor de muchas manos que sin concertarse, sin saber exactamente lo que hacen, mezclan hilos de todos los colores hasta que aparece sobre el territorio una sucesión de nombres, figuras y lugares familiares; los

lugares tienen nombres en cuyo significado generalmente no pensamos, aunque ese nombre pueda decirnos mucho sobre sus características, uso, historia y memoria de los acontecimientos con él relacionados (Restrepo, 2007: 39).

David Harvey (1998:250) sostiene que toda relación de poder está siempre implicada en alguna práctica espacial y temporal. Ahora, tales relaciones pueden ser tanto materiales como simbólicas, debido a que constituyen el resultado de la producción de un espacio que a su vez se genera a partir de diferencias, de vivencias, percepciones y concepciones propias de individuos, grupos y clases sociales que lo conforman. Es decir, el territorio implica, por un lado, una dimensión simbólica y cultural mediante una identidad territorial que es atribuida por los grupos sociales, en orden a la construcción de un poder simbólico sobre el espacio que habitan; y por otro lado, una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar, una apropiación y ordenamiento del espacio como forma de dominio (Haesbaert, en Herner 2009:165).



III.II. Desterritorialización, reterritorialización

Para Deleuze y Guattari, antes de hablar de territorio es preciso referirse a los *agenciamientos*, que en palabras de los autores corresponden a una noción de mayor amplitud que la de estructura, forma, sistema, etc., debido a que los agenciamientos incluyen componentes heterogéneos, tanto de orden biológico como social, maquínico e imaginario.

Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una. El territorio crea el agenciamiento (Deleuze y Guattari, 1997: 513).

Es decir, toda construcción del territorio conduce necesariamente a un movimiento que gobierna los agenciamientos y sus dos componentes: los agenciamientos colectivos de enunciación (máquina de expresión) y el agenciamiento maquínico de los cuerpos (deseo). Esta concepción de territorio se fundamenta en un pensamiento y un deseo (este último entendido como una fuerza productiva). Por tanto, todo agenciamiento es territorial y articulado alrededor de un contenido y de una expresión. Un territorio puede *componer* un agenciamiento y ser al mismo tiempo *compuesto* por agenciamientos maquínicos (productivos) de los cuerpos y agenciamientos colectivos de enunciación, trayendo consigo un proceso de desterritorialización. En tal sentido, Deleuze y Guattari establecen que los territorios poseen siempre dentro de sí determinados vectores de desterritorialización o de reterritorialización. Esto los lleva a afirmar que por sobre los objetos, los territorios corresponden a actos, acciones, relaciones, dinámicas permanentes de territorialización y desterritorialización, ritmos, movimientos sobre los cuales se ejerce siempre un control.

El territorio se puede desterritorializar, esto es, abrirse, en líneas de fuga y así salir de su curso y se destruye. La especie humana está sumergida en un inmenso movimiento de desterritorialización, en el sentido de que sus territorios 'originales' se rompen ininterrumpidamente con la división social del trabajo, con la acción de los dioses universales que ultrapasan las tablas de la tribu y la etnia, con los sistemas maquínicos que llevan a atravesar, cada vez más rápidamente, las estratificaciones materiales y mentales (Guattari y Rolnik, en Herner, 2009: 168).

Deleuze y Guattari establecen dos tipos de desterritorialización, una relativa y otra absoluta. La primera hace alusión al abandono de los territorios creados en las sociedades y su subsiguiente reterritorialización, mientras que la desterritorialización absoluta se vuelca a su propio pensamiento, la virtualidad del devenir, lo imprevisible. Si bien ambas formas

de desterritorialización se diferencian en su naturaleza, no existe una superioridad de una sobre otra, sino que, muy por el contrario, ambos movimientos pasan de uno a otro. De esta forma, pensamiento y desterritorialización implican que la acción de pensar solo es posible en la creación. Para crear algo nuevo es necesario salirse del territorio existente y crear otro. La desterritorialización supone entonces una desarticulación del territorio, es decir, del espacio donde tienen lugar las prácticas sociales.

Ahora bien, Deleuze y Guattari (1997:317-358) sostienen que el arte nace justamente en la demarcación de un territorio, en la constitución de sus extensiones, mesetas y fronteras. Ese proceso de territorialización supone la creación de un conjunto de cosas a las que reaccionar, involucra un conjunto de cosas que “avivan” la vida en aquel territorio. El proceso creativo implica construir un territorio deseante, un conjunto de estímulos que permita poner la vida en movimiento. Construir un territorio significa, finalmente, *ficcional* un mundo como espacio vital.

Los territorios dan lugar a las intensidades que provocan eventos y experiencias: intensidades que afectan, tocan, excitan, movilizan. Las intensidades de las cuales están hechas las obras literarias pueden afectar, desorganizar los territorios subjetivos. Y esas movilizaciones, grandes o pequeñas, pueden alterar sus modos de ver y experimentar la realidad. Un territorio permite que transiten intensidades que se movilizan y conforman la realidad. Sin embargo, en ocasiones dichas fuerzas intervienen un territorio con tal velocidad, que provocan desmoronamientos, escisiones. En tales casos, Deleuze y Guattari se refieren a una *desterritorialización*. Mientras que la reconstrucción de un territorio

devastado por una invasión de fuerzas o intensidades inauditas, su recuperación, es llamada *reterritorialización*.

Tales desmoronamientos se relacionan con una pérdida de sentido de dicho “conjunto de cosas a las que reacciona”, por lo que una nueva construcción de territorio involucra a su vez un nuevo proceso de producción de sentido de otro “conjunto de cosas a las que reacciona”:

Podemos pensar la producción de sentido como un proceso de dar expresión a los desmoronamientos de un territorio, pues en la medida en que nos tornamos capaces de nombrar las fuerzas que afectan al territorio, nos tornamos capaces de verlas. Y eso significa poder aliarnos a ellas o resistir a ellas. De ahí que producir sentido tiene que ver con producir conocimiento con la realidad y no sobre ella. Puede ser un tipo de conocimiento que se alíe o resista a las intensidades que presionan un mundo (Farina, 2007:121).

La reterritorialización pasa, pues, por el redescubrimiento de un saber acerca de las formas de vida. Y es aquí donde opera el arte como intervención sobre el cuerpo y la subjetividad, induciendo la búsqueda y producción de nuevos conocimientos, que se traduzcan en diversas estrategias de acción sobre lo cotidiano, valiéndose justamente de las fuerzas o intensidades que actúan dentro del territorio, ya sea potenciándolas o debilitándolas, pero en todos los casos afectando su composición. Son precisamente estos saberes los que crean nuevos dispositivos de acción y movilización sobre los cuerpos y sus percepciones, afectando su normalidad.

III.III. Territorio, violencia y memoria

Todo conflicto esparce sus huellas, materiales y simbólicas, sobre el territorio donde se desarrolla. Incluso mucho después de acabada la guerra, resulta sencillo detectar los sistemas de coacción y represión que se mantienen al menos simbólicamente activos en el paisaje. Junto con las decenas de memoriales y monumentos en recuerdo de las víctimas de violaciones a los derechos humanos, subsisten en la ciudad una serie de lugares cuya presencia simboliza las diferentes aristas de un conflicto que, guste o no a los discursos de uno y otro bando político empeñados en ver una reconciliación forzada, permanece muy presente en la memoria inmediata de los habitantes, sobre todo los más antiguos, precisamente aquellos que conocen de mejor manera el territorio.

Las manifestaciones artísticas de la comunidad se encargan de recordar estos espacios, de devolverles –en busca de una extraña permanencia- una connotación tal vez ausente en lo inmediato. En Chile, los barrios más combativos durante la dictadura siguen caracterizados como tales. Por otro lado, los lugares como centros de detención, los cuarteles clandestinos de los órganos represivos, en muchos casos, han cambiado de dueños y acaban por mimetizarse en el paisaje urbano. No obstante, parece existir una necesidad de reconstruir una memoria territorial, que devuelva a estos lugares el significado siniestro que un día tuvieron. ¿La intención? Terminar con aquella hipocresía en la que ya no existirían víctimas ni victimarios, sino únicamente ciudadanos convencidos de que vivir en unidad, dispuestos a olvidar el pasado para recuperar la armonía y paz social. La memoria, sin embargo, no detiene su exigencia de justicia. Y el territorio ofrece suficientes muestras de estos intensos debates.

hacer historia —hacer memoria— de la ciudad adhiere nuevos elementos, cuyos espacios de reflexión no pertenecían necesariamente al acervo de materiales con los que contaba una Historia oficial u ortodoxa o, de hecho, pertenecía, pero son mirados bajo un prisma diferente, acaso más modesto, que admite la posibilidad de una constante reescritura sobre lo que eventualmente fue en el espacio urbano. Es decir, acercarse a la ciudad para discutir y especular sobre su dimensión política; recoger los intersticios donde el poder también entraba en juego y, muchas veces, se desmarcaba de las convenciones iniciales, que establecían una norma distinta (Villarruel, 2011:39).

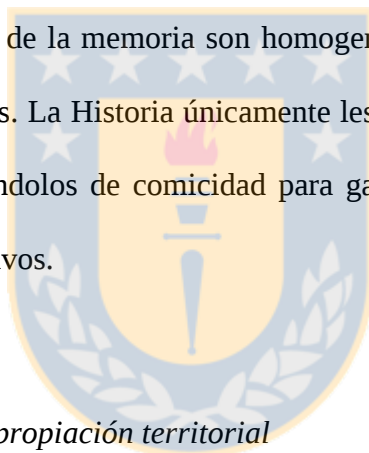
El objetivo último de la creación de un territorio, de una ciudad, es la conformación de una sociedad. Esta sociedad, que en un principio se nos podría antojar homogénea y compacta, se vuelve heterogénea y difusa, -incluso Baumann (2002) ha acuñado el concepto de sociedades líquidas-, y la ciudad se ofrece al mismo tiempo como una multitud que recorre el espacio urbano, y también como el registro de todas las acciones que se llevan a cabo dentro de ella. No se entiende, pues, la ciudad si no es partir de las prácticas materiales y simbólicas que ocurren en su cotidianeidad. Esto es captado en la literatura y el arte en general, donde la ciudad se convierte en un espacio cuya representación resulta mediada por las sensaciones que de ella emanan hacia el artista.

Antonio Villarruel (2011) ha acuñado el concepto de *memoria urbana liminar*, para referirse a aquellos rezagos históricos que la memoria histórica de una ciudad no está dispuesta a contar, pero que inevitablemente lo hace. La ciudad reproduce un discurso en el espacio urbano, que puede leerse a través de sus monumentos, bustos, placas recordatorias y museos; sin embargo, paralelamente a este discurso transcurre una historia no contada, que rehúye posiblemente toda fuente oficial. De allí que la memoria urbana liminar esté constituida por estos fragmentos, que dispersos y en muchos casos, silenciados, acaban por dejar huellas en el espacio urbano. Huellas irrefutables de otra Historia.

La memoria urbana liminar aparece, por ejemplo, en espacios narrativos periféricos, que, por cierto, la Historia no reconoce como legítimos.

La memoria liminar urbana actúa subversivamente, no tanto proponiendo una postura contraria a un *status quo*, sino más bien cuestionando las herramientas tradicionales de la Historia y dotándola de polisemia y ambigüedad. Con esto, las nociones de identidad y colectividad se trastocan, desde luego, pero aparecen posibilidades de lectura más amplias, como en el caso de formación de grupos y modos de resistencia a las corrientes que impone el poder desde la ciudad (Villarruel, 2011:55).

Se trata de las “otras voces” de la ciudad, cuyo testimonio en la narración urbana carece de un espacio relevante o papeles protagónicos. Sus cuerpos y cotidaneidades, así como las formas de resguardo de la memoria son homogeneizados y caracterizados como disidentes e incluso patológicos. La Historia únicamente les ofrecerá supervivencia a partir de su folclorización, envolviéndolos de comicidad para garantizar la pérdida de su valor subversivo y volverlos inofensivos.

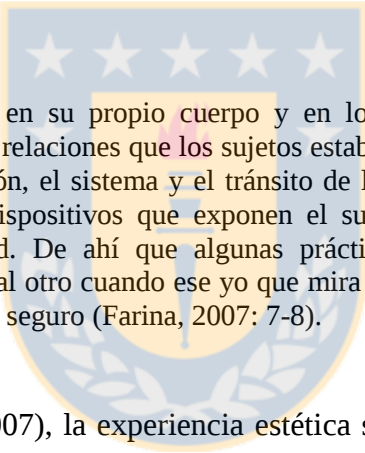


III.IV. Experiencia estética y apropiación territorial

La formación de los individuos en sociedad no se completa únicamente con los procesos formales de enseñanza/aprendizaje llevados a cabo en instituciones educativas. En lo que Berger y Luckman (1968) denominan la *construcción social de la realidad* intervienen las formas en que los individuos aprenden a relacionarse en sociedad, a partir de la asignación y desempeño de roles y comportamientos durante el proceso denominado *socialización*, y en el que intervienen padres, profesores, amigos, compañeros y demás modelos tomados de referencia por los individuos. Si bien los procesos formativos recaen en el propio sujeto, corresponden a su vez a un fenómeno de carácter colectivo, es decir, a

una socialización. Durante la socialización, lo que se conforma no es solo un conjunto de maneras de hacer; a ello debe sumarse un entendimiento completo de nuestra cotidianeidad, sobre la base de estos modelos y de la experiencia propia, a partir de la interacción. La acumulación de estas vivencias es lo que da origen a estos saberes.

Ahora bien, en el arte, y particularmente en la literatura, es posible encontrar una serie de formas a través de las cuales resulta posible poner en cuestionamiento la experiencia del sujeto. Se problematizan nuestras formas de vida, nuestra identidad y funcionamiento como sociedad.



Las obras problematizan en su propio cuerpo y en los cuerpos que les dan abrigo la institucionalización de las relaciones que los sujetos establecen entre sí y con la ciudad. Las obras tratan la organización, el sistema y el tránsito de los sujetos por sus modos de vida como problema. Crean dispositivos que exponen el sujeto a sus modos de habitar y conocerse en colectividad. De ahí que algunas prácticas estéticas actuales nos hacen preguntarnos cómo mirar al otro cuando ese yo que mira ya no puede verse desde un punto de vista en el que se sienta seguro (Farina, 2007: 7-8).

Para Cynthia Farina (2007), la experiencia estética se presenta como una compleja relación entre los movimientos del territorio: entre los procesos de desterritorialización y reterritorialización:

La experiencia estética pone en movimiento las maneras a través de las cuales se constituye un territorio: postura, color, canto o actitud, imagen, entonación. Ese movimiento puede hacer que un territorio pierda el eje de sus coordenadas, el que le daba cierta estabilidad. Esa pérdida de equilibrio puede significar pequeñas o grandes alteraciones “en el conjunto de las cosas con las que reaccionaba” el territorio, con el conjunto de las cosas con las que producía sentido. Ese acontecimiento demandará un movimiento de reterritorialización, una improvisación (o no) con esta experiencia. De todos modos, la experiencia tiende a estabilizarse, pues es muy difícil moverse por la vida con la sensibilidad constantemente a flor de piel y sin un eje sobre el que mantener algún equilibrio (Farina, 2007:8).

A partir de la modernidad, el espacio urbano se presenta por excelencia como el lugar propicio para que el poder actúe sobre el cuerpo de las personas, en tanto habitantes y como sujetos de experiencia. Por un lado, en la ciudad el poder despliega sus mecanismos de control, como lo establece la descripción de la sociedad disciplinaria desarrollada por Michel Foucault. Del mismo modo que la noción de Panóptico, el diseño urbanístico de las grandes ciudades está elaborado en conformidad a la garantía y resguardo del orden productivo, a partir de las vías de circulación, los espacios para el trabajo, el ocio, etc. A través de su desenvolvimiento en el espacio urbano, el cuerpo aparece entonces como algo que puede ser analizado en cada una de sus partes, de forma separada e incluso anatomizada.

Por otra parte, la ciudad es vista por autores como Harvey (2013) como un gran cuerpo, donde la metáfora más exacta sea tal vez la visión de la circulación urbana como correspondencia a la circulación sanguínea. En ambos casos, los problemas de circulación están asociados a un disfuncionamiento de las vías encargadas para dichos fines.

Esta metáfora de la circulación alcanza una profundidad insospechada cuando se extrapola al flujo de mercancías, fuerzas de trabajo, transporte, y particularmente, en la información. Si además tenemos en cuenta el concepto de sociedad del espectáculo, desarrollado por Guy Debord (1967), nos encontramos en presencia de una espectacularización del cuerpo y de las relaciones sociales en su conjunto. La ciudad puede incluso llegar a ser leída como una gran pantalla alimentada por nuestras interacciones. Atrapados por el espectáculo y aparentemente desprovistos de casi toda posibilidad de encuentro con el otro. Sin embargo, la ciudad es al mismo tiempo una multiplicidad de territorios en los cuales sus habitantes se arrojan a sus respectivas intensidades. La

construcción de nuevos sentidos en uno y otro territorio constituye acciones de resistencia y creación. Allí radica el poder del arte: en la posibilidad de romper con aquello institucionalizado y, por ende, familiar. En ese momento la acción estética deviene acción política, y a su vez re-significación y re-creación de la ciudad en cuanto saber colectivo.

III.IV El derecho a re-crear la ciudad

El análisis realizado por Lefebvre en 1978 en *El derecho a la ciudad* tuvo un carácter profético respecto de lo que sucedería con la arremetida globalizadora y el crecimiento extraordinario de las urbes devenidas megalópolis, descrito con anterioridad. El autor sostiene que en la actualidad el crecimiento desmedido de las ciudades se caracteriza por dar forma a un tejido urbano cada vez más tupido, en el que las diferencias técnicas y sociales se hacen cada vez más visibles. Esto supone que si bien este tejido establece ciertos tipos de uniformidades territoriales (determinadas por su funcionalidad productiva), emerge asimismo una serie de respuestas locales, a partir de la recuperación de su identidad territorial, lo que se acentúa en el caso de los barrios antiguos. Mientras en el centro de la ciudad las casas destinadas a la habitación son demolidas con el propósito de construir en su lugar grandes edificios, supermercados u oficinas, los barrios antiguos se deterioran, obligando en muchos casos a sus residentes a desplazarse hacia sectores más periféricos.

Esto nos conduce a considerar el territorio no solo como un espacio habitable/ocupable, sino además como un artificio cultural. Nárdiz (cit. en Fernández de Rota, 2008: 115) sostiene que su valoración se relaciona con la capacidad que tenemos para identificar su continuidad cultural histórica, sobre la que identificamos distintas formas de apropiación, de ocupación y urbanización. Esto se realiza a partir del análisis de los

elementos donde han dejado huellas: edificaciones, trazados, obras públicas, vegetación, que son capaces de soportar las relaciones sociales y paisajísticas, pero también en la producción cultural.

Ahora bien, como respuesta a los procesos de desterritorialización impulsados por el crecimiento urbano surgen movimientos sociales que intentan frenar dicha dinámica, a partir del rescate de aspectos identitarios de lo local, así como una re-escritura de la historia, con la incorporación de pasajes olvidados. Es decir, se actúa sobre la creación de comunidades a partir de la construcción de sus mitos y referentes. Esto da lugar a lo que podría denominarse una re-territorialización, a través de la cual se intenta establecer referencias espacio temporales comunitarias.

En tal empresa se procede al rescate de la historia local, la revalorización de la memoria de los grupos subalternos, la defensa de testimonios significativos del pasado y la patrimonialización de nuevos símbolos comunitarios (Hernández, cit. en Fernández, 2008:44).

Es decir, a través de los testimonios se realiza una nueva lectura del pasado, de la historia, con el objetivo de reivindicar la continuidad de la comunidad simbólica, tanto en el presente como en el futuro. A través de ellos podemos aproximarnos a los múltiples imaginarios de ciudad contenidos a lo largo de su historia.

A través del arte, y particularmente mediante la literatura, las diferentes áreas de las ciudades se resignifican como escenarios, en los que tienen lugar una serie de acciones y experiencias cuya repetición en el tiempo las dota de un valor histórico. Estos espacios resignificados son capaces de conectar entre sí las diversas sociedades que cohabitan en una misma metrópolis. Así, se podría estar de acuerdo con García Canclini (2005:87) cuando

señala que en una misma urbe coexisten tres ciudades: la histórica territorial, la ciudad industrial y la ciudad informacional o comunicacional. Tales categorías responden a imaginarios, es decir, al “montaje efervescente de culturas de distintas épocas”:

No es fácil entender cómo se articulan en estas grandes ciudades esos modos diversos de vida, pero más aún los múltiples imaginarios urbanos que generan [...] Gran parte de lo que nos pasa es imaginario, porque no surge de una interacción real. Toda interacción tiene una cuota de imaginario, pero más aún en estas interacciones evasivas y fugaces que propone una megalópolis (García Canclini, 2005:88-89).

García Canclini señala que los imaginarios han nutrido permanentemente la historia de lo urbano. Y es en esta construcción donde la literatura ha desempeñado una importante labor:

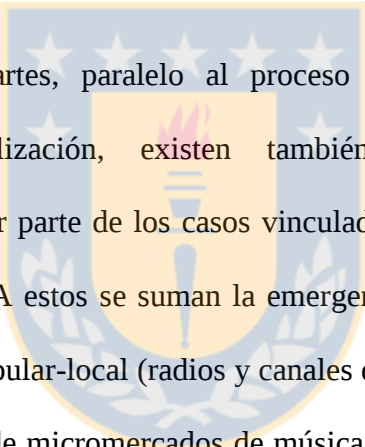
Pero las ciudades, agrega, también se fundan dentro de los libros, o se fundan a partir de libros; y ella va siguiendo en ese espléndido trabajo cómo las ciudades han estado conectadas con libros fundantes, libros que han hablado de cómo se conquista un desierto, cómo se distingue a la ciudad del desierto, cómo se delimitan los espacios, cómo se construye entonces a partir de lo que se imagina que pueda ser una ciudad (García Canclini, 2005:89).

La imagen de la ciudad contenida en la literatura constituye una suerte de patrimonio invisible, compuesto por mitos, leyendas, imágenes, y otras representaciones que hablan acerca de la urbe, que conforman un imaginario múltiple del cual sus habitantes seleccionan determinados fragmentos de relatos, para combinarlos con su propia persona, con sus grupos, y de esta forma establecer su posición en la ciudad. Se trata, en definitiva, de estabilizar sus experiencias urbanas en constante transición (García Canclini, 2005: 93).

Estos otros imaginarios, por lo general, difieren de aquellos que son proveídos por los medios masivos de comunicación, de los discursos provenientes del poder político-

económico a través de la publicidad, como herramienta de control cultural. Por el contrario, son imaginarios que se construyen desde medios de producción y comunicación cultural provenientes desde el seno social, a través de la afinidad territorial, y en muchos casos a espaldas de la “cultura oficial”. Patrimonios invisibles que urge registrar para tener una imagen de la construcción histórica de las ciudades, y que revelan la importancia de las ficciones e imaginarios colectivos en la formación de las identidades.

La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas (García Canclini, 2005:107).



En el plano de las artes, paralelo al proceso de desterritorialización como consecuencia de la globalización, **existen** también fuertes tendencias a la reterritorialización, en la mayor parte de los casos vinculados a movimientos sociales que otorgan un énfasis a lo local. A estos se suman la emergencia de una serie de medios de comunicación de raigambre popular-local (radios y canales de televisión comunitarios, etc.) que contribuyen a la creación de micromercados de música y bienes folclóricos. En lo que García Canclini (2005) llama una “desmasificación y mestización de los consumos”, con el objetivo de crear diferencias y formas de arraigo de corte localista.

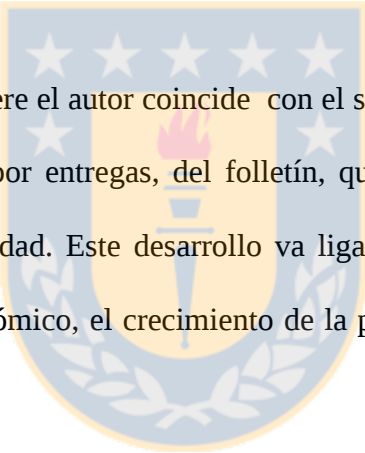
III.V. El territorio imaginado y la literatura

El territorio puede ser visto como un microcosmos de lo que sucede en un continente. Sus espacios, calles, plazas, edificios, barrios y murallas son los lugares de

interacción, donde se manifiestan sus necesidades. La pluralidad sónica de las ciudades refleja el pulso cotidiano de sus habitantes, sus intereses y visiones de mundo.

Después del romanticismo, el realismo literario así como la modernidad se desarrollaron sobre la base de ciudades, siendo imaginadas a partir de la interacción con la propia urbe. La ciudad se volvió una ficción en sí misma, una artificialidad imaginada.

los grandes escritores realistas del siglo XIX, como Balzac, Dickens, Pérez Galdós y Gogol, por mencionar quizá a los más significativos, son profundamente urbanos y sus ciclos narrativos están enclavados en las circunstancias espaciales precisas que otorgan las míticas ciudades europeas, ya para entonces muy bien establecidas como “micro-sociedades” (Cortés, 1999:152).



Este proceso al que refiere el autor coincide con el surgimiento y masificación de la novela popular, de la novela por entregas, del folletín, que constituye el primer soporte literario masivo de la modernidad. Este desarrollo va ligado además a otros fenómenos, tales como el liberalismo económico, el crecimiento de la prensa, la democracia política y la alfabetización.

Dentro de la imaginación urbana conviven en permanente tensión sus habitantes. Es un espacio al mismo tiempo humanizador y deshumanizador, como lo han representado Kafka y Orwell, entre otros.

El arte no tardará en hacer de la ciudad su objeto y material de trabajo: mientras el cubismo centrará su atención sobre las formas, los planos y los espacios, el surrealismo se encargará de mostrar los fantasmas que conviven en la realidad urbana.

la ciudad se convierte en el paradigma de la confusión humana, en Kafka, o en un laberinto de espejos, en Borges, Calvino y toda la llamada narrativa posmoderna –que proviene de Borges, Queneau y el grupo Oulipo-, pero también, hasta los años sesenta, dará vida a

grandes ciclos narrativos de una ácida mitología urbana, como *El cuarteto de Alejandría* de Durrell e incluso *Rayuela* de Cortázar (Cortés, 1999:155).

La novela urbana es capaz de representar los conflictos más relevantes de fines del siglo XX y, posiblemente, de comienzos del siglo XXI: violencia, marginalidad, miseria e injusticia. Por increíble que parezca, la ciudad medieval cerrada hacia sí misma parece tener su inequívoco correlato con nuestras ciudades-espejo, donde la amenaza proviene precisamente de nosotros mismos, de nuestra propia barbarie.

Otros autores, como Musset (2009) van mucho más allá al considerar las similitudes que existen entre las ciudades reales y las imaginadas en la literatura de ciencia ficción. Musset se propone establecer un diálogo entre los parámetros estrictamente científicos en el estudio del desarrollo histórico de las ciudades (geohistoria) y el desarrollo del imaginario futurista de las mismas, contenido en las obras de ciencia ficción (geoficción).

Al establecer una comparación entre ciudades reales y ciudades imaginarias bajo el enfoque de las representaciones sociales, llama la atención ver que tanto en Coruscant [el planeta ficticio de la saga *La Guerra de las Galaxias*] como en Nueva York, Londres, París o México, el crecimiento de las disparidades sociales y las reivindicaciones identitarias de comunidades a menudo originadas por procesos migratorios internos (éxodo rural) o externos (migraciones internacionales) desencadenan una separación cada vez más fuerte de los grupos étnicos y categorías socioprofesionales, culturales o económicas –para no utilizar los términos de “clase” o “casta”- (Musset, 2009:128-129).

Para Musset, al trabajar sobre ciudades que no existen, pero que sin embargo son reflejo de las urbes reales, la ciencia ficción puede –y de hecho, lo hace- criticar con toda libertad los mecanismos socioespaciales que tienen lugar en nuestra sociedad.

las ciudades imaginarias pueden servir de laboratorio virtual para entender mejor no solo las divisiones sociales de los territorios urbanos, sino también la separación de los grupos

étnicos y la segregación o encerramiento de las comunidades “peligrosas”, en el marco de un sistema económico y político considerado como “injusto” por los habitantes más vulnerables (Musset, 2009:130).

III.VI. Territorio e identidad

Históricamente se ha percibido la identidad cultural de un país como un conjunto de rasgos más o menos definidos y vinculados fuertemente con cierta territorialidad, y que si bien tiene su origen en un pasado remoto continúa presente como una esencia todavía operante. Las críticas a esta visión suponen que la cultura vista así ha de entenderse como un complejo cerrado, que se sustrae a la historicidad, y a la identidad como algo continuamente amenazado por los cambios, que podrían determinar una pérdida de raíces y una distancia de ciertos valores acrisolados en el pasado. De allí que para una mejor comprensión de la identidad sea necesario percibirla como un proceso histórico en el que se reconstruye de forma permanente aquella comunidad imaginada que puede ser la nación, una ciudad o un barrio.

Ahora, para Subercaseaux (2002: 37-54) la identidad chilena se ha construido históricamente a partir de lo político y la práctica social:

Es desde allí –desde la dimensión de lo político- que se han generado los flujos de energía y los momentos más dinámicos en la historia de la cultura del país (las movilizaciones estudiantiles, la bohemia y la vanguardia en las primeras décadas del siglo XX; posteriormente el frente popular y la generación del 38; luego los proyectos de emancipación y el movimiento cultural de los 60, etc.) (Subercaseaux, 2002:49).

Patricia Cerda-Hegerl (2002:55-66) señala que la antropología ha manifestado que las identidades colectivas son fruto del entretejido de eventos, experiencias, metáforas,

mitos y narrativas que han sido capaces de crear un argumento capaz de proveer a un determinado grupo de una historia, así como de objetivos comunes y que lo distinguen de otros grupos. La literatura interviene decisivamente en la creación de dicho argumento. Así, ya en la década de 1840, la literatura chilena se orientaba hacia la búsqueda de una identidad, con el objetivo de cubrir con sus propias ficciones el vacío dejado por el alejamiento de la matriz cultural española. En 1842 se fundaría la Sociedad Literaria, en la que intervinieron, entre otros, José Victorino Lastarria y José Joaquín Vallejo. El objetivo central de esta asociación fue, precisamente, fomentar el desarrollo de una literatura dotada de identidad nacional y que fuera funcional a la visión política del país, basada en el liberalismo y propuesta por la clase ilustrada criolla.

La función que desempeñaban los escritores de dicha época correspondía a desarrollar una visión de país más profunda, con miras a detectar las manifestaciones de la nacionalidad. Existía cierta obsesión por descubrir aquella “otredad” que caracterizaba a los grupos humanos diferentes a los enclavados en los sectores urbanos. Aquellos comportamientos pintorescos eran presentados como algo propio, como algo nuestro. El naturalismo que terminó por reemplazar esta visión costumbrista, le añadió a la búsqueda de lo propio un espíritu de compromiso social, un sentido ético y una voluntad de denuncia.

Los narradores se volcaron a la descripción de sus realidades con pretendida cientificidad, denunciando la explotación del pueblo por parte de las élites políticas y económicas. Esto determinaría algunas décadas más tarde la aparición del realismo social y la sucesión de novelas combativas y marcadas por un profundo compromiso político.

A partir del análisis de la Memoria y el Territorio podemos establecer la forma en que opera la generación de lazos identitarios territoriales, procedentes de una memoria colectiva conjuntamente con las propias vivencias de los individuos, donde cabe destacar el importante lugar que les corresponde a las experiencias estéticas, gracias a su capacidad de resignificar y re-crear el entorno. La presencia de una literatura que se construye a nivel de estas relaciones con organizaciones sociales, y que en la mayor parte de los casos no tiene más repercusión que entre los individuos de la comunidad a la que pertenece, con un fuerte contenido político que contrasta con los fenómenos de ventas, los *best-sellers*, parece sugerir que estamos frente a un proceso de reconstrucción del pensamiento utópico que, sin embargo, se diferencia claramente de los grandes metarrelatos de antaño. Tal vez el componente más decidor de esta recomposición sea precisamente que tiene su origen en el rescate de la memoria colectiva de los territorios, con sus procesos propios y particularidades históricas. Algo pareciera sugerirnos que bajo el discurso homogeneizante de la política neoliberal comienzan a converger nuevas voces, testimonios y algunos embriones de pensamiento utópico.

IV. Reconstruyendo el pensamiento utópico



IV.I. América, territorio utópico

Para Fernando Ainsa (1990:21), el continente americano ha tenido desde sus inicios dos componentes básicos de la utopía: espacio y tiempo. Es decir, un territorio en el cual fundarse y una historia con un pasado a recuperar o un futuro al que proyectarse. Al ser el *nuevo mundo* “descubierto” por Europa, en él se cristalizaron muchos de los sueños frustrados del viejo continente.

La historia de la utopía aparece, pues, íntimamente ligada a la realidad americana. Primero como la utopía de los **otros**. La utopía **sobre** América cede poco a poco, a la utopía **de** América, permitiendo que ahora se hable del **derecho a nuestra utopía** (Ainsa, 1990:38 destacado del autor).

Precisamente, es posible encontrar dentro del discurso identitario americano la reivindicación del pasado, valores propios, combatir ideas extranjeras, ser fieles a nuestras raíces, etc., con el objetivo de denunciar la desculturización provocada por el imperialismo cultural. A partir de estas denuncias es que se han acuñado conceptos unificadores de la identidad americana.

América se convierte en este recurso interpretativo en un invento, espacio para el experimento o el proyecto trunco y tardío occidental. Aquí encontramos los buscadores incansables del Dorado y de la Fuente de la Eterna Juventud, entre las que estaban además las utopías misioneras, que devinieron proyectos simbióticos del comunitarismo indígena y cristiano (León, 2006: 58).

Cabe mencionar al historiador mexicano Edmundo O’Gorman, quien en *La invención de América* (1958) discute la noción de “descubrimiento” de nuestro continente, reemplazándola por la de “invención”, a partir de las utopías generadas por los propios europeos. Por su parte, en *Creación y utopía: letras de Hispanoamérica*, de 1979, Juan

Durán realiza un seguimiento de la presencia de la utopía en algunas de las principales obras narrativas producidas en nuestro continente. Entre otros autores aborda a Cristóbal Colón, Alonso de Ercilla, Domingo Faustino Sarmiento, Garcilaso de la Vega, Rubén Darío, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. La tesis de su investigación parte de la certeza del carácter utópico que le fuera conferido por Europa desde su descubrimiento al continente americano.

Por las letras, desde un comienzo, América fue confirmando su parentesco con la tierra deseada; se la concibe como una región de lo posible. No por nada algunos vienen a buscar la Fuente de Juvencia, la Ciudad de los Césares, El Dorado y hasta las minas del rey Salomón. Obras apologéticas, citas entre la historia y el mito, plenas de adhesión por el *acá* son las de Ercilla, Balbuena, el Inca Garcilaso. Escritas en las postrimerías del siglo XVI, representan el primer momento de la literatura hispanoamericana (Durán, 1979:8).

Señala Durán (1979:15) que no es posible entender América si se olvida que su historia forma parte de un capítulo de las utopías europeas. Paz (1981) sostiene que América corresponde a una “creación premeditada” de Europa, y que por tanto la literatura surgida en nuestro continente debió –necesariamente– levantarse contra una realidad que era una utopía, caracterizada por numerosos bosquejos de quimeras, leyendas y relatos fabulosos. En este mismo sentido, Durán afirma que dichas fantasías determinarían notablemente nuestra literatura:

Se ha dicho que por abundancia de tantas leyendas se perdió un rasgo de veracidad que hubiera otorgado una visión más nítida de lo que fueron, por ejemplo, las culturas precolombinas y el intramundo de esos pueblos. Pero las fantasías de *allá* [provenientes de Europa] colmaron las medidas más realistas. La función del cronista de Indias se debate entre la fidelidad al medio o a la tradición. Las más de las producciones coloniales llevan algo de esas dos fuentes. De ese encuentro nace la literatura hispanoamericana (Durán, 1979:15).

IV.II Pensamiento utópico, vanguardias y movimientos sociales

Durante todo el siglo XX, la evolución histórica del arte ha estado subordinada a lo social, y particularmente la literatura posee una estrecha relación con los cambios socio-políticos experimentados por la sociedad.

Para Adorno (1986) el arte, en su relación con lo empírico, constituye un hecho social que necesitará ser “interpretado” por sus espectadores. Así, las obras de arte, al tomar sus contenidos de lo empírico que rodea la vida de los seres humanos, los revelan luego al espectador despojados de los filtros propios de la racionalidad.

Las obras de arte, al poner en evidencia lo que causa repulsión porque se vincula con la angustia de la incompreensión, al levantar el velo de ésta y de la comodidad de las respuestas, no construyen una versión de lo real sino que muestran a lo real en sí mismo (Maya, 2006:47-48).

El contenido social que el arte es capaz de comunicar constituye siempre un contenido deformado y con problemas de incomunicación. Cada obra de arte posee una toma de posición suficientemente polémica respecto del momento histórico en que se desarrolla. Pero es precisamente esta condición la que le otorga al arte su autonomía, al componerse de los elementos propios de la experiencia de los hombres, así como de aquellos aspectos de índole espiritual que resultarán expulsados de dicha experiencia (Adorno, 1986:15).

El arte es entonces un lugar privilegiado de aparición de la verdad social justamente porque no se la propone como finalidad, porque allí en lo social no va tras las “grandes verdades” sino tras lo peculiar e invisible en donde residen pequeñas verdades que hacen aparecer a las grandes como grandes mentiras y porque, en relación con el sufrimiento, no lo niega ni promete su superación, sino que se lo apropia y se identifica con él. La refracción de lo real, que acontece en toda obra de arte, no sólo tiene lugar por el hecho de que lo social aparezca expresado de un modo que sólo puede descifrar la atenta reflexión crítica, sino por el de

que, muchas veces, las obras de arte anticipan, por la captura de las condiciones objetivas de determinada época histórica, el lugar a que éstas conducirán (Maya, 2006:48-49).

La relación del hombre con el universo donde habita no es inmediata. Es decir, requiere de una mediación que recae justamente en su capacidad reflexiva, en el pensamiento. Adorno nos dice que el arte corresponde el lugar donde las formas miméticas del comportamiento han preservado su carácter espiritual. El arte media la relación entre los seres humanos y su afuera: la naturaleza, la sociedad, los objetos y sus semejantes.

El conocimiento científico, en tanto, también se constituye como mediador entre hombre y naturaleza, pero asumiendo una función de dominio y a partir de un saber estructurado, que supone ordenamiento y racionalidad en afán de control.

Ahora bien, el elemento utópico está presente, pues, al momento de erigirse el pensamiento desde esta capacidad mediadora, hacia un lugar que esté por sobre el ruido del mundo, sobre la lógica productiva-consumista totalizante, y su llegada a un lugar de conciliación entre el conocimiento y la estética, entre naturaleza y espíritu, un lugar de encuentro entre la individualidad y la totalidad. Tal estado no existe sino únicamente como “punto de fuga” de la racionalidad, en un orden muy parecido a lo que realiza el deseo durante toda la existencia humana.

Así, a partir de las primeras décadas del siglo XX, existe la utopía de incorporar las dimensiones arte y vida, a través de una integración de las mismas. Si bien estas concepciones ya se encuentran presentes en el romanticismo de siglo XIX, tienen su eco a partir de las décadas del 20 y del 30. En medio de la efervescencia social que caracterizó a

esa época, las vanguardias artísticas hicieron suyo el discurso utópico, que contemplaba la transformación del hombre y de la sociedad.

Raymond Trousson (en Suárez, 2003:30) se refiere al pensamiento utópico como una voluntad de construir otro mundo. Es decir, teniendo como referente un mundo ya existente, se sugiere la concreción de una alternativa superadora de las condiciones actuales. Bajo esta concepción la utopía dejaría de ser considerada como una quimera o una simple ensoñación, entendiéndose como un plan de acción que busca la transformación social.

El constructivismo ruso, movimiento situado en la primera mitad del siglo XX, fue el mayor desarrollador de esta idea de integrar las dimensiones de arte y vida, a partir de una vocación de cambio. El proyecto constructivista se situaba paralelamente en dos bases: primero, a partir de la creación de un lenguaje artístico propio y original, y en segundo lugar, desde una postura ideológica comprometida con la concepción de una nueva cultura pensada para un hombre nuevo.

Diversos autores, como Tomás Maldonado (cit. en Suárez, 2003: 27-44) señalan que el pensamiento utópico es completamente antropocéntrico, por cuanto existe para su formulación una poderosa confianza en las capacidades del ser humano para llevar a cabo su realización. La Humanidad como artífice de su propio destino. Se busca en este empresa no el bienestar individual, sino colectivo. Y esta confianza en el ser humano recae en su capacidad creativa. La invención, elemento que bien podría definir al género humano y que constituye el principio de todo arte, es el vehículo para cualquier cambio, tanto en el arte como en la sociedad.

Y surge entonces el concepto de vanguardia, como un sujeto social adelantado a su tiempo, que lleva a cabo tareas para mejorar la vida de todos.

En el futuro, el arte ha de dejar de inspirarse continuamente en sí mismo, y ha de abandonar de una vez para siempre el circuito esterilizante al que hoy se halla sometido, porque de esta manera, y solamente de esta manera, liberándose de este yugo, puede recuperar su función social (Maldonado, cit. en Suárez, 2003:34).

Para Pablo Oyarzún (2009:282-284) no se puede concebir la relación entre literatura y utopía como no sea introducida la relación literatura y deseo, debido a que el deseo opera sobre aquello que se imagina:

el deseo no se limita a delatar la inexistencia: lo que en verdad acusa es la relación de esa inexistencia con la existencia del *deseante*. Esto significa que el deseo confiere un *poder* a la inexistencia, en la misma medida en *que* denuncia la dependencia en que se encuentra la existencia del deseante respecto de *aquella*. Es este poder, creo, el que hallamos en el núcleo generador de la utopía, y si a éste suele reconocérsele una eficacia *compensatoria* (puesto que se proyecta imaginariamente lo inexistente como dado), ella no se debe sólo a que suministra el sedante para el dolor que ocasiona la sustracción real, fáctica, de las condiciones que darían cuerpo a lo inexistente que se desea, sino también y sobre todo al reconocimiento y confirmación de dicho poder (Oyarzún, 2009:282-283).

IV. III. Las utopías en crisis

El agotamiento de los modelos concretos para realizar la utopía mediante el marxismo, tan en boga durante los años sesenta y setenta, sumado a las transformaciones del capitalismo durante los ochenta, de la mano de dictaduras militares en América Latina, desemboca en la frustración de aquellas experiencias, presentadas ahora como ingenuidades o fracasos. Estos últimos acentuados por el carácter totalitario de los regímenes de los llamados *socialismos reales*.

Esto llevó a muchos protagonistas de los movimientos contestatarios a justificar la combinación capitalismo-democracia como solución de todos los males, tanto en los países centrales como en la periferia. Sin embargo, la creciente evidencia de la imposibilidad de este nuevo orden –el neoliberalismo– para resolver los problemas planteados a las sociedades modernas –especialmente en los países periféricos– reactivó el debate sobre aquellas formas de pensar modelos no realizados en ningún lugar (Celentano, 2005: 96).

Toda utopía sostiene una crítica al orden establecido, a partir de un proyecto alternativo. Si bien corresponde a una creación individual, esto no impide que en algún momento histórico actúe como motor de objetivación de los sentimientos de rebelión de un pueblo completo. En tal sentido, las utopías pueden ser entendidas como la proyección dialéctica de la historia de la Humanidad hacia un futuro concebido como rechazo del presente. Esto involucra que en la utopía se fusionen imaginación y crítica, frente al rechazo de la sociedad y la construcción de una propuesta alternativa. En este sentido, Baudrillard y Guillaume (cit. en Alonso et al., 2005: 30) consideran fundamental diferenciar a las utopías de las distopías. Mientras las primeras corresponden a la descripción de un mundo cuya felicidad resulta de la reducción del otro, las distopías, por el contrario, son el relato del *retorno efectivo* o la simple *presencia de esa inquietante alteridad* en un mundo concebido en función de su supresión.

Desde una concepción marxista, Yohanka León sostiene que las utopías expresan el nivel de tensión real entre el momento de la conducción y construcción del proceso histórico por el ser humano y las determinaciones reales del proceso histórico. De esta forma, las utopías poseerían dos rasgos:

subestimando la actuación del sujeto, aparece como un ideal que construye una realidad externa, aislada al proceso histórico real. En esto consiste la forma especulativa y abstracta que tiene el ideal utópico, como forma racional normativa [...] El segundo rasgo es la proyección por medio del ideal de un proyecto de sociedad, que se construye en relación de negación de la sociedad real. En este rasgo, comparte con otras formas ideales el elemento creativo de la imaginación, como momento común a toda producción ideológica, y función de la estructura simbólica de las representaciones colectivas (León, 2006: 74).

El problema de la utopía recaería entonces en la práctica, no en una limitación a la actividad contemplativa de los fenómenos sociales, sino en relación con la práctica real histórica que determina los contenidos de la utopía. De allí que:

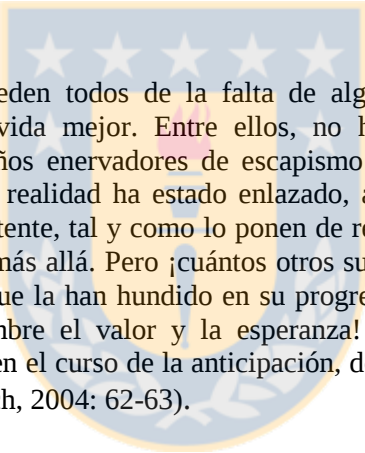
La utopía se forma como resultado de la representación de lo social en las condiciones de la división social del trabajo como proceso ambivalente y diferenciado de la acción de los sujetos en cuanto a sus resultados; intencionales-inintencionales, presentes-trascendentes, continuo-discontinuo, finito-infinito. Lo utópico está relacionado al análisis de la conciencia de clase en las condiciones del capitalismo y a la construcción del ideal de transformación social, desde la ponderación objetiva de las condiciones reales históricas concretas (León, 2006: 77-78).

Una de las grandes características que define la posmodernidad según Jean-François Lyotard (1987) es la carencia de macro-relatos o, mejor dicho, la inexistencia de una alternativa al actual modelo socioeconómico neoliberal, como lo expresa Aguilar:

De los tres *ismos* que dominaron el devenir histórico durante el siglo XX, el capitalismo ha salido triunfante y se perfila, aparentemente, como el presente dado con validez universal y como la única opción posible para el futuro. El neoliberalismo y el neoconservadurismo, como expresiones extremas que se encuentran en la base del capitalismo, refuerzan con creces la conciencia de que el mundo está bien como está, pues ofrece infinitas posibilidades para la superación —siempre y cuando sea ésta individual y esté escrita en clave de crecimiento económico—, el progreso— aunque pocos sepan para quién sea dicho progreso o hacia dónde éste apunte— y la libertad —que seguirá siendo negativa y se entenderá al máximo y crecientemente como libertad de consumo (Aguilar, 2008: 143-144).

Para Aguilar, la sociedad capitalista ha secuestrado el lenguaje de la utopía y del pensamiento utópico, a partir de la generación de una nueva escala de valores, en la que el *tener* se ha impuesto por sobre el *ser*. Paralelamente, la construcción de un “sueño” pasa a resolverse en clave publicitaria como la adquisición de algún bien material en particular. Esta desazón conduciría a no pocos a un *hastío de la realidad*, a partir del cual el deseo encuentra otro cauce hasta entonces no considerado: la necesidad de soñar, la voluntad de imaginar mundos mejores.

A partir de estas ensoñaciones llegamos a lo que Bloch ha denominado “sueño diurno”:



Los sueños diurnos proceden todos de la falta de algo, quieren remediarla, son todos siempre sueños de una vida mejor. Entre ellos, no hay duda, hay sueños inferiores, inconstantes, turbios, sueños enervadores de escapismo con hartos sucedáneos, como es sabido. Este escape de la realidad ha estado enlazado, a menudo, con la afirmación y el apoyo de la situación existente, tal y como lo ponen de relieve, de la manera más clara, los consuelos basados en un más allá. Pero ¡cuántos otros sueños diurnos que no han apartado la vista de lo real, sino que la han hundido en su progreso y su horizonte, no han servido para mantener en el hombre el valor y la esperanza! ¡Cuántos no han robustecido la voluntad de no renunciar en el curso de la anticipación, de la superación de lo dado y de las figuraciones de ello! (Bloch, 2004: 62-63).

Estas ensoñaciones diurnas constituyen la base del pensamiento utópico, y pueden entenderse como un llamado a la práctica, a la concreción de esos deseos de transformación de la realidad. La fusión de razón y emoción contenida en la ensoñación diurna es lo que le permite a estos sueños concretarse sobre el presente, entendido como la construcción de un futuro.

El sueño como utopía de Occidente es también un sueño individual y colectivo; un sueño del presente que acopia el pasado para repensar el futuro. Del pasado se aprende si en el presente existe voluntad y vocación para hacerlo; pese a ser nuestra única y más sólida posesión, el presente siempre se desdibuja puesto que es un futuro en ciernes y, este último,

resulta de la explosión de lo ya anunciado y vivido. Se trata, entonces, de un encuentro fecundo y fructífero de los tiempos (Aguilar, 2008: 157-158).

A juicio de Ángel Rama (1981), la irrupción de la novela testimonial norteamericana, la *non fiction novel*, surgida en los años setenta y que entre sus exponentes encontramos a Capote, Mailer y Doctorow, resultó de gran influencia para los narradores latinoamericanos, dado su carácter de instrumento para el abordaje literario de la represión política y social que caracterizó a los años posteriores a las dictaduras militares en América Latina. Rama asevera que junto al rescate del realismo, el testimonio define la postura de una narrativa contestataria. Pero existe un tercer elemento que definirá esta narrativa. Se trata del intento de erigir estructuras interpretativas *del largo tiempo latinoamericano y del largo espacio del continente*. Es decir, tras abandonar la forma historicista y romántica de reconstrucción de épocas pasadas –cuyo paradigma, segura Rama, es Alejo Carpentier–, los escritores se volcarán al descubrimiento de un discurso global y comunicado entre sus tiempos y espacios.

Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia. Es un nivel más alto de la autoconciencia nacional latinoamericana que parece seguir de cerca el ingente esfuerzo desarrollado previamente por sociólogos, antropólogos e historiadores para construir un discurso global (Rama, 2006:91).

Entre las obras ofrecidas como ejemplo por Rama se encuentran *Abrapalabra* (1980) de Luis Britto García, *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, *Homérica Latina* (1979) de Marta Traba y *Las venas abiertas de América Latina* (1971) de Eduardo Galeano.

Rama sostiene que lo vivido no es capaz, por sí mismo, de asegurar ninguna creación artística, pero establece un campo de autenticidad y un universo experiencial que resguardan la voz propia, y, al menos aparentemente, libera del peso de las ideologías en disputa por la sociedad, aunque lo que hace en realidad es enmascararlas.

novela y testimonio se combinan en tan variadas dosis que llegan a borrar los límites genéricos y promueven nuevas perspectivas de la narratividad, de hecho dando pruebas de la vitalidad que la mueve. En determinados periodos, por lo común cuando la férrea represión política cede definitivamente o, por un momento, alivia su compresión, irrumpe una nutrida producción que testimonia lo vivido e intenta una explicación coherente (Rama, 2006:106-107).

IV.IV *¿Fin de la historia, fin de las utopías?*

A propósito de lo que la retórica posmoderna ha llamado el fin de la historia o el fin de las ideologías, Humberto Giannini sostiene que precisamente estas afirmaciones denota la pervivencia de aquello que se niega:

‘Las ideologías están muertas, nos dice, en cuanto son meras utopías’. Eslóganes como éstos revelan y avalan todo lo contrario: la vitalidad de la estructura ideológica, de la que la utopía es una especie de maqueta cuyo autor –en la utopía siempre hay un autor– ha pasado por alto todas las condiciones de tiempo y de lugar en que debiera advenir la perfección a que aspira, como ideólogo (Giannini, 2005: 12).

Giannini sostiene que el discurso ideológico supone una distancia cualitativa entre el ser histórico, fáctico de la sociedad –es decir, el lugar donde actualmente nos encontramos– y lo que *debiera ser*, su ideal. Esta distancia se traduce ideológicamente, en primer lugar, en la detección y denuncia del mal que aqueja al mundo social. En segundo lugar, esta denuncia se traduce en una interpretación histórico-causal de cómo se puede haber llegado a tal punto. *La ideología toma de las ciencias, sobre todo, de las sociales, los elementos explicativos que le permiten acomodar los hechos históricos de un modo*

determinado. Por último, se elabora un conjunto de prácticas para superar la situación defectuosa y alcanzar lo que *debe ser* la vida humana:

Ahora podemos responder a la primera pregunta: cabe describir la ideología *como un sistema de ideas* esencialmente históricas (cómo están y cómo han llegado a ser las cosas humanas), *de ideales* (cómo deberían ser) y *de métodos y estrategias* (cómo hay que actuar para revertir la situación) (Giannini, 2005:12).

Ahora bien, en su obra *El principio esperanza* (1980), Ernst Bloch diferencia entre utopía y utopismo. Mientras la primera posee elementos tendientes a su concreción y realización, la segunda permanece como exigencia abstracta desiderativa. El concepto de lo utópico en nada coincide con la simple ensoñación abstracta, debido a que la trasciende, aunque sin llegar a ser en sí misma trascendente. Es decir, se desarrolla en el campo de *lo no acontecido y que debiera ser*. Es, por tanto, una dimensión antropológica esencial, en permanente proceso de realización; la acción utópica corresponde al *presentimiento de la esperanza*.

en el surgir de algo hay todavía algo que queda atrás. Es un elemento crepuscular que se da siempre, y que no se libera totalmente de este “no”, de este “no aquí” en la proximidad inmediata del acontecer (Bloch, 2004:234).

En tal sentido, Bloch sostiene que la función utópica no se agota en la realización, en la representación final, sino que, muy por el contrario, siempre debe continuar impulsando, incluso hacia aquello carente de sentido.

Bloch asevera que a partir de Marx, la utopía transitó hacia la ciencia, aunque ello no debiera traducirse en que el marxismo abandone su impulso utópico. Es precisamente este impulso el que le ha permitido descubrir las disfunciones del presente y del pasado.

Ahora bien, detrás de la función utópica, existiría un sujeto, sin el cual no resultaría posible hallar su raíz de esperanza. El factor subjetivo en las utopías es, por tanto, crucial, pues en él radica la movilización generada por las contradicciones en lo que debiera ser, a fin de su abolición. En el aspecto subjetivo de la función utópica radica la presión hacia el logro anticipado.

En relación con el arte y la literatura, Bloch (2004:259-260) señala que esta es *no ilusión*, debido a que actúa en la línea de prolongación de aquello que ha llegado a ser. Gracias a esta condición, y siempre y cuando no se pierda en la ilusión, el arte representa lo bello y sublime, sirviendo de medio para la percepción de la libertad futura.

Para Ainsa (1999), pese a la hegemonía posmoderna en la que se asocia la utopía a la experiencia del totalitarismo, ésta sigue vigente y puede/debe reconstruirse en la escala latinoamericana.

Una reconstrucción necesaria pero sin volver en forma nostálgica una mirada sobre lo que fue o lo que “pudo haber sido”, sino para recuperar una función que estuvo siempre abierta a horizontes infinitos, aunque la existencia humana sea finita; un pensamiento utópico que siempre ha vivido mirando “más allá” del momento vivido y se ha proyectado ontológicamente fuera de sí mismo, hacia lo que “todavía no es”; un espíritu que no ha cesado de hacerse preguntas a partir de la insatisfacción que es inherente al ser humano (Ainsa, 1999:234).

Ainsa sostiene que las utopías pueden ser *conservadoras o revolucionarias*. En el primer caso, lo será cuando reivindique el pasado, otorgándole un carácter a-histórico, por ejemplo, al referirse a otro mundo que existe en otro lugar lejano, del cual lo único que nos separa es la decisión del viaje; mientras que en la utopía revolucionaria las acciones se proyectan positivamente hacia el futuro.

En el estudio de las utopías espaciales, especialmente las urbanas, se llega a sostener que no tiene objeto hablar hoy en día de utopías situadas “*Nowhere*”, en ninguna parte, dado el carácter social de la utopía urbana contemporánea. Muchas utopías en apariencia formales del Renacimiento a nuestros días, no serían otra cosa que la expresión de la confrontación permanente entre la ciudad-real y la ciudad-ideal (Ainsa, 1990:113).

En tanto, Paul Ricoeur diferencia ideología y utopía ejemplificando con dos aspectos de la imaginación: el recuerdo (cuadro, fotografía) y la ficción.

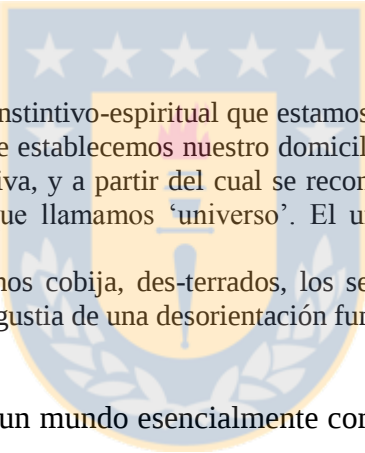
De manera que bien pudiera ser la dialéctica de la imaginación misma la que está en juego aquí, en la relación de cuadro y ficción, y dentro de la esfera social, en la relación de ideología y utopía. Por reconocer esta amplia dinámica subrayé constantemente el hecho de que debemos ahondar por debajo de la capa superficial, en la que las deformaciones de las ideologías se oponen solo a las falacias de la fantasía. En esa capa superficial encontramos solo una aparente dicotomía de fuerzas carentes de interés. Cuando calamos más hondo, llegamos al nivel del poder. Para mí, el problema del poder es la estructura más desconcertante de la existencia. Podemos examinar con mayor facilidad la naturaleza del trabajo y del discurso, pero el poder continúa siendo una especie de punto ciego en nuestra existencia (Ricoeur, 2006:325).

Una utopía que reestablezca el debate imaginario acerca de temáticas tales como el modelo económico, la arquitectura, la planificación urbana, el medio ambiente, etc. Se trata, pues, de reconstruir “imágenes de futuro” sobre problemas nuevos, como la tensión entre lo global y lo local, y cómo esta problemática se expresa y representa a partir de la literatura.

IV.V Pensamiento utópico, territorio y sueños colectivos

Humberto Giannini señala que toda forma de vida, en su impulso vital primordial, posee una dirección centrífuga que nos lleva al encuentro con *lo otro* y con *el otro*. Esta fuerza unitiva del instinto será la que guíe al animal en su encuentro con objetos ya

presentidos como valiosos para el desarrollo de su existencia: lo otro como igual aunque también distinto de sí. A través de estos encuentros y descubrimientos es que el animal empieza a darle cierta orientación a su espacio, a calcular distancias, a crearse un sistema de signos que le permite abrirse camino para volver continuamente a eso que apetece, evitando los peligros que ha aprendido a reconocer. Este espacio corresponde a su *mundo*, mientras que al centro donde el animal vuelve regularmente y desde donde organiza sus aventuras e interacciones, lo denomina Giannini su *domicilio*. Sin un *domicilio* tampoco es posible concebir un *mundo*. Y el regreso al *domicilio* (una casa, una ciudad, un país) se relaciona con nuestro regreso al punto primario de orientación en el *mundo*.



desde este punto de vista **instintivo-espiritual** que estamos examinando, el barrio, el terruño, el pueblo, la ciudad en que **establecemos nuestro** domicilio, constituyen también el espacio de nuestra seguridad relativa, y a **partir del cual** se reconoce, se interpreta y se integra esa totalidad indeterminada que llamamos 'universo'. El universo pasa por mi pueblo y se funde a él.

Fuera de esta tierra que nos cobija, des-terrados, los seres humanos también llegamos a saber del miedo y de la angustia de una desorientación fundamental (Giannini, 2005:18).

Esto nos lleva a habitar un **mundo esencialmente** comunicativo, que asegura nuestra pertenencia a un discurso colectivo, tejiendo con nuestras historias y subjetividades un tiempo común, escrito e histórico. De allí que exista la necesidad de allegar nuestros valores existenciales a valores permanentes, originarios, y que en la literatura se manifiesta en la herencia generacional de grupos literarios, con sus correspondientes sensibilidades y estéticas:

la necesidad vital de un centro, generador de horizontes y perspectivas (el domicilio); la necesidad humana de pertenencia a una organización transtemporal que asegure sus intereses en el mundo; la necesidad, en fin, de antecederse a sí y fundar su ser en un principio, que es al mismo tiempo un valor ligado al dominio de la tierra, todas éstas son necesidades difícilmente extirpables en el alma humana. Lo testimonian la literatura y la poesía desde los tiempos más remotos. Así, sólo una perspectiva muy estrecha podría minimizarlas (Giannini, 2005:19).

En tal sentido, a juicio de Giannini (2005:22) resulta decidor que la vida política se esté reformulando a partir de la ciudad y sus territorios, es decir, en el espacio donde tiene lugar el ir y venir, el encuentro cotidiano con el otro, donde defendemos nuestros derechos y, finalmente, donde la realidad de la ciudadanía se opone a la abstracción globalizante.

Por su parte, Ainsa (1990:52) sostiene que desbordando el marco de lo racional, el imaginario de lo artístico literario resulta crucial en la lectura utópica de muchos textos literarios. Esto ocurre porque la ilusión artística puede *ofrecer una pre-figuración de la realidad, que aparece significada en una proyección que va más allá de lo dado, incluso a través de la fabulación y la exageración*. A través de la ficción, sostiene el autor, es posible encontrar indicios de una libertad futura en obras solo aparentemente terminadas; de la misma forma que puede reconstruir espacios de un pasado idealizado. Asimismo, Ainsa diferencia entre utopías desiderativas, expresión de anhelos sin argumentos, y, por tanto, evasivas; y utopías concretas, basadas en el *posible dialéctico* del proceso histórico, y que debe ser necesariamente inminente. Así, al considerarlas dentro del marco de su historicidad, hablamos de utopías de evasión como necesidad de apartarse de la realidad a partir de la construcción de un sueño, y de utopías de reconstrucción, ligadas a la crítica político-social de un modelo imperante, a partir del cual se propone una sociedad alternativa (Ainsa, 1990:71). De allí que las utopías deban estudiarse siempre en relación con las estructuras mentales y los valores de la época en que surgen.

Las utopías son las responsables de que los sueños sociales e individuales tomen forma y se concreten, a partir de la organización y la articulación de ideas/imágenes de una sociedad distinta, en ruptura con el orden dominante, y dando paso a la paradoja de que

la “realidad supera a la ficción”, como en los grandes procesos revolucionarios a lo largo de la historia:

En esos momentos privilegiados de la historia, el intercambio entre lo real y lo ideal, el ser y el deber ser, se acelera. Solo gracias a la presión de lo imaginario pueden “imaginarse” y desencadenarse las revoluciones. La producción de los grandes sueños movilizadores es la única que permite poner en movimiento a las masas, arrancarlas de creencias y rutinas hacia una historia acelerada. No hay cambio revolucionario posible sin un cambio paralelo del imaginario social. Pero también es evidente que la realidad histórica desborda muchas veces al proyecto utópico que la precede y puede hacerla rápidamente anacrónica (Ainsa, 1990:77).

Tanto utopías como vanguardias —dice Ainsa— son esencialmente programáticas, debido a que buscan cumplir con *lo prometido*, o con *lo ya decidido*. Es decir, buscan la demostración de una verdad ya escrita en el texto: manifiestos, declaraciones y programas.

Colectivo, totalizante, uniformizante, el proyecto utópico y el vanguardista se presentan como orgánicamente dotados de una lógica interna que es base de la acción que proponen y fundamentalmente de los objetivos que pretendan alcanzar. El discurso alternativo en que se resumen se construye a partir de una negación de la lógica imperante en el estado de cosas vigente, por lo que la propuesta utópica se transforma en su “territorio exclusivo” y cerrado, al servicio de la acción que propugnan. Por ello, los sucesivos “modelos” utópicos, no son tanto fines perseguidos en el tiempo, como *a priori* que condicionan la acción en el presente. Son “preludios”, pasajes de la “necesidad histórica” hacia lo “posible” que inscriben la esperanza en la realidad cotidiana (Ainsa, 1999:225).

IV.VI El pensamiento utópico en la literatura

Los literatos militantes de cualquier vanguardia escriben en función del proyecto ideológico en el que creen. En tanto, a juicio de Ricoeur, el lector de esta literatura utópica se inclina a aceptar la utopía como una hipótesis posible.

Puede ser parte de la estrategia literaria de la utopía aspirar a persuadir al lector por los medios retóricos de la ficción. Una ficción literaria es una variación imaginativa cuyas premisas el lector acepta por un momento. En la obra utópica no nos hallamos frente a una

actitud polémica que el lector tenga que desarmar mediante su penetración y habilidad (Ricoeur, 2006: 290).

En el campo de la literatura no sólo se reafirman valores, sino que muestran los disvalores a partir de las utopías negativas o distopías; por tanto, el proceso de utopiedad literaria histórica se inicia en la contemplación de la condición humana en el mundo, y se cierra de forma paulatina hasta finalizar en la reflexión del mundo interior de la existencia individual. En medio de estas utopías resulta interesante aproximarse a la llamada utopía comunitaria, a la que se refiere Londoño (2007) a partir del análisis de una obra de José Saramago. La utopía comunitaria emerge como respuesta hacia

aspectos como el trastorno de la angustia, el miedo, la naturaleza escatológica del ser humano, la degradación física y axiológica, la pérdida de la dignidad y el hambre, hacen que se reflexione sobre la situación actual y el papel del ser en el mundo; por tales razones, la utopía comunitaria realiza un llamado crítico y reflexivo a la humanidad para que se cuestione sobre la moral y la problemática social, proponiendo la consolidación de valores como la solidaridad, la amistad, la organización en momentos de crisis, la sensibilidad ante el hambre, la reflexión sobre el diario vivir y la convivencia (Londoño, 2007: s/p).

Para Raymond Trousson (cit. en Celentano, 2005) la utopía corresponde a un género literario, y estamos ante él cuando dentro de un relato figura la descripción de una comunidad organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social, ya se presente como ideal que realizar (utopía constructiva) o como previsión de un infierno (distopía) y se sitúe en un espacio real o imaginario.

Resulta, pues, necesario en este punto volver sobre la diferencia entre utopía y utopismo, señalada por Bloch en *El principio esperanza*. La reconstrucción de la perspectiva utópica no pasa por la producción de ensoñaciones cuya posible concreción se transformaría en la implantación de una visión unitaria y totalizante. Preciso es hablar de *pensamiento utópico*, es decir, de aquella percepción, aquel anticipo de *lo que debiera ser y no ha sido*, que posibilita la puesta en práctica de la función utópica. En tal sentido, el pensamiento utópico está llamado a la superación de aquella utopía que:

toca los bordes abismales del hombre. El alumbramiento y la muerte de la historia. Ya sea como nostalgia de lo primigenio –deseo por lo que fue- o como profecía de un porvenir que, según el propio Tomás Moro, nunca podrá ser. En consecuencia, la historia extraviada que se vuelve demencia, archivo de Dios. O la crónica del futuro, de un tiempo inútil, porque la literatura utópica lo transforma en pasado, en el hecho acontecido de su escritura (Casullo, 1995:44).

No se debe al azar el hecho de que la mayor parte de las utopías presentes en la literatura se representen en una ciudad. A juicio de Mumford (1982, 31:54), para comprender esto habría que remontarse hasta la antigua Grecia, y aún más atrás, a *la ciudad antigua arquetípica*:

Que esta utopía, efectivamente, existió en otro tiempo, realmente puede demostrarse ahora: sus beneficios reales, sus pretensiones y alucinaciones ideales y su severa y coercitiva disciplina se transmitieron a las comunidades urbanas posteriores, y ello incluso después de que sus rasgos negativos se tornaran más conspicuos y formidables. Pero la ciudad antigua legó, por así decirlo, a la literatura utópica una imagen posterior de su forma “ideal” contenida en la mente humana (Mumford, 1982:40).

Mumford sostiene que la concepción de ciudad antigua arquetípica no corresponde a un simple ejercicio retórico. Muy por el contrario, la carga simbólica de la ciudad resulta de por sí suficiente para explicar su inspiración utópica: es fundada por un rey que actúa, pues,

en el nombre de un dios. La primera construcción será un templo de adoración a dicha divinidad, y la segunda, una fuerte muralla que lo proteja de los peligros externos y de futuras invasiones. Una tercera construcción, otra muralla, posibilitará la delimitación de un espacio donde los subordinados puedan vivir en comunidad. Se trata, entonces, de un lugar sagrado, de una ciudad.

Esta orientación cósmica, estas pretensiones místico-religiosas, esta prioridad regía sobre los poderes y las funciones de la comunidad, son las que transformaron la simple aldea o la villa en una ciudad: algo que “no es de este mundo”, la morada de un dios. Muchos de los componentes de la ciudad —casas, santuarios, almacenes, acequias, sistemas de riego— existían ya en comunidades más pequeñas. Pero aunque estos servicios constituyesen un antecedente necesario de la ciudad, la ciudad misma fue transformada como por encanto en una forma ideal —un destello del orden eterno, un cielo visible en la tierra, un escenario de la abundancia de la vida—, en otras palabras, la utopía (Mumford, 1982:42-43).

De esta forma, la ciudad en sus comienzos no suponía una mera aglomeración de vías, edificios y plazas, sino una representación simbólica del universo.

Ahora bien, Para Frye (1982: 55-81), el procedimiento de construcción del pensamiento utópico da origen a dos cualidades literarias típicas: la descripción ritualística del comportamiento de la sociedad y la motivación racional de dicho comportamiento.

Un ritual es un acto social significativo, y el utópico se interesa únicamente en las acciones típicas que son significativas de aquellos elementos sociales que él acentúa. Un recurso frecuente en los relatos utópicos consiste en que alguien, generalmente un narrador en primera persona, se introduzca en la utopía y que una especie de guía turístico de dentro le enseñe los alrededores [...] Como norma, el guía se identifica completamente con su sociedad, rara vez admite discrepancias entre la realidad y la apariencia de lo que describe [...] En segundo lugar, los rituales son actos aparentemente irracionales que se convierten en racionales cuando se explica su significado. En dichas utopías el guía explica la estructura de la sociedad y, de este modo, el significado del comportamiento observado. Por tanto, el comportamiento de la sociedad se presenta como racionalmente motivado (Frye, 1982:56).

En tanto, para Servier (1969), toda generación de pensamiento utópico es hijo de un momento histórico determinado:

Nace en cierto fondo de circunstancias que se reproducen con tanta analogía que es tentador hablar de la utopía como del renacimiento: sentimiento de frustración de toda una civilización, este sentimiento profundo experimentado por el ser, de encontrarse arrojado en la existencia sin necesidades verdaderas. A la sazón todo ocurre como si este sentimiento fuese más claramente sufrido, y por lo tanto expresado con mayor nitidez, en un determinado momento histórico, por una clase social alejada del poder, pese a su importancia económica y social, a causa de sistemas políticos arcaicos (Servier, 1969:228).

Servier señala que a lo largo de los siglos, han sido los utopistas quienes no solo han sido capaces de desarrollar un pensamiento crítico hacia el estado de cosas imperante, sino que además han sido ellos quienes jalaron la historia de Occidente, señalando momentos de crisis mal percibidos por sus contemporáneos, y apenas previstos por los historiadores. De esto ni siquiera se escapa la posmodernidad:

Herederos de la marcha hacia la Tierra de Promisión. Occidente asentó sobre ese tema su fe en el progreso: una religión de los tiempos modernos que se dio como misión comunicar la nueva al resto del mundo. Pero, al mismo tiempo, la utopía recobra en el pensamiento contemporáneo su papel de sueño protector, su valor de refugio. El porvenir de la ciencia se confunde con el porvenir de la humanidad y, declarando resueltas las angustias del presente, permite evitar los problemas sociales que ninguna técnica de la materia jamás podrá solucionar (Servier, 1969:263).

Por su parte, en *Crítica y ficción* (2001), Ricardo Piglia sostiene que dentro de la literatura, al igual que como ocurre con los grandes relatos, habita una serie de modelos de mundo, que corresponden a miniaturas de la verdad. De allí que el autor argentino afirme que siempre existe un fundamento utópico en la literatura:

En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía [...] Algunos han perdido las ilusiones, se han vuelto sensatos y conformistas. Corren el riesgo de convertirse en funcionarios del

sentido común. Para pensar bien, quiero decir para ser o contrario de un bien pensante, hay que creer que el mundo puede cambiar (Piglia, 2001:94-95).

Piglia concluye, pues, que resulta necesario situarse en un lugar excéntrico, en franca oposición al orden establecido, “fuera de todo”.



V. Concepción en el imaginario literario



V.I La ciudad y su poética

Diversos autores se han referido al importante lugar, entendido como espacio literario, que ocupa Concepción en el desarrollo de la poesía en nuestro país. Asimismo, podría indicarse que las diferentes antologías que han tenido lugar en esta ciudad –a partir de la ya célebre *Treinta años de poesía en Concepción*, publicada en 1965 por Jaime Giordano y Luis Faúndez-, han funcionado como auténticas radiografías del escenario poético penquista y, por qué no decirlo, del escenario poético nacional. Es decir, han trascendido ampliamente la mera recopilación de autores y poemas, siendo capaces estos trabajos de situar la producción poética, teniendo en cuenta el contexto histórico y sociopolítico, y considerando su injerencia como un elemento decisivo al momento de la creación artística.



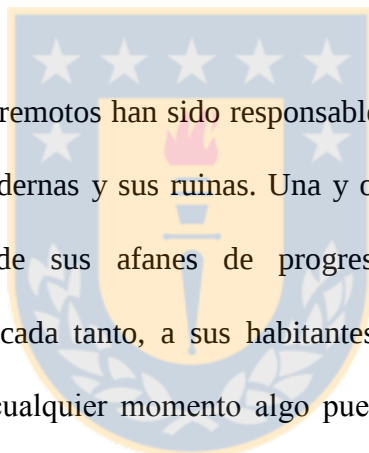
V.I.I La urbe maldita

Existe en cada una de las antologías consultadas el predominio de una visión más bien negativa de la ciudad, en cuanto a situar sus condiciones geográficas, históricas y sociales en torno a una vorágine propia de la urbe que termina por hacer de los poetas –y, desde luego, de sus habitantes- sus presas y sus víctimas.

La imagen de Concepción como un monstruo húmedo y sombrío que devora ilusiones y proyectos de vida se inscribe con toda propiedad en las representaciones tradicionalmente dominantes sobre la provincia chilena que la visualizan como ámbito residual, habitado por un deshecho humano incapaz de romper la dependencia perversa que lo liga al centro del poder político, económico y cultural (“el oráculo”), siempre detentado, en las mismas representaciones, por la capital (Alonso, Mestre et al, 1988, p.13).

Sin embargo, dentro de esta percepción negativa originada por la diada *centro* (capital) / *periferia* (provincia), Giordano y Faúndez han sugerido la posibilidad de que la violencia y el odio constituyan formas para expresar el amor en el espacio marginal. En tal sentido, el autor sugiere la existencia de un Concepción desconocido al que uno puede asomarse desde sus miradores resignificados:

Sin la mayor parte de los elementos que constituyen una vida espiritualmente plena, Concepción es una gran ciudad que fuma, bebe y duerme no para soñar sino precisamente para no soñar. Subiendo el cerro Chepe (a través de poblaciones callampas), se ven los infinitos rieles de las estaciones, la oscura miseria de la Costanera, hundidos en un pozo de humo negro. Concepción, desde allá, parece una inmensa fosa común donde los muertos yacen enterrados bajo el cemento y el barro (Giordano y Faúndez, 1965:171).



En gran medida, los terremotos han sido responsables de la convivencia sempiterna de la urbe de aspiraciones modernas y sus ruinas. Una y otra vez, la naturaleza pareciera arreglárselas para burlarse de sus afanes de progreso: derribando sus flamantes construcciones y llevando, a cada tanto, a sus habitantes a experimentar un estado de extraña paranoia, donde “en cualquier momento algo puede estar por ocurrir”. Mientras tanto, se mantienen intactos los deseos de dejar de ser la ciudad-provincia.

La ciudad-provincia siguió siendo una ciudad-campamento. La Laguna de Las Tres Pascualas, después de la leyenda, fue utilizada para paseos y deportes acuáticos y, por último, para ocultar los desperdicios de aquel terremoto. En el fondo de ella, en la ribera del Bío Bío, en el hueco de lo que fueron las lagunas de Los Negros, en los interminables pantanos semidesecados entre la ciudad y el mar, yace la provincia antigua (Giordano y Faúndez, 1965:171).

A nivel de creación poética, lo anterior se representa en que la conciencia del hablante lírico se sitúa en medio de los lugares “malditos”: fosa común, lugar infecto, el bar

pestilente, el burdel, entre otros. Aparentemente, la escritura encuentra en esos espacios marginales la prolongación natural de sus límites.

La siguiente antología data de 1987, y corresponde a *La joven poesía chilena en el período de 1961-1973*, de Javier Campos. En ella, además de reforzarse la percepción negativa de la ciudad, da cuenta del carácter único y “descolgado” en términos militantes, de la poesía desarrollada en Concepción, al diferenciarse de otras actividades artísticas políticamente comprometidas. A su vez, por medio de estos trabajos se va configurando lentamente una conciencia de lo trágico, presente en la poesía penquista. Y si bien esto podría explicarse cual profecía –la mayoría de los jóvenes poetas terminarían encarcelados, torturados y posiblemente exiliados-, lo interesante es constatar que esta percepción latente de la tragedia, varias décadas más tarde continuará presente en el ADN de la poesía de la ciudad.

En la antología de 1988, *Las plumas del colibrí*, Alonso, Mestre, Rodríguez y Triviños, asociaron tal negatividad al carácter marginal de los poetas, en términos de su compromiso ideológico con la izquierda de clase media.

La marginalización condujo a los poetas (o sus hablantes ficticios) a una visión negativa, y aún catastrófica, de las relaciones sociales burguesas, que se expresó a través de un cuestionamiento metafísico, subjetivista e individualista de la realidad (Alonso, Mestre et al, 1988, p.24).

Durante los años de dictadura militar, las duras experiencias vividas por los poetas los llevarán a explorar nuevos límites para su labor creadora, a partir del testimonio. La poesía testimonial buscaba verbalizar las dramáticas condiciones históricas que afectan la vida del país, acentuadas en las vivencias personales de los poetas.

El testimonio lírico, memoria inmediata, fijación lingüística de instantes de dolor, del horror, se (auto) percibe como discurso real frente a la irrealidad mistificadora creada por los periódicos, la TV, los comunicados oficiales. Los testimonios líricos muestran el carácter humano de los “monstruos”, del “enemigo”, del *otro* recluso en los lugares de castigo y purificación (Alonso, Mestre, et al, 1988, p.31).

Surge de esta manera una poesía de gran dinamismo narrativo, en la que se cuenta una historia que, no obstante ser personal, posee elementos comunes que gatillan una dimensión social. Como lo señalan los autores de la antología crítica *Las plumas del colibrí*, se trata de una poesía que intenta llenar el vacío dejado por los medios de comunicación, en base a configurar un discurso capaz de hacer frente a tanta desinformación y cuantiosas omisiones. La aparición de las revistas de poesía *Envés* – publicada por estudiantes del Departamento de Español de la Universidad de Concepción-, y *Vértice* –por profesores del Departamento de Filosofía-, contribuirán a refrescar el panorama poético de Concepción. Lo mismo ocurrirá con las revistas *Postdata* (1980) y *Etcétera* (1983).

Una década y media más tarde, en la antología *Ecos del Silencio* de 1997, a cargo de Patricio Novoa y Gabriel Aedo, Concepción nuevamente aparece como el monstruo brumoso que fagocita los proyectos de vida de sus poetas, llevándolos a escribir desde el hastío y la desilusión.

La representación de la vida urbana en todo lo que ella tiene de soledad de suburbio, de ritos de paso en el cotidiano trasnoche de los errantes nocturnos, da a la noche un sentido de poesía de circunstancias que se articula a través de la calle, el café o el bar como los escenarios donde se dan cita la soledad y el hastío (Rubio, en Novoa y Aedo, 1997, p.15).

La antología *1999 Concepción* no se aleja demasiado de esta línea. En su Prólogo, Juan Zapata, afirma que la poesía contenida en aquel volumen se inscribe en el contexto de la sociedad postindustrial y de la cultura globalizada. Así, los poemas se insertan

en una nueva configuración espacio-temporal para la Humanidad; dimensiones que se traducen en una estética postmoderna [...] el sentido marginal, artesanal, colectivo y fragmentario que ha tenido la elaboración del objeto; es decir, más allá de la producción en serie que definió a la sociedad industrial y de consumo (Zapata, 1999:11).

Finalmente, la visión de Concepción en la antología *En la bella esquina del poema* (2006) no se distanciará de manera significativa de los otros trabajos similares. La edición estuvo a cargo de los poetas Egor Mardones y Marcelo Garrido, y la obra en su conjunto se compone de una serie de poemas que navegan entre escenarios locales y otras abstracciones.



V.II Concepción narrado

La vida de la ciudad en que vivimos, de una ciudad cualquiera, de toda ciudad en fin, vibra en dos tiempos dispares. Un allegro vivace, el día. Un adagio tranquilo, la noche (Daniel Belmar, *Los túneles morados*, 1961:123).

A diferencia de lo que ocurre con la poesía, capaz de captar a Concepción fundamentalmente en su dimensión nocturna, la narrativa que ha tenido a esta urbe como escenario de sus historias, ha conseguido captar de forma importante tanto su diurnidad como su nocturnidad. Si bien autores como Daniel Belmar y Sergio Gómez hicieron énfasis

en sus pequeños infiernos, en sus mundos subterráneos, otros autores, como Alfonso Alcalde y Roberto Henríquez, se las arreglaron para describir sus ambientes diurnos. En cuanto a los autores contemplados en la presente investigación, como quedará expuesto a partir del análisis propuesto, una de sus principales características es combinar ambas atmósferas. Es decir, tanto su *allegro vivace*, como su *adagio tranquilo*.

En el caso de Belmar, en su novela *Ciudad brumosa*, de 1950, el autor dedica todo el primer capítulo a describir a esta “gran ciudad tendida como una dulce bestia aletargada”. Comienza su obra aproximando al lector al entorno urbano que será escenario de la historia amorosa de los protagonistas Gastón y Colomba. La descripción de la urbe es una constante en toda la novela, y da la impresión que Belmar no se contentara con describir su geografía urbanística, y quisiera aproximarse a su dimensión espiritual:

Era una gran ciudad. Mas, como todas las ciudades, su alma era bella y sórdida, entusiasta y apática, intransigente y liberal (Belmar, 1950:10).

En su novela *Los túneles morados*, publicada en 1955, Belmar presenta una suerte de radiografía de la vida nocturna de la ciudad de Concepción, teniendo como inmejorable escenario una noche lluviosa de invierno, en la que un grupo de jóvenes estudiantes universitarios desarrolla un largo y errático periplo entre bares y burdeles. Especial atención merece el prólogo a la reedición de *Los túneles morados* (1999), escrito por Mario Rodríguez, que pone énfasis en los espacios cerrados, así como en la noción de tránsito entre diversos lugares de la urbe, a los que se visualiza como una dimensión intermedia, de experimentación y de creación.

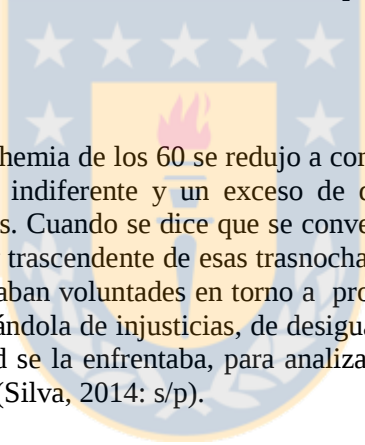
Belmar ha sido abordado además por Marcelo Sánchez en su tesis doctoral, titulada *Literatura y Ciudad. Representaciones y desplazamientos en la producción literaria de Concepción* (Universidad de Concepción, 2009). En el citado estudio, Sánchez se refiere a Belmar como un escritor que explora los márgenes, las representaciones de una ciudad invisible que se mantiene ajena a la llegada del progreso, trabajando en cierta medida con lo marginal-residual.

Esta descripción de la ciudad contrasta, en alguna medida, con el imaginario propuesto por Alfonso Alcalde en su narrativa. La escritura de Alcalde se centra también en la marginalidad, aunque preferentemente en las comunas costeras del Gran Concepción: Tomé, Penco, Lota, Talcahuano, entre otras. Utilizando el lenguaje y la dura realidad de pescadores, payasos de circo, almaceneros, carpinteros y vagabundos, Alcalde recrea una escena donde los más desposeídos y abandonados tienen la palabra. El énfasis está puesto en las duras condiciones materiales donde viven los protagonistas, así como en los problemas ocasionados por la falta de oportunidades. Resulta importante destacar que, no obstante ser un narrador de la marginalidad, Alcalde les confiere dignidad y humanidad a sus personajes. Especial atención merece su libro de relatos *El auriga Tristán Cardenilla y otros cuentos*, publicado en 1971, y su monumental poemario *El panorama ante nosotros*, de 1969.

En la novela *Los túneles morados*, también de Belmar, y publicada en 1961, por ejemplo, nos presenta la travesía de un grupo de jóvenes que se desplazan por la ciudad a lo largo de una noche, cuyas andanzas representan el rito de un constante peregrinar entre espacios urbanos resignificados, devenidos pasajes, reinos (Rodríguez, 1999: 5-18). Al recorrer algunos lugares que no conocemos, nos encontramos con los más heterogéneos

actores. Imaginamos luego dónde y cómo viven, en escenarios diferentes a los nuestros. El viaje por la ciudad se transforma así en un encuentro con la alteridad y la diferencia.

Hasta hace algunas décadas, Concepción poseía una intensa vida social y cultural que transcurría en espacios privilegiadamente nocturnos como bares, prostíbulos y restaurantes. Su bohemia generaba un espacio donde convergían artistas, intelectuales, obreros, estudiantes universitarios, pero también prostitutas, malhechores y toda clase de noctámbulos. Así lo consigna el trabajo de uno de los autores que analizaremos, Pedro Silva Torres. En su libro de próxima publicación, *Coronel de noche. La bohemia de los 60*, el autor incursiona precisamente en la dimensión sociopolítica de la nocturnidad en la pasada década de los sesenta.



Quienes piensan que la bohemia de los 60 se redujo a comer, tomar, fumar y bailar, que fue una expresión de euforia indiferente y un exceso de disfrute irresponsable de aquellos jóvenes están equivocados. Cuando se dice que se conversaba es porque el intercambio de ideas fue parte relevante y trascendente de esas trasnochadas, porque se discutía con pasión y se comprometían y aceraban voluntades en torno a proyectos y programas que buscaban cambiar la sociedad, liberándola de injusticias, de desigualdades, de explotación y pobreza. Lejos de rehuir la realidad se la enfrentaba, para analizarla, para descubrir sus falencias y males, para transformarla (Silva, 2014: s/p).

Tal vez aquella heterogeneidad y transversalidad social sea la principal diferencia con la actualidad, en que si bien existe una importante actividad que se desarrolla en este tipo de lugares, no se produce tal convergencia social. Salvo puntuales excepciones coexisten más bien espacios orientados a perfiles sociales específicos, donde no tiene lugar tal integración.

En la época de Belmar y Alcalde, la actividad bohemia se concentraba en el centro de la ciudad, en bares y restaurantes, para irse desplazando hacia los suburbios, en el caso

de los prostíbulos y bodegas clandestinas. Si bien la dictadura militar terminó abruptamente con aquel mundo que florecía a espaldas de la actividad diurna, la literatura ha sido capaz de capturar aquellas escenas, así como su evolución en la que el bar no ha perdido su calidad de espacio íntimo. Como veremos más adelante, en la narrativa producida en Concepción el bar llegó a conformarse como un *refugio* frente a lo externo, que posibilita a sus parroquianos no sólo el intercambio de visiones de mundo y el compartir comunes vivencias, sino que además les permite proyectar desde allí su existencia a partir de la *ensoñación*: capacidad que habilita al personaje para continuar con su vida al abandonar aquel espacio.

Se trata en su mayoría, pues, de personajes *infames*, en el sentido descrito por Foucault en su obra *La vida de los hombres infames* (1996). Es decir, existencias contadas en breves palabras, a las que sólo se tiene el privilegio de llegar a través del azar, presentes en archivos antiguos y narraciones perdidas en el tiempo, en las que se expone aquello que es *inconfesable* de sus vidas.

He querido que estos personajes fuesen ellos mismos oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas -nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad-, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro (Foucault, 1996:79).

Vidas de las que, de no posarse sobre ellas el fugaz haz de luz del poder, nada se sabría, ningún recuerdo las habría hecho perdurar hasta el presente. Estaban destinadas a desarrollarse en el más absoluto secreto que les confería su anonimato.

Más de treinta años después de publicada *Los túneles morados*, en 1994, otra novela, *Vidas ejemplares* de Sergio Gómez, nos vuelve a adentrar en una serie de pasajes, a partir de los cuales los desorientados personajes buscan desesperadamente alguna iluminación para sus vidas. No resulta ninguna casualidad que uno de los protagonistas sea un taxista pirómano, cuya descripción de sus recorridos nocturnos por la ciudad es utilizada por el autor para articular una serie de situaciones que impactan la vida de todos los demás personajes. Pareciera tratarse, en definitiva, de una manera de acercarse a lo incognoscible, es decir, a la mayor parte de las cosas que suceden en la ciudad de forma simultánea.

Entre ambos proyectos escriturales, el de Belmar y el de Gómez, cabe destacar la visión irónica y crítica sobre la “ciudad culta y universitaria” contenida en la novela *Los poderosos* de Erich Rosenrauch, publicada en 1970. En ella, los estudiantes revolucionarios y bohemios de Belmar son reemplazados por “nubes de graduados idénticos unos a otros”, “aburridos sabiondos”, y la universidad no es otra cosa que “un viejo castillo hechizado”.

Otra voz importante en la narrativa de Concepción es la del poeta y novelista David Avello, cuya producción lírica como narrativa durante la década de los ochenta es de consideración. Sus obras ofrecen interesantes aproximaciones a la transformación que experimentaron ciertos barrios y territorios del Gran Concepción, a partir, por ejemplo, del ejercicio de la memoria por parte de los protagonistas de sus novelas y relatos. Destacan los libros de relatos *Vuelvo con el corazón en un puño* (1987) y *Cuentos para no morir* (1989), así como las novelas *Incidente en el Bío Bío* (1989), y *Natalia mi amor* (1991).

Asimismo, resulta importante consignar los capítulos que dedica José Miguel Varas a describir los “infiernos nocturnos” penquistas, en su novela *Los sueños del pintor* (2006).

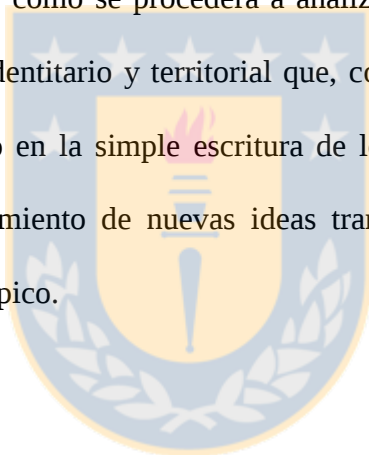
En la obra, Varas narra la vida del aclamado pintor chileno Julio Escámez, radicado hoy en Costa Rica, poniendo especial énfasis en su larga estadía en la ciudad brumosa. La lectura de los capítulos “El túnel”, “Los túneles morados”, “Las frenéticas parrandas” y “Comer con De Rokha”, proporcionará al lector una mirada a la escena territorial, bohemia y artística de la ciudad de Concepción, particularmente en las décadas del 50 y 60.

Preciso resulta citar el trabajo de Marcelo Sánchez, quien realizó en 2009, y como parte de su Tesis Doctoral titulada *Literatura y ciudad. Representaciones y desplazamientos en la producción literaria de Concepción*, una cartografía literaria de la ciudad. Sánchez establece una serie de diferencias sociopolíticas presentes en el imaginario urbano, a partir del análisis de las obras de Daniel Belmar y Sergio Gómez. Mientras en Belmar existe un discurso letrado y de alto compromiso político, en Gómez no existe referencia alguna hacia la transformación social. Por el contrario, sus personajes son seres extraviados, y, en cierta medida, confinados en una ciudad de la que tarde o temprano terminan por escapar. Es posible, pues, detectar el tránsito desde la modernidad y sus grandes metarelatos, sus utopías y compromiso social, hacia una posmodernidad caracterizada por la fragmentación, el extravío y el individualismo.

Ahora bien, entre fines de los ochenta y comienzos de los noventa, Roberto Henríquez publicó dos novelas que tienen por escenario las calles del Gran Concepción. Se trata de *Contra la ternura* (1989) y *Lo que usted no se imagina* (1991). En ambas, la imagen de la ciudad es gris, invernal, indolente, y en algunos instantes, incluso terrorífica. Se trata del Concepción de los años ochenta, marcado por el contexto de la dictadura militar. De allí que las persecuciones y desapariciones estén tan presentes en su obra. La estética en la escritura de Henríquez se aproxima a la del cine de terror, con personajes

vampíricos, monstruosos, solitarios, paranoides, delirantes y marginales. Tras la publicación de estas novelas, su autor guardó un silencio literario que interrumpió solo en 2010, con la publicación de *Cacerías sobre un iceberg*, novela que será considerada dentro de la presente investigación.

Un panorama diferente se percibe en la narrativa en los últimos cinco años. A partir de los trabajos de Roberto Henríquez, Darwin Rodríguez, Juan Polizzi y Pedro Silva, entre otros, es posible constatar una necesidad por el rescate de rasgos identitarios territoriales. Se trata de autores que publican en editoriales pequeñas –autoediciones, en su mayoría-, del Gran Concepción. Ahora bien, como se procederá a analizar, este interés por la memoria parece ir sujeto a un rescate identitario y territorial que, como los mismos autores lo han manifestado, no se queda solo en la simple escritura de lo pasado, sino que se propone sentar las bases para el surgimiento de nuevas ideas transformadoras, y de una nueva generación de pensamiento utópico.



VI. Análisis: la memoria y sus deberes



VI.I Todos contra un mismo enemigo: el olvido

A partir de los títulos *Cacerías sobre un iceberg*, *Cuentos contra la amnesia*, *Cuentos para no olvidar*, y *Coronel. Cinco tiempos de una historia*, los autores considerados en esta investigación se proponen como objetivo fundamental la lucha por establecer recuerdo y sentido sobre hechos pasados, antes de que el vaivén y los acelerados cambios sociológicos y culturales –así como los propios discursos “oficiales”- impongan su propia versión de los hechos.

Una de las principales características de las obras que componen el corpus es la alusión a situaciones de la vida cotidiana, en las que cada autor interpreta desde su perspectiva el momento histórico, así como sugiere abiertamente las marcas que eventualmente podrían permanecer afectando nuestro desenvolvimiento como sociedad, derivadas de un período particularmente oscuro en el caso de la dictadura militar. Existe, pues, una primera intención de recuperar a partir de la memoria el sentimiento de cotidianeidad, para desde allí aproximarse a las vidas interiores de los personajes, a los mundos o submundos donde tienen lugar sus pasiones y angustias.

En el caso de los cuatro autores que aborda este estudio, puede indicarse que se trata de auténticos productores de *vehículos de la memoria*, es decir, generadores de productos culturales que intentan materializar ciertos sentidos del pasado (Jelin, 2002:37). En este caso, se trata de narradores que proponen aproximarse hacia una dimensión que resulta “incómoda”. Después de todo, hablar de sufrimiento dentro de un país de sonrisa forzada siempre se considerará, de una forma u otra, una suerte de indiscreción. De allí que sus novelas y cuentos procuran retratar un conjunto de interacciones humanas marcadas de

manera dramática, al interior de una ciudad que conspira contra la realización de sus anhelos, tanto ideológicos como personales.

Establecida esta primera característica –la de *vehículos de la memoria*–, es posible contextualizar el marco en que se generan estas obras, para aportar a la reconstrucción de un imaginario, cual reconstitución de escena, en el que se integren las voces hasta ahora silenciadas: la de las víctimas anónimas de la violencia política, cuyos nombres con suerte figurarán en alguna lista de detenidos desaparecidos o ejecutados políticos. O bien, en el mejor de los casos, aquellas voces habrán conseguido reinsertarse en la sociedad neoliberal.

Las historias de Rodríguez, Polizzi, Silva y Henríquez contienen, pues, las voces de las víctimas interpeladas a levantarse desde sus respectivos territorios tras el manto de “educado” silencio que caracterizó nuestra transición política.

En tal sentido, la memoria posee la capacidad de hacer presente el pasado. Por el contrario, el olvido y la amnesia pueden sepultar el pasado para el presente, a partir del despojo del sentido del pasado. La amnesia también corresponde a una dimensión humana. Puede ser positiva al momento de olvidar traumas, pero éticamente perversa al empeñarse en borrar las injusticias y sus víctimas. En este sentido, la amnesia se delata cómplice de la violencia, entendida a partir de lo señalado por Nietzsche (2005:70), como una forma por banalizar la barbarie. De allí que el autor asuma la recuperación de la memoria como un compromiso político:

La amnesia es un adormecimiento, una hipnosis colectiva. Se trata de un contrabando ideológico de la clase dominante disfrazada de clase progresista (Rodríguez, 2013, entrevista con el autor).

Darwin Rodríguez considera un deber fundamental de su generación la recuperación de la memoria, como condición necesaria para la superación de falsos consensos respecto de la interpretación de la historia. De allí que su libro de relatos *Cuentos contra la amnesia* rememore una serie de episodios –varios de ellos autobiográficos– correspondientes a los periodo de dictadura, exilio y transición. Esto determina además que en su obra la memoria actúe en al menos dos dimensiones. La primera tiene por objetivo traer al presente aspectos históricos a modo de contextualización, mientras que la segunda desempeña una función de orden conmemorativo, trayendo al presente personajes y escenarios a los cuales se intenta rescatar del anonimato.

Para la primera de estas dimensiones, consideramos los relatos “Clasificación perdida” y “Muchacha italiana viene a casarse”. A partir de dos hechos históricos, como un partido de la selección de fútbol y la exhibición de una telenovela en la televisión abierta, Rodríguez contextualiza el momento en que transcurrían las desventuras de sus personajes, haciendo dialogar estos aspectos con las realidades interiores de las víctimas de la represión política.

En el relato “Clasificación perdida”, Rodríguez narra la historia de un suicidio frustrado. Luis –el protagonista– es un viejo militante doblemente atormentado: por una parte, experimenta los horrores de la dictadura militar que acabó con sus sueños; y por otra, los recuerdos de aquel pasado truncado lo devuelven a su precaria condición social, y al ambiente asfixiante de una vida sin esperanzas.

El protagonista parece entregarse cotidianamente a una sucesión de rituales que lo lleva a pulular por los bares en busca de la conversación desganada con sus viejos camaradas:

Hace el mismo recorrido por las borracherías que florecen en el suburbio abandonado. Como todas las mañanas de los últimos años que parecen siglos, comenta las mismas cosas con la misma gente. Los brindis se repiten sin ninguna convicción (Rodríguez, 2010:13).

Rodríguez utiliza la rememoración para conjugar presente y pasado en la historia de Luis, y para establecer un paralelismo entre lo que ocurrió en el pasado, lo que pudo ser, y lo que finalmente está siendo en aquel instante. Como lo establece Julio De Zan (2008) la memoria es un elemento constitutivo de la propia identidad. Esto determina que un sujeto que viviera solamente el presente, o el anhelo de un futuro soñado, es decir, sin detenerse a rememorar su pasado, no sabría quién es. Tal desorientación es la que parece atormentar al protagonista de “Clasificación perdida”, quien frente a la imposibilidad de futuro posible cae en un estado depresivo.

De allí que los recuerdos que debieran ser felices se transformen en una nostalgia que no tardará en tornarse autodestructiva, ante la imposibilidad de concretar nuevos recuerdos felices:

Tan linda que estaba la vieja cuando nos casamos. Del brazo de don Ricardo su rostro maquillado relucía entre los vuelos del vestido y el velo blancos. Tres pruebas llenas de alfileres e hilvantes colgando le costó en el taller de la señora Uberlinda, la mejor modista del pueblo (Rodríguez, 2010:14).

El recuerdo de la fiesta de boda, con abundantes toques de humor, permite realizar una pausa necesaria al lector, para luego retomar la historia de alguien cuya vida se asemeja

a la de un condenado a muerte. Esta apelación al humor tiene como objetivo introducir un paréntesis incluso carnavalesco en la historia, donde la desolación y desventura del protagonista ceden su lugar a un nostálgico instante de felicidad. Cabe recordar que el humor carnavalesco no se expresa en sus participantes como mera asistencia a un evento, sino como una vivencia:

El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente (Bajtín, 1998:13).

Es decir, en el carnaval no se asiste a una teatralización, sino a una vivencia, que involucra al pueblo en su totalidad. La vida asiste a su propio renacimiento sobre la base de mejores principios. Corresponde, pues, a una forma ideal de vida que es resucitada para el goce, y que se basa en el principio de la risa.

Con el caer de la tarde, la historia avanza dentro y fuera del bar donde Luis pasa sus penas. Afuera del bar, sus terribles enemigos continúan al acecho, prestos para atraparlo ante el menor descuido:

El pito de las seis dejó de sonar, desapareció el tren. La tenebrosidad bajó de las Cumbres de Barnabás a los cuarteles. Terminó Música Libre. Los furgones y Mercedes made in Brasil nos llevan de aquí para allá y no siempre de vuelta (Rodríguez, 2010:16).

En el transcurso de esta articulación narrativa del autorrelato, tal como lo sostiene Maldonado (2013: 15), se moldea la memoria. Esto le permite al protagonista evidenciar la incoherencia del presente en relación al pasado, la ruptura del orden establecido por sus sueños y aspiraciones. La rememoración únicamente ocurre para constatar el violento

despojo de sentido. Los recuerdos de un pasado para siempre extinto, junto con el presente de angustia, desembocan en una catarsis que lleva a Luis a aproximarse al muelle, en plena tormenta, con el propósito de acabar con su vida. Como ecos fantasmales de un pasado no resuelto, su propia voz se une a las de sus cercanos que lo rodean y asedian, que lo empujan a vivir casi por inercia una vida que ya no desea vivir.

Dirige sus pasos hacia el muelle. Allí están los barcos desolados. Con sus pitos entrecortados por el viento envían mensajes a los marineros que, en tierra, no logran descifrarlos.

-Borracho, borracho, eso eres, un borracho.

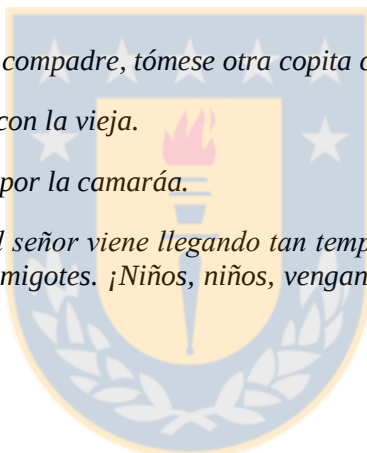
-Nos tenís hasta la coronilla con tus quilapayunes y tus famosas textiles. De recuerdos no vivimo, viejo.

-Qué se va a ir temprano, compadre, tómese otra copita con los amigos.

-No, no, hoy quiero estar con la vieja.

-Putas que estai dominao por la camaráa.

-¡Bah, qué milagro que el señor viene llegando tan temprano, se le acabaría el dinero p'a seguir tomando con sus amigotes. ¡Niños, niños, vengan a saludar a la visita! (Rodríguez, 2010:17).



Finalmente, es a través de la narración de estos recuerdos que el personaje encuentra algún significado a lo que ocurre a su alrededor, consiguiendo hacer dialogar lo ruinoso de su existencia, la derrota existencial con otras “derrotas” definitivamente más leves y circunstanciales, como la pérdida del partido de fútbol y la consiguiente clasificación al mundial, que lo devuelve lloroso –aunque vivo- a los brazos de su mujer.

En el caso de Juan Polizzi, sus *Cuentos para no olvidar* buscan remecer la conciencia del lector a partir de la narración de hechos fuertes y dolorosos. Al igual que Rodríguez, Polizzi recurre al humor entre relato y relato, como una fórmula balsámica que

permita sobrellevar la crudeza de sus historias. Ahora bien, el autor sostiene que su obra se trata de un intento por ofrecer a las nuevas generaciones la posibilidad de conocer de primera fuente lo que sucedió en aquellos años. El objetivo: intentar impedir los mismos errores históricos que condujeron a una situación así, y de paso desmitificar las concepciones fabulescas y sobreideologizadas acerca del escenario de la resistencia civil:

Me picaba el alma de ver a la juventud que iba por otro camino, a lo mejor destinada a tropezar con la misma piedra que nosotros. Entonces se me ocurrió que a los cabros había que contarles cómo fue que se vivió el periodo de la dictadura. Decirles qué pasó, incluso hasta en forma jocosa. Pero la firme, no lo que ideológicamente pensamos (2013, entrevista con el autor).

En tal sentido, el olvido es interpretado por Polizzi como una forma de hacer desaparecer hechos que por su propia naturaleza incomodan a más de alguno, en el intento de establecer un “perdón” y de imponer una reconciliación sobre la base de un discurso de unidad nacional. Sin embargo, existe en el autor una necesidad de enfatizar aquellos acontecimientos particularmente traumáticos que involucran a la población civil en el período de dictadura. En relatos como “Angelita”, “Un capuccino para Rocco”, “Y esto no es cuento”, y “El honor y la maldad”, Polizzi proporciona sobrecogedores testimonios sin escatimar en detalles a la hora de referirse a las crueldades propias de la persecución política. Como examinaremos más adelante, esto se relaciona con una característica propia del testimonio, así como con el trauma social no resuelto que evidencia su obra literaria.

Al igual que en el caso de Rodríguez y Silva, la memoria en Polizzi pareciera emerger como una respuesta militante, destinada a aportar a la construcción de una memoria colectiva que conserve aquello que no necesariamente es aceptado en términos histórico-oficiales por la institucionalidad sociopolítica.

De cualquier forma, los autores que conforman el corpus de esta investigación forman parte de esta *memoria de los testigos*, que se conforma de manera paralela a la *memoria histórica*, estableciendo una relación dialéctica con la misma, y ejerciendo una función de orden complementario. La idea de Paul Ricoeur (2004:70), de una memoria impedida, cobra sentido al aproximarse a las obras de estos autores, quienes ven en el olvido a un enemigo común que los hace reaccionar políticamente desde la literatura.

VI.II Dictadura y trauma

La alusión explícita a la violencia política en Henríquez, Polizzi, Rodríguez y Silva no es, como ya se indicó, fruto del azar. Las obras, en tanto construcciones literarias insertas en el contexto de la dictadura militar —e incluso más atrás en el tiempo, en el caso de Pedro Silva—, se esfuerzan por representar subjetividades que no tuvieron la oportunidad de ser reconocidas como voces que testimoniaban desde el sufrimiento y el horror. Es el caso, por ejemplo, de Pedro Silva, quien aparece como intérprete de estas vidas sobre las que la dictadura militar ejerció su violencia.

La respuesta de estos autores frente al ocultamiento oficial de los aspectos más crudos de la represión política surge como imperativo moral frente al temor de que toda aquella violencia ejercida por civiles y uniformados sobre otros civiles quedase en el olvido, o, peor aún, se le aceptara como una práctica justificada bajo determinados contextos históricos. En este sentido, los autores reaccionan previniendo a la sociedad de lo inaceptable que resultan estas acciones, y del trauma que representa hasta el día de hoy el pasado de violencia al que fuera sometida la sociedad chilena. Se trata de la violencia

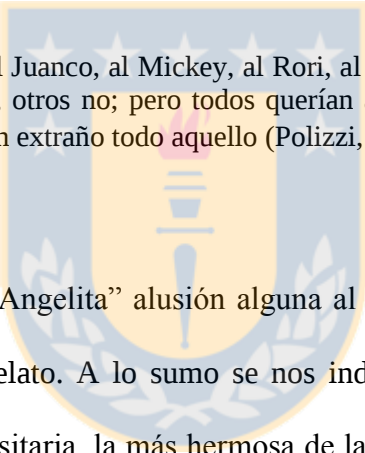
entendida como una virtud, de la que nos hablaba Nietzsche (2005:70), en medio de la cual la brutalidad tenía como finalidad sembrar el miedo en la comunidad, que se convierte en el principal agente regulador de las relaciones sociales. Esa “cotidianidad violenta”, a la que nos arrastra tal entendimiento de la violencia resulta, pues, simplemente inaceptable.

Y la estrategia empleada por los narradores es clara: relatar de manera cruda y descarnada las atrocidades cometidas por el régimen militar en contra de la disidencia política. Incluso en Roberto Henríquez, en cuyo texto el gobierno militar forma parte del entorno asfixiante en el que se desenvuelven los personajes. Esto se relaciona con la capacidad que posee la memoria, según Derrida (1998) de reafirmar que lo que constituye nuestro recuerdo continúa estando presente. La escritura de la memoria establece el advenimiento del otro, del recordado. Existe además la intención de superar el trauma heredado de los años de dictadura militar, que a juicio de Ramírez (2008) se intentó ocultar bajo falsas premisas de unidad en el plano cultural.

la memoria social la va perfilando el escritor que asume en sus manos el oficio de recordar, una y otra vez, a la sociedad lo que ha sucedido en el pasado. Es su tarea hacer que la gente no olvide y recuerde. El escritor narra el pasado horroroso de la historia nacional y escribe para que no se vuelvan a cometer los errores que lo desencadenaron (Ramírez, 2008: 44).

La memoria se transforma para estos autores en una manera de expresar su extrema desconfianza frente a la realidad que desfila ante sus ojos y de la cual son parte. El trauma atraviesa todo el texto, en el caso de Polizzi; de allí que *Cuentos para no olvidar* responda a un retrato descarnado de una época terrible. Es, pues, una memoria que según él mismo confiesa invita a la prevención de volver a vivir una época semejante y, ante todo, es una memoria profundamente escéptica respecto de los discursos reconciliatorios.

Como se indicó, relatos tales como “Angelita” y “Aquí cayó Vicencio” se constituyen en testimonios desgarradores de secuestros, asesinatos y desapariciones vividas por amigos, vecinos o compañeros, narrados en tercera persona, escritos con dolorosa cercanía. A diferencia de Darwin Rodríguez y Pedro Silva, en el caso de Juan Polizzi y Roberto Henríquez no parece haber un esfuerzo especial para rescatar el carácter heroico de militantes frente a las flagrantes violaciones a los derechos humanos descritas en sus relatos. Se trata más bien de reforzar su carácter de víctimas –apelando incluso a una presumible “inocencia”–, a partir del énfasis en sus lazos familiares o en la apreciación que tenían sus cercanos:



Había crecido allí, junto al Juanco, al Mickey, al Rori, al Pato y otros. Unos se fueron de la pobla, algunos estudiaron, otros no; pero todos querían a la Angelita (como le llamaban), por eso, ahora resultaba tan extraño todo aquello (Polizzi, 2011:12).

No existe en el relato “Angelita” alusión alguna al supuesto quehacer militante de Angelita, la protagonista del relato. A lo sumo se nos indica que era estudiante, y se la describe como “la joven universitaria, la más hermosa de la población”. El autor intenta de este modo transmitir al lector el mismo sentimiento de extrañeza que se apropia de los vecinos, así como de la misma familia que ve brutalmente aniquilada la intimidad de su hogar, al sufrir el operativo que los organismos de seguridad del régimen militar despliegan en la población completa para su captura. Existe, pues, plena intencionalidad por parte de Polizzi de romper con aquel silencio denunciado por Richard (2010), que dejaba fuera la “memoria conflictiva”, y con ella las fuerzas de oposición y resistencia a lo unánime.

Don Eulalio no entendía por qué rodeaban su cama y apuntaban con sus armas, si sólo eran viejos llenos de achaques en la curva final del camino.

Don Eulalio giró la cabeza tratando de ver a la Angelita, para pedir que no la dañaran. La vio salir con su camisión celeste, regalo del último cumpleaños, intercambiaron una mirada. Su cara era dulce, casi tanto como cuando había caído del columpio y se había roto la rodilla, siendo niña (Polizzi, 2011:13).

Nosotros, lectores, bien podríamos preguntarnos al final del relato ¿qué hizo la joven Angelita para que la fuerza pública se presentara de forma tan violenta en su hogar y su padre resultara asesinado en el operativo? La complicidad del narrador con las víctimas es absoluta. Por toda señal nos anticipa que Angelita es una joven universitaria. El resto debemos deducirlo. Pero, junto con la complicidad, la narración de Polizzi nos intenta situar en el papel de los vecinos, a esas alturas si bien habituados a los allanamientos, siempre impactados con los crímenes cometidos en su población por agentes del Estado. Entonces, de lo único que podemos estar seguros al fin es de la rabia que atormenta a la muchacha al final del relato, la que Polizzi intenta vincular con una cierta transmisión hereditaria del dolor, al hacerla crisar los puños en un gesto de desesperación y de ira, tal como acostumbrara hacerlo su padre frente a las injusticias.

No existe relato contenido en *Cuentos para no olvidar* donde no asome el horror. La larga exposición de los hechos de violencia pareciera reforzar la tesis de Nietzsche (2005), en el sentido de la dependencia biológica de la memoria que poseemos los seres humanos, para evitar que se banalice la violencia, y, junto con ella, la muerte. Desde el título hasta el último párrafo del texto, la función es retratar una serie de episodios de violencia y horror, “para no olvidar”. El texto en su totalidad pareciera aportar a la reconstrucción de que aquel “libreto de la transición”, señalado por Richard (2010), en el que se dejara fuera toda alusión indebida que pusiera en evidencia la herida del recuerdo. La memoria, entonces aquejada por el vacío ocasionado y la falta de compromiso, alejada del recuerdo histórico y

de su emocionalidad que antes articulaba un sueño colectivo, parece retornar poco a poco a su lugar, devolviéndole coherencia al discurso narrativo de postdictadura. El recuerdo bajo en consenso forzado, insignificante e indigno, es reemplazado por el deber de la memoria, por el llamado a la responsabilidad, del que nos hablara Ricoeur (2004).

Polizzi relata uno a uno estos episodios *desde el trauma*, desde una condición que marcó un punto de inflexión, no solo para la izquierda o el mundo político, sino para el país en su conjunto. Procesos similares a la dictadura chilena tuvieron lugar en países vecinos, con consecuencias socialmente desmoralizantes y paralizantes muy parecidas. Esto es lo que Piper (2011) ha caracterizado como un proceso de recuperación de la memoria, realizado por un individuo “marcado”, a partir de la alusión permanente a un sufrimiento común, y desde donde se apoya una sólida denuncia hacia el presente, en el que todavía resulta posible encontrar numerosas “huellas” de dicho padecimiento.

El cuento “Campesino” narra explícitamente una sesión de tortura a la que es sometido Pedro, el protagonista, quien en un acto de resistencia está decidido a guardar silencio sobre el paradero de sus compañeros, llegando incluso a burlarse de sus torturadores, al delatar al propio sargento que los capturara. El narrador no escatima en detalles para describir la brutalidad de los interrogatorios:

lo arrastraron nuevamente al patio del retén, habilitado para los interrogatorios, a tirones le quitaron las ropas que tenía pegadas a las heridas, lo tendieron y amarraron a un somier metálico y le arrojaron unos baldes de agua, luego fueron colocando, uno a uno electrodos en el cuerpo de Pedro. Las descargas se fueron sucediendo una a una, cada vez con mayor potencia. Un profundo silencio antecedió a las preguntas (Polizzi, 2011:19).

Son varias las escenas en las que el narrador nos introducirá en los momentos de la detención y la tortura. En el caso de “El campesino”, la tortura tiene la doble función de representar, por un lado, la barbarie militar, y, por el otro, la resistencia. Al proponerse no delatar a ninguno de sus camaradas, Pedro establece una moral idealista y arquetípica, que en cierta medida acuñaron todos los perseguidos por el régimen. Se buscaba, por sobre todas las cosas, resistir la deshumanización, la aniquilación moral.

Y es que el enemigo tenía todo a su favor, empezando por la información de todos y cada uno de ellos. Bastó con un delator para que cayeran todos, o eso es al menos la impresión que transmiten relatos como “Maldita eres entre todas las mujeres”, que narra el encuentro y posterior romance de dos militantes de la resistencia. Sin embargo, solo en el momento en que ambos son detenidos y se inicia la tortura, él se entera de que ella en realidad siempre trabajó como informante para los organismos represores.

quiso recomponer la escena y sólo recordó aquel terrible golpe con la culata del fusil. No recordó nada más. Un ruido, dos hombres se acercaron. Le pusieron una bolsa en la cabeza, luego sintió que encendían la luz, escuchó pasos de otras personas, lo sentaron y comenzaron las preguntas.

[...] Pero algo no cuadraba. En la pieza había un olor que él conocía. No era perfume, más bien el olor de un cuerpo, un cuerpo que había mezclado fluidos con su propio cuerpo, ¿cómo podía olvidar? Era la Negra, él sabía que era la Negra, pensó que la tenían amarrada en algún rincón de esa pieza.

[...] –“Tú jugaste tus cartas, cabro, ahora jugamos nosotros”, le dijo, y de un tirón le arrancó la bolsa de la cabeza. Un gran foco le cegó por completo.

Lentamente abrió los ojos, cuatro hombres le miraban con asombro, casi con admiración, más allá –la negra Elsa, sonreía..., sonreía (Polizzi, 2011:27-29).

El narrador nos transporta a un horror nuevo, que tiene su origen no solo en la amenaza del mundo externo a nuestro fuero íntimo, sino también en la traición de aquellos en los que se ha depositado una confianza que la dinámica de persecución y clandestinaje

ha afianzado, llevándola a niveles impensados. Es en este punto de ruptura moral –junto a su crítica a la inconsecuencia ideológica, que será abordado más adelante-, donde Polizzi se sustenta para sus advertencias. La delación corresponde a uno de los aspectos más repudiados de ese horror cotidiano. Detrás de aquel horror subyace el deseo de rescatar desde el pasado una realidad que, aunque dolorosa, no puede caer en el olvido. Bartolomé Ruiz sostiene que es precisamente esta memoria incómoda la que desenmascara la alevosía de quienes incurrieron en acciones gravísimas y atentatorias contra sus víctimas, bajo la lógica de que el fin justifica los medios.

Si los fines inmediatos de los actos violentos fuesen evidentes, los intentos de justificarlos serían vanos. La crueldad cometida contra otro se muestra a través del testimonio de la memoria (Bartolomé Ruiz, 2011:49).

Sin embargo, como todo lo que se mueve en espiral, tarde o temprano el horror pasa la cuenta, incluso a quienes han hecho de él su más efectiva herramienta de trabajo. Así ocurre en el relato “Mi suboficial”, que narra una historia inversa, casi, diríamos, el reverso de “Maldita eres entre todas las mujeres”. “Mi suboficial” es una historia de amor en la que un suboficial viudo inicia una relación amorosa con Zulema, una mujer Gitana. A las complicaciones familiares se suma la conciencia atormentada del Suboficial Sepúlveda, un militar retirado que debe lidiar con las sombras de su pasado, que no son otra cosa que las voces fantasmales de sus víctimas:

Los gritos de la muerte, los gritos de la tortura allá en las caballerizas, retumbaban por siempre en el cerebro del Suboficial. Ahora volvía a ver los ojos despavoridos de los niños, cuando los soldados con la cara pintada allanaban las casas en busca de armas que nunca encontraban, con gritos de guerra que repetía el eco del tiempo (Polizzi, 2011:35).

Desde luego, se trata de una relación imposible, que el Suboficial decide terminar suicidándose. Si bien no se trata del único juicio que el autor realiza sobre los personajes que representan a los verdugos, sí existe en “Mi suboficial” un abordaje al universo íntimo de los perseguidores. A través de este acercamiento, Polizzi evidencia las contradicciones y vacíos que se establecen tras el derrumbe de los discursos que justificaron la tortura y el asesinato. Los verdugos tal vez nunca estuvieron a salvo del horror al que sometieron a sus víctimas, y que se vuelve un espiral según comienzan a establecerse en la memoria colectiva las visiones no permitidas.

El horror es así una condición, un punto de partida, pero también de llegada. No se escapan de sus tentáculos ni víctimas ni victimarios. Prevalece una condena que Polizzi aborda desde la condena moral —más que desde un punto de vista judicial- y de conciencia. En el relato “El honor y la maldad”, la única vía de escape del protagonista frente a sus captores uniformados será el suicidio.

Pero el horror escapa a la dinámicas de quienes lo infringen y padecen —aunque ambos terminen, de una u otra forma, padeciéndolo-, y se establece como parte del medio ambiente en el que tiene lugar la existencia de los demás, de los “externos” al conflicto. Prueba de ello es el brevísimo relato “La búsqueda”, que cuenta el hallazgo de un cuerpo con la frente perforada, por parte de la añosa y fiel mascota de un campesino. En esta historia asistimos al encuentro cotidiano con esa realidad abrumadora que tiene lugar paralelamente a las vidas ajenas, recordándonos de paso que nadie se encuentra suficientemente a salvo de su invasiva y siniestra presencia.

El trauma también se hará presente de manera inequívoca en los relatos que componen *Cuentos contra la amnesia*, de Darwin Rodríguez. El caso de “¿Qué busca, pollita ciega?” resulta también estremecedor. Si bien Rodríguez emplea el humor para menguar en cierta medida el carácter siniestro de sus historias así como la angustia de sus protagonistas, esto no impide que el relato esconda el dolor, la injusticia y el sufrimiento de sus personajes-víctimas. En tal sentido, detrás de cada episodio de este tipo se oculta un llamado a la justicia, a la recuperación de aquello que ha sido arrebatado. No debemos olvidar lo señalado por Piper (2011), en el sentido de que en situaciones de violencia, como las dictaduras, la denuncia se convierte en el principal mecanismo que poseen las víctimas para visibilizar esta violencia que, por lo general, será luego ocultada y negada por las autoridades y sus respectivas versiones oficiales.

“¿Qué busca, pollita ciega?” describe los brutales ataques de memoria que atormentan a un hombre que ha sido víctima de torturas y terribles interrogatorios en el cumpleaños de su hija. El primero, nos cuenta en primera persona, en el que puede estar presente, pese a que su hija cumple tres años. No cuesta ningún trabajo suponer lo que ha ocurrido para provocar tales ausencias, menos aun cuando el propio protagonista nos proporciona visiones del pasado a partir de situaciones cotidianas que gatillan sus espantosos recuerdos.

La música se hace estridente, los tutúes de las cornetas, molestos.

-Tía, quiero torta.

-Tengo hambre, un pancito, patroncito.

Palito Ortega a todo volumen: *La felicidad ah ah ah, me la dio tu amor oh oh oh...*

Mis muñecas se inmovilizan en el respaldo de la silla en que me han sentado bruscamente. Una granizada de golpes cae sobre mí (Rodríguez, 2010:43).

Rodríguez nos recuerda que el sufrimiento es imborrable, y que las secuelas de un pasado traumático aprovechan la más mínima oportunidad para inmiscuirse en el presente. Por su parte, Bartolomé Ruiz (2011) sostiene que la interpretación a la violencia es siempre ética, y que dentro de su espiral cualquier intento por legitimarla hallará un obstáculo insalvable: ninguna causa será lo suficientemente justa como para implicar la destrucción de la especie humana. La herida causada por las vejaciones a las que fueron sometidas las víctimas de la violencia política en Chile continúa atormentando a nuestra sociedad, en tanto problema no resuelto. En este sentido, en la situación que aqueja al protagonista del relato no asistimos tanto al ejercicio de la memoria como a la constatación del trauma y de la violencia. Éste no emerge como conciencia del pasado, sino como secuela, que amenaza con seguir degradando la condición humana de las víctimas.

El olor a estiércol y orines descompuestos ya casi no me importa. Me duele mucho la nariz como para preocuparme de los olores. ¡Ay, esta pitilla me revienta las muñecas!

La felicidad ah ah ah...

-Vamos, Chico, aguanta un poco más, aguanta (Rodríguez, 2010:43).

En síntesis, la profusa alusión a episodios de violencia realizada por los autores advierte de una herida, no del todo cerrada, de nuestra sociedad. Herida que no solo tiene que ver con la justicia entendida en términos legales, sino además con una derrota moral que parece ser tanto o aún más amarga. En este sentido, a excepción de Henríquez y su especial tratamiento del lenguaje que omite ciertos aspectos más ásperos, los narradores

aquí considerados reaccionan explicitándolo todo, para no dejar lugar alguno a la suposición o al ocultamiento. Se escribe de manera desgarrada, directa, sin escatimar en comparaciones ni crudas metáforas a la hora de representar la crueldad, porque detrás de estas obras lo que encontramos es un grito, una forma de decir presente desde la ausencia y el olvido.

En tal sentido, no resulta aventurado afirmar que Juan Polizzi parece estar más próximo a un tratamiento realista del lenguaje. A través de la *legibilidad* de un texto la forma se invisibiliza, lo que se traduce en una exaltación del contenido. A mayor invisibilidad de la forma es posible detectar una mayor sobriedad en la escritura. Esto queda de manifiesto, por ejemplo, al examinar la escritura de Henríquez, donde el tratamiento más refinado del lenguaje parece distanciar sus textos de la forma realista. Por el contrario, la escritura de Polizzi pareciera estar más próxima a la realidad. Es lo que Even-Zohar (1985) denomina como “realemas”, es decir, aquellos operadores de realidad de las formas de expresión y contenido que contribuyen a producir en el lector una “ilusión de realidad; a mayor legibilidad de un texto, éste se vuelve más objetivo, verosímil y familiar, es decir, más realista.

VI.III Memoria e identidad

Como ya se ha indicado, los autores analizados tienen en común el hecho de desarrollar obras que se generan con sus propios recuerdos. Juan Polizzi, Darwin Rodríguez y Pedro Silva mantienen hasta el día de hoy una participación activa en la vida política y

social de la ciudad de Concepción. Durante los años de régimen militar fueron víctimas de prisión (Silva), relego (Polizzi) y exilio (Rodríguez).

Ahora bien, junto con el objetivo de poner al descubierto una parte de la historia frecuentemente ignorada por los discursos oficiales, la de los vencidos y marginados, uno de estos autores se propone directamente actuar sobre la subjetividad a partir de lo que denomina una “reconstrucción de la identidad”. A través del esbozo de ciertas particularidades culturales de la comuna de Coronel, es decir, del recuerdo de episodios y gestas históricas pasadas, Pedro Silva se propone generar una mayor identidad de los habitantes, sustentada precisamente en esta memoria histórica. De allí que en su obra los recuerdos se plasmen y moldeen de acuerdo a un propósito: movilizar la conciencia de los habitantes de dicha comuna minera.

El texto *Coronel. Cinco tiempos de una historia* de Pedro Silva se basa en el ejercicio narrativo de la memoria, la alusión constante al territorio y, a partir de ello, el esbozo de un pensamiento utópico. Sin embargo, a diferencia de Polizzi o de Rodríguez, la narrativa de Silva explora en el pasado más distante del territorio –en su caso, la comuna de Coronel- para encontrar allí antecedentes históricos que apoyen la visión particular de la historia y el futuro que deja ver el texto.

El autor no esconde su intencionalidad política, como tampoco su análisis descarnado de la realidad de su territorio, al señalar que su obra fue escrita:

para un pueblo que a fuerza de olvidar su historia parece que ha ido olvidando que existe, y en vez de vivir se dedica a sobrevivir; peor aún, sobreviviendo, sin darse cuenta de ello, por y para las fuerzas poderosas que más allá de las fronteras locales, regionales y nacionales les han ido dibujando su destino. Son palabras escritas por un coronelino, que desde su niñez empezó a ver las huellas de la injusticia y de la inequidad, y que también

tempranamente empezó a identificar el drama de una historia que pudo y puede ser más feliz (Silva, 2011:13).

Tal vez debido a lo anterior es que en la escritura de Silva la fusión entre memoria, territorio y utopía se presente de una forma tan compleja, diversa y, al mismo tiempo, suficientemente homogénea como para dificultar el análisis de estas categorías por separado. Baste, para ello, una mínima consideración del título de algunos relatos, donde se mezcla la reminiscencia, el paisaje y el llamado a la acción: “La laguna”, “El saber de la tierra”, “Puebla y campamento”, “Debates en el Llancalán”, “El yo y el nosotros”, “Aquí estamos otra vez”, entre otros.

Coronel, cinco tiempos de una historia se sitúa entre el testimonio y la historia. El vínculo personal, el factor autobiográfico, está presente de un modo inobjetable, como lo dejan ver los relatos de los capítulos “Perrero” y “El futuro es nuestro”. Pero de la misma forma, los capítulos “Curimanque”, “Puebla y campamento” y “Puño cerrado” relatan episodios que van desde la vida de las comunidades mapuche previas a la invasión española hasta los albores de la lucha sindical, específicamente las primeras huelgas de los mineros del carbón. Para ello, Silva recurre a personajes reales –como el líder sindical anarquista Carlos Barrientos y el viejo Renato, militante de base socialista-, como ficticios –Curimanque, el joven mapuche aquejado por visiones que presagian la llegada de los españoles, u Orlando y María, representaciones de habitantes anónimos-. Esto se relaciona con la narrativa testimonial que, como señala Minardi (2011) le otorga sentido a la memoria, al reestablecer la continuidad de la historia. Así, detrás de este rescate de personajes, escenarios y pasajes históricos realizado por Silva se encuentra el deseo de

aportar a la rememoración colectiva, no solo de la memoria imperante, sino también de una memoria de carácter contrahegemónico.

Silva intenta describirnos cómo se forja el espíritu de resistencia de un pueblo desde sus orígenes. Luchando primero en defensa de su territorio contra el conquistador; luego por los derechos laborales y contra la explotación, a favor del gobierno de la Unidad Popular; y, por último, enfrentando la dictadura militar. Se trata, a juicio de Silva, de un pasado que ha determinado el temple de los habitantes de un territorio puntual, en este caso, de los coronelinos.

Escribí el libro como respuesta a una necesidad de recuperar identidad y sentido de pertenencia. Esto es producto, a su vez, de un trabajo bastante largo en una ONG ambientalista, que me llevó a conocer esa debilidad que tenía el pueblo de Coronel, que tenía que ver con un desconocimiento de la historia; sin el soporte del pasado es difícil poder proyectarse al futuro. Existe una ciudadanía de Coronel que está muy manejable, por los intereses que buscan manejar los recursos territoriales de esta comuna. Apunto a recuperar la memoria histórica, a fortalecer la identidad, que es una herramienta de protección y de posibilidades de construir un futuro que supere las debilidades y las falencias que se encontraron en el pasado (Silva, 2013, entrevista con el autor).

Detrás de estas intenciones de recuperación de la identidad, muy propias de la memoria, según Ricoeur (2004), subyace la amenaza de una injusticia constante, el recuerdo de un pasado –incluso ancestral, como lo sugiere Silva– que clama con urgencia por ser tomado en cuenta, adviniendo la memoria como relato para supervivir en el seno de la sociedad. Trayendo consigo, además, el ya mencionado *deber de la memoria*, que tiene una clara expresión a lo largo de la obra de Pedro Silva. Sus personajes son los primeros en sufrir este “asedio” de la memoria, como el protagonista del cuento “El viejo Renato”, a quien la temprana adversidad lo vuelca a iniciarse en el robo de carbón en trenes:

A veces, mientras contemplaba el mar con un pucho entre los dedos o se entretenía con el alboroto de los niños jugando, el viejo Renato trataba de armar el rompecabezas de su pasado juntando imágenes sueltas, unas oscuras, otras más claras y nítidas. Entre estas últimas la del padre, generalmente borracho o a medio filo, exigiendo o más comida o más vino, arrastrando siempre frustraciones y rencores, y la de su madre, siempre resignada, acarreado montañas de ropa ajena a lavar que llenaban la artesa montada cerca de un pilón [...] La muerte temprana del padre aparecía nebulosa, pero estaba fresco en su memoria el día en que, empujado por la necesidad de aportar a su madre, decidió asaltar trenes carboneros (Silva, 2011:65).

Podríamos decir más. A través de la memoria, Silva nos propone experimentar el territorio y alimentar el pensamiento utópico. No se trata en ningún caso de una memoria estática, sino por el contrario movilizadora. De allí que el autor se valga de la literatura –en tanto sistema simbólico- para interactuar con otros sistemas simbólicos, cuestionando y, a la vez, aportando con nuevos elementos para cimentar las bases de la identidad coronelina.

Ahora, lo anterior se traduce en la recuperación y exposición de aspectos propios del pensamiento político que se desarrollaron en todo el país. La constante alusión a la retórica política cumple con la función de situar al lector dentro de una discusión permanente, donde el pensamiento utópico se abría paso a gran velocidad, cobrando sentido en la mente de indígenas, mineros, pobladores y campesinos que lo hacían suyo.

“Si nosotros no trabajamos, si nadie trabaja, no hay producción ni ganancia y cagó la compañía, así de simple, compañeros”. “El maestro” era experto en resumir los hechos y mostrarlos redonditos, en una sola idea, de modo que llegaran fácil y rápidamente al cerebro de su auditorio. *“Nosotros dependemos de la pega para comer, pero ellos dependen de nuestro trabajo para ganar”* (Silva, 2011:52-53).

El pasado reafirma el presente, y los relatos de Silva caminan en dirección a la reconstrucción de un discurso, de una idea, de pensamientos utópicos que fueron silenciados durante años. Su apuesta es recuperar la identidad a partir de la memoria, de la rememoración del pasado como experiencia vital; memoria que ciertamente tiene su arraigo más profundo en el territorio, que es donde termina de escribirse la historia.

VI.IV La renovación: consecuentes, traidores, oportunistas

Con el término de la dictadura se inicia en Chile un período político denominado “transición a la democracia”, caracterizado por tímidos intentos de hacer justicia por los casos de violaciones a los Derechos Humanos, así como por la práctica de la denominada “política de los consensos”, es decir, pactar con la derecha política como una forma de evitar que se realizaran modificaciones muy sustantivas a la Constitución.

Respecto de las víctimas de la violencia política, se buscaba aplicar justicia “en la medida de lo posible”, esto es, reconocer las atrocidades cometidas por uniformados y civiles en los diecisiete años de régimen castrense, pero entendiendo que la democracia aún no estaba del todo liberada de la influencia de estos poderes como para procesar debidamente a los culpables y hacer justicia. Esto, decía el discurso oficial, vendría con el tiempo.

Junto con ello, se multiplicaban las promesas de bienestar económico, y Chile parecía comenzar a disfrutar las “bondades” del libre mercado. Sin embargo, debajo de estas promesas, tal como sostiene Carolina Ramírez (2008), lo que se propagaba era un inquietante *silencio*, que, actuando a manera de *acuerdo tácito*, tenía el propósito de ahogar

cualquier intento de disidencia respecto de la forma en que se conducía aquel proceso de transición. Paralelamente, una serie de políticos, otrora fervientes partidarios de llevar a cabo las reformas profundas que contemplaba el programa político del gobierno de la Unidad Popular, retornaban al país con otras ideas, empleando discursos en los que conceptos tales como “transformación social” eran reemplazados de manera drástica por “sana convivencia”, “búsqueda del consenso”, entre otros. Muchos de estos personajes no tardarían en aplicar desde sus cargos una serie de políticas que eventualmente no se ajustaban a sus viejos principios. Otros, incluso, se abocaron de buena gana a trabajar activamente en los organismos de la nueva institucionalidad de represión política.

Son los llamados “renovados”, antiguos funcionarios o partidarios del gobierno de Salvador Allende, quienes luego del exilio o de la prisión política decidieron de buena gana asumir cargos administrativos dentro de la institucionalidad heredada de la dictadura. Contra estos personajes, Juan Polizzi, Darwin Rodríguez y Pedro Silva dirigen varios de sus dardos.

Además de las representaciones de la resistencia y la represión, Polizzi aborda un sujeto que se sitúa en medio de ambas representaciones. Se trata del “burócrata” o, mejor dicho, del “renovado”. Una definición apurada de éstos podría corresponder a sujetos que si bien en algún momento se involucraron de alguna forma en la lucha contra la dictadura, terminaron beneficiándose en términos personales a través de cargos burocráticos – administrativos, olvidando por completo los ideales que un día los unieron a sus compañeros de lucha.

Polizzi hace sentir su desprecio hacia tales personajes:

el “Jorge” representante de los “Miroso” en ese tiempo y que con el correr de los años y las vueltas de la vida terminaría preso de un escritorio burocrático del PPD (2011:8).

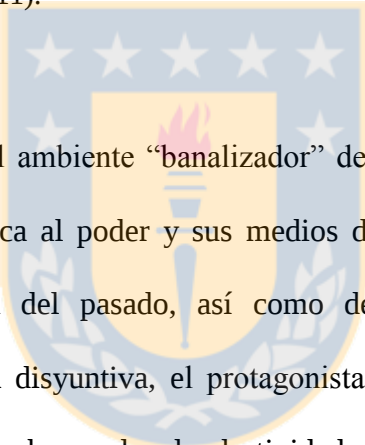
El relato “A la hora señalada” aborda el conflicto interior de un militante de la resistencia que debe optar por continuar con su vida clandestina o, como muchos de sus amigos y compañeros de armas, decidir hacerse parte de la administración del mismo modelo económico antes combatido, ocupando una “pequeña cuota de poder”, en referencia a los cargos de representación a los que se accede a través de la vorágine electoral. Tal como lo señalara Richard, el período de la transición a la democracia está marcado por una falta de compromiso a la que le sucedería la decepción. La memoria naufraga entre ambas, en medio de un duelo en suspenso, “entre lo inhallable del cuerpo y la verdad que falta” (2010:44).

Es precisamente este cambio de escenario el que parece haber descolocado a los personajes militantes de Polizzi, seducidos en su mayoría por la ilusión del poder, o bien por la recompensa anhelada tras años sometidos a los rigores de la resistencia y la persecución política. De cualquier forma, el autor expresa no solo su desconfianza, sino además su desprecio al travestismo político sufrido por una parte importante de aquella generación que levantó banderas de cambios profundos y terminó sucumbiendo, aparentemente envilecida, a las instituciones burócratas de una democracia basada únicamente en el aspecto electoral. Existe en esta percepción de Polizzi cierta sintonía con lo señalado por Derrida (1997:19), en el sentido de que la burocracia puede entenderse como una forma de violencia en la que “medios y fines son colonizados como fuerza justa de aniquilación”.

En este caso, Polizzi se encarga de describir una y otra vez el cambio que ello significó en el desmantelamiento de aquella vieja estructura de la resistencia y su renovación, con su correspondiente desorientación ideológica, en la mente de uno de sus protagonistas:

Vino el voto, vinieron las negociaciones políticas, todo cambió. Sus amigos abandonaron los fierros y los pasamontañas, se cortaron el pelo, calzaron sus ternos y corbatas y con la mejor sonrisa accedieron a sus pequeñas cuotas de poder, ingresaron así al ejército de la burocracia; que como un tumor canceroso, mal cuidado, crecía, rápidamente y él no entendía estos triunfos, por secretaría, como en el fútbol, cuando el otro equipo no llega.

Olía mal, otra vez olía mal. Los mismos payasos, el mismo circo. Hasta el aserrín, sucio por el exceso de uso, era el mismo ¿Qué podía hacer? ¿Seguir luchando?... contra quien si ya todos se escondían tras los grandes escritorios, o bien se habían camuflado tras las corbatas de las candidaturas (2011:11).



Estamos, pues, frente al ambiente “banalizador” de la postdictadura, sugerido por Ramírez (2008), quien identifica al poder y sus medios de comunicación como grandes orquestadores de la negación del pasado, así como de la gravedad de los hechos acontecidos. En medio de esta disyuntiva, el protagonista de “A la hora señalada” opta finalmente por continuar su lucha en la clandestinidad, aunque Polizzi se encarga de enfatizar que detrás de este romanticismo se esconde también la incapacidad de adaptarse al cambio de escenario, así como del fracaso seguro. Sin embargo, y tal como lo señala, tampoco era mucho lo que “podía hacer”, ya que, como se sabe, parte importante de quienes integraron organizaciones político-militares que combatieron a la dictadura se encontraron impedidos de encontrar trabajo debido a sus antecedentes penales. Y claro, además de por medio siguen estando los ideales.

Quizás sea en el cuento “Velatorio” donde Polizzi expone de forma más clara sus interpelaciones a quienes forman parte de lo que él denomina el “circo”. En este relato, el

autor recrea su propio velatorio, aunque con completa lucidez de lo que pasa a su alrededor. Uno a uno, una serie de personajes de su vida diaria y entorno desfilan frente a su ataúd, expresando palabras de gratitud y de una congoja que la mayor parte de las veces resulta exagerada y falsa. Pues bien, entre los asistentes a tan singular velatorio no se hace esperar una serie de “renovados”, lo que, por cierto, desata la ira del difunto al estar en presencia de sus enemigos políticos, contemplando la escena con mortal impotencia desde su ataúd.

Ahora hace uso de la palabra el señor alcalde... [...] Ahora hablas, con la calculadora electoral, pero no con el corazón. No aguanto más, subo al pódium, sinvergüenza –lo increpo- corrupto, fascista ni se inmuta y sigue con su verborrea; se te olvidó cuando desfilabas pal tirano ¡lindo alcalde del pueblo! Puro negocio, puras mentiras y la gente, nosotros los votantes somos huevones o todo se olvida, pa mí que somos huevones no más.

Hace uso de la palabra el honorable... (2011:42).

Desde luego, la aparición de estos personajes en la narrativa de Polizzi no es casual. Baste recordar su estrecha relación con las autoridades, derivada de su labor de dirigente sindical y vecinal que cultivó durante décadas. Sin embargo, y desde la distancia que suponen sus escritos, el relato “Velatorio” posee un aire de confesión, de manifiesto, y surge como un posible intento por zanjar aguas con quienes considera sus enemigos naturales. Entre ellos, por cierto, parecen no faltar unos cuantos “renovados”.

Si la escritura de Polizzi está marcada por un llamado a la responsabilidad por lo ocurrido en el pasado con la dictadura militar, en Rodríguez no existe tal llamado. Su escritura, más bien, parece cruzada por cierta exaltación personal. Tanto Polizzi como Rodríguez tienen marcados desempeños en la política local, aunque en esferas de poder considerablemente distintas. Polizzi en su rol de dirigente vecinal, y Darwin Rodríguez como presidente de la Corporación Cultural Teatro Pencopolitano.

En el relato “La revancha”, contenido en *Cuentos contra la amnesia*, Darwin Rodríguez narra los pormenores de un viaje realizado por un grupo de prisioneros “insignes” al lugar donde fueran apresados durante la dictadura. Así, un grupo de prisioneros –varios de ellos reconvertidos en autoridades de la administración del estado- junto a numerosos periodistas, se dirige en una barcaza hasta la Isla Quiriquina, otrora campo de concentración de opositores al régimen militar. El hilo conductor del relato corresponde a un partido de fútbol que habría tenido lugar entonces entre prisioneros y sus custodios marinos, y cuyo resultado habría favorecido a los primeros. Tres décadas después, los presos reconvertidos acceden a una revancha y vuelven a triunfar.

El golpe militar de Pinochet ya está treintón.

Treinta años deberán cumplir en la cárcel algunos de los golpistas golpeadores, aunque el monito mayor pasó a la historia con pena ni gloria.

Juanito organiza un viaje al campo de prisioneros de Isla Quiriquina *para matar el chuncho, exorcizar el pasado, catarsis necesaria*; o *para tranzar con los marinos* (afirman los detractores); *reconciliación y perdón* insisten periodistas pauteados por los directores del Mercurio y su cadena (Rodríguez, 2010:26).

Narrar implica al mismo tiempo construir y representar una memoria ficticia, a partir de la imitación del recuerdo y la rememoración. El “exorcismo” que tiene lugar en aquel viaje no es tal, señala el autor. Prueba de ello es la permanente desconfianza del narrador hacia lo que acontece a su alrededor. A poco de andar cae en la posibilidad de que todo aquel dispositivo no sea más que un tibio espectáculo para los medios de comunicación, siempre ávidos de discursos unitarios y de fácil digestión.

El notero viste terno negro y gafas oscuras, disfrazado de **SQP** se tira el mechón una y otra vez. Se mira hacia adentro, reemplaza el espejo con su imaginación. Autosatisfecho, quiere lucirse. Cree cubrir un evento de farándula. Me recuerda a los apuestos tenientes que luego de torturar a prisioneros y violar mujeres, se pavoneaban por las calles de Tomé

galanteando a las niñas bien, cuyos padres aplaudían por los valientes soldados que eran (Rodríguez, 2010:27).

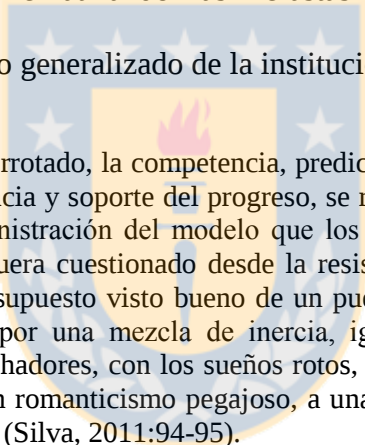
La memoria ofrece una conciencia del pasado, forzando al cuestionamiento del presente en su relación con dicho pasado. Por su parte, Mateo Díez (cit. en Castañeda, 2011) indica que la memoria corresponde a aquel recinto donde convergen experiencia e imaginación, actuando esta última precisamente como una suerte de “memoria fermentada”. En “La revancha”, la imaginación de Rodríguez lo lleva a fusionar las dimensiones temporales de pasado y presente, a partir de los recuerdos que el narrador experimenta al visitar el lugar donde fue sometido a los horrores con que la dictadura sometió a los partidarios del derrocado gobierno de la Unidad Popular. Los recuerdos ya maduros, aunque no superados, irrumpen en el presente.

La luz del sol se cuela entre el follaje de los pinos. Es el lugar donde los cosacos practicaban la *campaña* con algunos de nuestros compañeros. Qué lata decirlo, no quiero caer en la morbosidad, pero el melodioso silbido de la brisa entre las ramas no amnesia el recuerdo de los cuerpos colgados, empujados, balanceándose entre los árboles, sollozando, gimiendo un *talán talán* al estrellarse contra los troncos (Rodríguez, 2010:29).

El autor parece sugerirnos, pues, que este tipo de gestos simbólicos no bastan por sí solos para exorcizar las heridas del pasado. Que es la justicia la única forma de superar el trauma que significó para la sociedad chilena en su conjunto el último quiebre institucional. Y para ello, su texto aspira exitosamente a convertirse en un “vehículo de la memoria”, noción que Jelin (2002) introdujo, como ya lo hemos señalado, para referirse a los productos culturales mediante los cuales diferentes agentes sociales intentan materializar ciertos sentidos del pasado.

Lo anterior nos lleva a pensar que la inclusión del relato “La revancha” no es casual, y responde a una necesidad de cuestionar la forma en la que el poder ha tratado por todos los medios de imponer un consenso conciliador por sobre las visiones diversas de la historia.

En el caso de Pedro Silva, se refiere al proceso de “renovación” en duros términos. Acusa a los nuevos administradores del Estado y la economía de consolidar el proyecto neoliberal en Chile, instalado en la década de los ochenta por economistas ligados a la Universidad de Chicago. Silva se refiere a este proceso de abandono de los ideales de manera detallada y explícita, enfatizando las nefastas consecuencias que tuvo este comportamiento en el descrédito generalizado de la institucionalidad política.



Quando el enemigo fue derrotado, la competencia, predicada por los apóstoles del mercado como condición de eficiencia y soporte del progreso, se reprodujo al interior de la renacida democracia [...] La administración del modelo que los Chicago Boys le vendieran a los militares, el mismo que fuera cuestionado desde la resistencia y que ahora era defendido desde el gobierno con el supuesto visto bueno de un pueblo que seguía votando, más que por decisión consciente, por una mezcla de inercia, ignorancia y candidez [...] Y allí estaban muchos viejos luchadores, con los sueños rotos, carcomidos por la frustración y la impotencia, aferrados a un romanticismo pegajoso, a una fe que no se dejaba abandonar y que los seguía paso a paso (Silva, 2011:94-95).

Silva es tajante con aquellos antiguos militantes de la resistencia a los que su oportunismo y ambición personal los llevó a aceptar el modelo político y económico impuesto por la dictadura, y a muchos de los cuales acusa de no haber participado en la movilización por la recuperación de la democracia, sino de haberse “dado vuelta la chaqueta”, desde “fuera del país o desde fuera de la lucha, desde la cómoda reflexión”. Pero también, y siempre a partir de la memoria, Silva vislumbra la emergencia de otras utopías,

como lo deja ver en el diálogo entre un antiguo dirigente y un joven cristiano, también presente en el relato “Aquí estamos otra vez”:

Nosotros tratamos de hacer algo y no nos resultó. Fracasamos simplemente porque confiamos demasiado en el poder de la razón y desestimamos el poder de la fuerza. Pero en las nuevas generaciones está la esperanza, la posibilidad de un nuevo intento; porque tarde o temprano cambio habrá. Ustedes los cristianos, llevan siglos esperando y ahí están aferrados a su fe. Nosotros también tenemos nuestra propia fe, en el pueblo, en la humanidad, en la capacidad que tiene el hombre de ser y hacerse mejor. Y aquí nos ve, también esperando (Silva, 2011:95).

Así, puede indicarse que los autores desarrollan una crítica común hacia los “renovados”, y que esta crítica se realiza en un período en que la sociedad misma parece cuestionar la política de los consensos, mostrándose dispuesta a la realización de cambios, que aspiren hacia una democracia más inclusiva y participativa. Encuentran pleno eco en estos textos los trabajos de Richard (2010) y Ramírez (2008), en cuanto a que el manto de olvido tejido sobre las “verdades incómodas” de postdictadura tenía sus días contados. En el actual contexto de crecientes movilizaciones, las voces de estos autores –testigos de primera línea de la dictadura y posterior transición política- advierten de las tensiones subterráneas que predominan al interior de sus territorios, aportando ciertos elementos que pueden permitir entender el clima de malestar social y de creciente desconfianza hacia la institucionalidad política chilena.

VI.V Testimonio y legado: la memoria como llamado a la acción

Los autores coinciden en describir su escritura en orden a recuperar un conjunto de vivencias que no han sido suficientemente recogidas por la historia oficial, como tampoco

por la narrativa ligada a los grandes consorcios editoriales y, por tanto, de mayor masividad e impacto sobre la cultura.

La lucha contra el olvido, anteriormente mencionada, cumple su propósito no solo presentándose como testimonio frente a un discurso que busca homogeneizar el dolor, el duelo y la reconciliación. Se propone además cumplir una labor activa en la actualidad, sentando un precedente capaz de traducirse tanto en una condena de lo ocurrido, como en un llamado a la responsabilidad. Juan Polizzi se refiere a los objetivos de su obra como una intención de prevenir a las nuevas generaciones de no tropezar con los mismos obstáculos, así lo hemos destacado.

La memoria corresponde a un extenso campo de batalla en que diferentes subjetividades luchan por la predominancia en la interpretación de los acontecimientos pasados. Frente a esto, Polizzi no alude a razones ideológicas ni de militancia. A él le basta el sentido común, o, lo que es mucho más fuerte, su ausencia. Polizzi nos transporta a una población –que puede ser “La Estrella” de Barrio Norte o cualquier otra a mediados de los años ochenta-, donde las detenciones, los allanamientos, los secuestros y las ejecuciones forman parte de una cotidianeidad que no siempre consigue ser entendida, y que incluso lleva a otros narradores –como a Roberto Henríquez, a quien abordaremos más adelante- a configurar una visión de la ciudad como un campo de exterminio, habitado por seres monstruosos y donde sobre cada habitante parece recaer una inexorable condena a muerte.

No hay, pues, salida alguna a esta situación, nos señala el autor. Paralizados por el horror, ninguno de los personajes parece sugerir mayor continuidad. Polizzi es el autor de un quiebre, testigo preferencial del derrumbe de un sueño colectivo; luego, testigo

preferencial de su mutación en pesadilla. Lo que sobreviene luego es el escepticismo, las ganas de relatar lo sucedido para evitar la caída en el mismo pozo, ante la imposibilidad de desandar los pasos. Es la crónica del lado más trágico de la derrota, donde el horror trunca cualquier pedagogía sobre posibles continuidades y sobrevivencia de las utopías entonces aniquiladas por la realidad.

Algo similar motiva a Darwin Rodríguez, quien al igual que Polizzi destaca que su intención es llegar a las nuevas generaciones, con el objetivo de que “hagan suya” una parte de la historia que les pertenece:

La recuperación de la memoria que yo puedo provocar, y otros, no es solamente con aquellos que vivieron ese momento, sino con aquellos que tienen en sus genes históricos ese hecho y yo se lo rememoro. Y la lectura que los jóvenes hacen de este libro sin haberlo vivido, tiene una percepción similar a la que tienen los viejos. Esto tiene que ver con el afán literario, con la capacidad poética de ser capaz de producir una emoción con la forma en que tú narras. Nosotros no vivimos la Segunda Guerra Mundial, ni estuvimos en el pellejo de los judíos, pero vemos buenas obras que dan cuenta de eso y nos pertenece. Entonces, en ese sentido, la recuperación de la memoria que hacemos desde mi generación con este tipo de trabajo, tiene que ver también con aquellos que no la vivieron. El hombre es concebido antropológicamente como histórico (Rodríguez, 2013, entrevista con el autor).

El factor testimonial se plasma así en una sucesión de relatos cuyo eje es la vivencia de una época marcada por el temor, la inseguridad, el peligro, aunque también por el valor que representaba el enfrentarse en absoluta desigualdad de condiciones a un gobierno y sus fuerzas de orden. Sin embargo, y como vimos en la primera parte con las ideas de Louis Lavelle (2005), la memoria puede ser también un potente motor que mueva a la acción.

Silva sostiene que *Coronel. Cinco tiempos de una historia* se propone abordar distintos pasajes históricos de la comuna, que poseen el denominador común de ser puntos de inflexión en el desarrollo de movimiento social, y en los que sus protagonistas deciden

actuar por el bien común, sacrificando en algunos casos sus ambiciones personales por la conquista de sueños colectivos.

Las narraciones, relatos, semblanzas o como se los quiera llamar y que vienen a continuación pretenden, modestamente, hacer un recorrido por nuestra existencia como ciudad, acercándonos a ella en cinco momentos [...] Construir nuestro futuro es una tarea que no podemos eludir, a menos que renunciemos a nuestra dignidad ciudadana. Conocer el pasado es condición necesaria para definir el futuro; en esa dirección apuntan estas letras (Silva, 2011: 15).

Louis Lavelle (2005) afirma que el pasado constituye un lugar en el cual se fusiona tanto el presente como el porvenir, y en el que la existencia adquiere un sentido espiritual. El pasado es precisamente aquello que alimenta nuestras acciones, al atesorar aquello que cotidianamente desaparece en nosotros, liberándonos de la temporalidad y abriéndonos paso hacia una existencia eterna. Así, la memoria sería el pasado que llevamos en nosotros, y que adquiere la capacidad de transformarse en presente en nuestro espíritu, como un poderoso agente movilizador. En el texto de Silva, las referencias al pasado constituyen un pilar fundamental de su narración, y aparecen conectadas e incidiendo de forma directa en la vida y decisiones de sus personajes:

La segunda década del siglo 20 ya casi llegaba a su fin, y las convulsiones políticas y sociales que sacudían Europa llegaban a Chile repitiendo, en menor escala, lo que ocurría en el viejo mundo. Vientos de cambio soplaban de norte a sur y de cordillera a mar, y el pueblo chileno parecía despertar de un letargo de siglos. El norte salitrero dio el ejemplo, y la matanza de Iquique en 1907 fue una clarinada que despertó la conciencia de la clase obrera y de todos los trabajadores [...] En las minas de carbón la orden del día era conquistar la jornada de ocho horas y poner fin al sistema de fichas y vales, que completaba en la pulpería la explotación iniciada en los frentes de trabajo. En esa tarea estaba empeñado “El maestro”, y en eso andaba en La Colonia ese día lluvioso de julio (Silva, 2011: 46-47).

Pedro Silva utiliza el contexto histórico para presentarnos a sus personajes como absolutamente determinados por sus circunstancias. En cierta medida, se trata de vidas dotadas de un halo sublime, de pequeñas historias que reunidas conforman una gesta cuyo carácter épico el autor no deja de resaltar, como en este pasaje del relato “La decisión”:

Y en un segundo dejó de ser sólo Armando para multiplicarse, pasando a ser parte de esa humanidad enorme que aquel día caluroso avanzaba por la callejuela polvorienta en busca de su destino (Silva, 2011:60).

Así, indígenas, pobladores, campesinos, mineros, vagabundos *-pobres conscientes* todos- dan vida a cada una de las diferentes épocas de Coronel narradas por Silva, y en cada una de ellas, asistimos a la revelación de nuevos sujetos sociales:

Eran cada vez más los que engrosaban las filas de desocupados que se hacinaban en conventillos o en chozas miserables cerca del mar o en los cerros, siempre esperando una soñada vacante. Con el tiempo, la necesidad los llevaba a tomar decisiones extremas, y una de ellas era robar carbón, la otra, recuperarlo del mar. Así surgieron en la historia de Coronel los perreros y chinchorreros, hijos adoptivos de la actividad minera (“El viejo Renato”, Silva, 2011:64).

Ahora bien, detrás de cada uno de estos pasajes históricos, Silva realiza un llamado a la acción, a adquirir conciencia primero en términos identitarios, con la esperanza de que el conocimiento común, el origen común, tienda al fortalecimiento de lazos colectivos, capaces de trascender el aspecto netamente folclórico –entendido de forma única como peculiaridad y afán pintoresco-, para acceder al desarrollo del pensamiento utópico, que radica precisamente en que dichos lazos identitarios decanten hacia la visión de un horizonte común: el de la lucha social.

VII. Análisis: el territorio vivo



VII.I Memoria y Territorio: aquí estamos otra vez

Como espacio apropiado, el territorio está constituido por diversos sujetos y grupos sociales que se vinculan y afirman en él. Esto determina que en un mismo territorio coexistan numerosas territorialidades, es decir, diferentes expresiones de cómo se percibe y experimenta este territorio. Así, mientras autores como Juan Polizzi y Roberto Henríquez se enfocan en el peligro y la inseguridad que ofrece el territorio, Darwin Rodríguez y Pedro Silva se esforzarán en presentarnos un territorio vivo, donde las relaciones sociales que tienen lugar en él lo naturalizan hasta convertirlo en un refugio.

A la hora de aproximarnos a los textos analizados en esta investigación, debemos considerar lo señalado por David Harvey (1998), en referencia a que toda relación de poder se sustenta precisamente en un territorio. Perseguidos, refugiados, prófugos casi siempre, los personajes se desplazan dentro de una territorialidad que, sabiéndose peligrosa, les ofrece pequeños reductos donde poder sentirse a salvo o, al menos, donde pueden dar paso a la ensoñación de un porvenir más favorable.

La mayor parte de los relatos contenidos en *Cuentos contra la amnesia* tiene como escenario la comuna de Tomé, que Alfonso Alcalde rebautizara como “Galaxia Tomé”. Si bien Rodríguez recurre a la metáfora del viaje –en los cuentos “La revancha”, “Viaje de (en)sueños” y “Domingo en la Habana”–, en lo que respecta a la referencia a personajes y escenarios, el relato permanece en la otrora comuna textil. Para el autor, el acto de territorializar su obra se relaciona con la credibilidad y el arraigo.

El uso del territorio le otorga credibilidad literaria. Lo contrario sería como usar seudónimo hoy en día, ¿para qué?, ¿para esconder mi identidad? No tiene sentido. Ni siquiera estando en la Isla Quiriquina escribí con otros nombres. Creo que la territorialidad tiene que ver con un sentimiento muy profundo de arraigo que a lo mejor se me fue reforzado en el exilio.

Porque cuando me autorizaron a volver, yo me vine a los dos meses. Mi patria, mis querencias y mis arraigos sentimentales donde yo expreso y aplico mi razón, pero de origen senti-pensante, como dice Galeano, es mi territorio, mi espacio, mi gente, mis amigos, mis amigas, mis enemigos y mis enemigas. Ese es mi espacio y no otro, por lo tanto, yo no tengo necesidad de inventar otro, ¿para qué?, ¿para alejarme? Con eso yo hago que el compromiso de otros lectores, se haga con mi gente y no con otra (Rodríguez, 2013, entrevista con el autor).

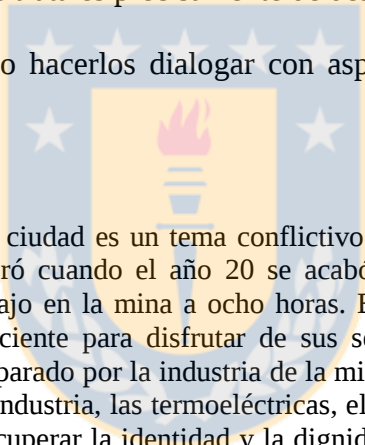
En el relato “El jardín subterráneo”, Rodríguez narra la angustiante estada de lo que parece ser un grupo de prisioneras, acorraladas entre un “cerro de rocas” y un acantilado, las que son “adiestradas en la obediencia” por los guardias. Una de las prisioneras sueña entonces con un árbol, y con una semilla que cae desde el cielo en forma de aerolito. Misma semilla que se encargará de sembrar en una pequeña porción de tierra, que mantendrá oculta entre las rocas y que regará toda vez que algún descuido de los guardias se lo permita.

Aprovecho el descuido de los guardias para pensar una naranja y arrojar la semilla junto a la tierra que he ocultado bajo las piedras. De los tres sorbos de agua que los guardias lagartos nos reparten durante la jornada, guardo el último en mi boca para regar por las tardes mis sueños floridos (Rodríguez, 2010:54).

Estos “sueños floridos” a los que se refiere el autor podrían corresponder a la estrecha relación entre la memoria, el territorio y el pensamiento utópico. Debemos recordar lo señalado por Restrepo (2007) en relación a que todo territorio es el resultado de un lento proceso de conformación, en el que se han sucedido numerosas épocas y vidas, y que tiene las huellas de nuestros antepasados de la misma forma que las propias nuestras. Toda semilla sembrada en un territorio necesitará siempre un sueño previo, un *futuro posible*; luego, requerirá de un territorio donde crecer y desarrollarse; así sea en las condiciones más adversas, aquel territorio le permitirá la vida, en tanto condición mínima

para su existencia, para la supervivencia de sus raíces. Lo que venga después, el fruto de esos “sueños floridos”, resulta algo siempre difícil de estimar. Lo cierto es que este relato, que comienza con una apremiante situación de agobio y represión posee un final abierto, esperanzador, en el que la rebelión se gesta en la forma del pensamiento utópico –semilla-, que encuentra en las difíciles particularidades del territorio –como un puñado de tierra entre las rocas- un hogar donde crecer hasta hacerse suficientemente poderoso, y, quién sabe, acudir en auxilio de las prisioneras que han depositado en ella sus más urgentes anhelos.

Por otra parte, en la obra de Pedro Silva el territorio emerge como punto central de la narración, ya que de lo que se trata es precisamente de describir episodios históricos de la comuna de Coronel, para luego hacerlos dialogar con aspectos culturales y sociales, tal como lo describe:



En el caso de Coronel, la ciudad es un tema conflictivo. Creció como consecuencia de la minería del carbón. Mejoró cuando el año 20 se acabó el vale, la ficha y se consiguió reducir la jornada de trabajo en la mina a ocho horas. Esto permitió a los mineros poder adquisitivo y tiempo suficiente para disfrutar de sus servicios. Pero el desarrollo de la ciudad siempre estuvo amparado por la industria de la minería. El casco antiguo de Coronel está siendo sitiado por la industria, las termoeléctricas, el puerto, las pesqueras. Con mayor razón hay que llamar a recuperar la identidad y la dignidad ciudadana. No hay que olvidar que ciudadano viene de ciudad, y todos los ciudadanos debemos ser capaces de defender nuestra ciudad (Silva, 2013, entrevista con el autor).

De este modo, el territorio se perfila no solo como un escenario, sino como un participante activo, que interviene de manera decisiva en la vida de sus habitantes, y en cuya superficie se ocultan las raíces de un pasado que pugna por emerger, por ser conocido y considerado por las nuevas generaciones. Restrepo (2007) señala que todo desciframiento del territorio responde a una búsqueda dentro de nosotros mismos. En tal sentido, la búsqueda identitaria de Silva se desarrolla en medio de una territorialidad que en otra época

ha actuado de manera determinante sobre el comportamiento de sus habitantes. Se trata, pues, del tejido argumental –constituido por experiencias, metáforas, mitos y narrativas– que busca dotar a un determinado grupo de una memoria e identidad propias, así como de objetivos comunes que eventualmente podrían gatillar su movilización.

Como veremos en los acápites siguientes, la conformación de una memoria territorial se condice con la narración de distintas experiencias estéticas-vivenciales, que permiten a los autores re-crear de manera subjetiva el pasado, dando lugar a posibles re-significaciones colectivas de lugares y espacios que, de alguna forma, han resultado emblemáticos en la caracterización de una comunidad (Lefebvre, 1978).

Por ejemplo, Juan Polizzi se encarga de refrescar la memoria de sus lectores más antiguos, y de mostrar a los jóvenes el porqué de muchos sistemas simbólicos que se mantienen activos en el paisaje. Polizzi toma retazos de aquella “memoria urbana liminar” de la que nos habla Villarruel (2011), en referencia a los rezagos históricos que la memoria oficial de una ciudad no está dispuesta a contar, pero que inevitablemente lo hace. En la urbe se ha erigido una serie de memoriales en recuerdo a las víctimas de violaciones a los derechos humanos, mientras que otros lugares “marcados”, tales como centros de detención y espacios relacionados con la represión política, han sido demolidos o bien se han transformado en oficinas públicas o residencias particulares, despojados de su sentido original en la “guerra” que tuvo lugar, camuflándose con el paisaje. No obstante, estos espacios permanecen en una disputa simbólica y no hacen mayor eco de los pujantes discursos conciliatorios. Como parte de esta “memoria urbana liminar”, algunos de estos territorios ni siquiera figuran en la Historia, tras ser considerados como periféricos y, por ende, ilegítimos.

En este sentido, la tarea de escritores como Polizzi, muy allegados al mundo popular, parece ser reivindicar la connotación original de estos espacios.

Esa noche las fogatas iluminaban los barrios periféricos del Gran Concepción. Lorenzo Arenas, Barrio Norte, Nonguén, Pedro de Valdivia Bajo. El Leo llegó en moto hasta el final de la Avenida Collao, guardó el vehículo en unos matorrales del camino. Un coro de perros aullaba; como un presentimiento de muerte y miedo. El “punto” era a las 23 horas en el último paradero. En la cartera de la vieja chaqueta, un tarro de spray hacía sonar su mecanismo al son de su paso ligero (2011:23).

No obstante, los escenarios de las historias de Polizzi son claramente identificables para cualquier habitante de Concepción. El autor destaca sus particularidades y las presenta de manera decisiva para la interacción de sus personajes. El peligro está a la vuelta de la esquina, pero la convicción resulta siempre más poderosa. Esta dualidad también se transmite al territorio, escenario a ratos favorable, a ratos desfavorable. El autor resume esta particularidad con una anécdota propia:

Tenía un amigo que era dueño de una bodega y cuando andaban los pacos buscándome, mandaba curados a todos los puntos de entrada de la población para advertirme que no entrara, que me andaban buscando, entonces yo me iba para otro lado. Ese tipo de cosas era gratificante. Pero también uno sabía que en la misma bodega había sapos, en la micro, en todos lados. Tú no podías hablar con confianza con nadie. Todo el mundo se cuidaba, nadie sabía quién era quién. Esa desconfianza la lograron meter en la ciudadanía (Polizzi, 2013, entrevista con el autor).

Polizzi recurre al territorio para relatarnos una serie de situaciones que se viven en su interior, sea situándonos como espectadores frente a una barricada, o atisbando lo que ocurre en la alcoba de un suboficial. Esta multiplicidad de situaciones provee a la ciudad de un carácter heterogéneo y difuso, si bien existen dos bandos claramente definidos, aunque no irreconciliables, recuérdese para ello a los personajes “renovados”.

Existe, pues, la intención de avanzar hacia la reconstrucción de una memoria territorial, capaz de entender el espacio común abarcando su dimensión histórica (oficial y colectiva), y suficientemente desmarcada de la hipocresía de muchos discursos consensuales y reconciliatorios. Recuperar la memoria conlleva la recuperación de una justicia, y Polizzi actúa sobre el imaginario, anteponiendo la historia de un territorio en guerra con sus correspondientes determinaciones, a la imagen de una ciudad (una sociedad) que ha superado sus diferencias y avanza hacia el progreso. En vez de lo anterior, Polizzi apunta a discutir sobre la dimensión política de estos espacios, descubriendo la “memoria urbana liminar”, y, con ella, recogiendo los intersticios donde el poder también entraba en juego y, muchas veces, se desmarcaba de las convenciones iniciales, que establecían una norma distinta (Villarruel, 2011: 39).

En Polizzi, una lectura rápida de la ciudad podría arrojarnos la imagen de un monstruo que somete a sus habitantes a un horror permanente. Sin embargo, los relatos también nos muestran que estos habitantes han ejercido su derecho a rebelión. A diferencia de lo que sucede con Roberto Henríquez, otro de los autores a analizar, la ciudad en Polizzi se aproxima más a un campo de batalla que a un lugar de exterminio. Como veremos, la oscuridad que ampara a los agentes de la CNI también proporciona la oportunidad a los subversivos de no ser vistos.

VII.II La ciudad sitiada

Como se indicó con anterioridad, todo conflicto esparce sus huellas por el territorio donde se desarrolla. Las expresiones artísticas de la comunidad, en tanto, se encargan de

devolverles un sentido tal vez inexistente en la actualidad. Dada la gran cantidad de murales, homenajes y memoriales observables a simple vista en la ciudad, es posible sostener que existe, desde ciertos sectores, una permanente necesidad de reconstruir una memoria territorial que supla posibles omisiones en los discursos oficiales.

La memoria, lo reseñamos también con anterioridad, responde ante el silencio con una latente exigencia de justicia. La literatura, por su parte, desempeña su rol actuando sobre el imaginario cultural de una comunidad. Así, los cuatro autores abordados plasman su propia visión del territorio, enfatizando las características propias de la época en que se desarrollan sus relatos y novelas.

En una estética que difiere a las de los demás autores considerados en esta investigación, el carácter asfixiante de la ciudad en *Cacerías sobre un iceberg*, de Roberto Henríquez, se desprende del relato que sitúa al narrador en una posición difusa, filtrándose en la mente de los personajes, espiándolos, desnudándolos, y volviéndoles la espalda cuando se enfrentan a sus soledades.

Esta visión de la ciudad como un espacio gris, capaz de albergar diferentes expresiones de la vida que florece desafiando su oscuridad, corresponde a lo que Avelar denomina una “ética de lo imposible” que caracteriza la ficción literaria de postdictadura:

La ficción postdictatorial camina en la cuerda floja que separa la utopía epifánica moderna de la rendición al olvido en tiempos de mercado telemático. En términos benjaminianos, el proyecto no sería retratar la vida “como realmente fue” [...] sino más bien la vida tal como ha sido olvidada. Más allá de toda nostalgia, el olvido sería hoy lo que verdaderamente vale la pena escribir: la ficción transitaría así de la epifanía mnemotécnica a la crónica de la amnesia (Avelar, cit. en Richard, 2008: 87).

En medio de este entorno, la ciudad es considerada por el narrador como un personaje más, tan extraño como peligroso, que no ofrece tregua a ninguno de sus

habitantes. Incluso, cuando los protagonistas se alejen, la ciudad-personaje operará dificultándoles el retorno, hasta el extremo de hacer peligrar sus vidas, como se relata dramáticamente en el siguiente fragmento:

Durante gran parte del camino sólo los faros de la Luv atravesaron la noche. Después de una curva, a la entrada a Lirquén, el fuego de una hilera de neumáticos nos impidió el paso [...]

Luego tomó velocidad y cruzó la barricada. Una lluvia de piedras cayó sobre la camioneta, mientras el chofer silbaba la misma melodía hasta el fin del viaje.

[...]

En Concepción, el gas lacrimógeno se confundía con la neblina. La camioneta nos dejó frente a un portón negro.

No había gente ni automóviles, sólo una espesura indescifrable batía las calles.

Ráfagas de luces estallaban en el cielo (Henríquez, 2010:30-31).

Henríquez presenta una novela en la que la ciudad se transforma en un personaje que atenta contra los personajes, impidiéndoles desarrollarse y llevar una vida en paz. Se está en peligro constante, a merced de los enemigos que se cuentan por decenas en cualquier avenida de la ciudad.

Esto se vincula con lo señalado por Félix Guattari en relación a que durante los años '80 se inicia un período de glaciación cultural y social, subjetiva y estética, que puso fin a los aires de reforma y contracultura, lo que significó el desmoronamiento moral de toda una generación. Este enfriamiento cultural se produjo en paralelo con importantes cambios en las principales economías, derivados de la introducción del neoliberalismo.

Los años 80, para mí, marcan una retoma de control por las formaciones de poder. Esto fue vivido por muchos en la desesperación o el suicidio, la depresión, la droga, el abandono o bien la recuperación activa: es decir, los intelectuales pasan al servicio del poder y los artistas al servicio del mercado (Guattari, 2008: 201).

Ahora bien, tal reorientación de la intelectualidad y de las artes se tradujo, a juicio de Alberto Moreiras (2008:69), en que la producción cultural de postdictadura apuntara hacia una recuperación del sentido.

En las postdictaduras contemporáneas, la lucha cultural no es tanto una lucha entre sentidos ideológicos opuestos como una lucha por el establecimiento o restablecimiento de la posibilidad misma de sentido (Moreiras, 2008: 69).

Moreiras se refiere a la introyección como el paso natural de una cultura que ha sido sometida al miedo permanente, y que necesita hacerse cargo de su legado de terror, a partir de una apremiante necesidad de intro/extroyectarlo, es decir, de transferir deseo o carga emocional al interior del sujeto. El objetivo de este procedimiento es vencer el dolor ocasionado por la pérdida de una persona amada o la muerte de un ideal.

Otro componente importante en la descripción del sentimiento de paranoia consiste en el miedo a ser víctima de la represión del gobierno militar. Roberto Henríquez se refiere a este sentimiento de miedo, al describir el ambiente en el que por esos años se movían los integrantes de la revista *Postdata*⁽¹⁾.

A pesar, la vida cotidiana de los escritores de *Posdata* era casi clandestina y solitaria, llena de paranoia y pequeños golpes, de conversaciones y cervezas, pues aún la ciudad es un campo de exterminio, con casas secretas, donde la CNI ronda, y las personas desaparecen, la publicación de la primera revista generó una secuela de actividades, como una especie de movimiento *posdata*, que se llevó a cabo, a modo de animación cultural, con una serie de acciones, con la intención de reconstruir la ciudad cultural de los 70's (Henríquez, 2009:s/p).

(1) *Postdata* fue una revista literaria fundada en la Universidad de Concepción por los poetas Roberto Henríquez, Tomás Harris, Carlos Decap, Alexis Figueroa y Jeremy Jakobson. El primer número de *Postdata* se publicó en agosto de 1980.

Así, la paranoia del vampiro alegoriza a los artistas y no artistas de la década de 1980, hostigados por misteriosos escuadrones policiales que, como se sabe, actuaban con total impunidad en la detención, tortura, asesinato y desaparición de los opositores a la dictadura. De allí a que al protagonista le resulte tan complicado dejar su *refugio* en el Hotel Cécil.

Antes de salir, desde la puerta del hotel, vigilé la calle. A un costado de la plaza descubrí a un par de gorilas de gafas negras, que leían los diarios en el kiosko de la esquina, fumando y mirando. Temí que San Luis los hubiera enviado, y no me atreví a dejar el Cécil. El miedo me congeló. Un sudor pegajoso y frío caló mi espalda. Quise volver a la pieza y encerrarme el resto del día. Pero esperé observando a través de los ventanales de la recepción. Los vi alejarse, cruzando la plaza, conversando animadamente, mientras abordaban un bus y desaparecían de mi vista. Sentí alivio y comencé a reírme nervioso. Ahora no había nada que temer. Ahora que los tipos se habían ido sin sospechar que mi angustia había transformado dos pajaritos en un par de aves de rapiña (2010:55).

La paranoia no sólo hace que el protagonista recele de extraños. Sus propios cercanos le producen miedo, un miedo terrible a ser traicionado, como finalmente ocurre.

Me di cuenta que estaba frente a dos compinches que en vez de un trago me habían invitado para reírse y después liquidarme (Henríquez, 2010:15).

El bar corresponde a un espacio muy desarrollado en la narrativa de Concepción. Baste considerar la obra literaria de autores como Alfonso Alcalde y Daniel Belmar; incluso puede considerarse la semblanza de la urbe penquista que realiza José Miguel Varas en su novela *Los sueños del pintor* (2006). En los trabajos de estos escritores, el bar se encarga de proveer a los personajes de algunas horas de descarga emocional, reflexión y proyección de un futuro. Sin embargo, al analizar el espacio del bar en *Cacerías sobre un iceberg*, de Roberto Henríquez, éste no puede desprenderse de la visión amenazante que

posee la urbe en su totalidad, y corresponde a un lugar que Carlos visita con temor y desconfianza hacia sus acompañantes. Es presentado por Henríquez como un lugar que cobija a delincuentes y seres agresivos, de mala vida. No existe en su interior paz ni resguardo, ni acogida. No sólo no constituye un refugio, sino que además se vuelve peligroso, debido tanto a la naturaleza violenta de sus acompañantes como a la agresividad de los demás parroquianos:

Antes que nos rodearan, Carlitos huyó por el pasillo. Me cubrí la cara con el abrigo y me arrastré hacia la puerta, mientras me pateaban y me daban guantazos y escupos.

-Ríete ahora, pu, Drácula, maricón, culiao.

Tres mozos entraron al reservado, y nos escoltaron a las puertas del Castillo.

En la calle esperé encontrar a Carlitos, pero había desaparecido. Rafael iba de un lado a otro, oscilante, cubriéndose la oreja con la mano (Henríquez, 2010:17).

El hecho de no tener recuerdos le impide a Carlos encontrar un refugio para la ensoñación. A la pérdida de su memoria y el extravío que esto supone, se agrega la ausencia del otro, la imposibilidad de entablar relaciones afectivas con sus semejantes –de quienes se desconfía-, y, por lo tanto, resulta impensada la figura de un amigo, así como la de una pareja. Esto determina una paranoia que va *in crescendo* en el transcurso de la novela, que finalmente lo hace desconfiar de todos quienes le rodean. La imposibilidad de generar pensamiento utópico determina que en el texto de Henríquez exista un predominio del mal. La traición se vislumbra desde el comienzo reforzando la idea de que la ciudad impide a sus habitantes concretar sus planes. Así lo deja ver la imposibilidad de fuga de Carlos y Leonor, antes de cometer el asalto que planificaran junto a Rafael.

—Vámonos, vámonos de aquí, ahora.

- A ver, calma, cálmate un poco, espera...
- Esperar qué ¿Ya no me vas a ayudar?
- Sí, pero no se trata de eso... La plata..., tú sabes. Ahora lo echaríamos todo a perder...
- Sólo te importa la plata ¿Y yo?
- Por eso mismo, esperemos unos días. Si falta tan poco. (Henríquez, 2010:56).

En cuanto al hotel, se aproxima a la noción de un ataúd –tradicional refugio de los vampiros según el género de terror-, puesto que se llega allí con la certeza de no ser descubierto, para desaparecer del mundo. Dentro del hotel no se sueña, sólo se espera, y esta condición llena de angustia al protagonista. Carlos es presa del espanto, ya que el resguardo que le proporciona el hotel es sólo relativo. De allí que continúe temeroso frente a la posibilidad de ser descubierto por otros enemigos. No se está en un espacio cerrado a la dimensión exterior, ni tampoco en un lugar cuya atmósfera remita a un proceso de reconocimiento, introspección o purificación interior. Esta condición de completa vulnerabilidad frente al entorno hostil es lo que gatilla en Carlos un estado de miedo permanente. Aun así, constituye un espacio de supervivencia, al que el protagonista concurre de forma instintiva cuando se ve en peligro:

Era un domingo nublado de septiembre, y en vez de quedarme encerrado desayuné en la confitería Carrasco, frente a la plaza.

Cerca del mediodía cerré las páginas del diario, la plaza comenzó a llenarse de gente. Los tambores y trompetas de una banda militar anunciaban un desfile.

Pedí la cuenta con un gesto mecánico y me levanté para refugiarme en el Ritz (2010:19).

La visión de la ciudad sitiada contenida en la literatura de Henríquez, así como en los demás autores, se suma al concepto de memoria urbana liminar, desarrollado por Antonio Villarruel (2011), explicado con anterioridad como el conjunto de marcas y huellas

que actúan sobre el imaginario de un territorio, evidenciando el conflicto que tuvo lugar allí. No obstante, es posible apreciar diferencias en la construcción de la ciudad hospitalaria entre Henríquez y Rodríguez. Mientras en este último pareciera haber acogida tanto a disidentes como a quienes han retornado del exilio, en Henríquez el único descanso posible tiene lugar fuera de la ciudad y por un tiempo muy limitado.

A su vez, a lo largo de la narración de Darwin Rodríguez el paisaje se inmiscuye en la vida íntima de los personajes, enfatizando sus condiciones de angustia. Así ocurre, por ejemplo, en el relato “Clasificación perdida”, frente a las intenciones suicidas del protagonista:

Llega a la punta del muelle, siente la boca seca. El temporal arrecia, los barcos se fondean para capearlo, la maniobra se realiza entre pito y pito. Salud, salud. Sus piernas lo llevan. La lluvia golpea su nuca desprotegida del paraguas que permanece cerrado por miedo al viento, al mar bravo.

Siglos demoró el pie en llegar al primer tablón del muelle.

Las olas revientan estrepitosamente.

A diestra y siniestra (Rodríguez, 2010:18).

Esta connotación negativa se relaciona con lo señalado por Fernando Ainsa en cuanto a que los lazos entre el escritor y el espacio urbano donde vive se resumen en “quedar atrapado en la espiral de la infamia que se hunde en el corazón de la misma urbe que habita” (2002:28). Los recuerdos contenidos en *Cuentos contra la amnesia* nos hablan de pequeños fragmentos de la vida cotidiana donde se plasma el entorno amenazante, donde el miedo campea a sus anchas, en una ciudad donde todos los habitantes parecen potenciales víctimas. Es el caso, a modo de ejemplo, de la familia que espera que unos

funcionarios tan misteriosos como siniestros lleguen hasta su hogar, en el relato “Cuentas pendientes”:

La mirada de María chispeó de negra angustia. Desde la calle el sonido de un motor se acerca a la casa. La familia respira suave, como ahorrando oxígeno. Los niños dejan de revolotear. José cierra los ojos con un gesto hacia el cielo, como implorando al más allá (Rodríguez, 2010:21).

“Cuentas pendientes” narra la sufriente expectación de una familia que aguarda la llegada de unos individuos a su casa para cobrar unas deudas, que, como se sugiere en un comienzo, son de índole política.

María: (Con un tonito acusador) *Sabía que esto iba a pasar.*

El: (Tratando de disculparse) *¿Pero qué podíamos hacer? Hasta ahora nos hemos venido salvando, pero sabíamos que tarde o temprano nos iba a tocar.*

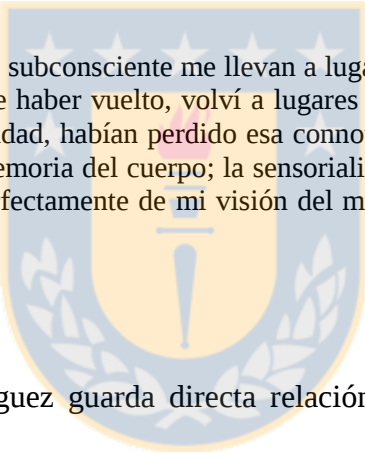
María: *Shh, parece que ahí vienen.* (Anuncia mientras se cambia de posición para no ser vista desde la calle) (Rodríguez, 2010:22).

Rodríguez juega con esta expectación, sometiendo al lector a una tensión que únicamente se resolverá al final del relato, con la irrupción en escena de unos funcionarios que no corresponden a agentes de seguridad, sino a simples empleados de la compañía de electricidad.

-Son ellos, ya vienen...

Los cuatro retroceden acompasadamente, como una familia de pingüinos, en hilera. En cada pasito un respiro corto, agitado. Una coreografía dramática, con una música incidental compuesta dos siglos antes: Ta ta ta tannn (Rodríguez, 2010:23).

La ciudad, señala Villarruel (2011:39), se entiende en la literatura -y también fuera de ella- a partir de las prácticas materiales y simbólicas que ocurren en su cotidianeidad. De allí que al momento de ser concebida en el arte constituya un espacio mental cuya representación resulta mediada por las sensaciones que de ella emanan. En Rodríguez, el territorio se desplaza de pasado a presente, y si bien mantiene una carga negativa constante en el caso de las reminiscencias tortuosas, en ningún momento del relato, ni tampoco del texto en su conjunto, deja de poseer un carácter que acoge un carácter *domiciliario*, en donde los personajes desarrollan sus acciones, siendo uno de los peligros a la vista la expulsión, el exilio:



En Tomé, mi instinto y mi subconsciente me llevan a lugares donde yo sé que estoy seguro. Después de varios años de haber **vuelto**, **volví** a lugares que había recorrido antes y ya no me daban la misma seguridad, **habían perdido** esa connotación. Entonces, cuando vuelvo a Tomé, tengo todavía la memoria del cuerpo; la sensorialidad, lo sentí-pensante, en palabras de Galeano, da cuenta perfectamente de mi visión del mundo (Rodríguez, 2013, entrevista con el autor).

Lo señalado por Rodríguez guarda directa relación con el principio domiciliario contenido en el territorio que es apropiado por sus habitantes. Humberto Giannini sostiene que el retorno al territorio, entendido como nuestro domicilio, corresponde al regreso al punto primario de nuestra orientación en el mundo. Para el filósofo, el lugar donde establecemos nuestro domicilio constituye, pues, el espacio de nuestra seguridad relativa, a partir del cual “se reconoce, interpreta e integra aquella totalidad indeterminada que llamamos ‘universo’” (2005:18).

Cuentos para no olvidar, de Juan Polizzi, posee la virtud de explorar en el universo interior de todos sus protagonistas, en los que se incluyen ambos bandos. Polizzi intenta

ambiciosamente testimoniar no solo el padecimiento de las víctimas y la resistencia voluntariosa. A ello se suma la pretensión de dar cabida a la voz de los perseguidores: los uniformados que participaron en primera línea en la violación sistemática de los derechos humanos.

Así, los relatos “Dos caminos”, “Mi suboficial” y “La última cena” abordan aspectos de la vida íntima de uniformados que tuvieron a cargo prisioneros sobre quienes abusaron. El denominador común de estos relatos es la necesidad de recuperar una normalidad extraviada y la terrible imposibilidad de esta tarea, que implica, como punto de partida, la recuperación de la humanidad. Los personajes una y otra vez intentan aproximarse a un mundo en el que se saben extraños, aunque, ciertamente, a diferencia de sus víctimas no padecen la misma desconfianza. Es decir, no se percibe en ellos un sentimiento de vulnerabilidad –sí por quienes se relacionan con ellos desde el mundo civil-, y esta imagen de la seguridad es reforzada tanto por el lenguaje imperativo como por la alusión a sus armas de servicio:

con la llama del fósforo vi sus facciones; eran más gruesas, su mirada más dura, el casco le daba la seguridad del que había ganado la guerra:

- Hola José –me dijo con una voz ronca y profunda.

- Hola –dije.

- ¡Aquí se acaba el juego, termina luego tu cigarrillo! (“Dos caminos”, p.22)

Sepúlveda, el suboficial, prendió otro cigarrillo tomó la pistola y la puso sobre sus rodillas (Polizzi, 2011:35).

Retomemos la idea de la extrañeza. Polizzi refuerza la inadaptación de los uniformados en su escasa capacidad de establecer relaciones sociales. Estas más bien tienen

lugar a partir de la intimidación, del tono imperativo y del amedrentamiento. Esto incluso se traspasa a la esfera amorosa, cuando en “Mi suboficial”, la mente del protagonista experimenta una constante crisis, que parece agudizarse en la forma de un bloqueo cada vez que él se siente atraído por Zulema:

Se tomó la cara. Quiso darse un bofetón o que alguien se lo diera, pero los ojos negros de la pantera lo inmovilizaron desde el otro lado del cristal de la caja. ¿Qué mierda me pasa? –se dijo- los hombres piensan como hombres (Polizzi, 2011:32).

En uno y otro caso este sentimiento de vulnerabilidad entorpece la formación de lazos afectivos. Entonces toda cortesía pierde su lugar frente a la imposición, que nace fruto de la posición privilegiada –con una pretendida superioridad- que se ostenta:

Y se paró, enojado consigo mismo, se acercó a la mujer y le dijo: “soy el suboficial Sepúlveda” ¿A qué hora sales para venir a buscarte?” (2011:32).

El relato “La última cena” presenta a una mujer que se venga del teniente que secuestrara e hiciera desaparecer a su esposo e hijo. La venganza tiene un alto costo, y se consume en un restaurante de Sao Paulo, como parte de una velada romántica en la que ambos celebran el matrimonio de sus respectivos hijos. Desde luego, en este cuento nos encontramos nuevamente con la imposibilidad de establecer lazos afectivos, lo que en Polizzi pareciera ser garantía de un brusco regreso a la realidad.

Sin embargo, esta relativa soledad en la que se desenvuelven “ellos”, los perseguidores, dista de ser causa de compasión o alguna consideración piadosa en el lector. Por el contrario, el autor se preocupa de proporcionarnos reminiscencias de la conducta de los personajes en el plano *profesional*, lo que se traduce en una constatación de su

ferocidad. No hay, pues, rasgo alguno que pueda devolverles su humanidad, ni siquiera su autodestrucción.

Ahora, si bien el territorio expulsa y exilia, también acoge, ampara e incluso protege a los disidentes, como lo sostienen Polizzi, Rodríguez y Silva en sus respectivas obras. De allí a que sea necesaria una aproximación a la forma en que son retratados literariamente los protagonistas de la resistencia política en el contexto de dictadura.

VII.III La ciudad clandestina: una aproximación a los personajes

Corresponde determinar ahora la forma en que los autores representan a quienes se enfrentaron a la permanente hostilidad de la ciudad sitiada, paisaje en el que, como vimos, se desarrolla la mayor parte de las obras analizadas.

La vida clandestina es representada a través de una extensa diversidad de personajes. En el caso de Henríquez será a través de la figura del vampiro; en Polizzi serán los subversivos de una población quienes tengan la palabra; Rodríguez explota por sobre todo a los seres angustiados frente al peligro de un futuro incierto y de un inexorable castigo; Silva, en tanto, nos presentará la resistencia como un acto heroico, dignificante y honroso. El mito del héroe predomina, pues, en su escritura. En un autor y en otro, sin embargo, la aproximación hacia la cotidianeidad de la vida proscrita vincula profundamente al personaje con su territorio.

Roberto Henríquez nos presenta como protagonistas de sus novelas a personajes extraviados, extraños, extraídos del cine de terror y la ciencia ficción. Obligados a convivir

en un mismo y hostil territorio, configuran una historia cuya hibridez lleva al lector a internarse en un mundo irreal, donde abundan las metáforas a la paranoia que se vivía a comienzos de la década de 1980, en plena dictadura militar chilena. Los nombres de hoteles, restaurantes y bares confirman que se trata de una novela ambientada en el Concepción de aquellos años, reconociéndola como una urbe interesante desde el punto de vista novelístico:

Considero a Concepción una ciudad literaria, novelísticamente hablando. Posee una buena estructura, una burguesía decadente, la emergencia de una nueva clase social, que se construye desde afuera. Tiene oralidad, una riquísima historia. Me interesa potenciar una concepción de esta ciudad, que quiere ser nombrada narrativamente. Esto debió haber ocurrido hace veinte años, pero acontece hoy, lo que corresponde a un resabio cultural (Henríquez, 2010, entrevista con el autor).

Los protagonistas de *Cacerías sobre un iceberg* corresponden a seres atormentados, fuera de lugar, profundamente paranoicos y autodestructivos. Carlos, Leonor y Rafael integran un trágico triángulo amoroso que culminará regido por las máximas de pasión, traición y muerte. Henríquez hace dialogar a sus personajes con los protagonistas de *Martín Rivas*, la obra de Alberto Blest Gana. El *pastiche* se manifiesta ya en la primera página de la novela, en lo que corresponde al encuentro de los “viejos amigos”.

Al saludar a Carlos, Rafael sugiere al lector una complicidad como la de los personajes de Blest Gana: Rafael San Luis y el propio Martín Rivas. En la clásica novela publicada en 1862, San Luis representa al amigo leal aunque enigmático, que permite la adaptación menos traumática del joven provinciano en la alta sociedad capitalina de aquellos años. Sin embargo, en *Cacerías sobre un iceberg* esta estrecha amistad es sólo aparente, una ilusión, y la mortal enemistad irá dilucidándose en el transcurso de la obra.

Esta desconfianza es representada a partir de la extrañeza de Carlos frente a la efusividad de su interlocutor.

Rápidamente él se levantó y avanzó hacia mí con los brazos abiertos. Alcancé a ponerme de pie antes de recibir un abrazo forzado.

- ¡Martín Rivas!- exclamó.

- ¿...?

- ¿Te acuerdas de mí? Soy Rafael San Luis –dijo, dándome golpecitos cariñosos en la espalda.

- ¿...?

- Martín Rivas, Martín Rivas –repetía.

Repentinamente un desconocido me trataba como un viejo camarada. ¿Dónde nos habíamos visto, en qué parte? (2010:9-10).

Se trata, pues, de un personaje cuya amnesia lo lleva a comportarse como un extraño frente a sus (des)conocidos. Esta situación se traduce en una permanente sensación de inseguridad en relación a su entorno, resultándole complejo discernir entre buenos y malos, amigos y enemigos. Esto permite aproximarnos al concepto de violencia banal que desarrolla Nietzsche (2005:70), y cuya práctica cotidiana radicaba en el olvido. En un vampiro sin memoria, despojado de su pasado, el olvido posibilita el dolor y la crueldad. Su existencia en la novela está definida por la crueldad que recibe desde su entorno y quienes le rodean. Lo único que podría actuar contra toda esa violencia y salvarlo sería la memoria, el conocimiento de sí mismo y de su territorio, lo que finalmente no se consigue.

Leonor y Rafael San Luis, en tanto, corresponden a personajes extraños que al lector se le presentan desde el comienzo como igualmente ajenos. Leonor desea huir a toda costa de Rafael, aunque termina por traicionar a Carlos, sin que lleguemos a enterarnos si aquello

estaba pactado desde el principio o bien obedece en último término al miedo. *San Luis*, por su parte, es un inescrupuloso hampón que se rodea de otros delincuentes para llevar a cabo sus fechorías. Tal vez se trata del único personaje que se siente seguro y dentro de su medio en aquella ciudad paranoica.

Existen diversas formas de aproximarse a la figura del vampiro protagonista de *Cacerías sobre un iceberg*. Por un lado, es un personaje que se encuentra conviviendo dentro de una ciudad que le resulta ajena y donde la imposibilidad de recordar -y por tanto, la pérdida del vínculo con el origen-, se traduce en un extravío completo, así como en una necesidad afectiva que no consigue concretarse. Vive en un sitio transitorio –una habitación del *Hotel Ritz*-, aunque no está dispuesto a abandonar la ciudad de buenas a primeras. Ni siquiera cuando Leonor se lo implora.

Como buen vampiro, Carlos es un muerto vivo, alguien que ha sido despojado de su vitalidad y humanidad, pero que por alguna extraña circunstancia se mantiene en pie con el objetivo de recuperar su humanidad, de la que fuera despojado. Sin embargo, desde el comienzo de la novela se lo presenta en una marcada inferioridad en relación al mundo y las personas que lo rodean. Es tratado de forma despectiva y considerado como un ser inferior. Así lo demuestran las constantes burlas que sufre por parte de Rafael y Martín, el enano. Ahora, su condición supone además que debe beber la sangre –y con ella, la vitalidad- de otros humanos para sobrevivir. No obstante, lejos de atribuirle esta capacidad algún poder que le distinga de los demás en cuanto a su capacidad de infundir temor, su condición de vampiro lo aísla cada vez más, llevándolo a desconfiar y temer a cada instante ser atacado.

En síntesis, el hecho de que Henríquez presente al protagonista de su novela como un vampiro, supone la presencia de un ser despojado de su pasado e imposibilitado de proyectarse al futuro, habiendo perdido su humanidad. Este aislamiento del protagonista, su extravío en medio de un entorno peligroso y asfixiante, así como su convivencia con otros personajes monstruosos se relaciona con una necesidad de los escritores de postdictadura: buscar restituir la capacidad dialógica a partir de la exposición del trauma (Sosnowsky, 1993). Cabe mencionar que durante los años ochenta e incluso noventa esta búsqueda correspondió a la expresión de una necesidad vital para la cultura, sometida largos años al autoritarismo, y con miras a un entonces eventual proceso de redemocratización, aquello constituía una respuesta frente a la imposición de un único portavoz como expresión simbólica y real del poder autoritario.

Cuentos para no olvidar, de Juan Polizzi, corresponde a una sucesión de relatos en los que el autor introduce a sus lectores dentro de una ciudad devenida escenario de una guerra irregular. Polizzi se apura en identificarse con uno de los bandos, el de la resistencia a la dictadura, y en el cuento “El sueño más hermoso”, que narra el surgimiento de las primeras organizaciones anti dictadura en Concepción, se encarga de proveernos de una descripción general –y desoladora- del territorio:

El desmembramiento del movimiento social y político, el asesinato, los fusilamientos masivos, encarcelamientos, desapariciones, campos de concentración, tenían por objetivo aniquilar todo deseo de resistencia. Entonces, la gente debió reducir sus vidas, al trabajo, al estudio, al hogar. Se prohibió el teatro, el cine, las reuniones, la vida nocturna, se implantó el Toque de Queda, que prohibía transitar por las calles a ciertas horas. Las ciudades estaban tomadas por fuerzas militares en Estado de Guerra.

Los ciudadanos, obligatoriamente debieron permanecer en los hogares viendo o escuchando marchas militares, por radio o televisión, interrumpidas por los constantes bandos emitidos por la junta militar, que tenían como objetivo amedrentar cada vez más la población. Pronto las únicas distracciones, fueron la televisión e ir a la Iglesia (Polizzi, 2011:49).

En tal situación, toda oposición al régimen debía plantearse necesariamente atendiendo a las posibilidades que ofrecía el territorio.

trabajaban incesantemente, preparaban carteles con papel de diario y pintura, rayaban murallas con consignas, convencían a sus familias, vecinos, amigos, para que cooperara, preparando neumáticos con trapos y papeles, para rociarles parafina, quemarlos en las noches de protestas con apagones, tiñendo los cielos del barrio en su totalidad. Las totoras y matorrales que crecían a orillas de las lagunas ocultaban materiales y a los valientes luchadores anónimos, que con el corazón a galope tendido esperaban el paso de las patrullas militares para luego salir y cortarles las calles con miguelitos y neumáticos encendidos (Polizzi, 2011:50).

De este modo, Polizzi recrea una ciudad atravesada por un conflicto a ratos sangriento. Si bien en un comienzo la narración se plantea como una serie de historias conectadas por su contexto, a modo de auto-percepciones del autor en relación a lo acontecido en el territorio, el objetivo último de cada relato parece ambicionar ser colectivo. Ello a partir de la búsqueda de una identidad común, de un pasado histórico compartido por una generación, y, ya lo veremos, de la construcción de un futuro siempre incierto.

Siguiendo lo señalado por Ainsa (2002), en cuanto a que la relación del individuo con su urbe resulta ser un factor determinante en la creación artística, así como en la definición de los comportamientos humanos, habría que añadir que Polizzi rescata parte de un relato no contado, o, cuando menos, incómodo para el discurso oficial de conciliación. A partir de la crónica territorial, el autor sugiere que allí donde hubo una guerra, siempre quedarán cicatrices en la memoria, y que, como veremos más adelante, también se plasmarán a nivel de dimensión utópica. Leídos a la rápida, los *Cuentos para no olvidar* parecerían un simple anecdotario trágico, acaso anacrónico; sin embargo, sus historias

resultan indispensables para entender el fuerte espíritu identitario que normalmente tiene lugar entre los habitantes de las poblaciones del Gran Concepción. Polizzi nos dice que, inevitablemente, existe un conflicto no resuelto, que el simple olvido no puede aplacar. Y si bien, podría argumentarse, corresponde a sectores política y socialmente marginales, su supervivencia en la memoria después de tantos años de discursos conciliatorios no es casual. El trauma, para Polizzi, parece estar muy lejos de ser superado, y cualquier sanación forzada resulta simplemente impensada.

La nocturnidad urbana se transformó en el instante propicio para llevar a cabo las acciones más osadas en contra del orden. Jornadas de protestas, sabotajes, ataques a las patrullas militares corresponden a expresiones de un descontento cuya necesidad de anonimato resultaba crucial. La noche amparaba, pero también condenaba al sufrimiento a los familiares y cercanos de los activistas:

El miedo se respiraba en las poblaciones del país y se detectaba a la distancia, en las miradas bajas de los transeúntes, por eso no extrañaba que con la complicidad de la noche aumentaran los latidos de los corazones de las familias, cuando alguno no regresaba (Polizzi, 2011:51).

Esa misma noche que lucía espectralmente iluminada con el fuego de las fogatas durante las jornadas de protesta, también proveía de angustia y de un peligro siempre inminente:

Las despeinadas paredes del barrio ocultaban aquella noche al “Z”, llevaba en una mano el tarro con alquitrán y parafina, siempre trabajó solo, no confiaba en nadie [...] Pero esa noche el “Z” no volvió (Polizzi, 2011:51).

Debemos recordar lo señalado por David Harvey (1998:250), quien sostiene que toda relación de poder está siempre implicada en alguna práctica espacial y temporal. El territorio está, entonces, marcado por tales relaciones que pueden ser tanto materiales como simbólicas, debido a que constituyen el resultado de la producción de un espacio que a su vez se genera a partir de diferencias, vivencias, percepciones y concepciones propias de individuos, grupos y clases sociales que lo conforman. En semejantes condiciones, el territorio del relato de Polizzi no puede sino evidenciar una serie de marcas propias de cualquier guerra, por irregular y desigual que fuera. Si bien muchas de estas marcas han desaparecido, o bien se han fusionado con el paisaje, ya sea por destrucción o integración, como el caso de los recintos clandestinos ubicados en Pedro de Valdivia y calle O'Higgins, muchas de estas marcas permanecen ocultas, invisibles para los ojos ajenos al conflicto o para las nuevas generaciones, aunque latentes. Una serie de monolitos y memoriales conmemora trágicos episodios, auténticos hitos de la resistencia frente a la dictadura. Tal es el caso de la Vega Monumental, las puertas de la Catedral de Concepción donde se inmolará Sebastián Acevedo, o la piedra donde cayera abatido el estudiante de la Universidad de Concepción, Caupolicán Inostroza, en el estacionamiento que se sitúa al lado de la Facultad de Humanidades y Arte.

A propósito de esto, Polizzi parece sugerirnos el carácter latente de estas historias en su mayoría anónimas, pero que han quedado grabadas a fuego en la memoria de una generación. Más aún, el relato “La búsqueda” representa de un modo brutal el encuentro con el pasado, en la forma de un abrupto accidente. El anciano que “siempre se sentaba en aquel viejo sillón de mimbre, en silencio..., esperando” (2011:52) un día encuentra a su perro al borde de un estero, donde junto a ramas podridas y matorrales encuentra trozos de

ropa. Al excavar, Don Pedro, el anciano, encuentra un rostro con un orificio de bala en su frente. El horror, nos dice Polizzi, podía irrumpir en una cotidianeidad y momento cualquiera. Nos advierte, además, que no importa qué tanto se trate de ocultarlo, el horror siempre se las arreglará para emerger desde el pasado con su amarga estridencia.

Por su parte, Juan Polizzi hace hablar a quienes han sido silenciados por una transición a la democracia marcada por los consensos forzados y por la defensa acérrima del modelo económico y de la institucionalidad implantada durante la dictadura. Poco se oye, pues, de aquel que decidió continuar casi -de forma suicida e incluso tal vez por inercia-, con la resistencia armada contra un Estado que cambió de administradores y –esto no está tan claro- de objetivos. O incluso del testimonio de quien nunca pudo sobrellevar las marcas de la tortura y murió poco después.

Polizzi propone a sus lectores adentrarse en el mundo de la clandestinidad, y echar un vistazo a la complejidad con que se establecían y desarrollaban las relaciones interpersonales, mediadas por la desconfianza, la paranoia, el riesgo permanente a ser delatado y convertirse en blanco de la represión política.

En su relato “28 de agosto”, Polizzi establece cierta cartografía en clave de los grupos políticos de entonces, confiriéndoles una mística particular a cada uno, y reflejando los nexos que existían a la hora de establecer acciones “político-militares” contra el régimen. Los conspiradores se repartían entre “anarquistas”, “manolitos”, “demócrata cristianos” y “miros”, y la organización de acciones conjuntas se establecía a través de un “ritual”:

El ritual empezaba con un café en que se analizaban los últimos acontecimientos... (2011:7).

Las reuniones conspirativas contra el régimen militar, que hacían sentarse en una misma mesa desde un “conservador” demócratacristiano hasta el más “liberal” subversivo de izquierda, es otro de los grandes tabúes al que Polizzi se aproxima en su esfera más íntima y acaso más comprometedora. El relato “28 de agosto” narra desde una perspectiva íntima lo ocurrido durante una de las tantas jornadas de protesta contra el régimen. El lector asiste a una reunión de coordinación en que diferentes actores sociales y corrientes políticas se organizan para llevar a cabo tales manifestaciones, revelando detalles de la antelación con que se planificaban tales jornadas:

Habían transcurrido tres meses y cada jueves como una manda a la Pompeya, los muchachos se reunían a las 20 horas en punto. Nadie podía faltar, cada uno representaba una corriente política, un partido, un movimiento; nadie hablaba a título personal (Polizzi, 2011:7).

Este énfasis en la representatividad de cada uno de los integrantes de dicha reunión contribuye a reforzar el carácter colectivo de las acciones planificadas, al tiempo que sugiere una necesaria unidad, un entendimiento mínimo que también es explicitado por el autor en la forma del objetivo común: “la caída de la dictadura”. Nuevamente, asistimos a una reconstrucción de la “memoria urbana liminar”, donde Polizzi no escatima a la hora de proveernos de todo tipo de detalles que describen las territorialidades en que se desenvuelven sus personajes. Aparecen nuevas nociones de identidad y colectividad, así como posibilidades de lectura más amplias, en las que se nos describen la formación de grupos y modos de resistencia a las corrientes que impone el poder desde la ciudad (Villarruel, 2011:55).

Polizzi intenta conferir a esta rememoración un carácter histórico casi periodístico, relatando con rigurosidad los pormenores de cómo se va desarrollando la jornada.

28 de Agosto, 19:50 horas, desde distintas arterias comienzan a acercarse los quince militantes a cargo de la acción. Paralelo a ello, frente a la Vega Monumental, 5 ciclistas siembran miguelitos y se van. Frente a la cancha de fútbol de Lorenzo Arenas, dos encapuchados lanzan cadenas al alumbrado público, sumiendo en la oscuridad al barrio y en la desesperación a las madres que a esa hora ven la telenovela venezolana con la Bolocco de protagonista principal (Polizzi, 2011:8).

Finalmente, la acción planificada con tanta antelación se ve frustrada por la falta de fósforos, con lo que el propio autor ha confesado como un final “simbólico” que refleja la improvisación, así como la falta de responsabilidad con que se asumían ciertas tareas en el pasado, y con la esperanza de que ello no se repita en el presente. He allí que nuevamente Polizzi nos desplace hacia este *deber de la memoria*, señalado por Ricoeur y entendido como deber de advertir de nuestra experiencia a las generaciones futuras.

El encuentro en la hora y lugar indicados es un tópico frecuente en varios pasajes del libro, lo que denota el carácter operativo de la mayoría de las acciones llevadas a cabo por los “aparatos militares” de las organizaciones. En palabras del autor, llegar un minuto tarde a una cita “podía significar la diferencia entre la vida y la muerte”.

“Miró el reloj, las 22:05; es la hora señalada, se dijo y alzó la pistola...” (“A la hora señalada”).

“El ‘punto’ era a las 23 horas en el último paradero” (“Maldita eres entre todas las mujeres”)

“El bus de las 22:30 salió con cinco minutos de retraso” (“Un capuccino para Rocco”).

Ahora bien, esta “mística” con que son presentados los personajes clandestinos de Polizzi responde a un respeto que el autor cultiva no solo por admiración hacia el compromiso y la voluntad prometeica de una generación de jóvenes desconformes con el orden de la dictadura, sino además por una constatación de la fragilidad y el sacrificio que acabaron malogrando sus vidas, así como sus posibilidades de reinsertarse en la sociedad. Así lo demuestra al menos la “separación de aguas” entre quienes se mantenían en la clandestinidad, llevando a cabo acciones de resistencia militar contra la dictadura, y los “renovados”. Sobre estos últimos, cual negociadores, recayó la administración del mismo andamiaje de estado (incluyendo el aparato represivo) contra el que se luchara en conjunto.

Existe, pues, junto con la admiración, una suerte de compasión que el narrador desarrolla hacia sus personajes clandestinos. Las escenas de persecución, detención, tortura y ejecución son numerosas y prácticamente el horror termina por definir la obra. Ahora, el narrador, además de testigo, establece una complicidad con sus personajes. En el cuento “Angelita”, por ejemplo, se lleva a cabo la detención de una joven universitaria de la población “La Estrella”, que termina con la muerte de su padre, que intenta interponerse entre los agentes y la protagonista.

En ningún momento del relato el narrador ahonda en las causas que llevaron al allanamiento de la vivienda y a su posterior detención. Se *presume*, en gran medida, el entendimiento y complicidad del lector en relación al proceder de los agentes. La extrañeza

de una escena de violencia a simple vista inexplicable, se encarga de introducirla el propio narrador, al describir a la protagonista y su entorno:

Había crecido allí, junto al Juanco, al Mickey, al Rori, al Pato y otros. Unos se fueron de la pobla, algunos estudiaron, otros no; pero todos querían a la Angelita (como le llamaban), por eso ahora resultaba tan extraño todo aquello

[...] El contingente avanzó metralla en mano hacia los dormitorios donde sus enemigos recién sentaban en la cama tratando de entender lo que pasaba (2011:12).

Otra vez “ellos”, el enemigo anónimo y despiadado, ingresando al corazón del hábitat familiar, en un relato que simboliza el despojo con la muerte del padre.

Si la memoria corresponde a un elemento constitutivo de la propia identidad, como sostienen diversos autores, es claro que Polizzi no solo se remite a la narración de los acontecimientos. Su obra explora hasta conformar una descripción sobre los universos simbólicos de la militancia política clandestina y la subversión, en muchos casos en evidente contraposición con posturas que pugnaban por el acatamiento y la integración en una jerarquía institucional construida desde y para los grupos de poder.

VII.IV Recuperando el aliento: las heterotopías como lugares de ensoñación

Michel Foucault, en su ensayo sobre las heterotopías publicado en 1967 y titulado *De los espacios otros*, sostiene que junto con las utopías, en tanto lugares inmateriales e indetectables nacidos y reproducidos en la mente de quienes las idean, existen otros lugares plenamente identificables, utopías localizadas, para las que propone el nombre de heterotopías. Consideradas por su naturaleza como *contraespacios*, las heterotopías

corresponden a lugares capaces de distinguirse de los demás (una calle, un jardín, el asiento de una plazoleta), llegando incluso a borrarlos, neutralizarlos y purificarlos.

Por supuesto, es el fondo del jardín; por supuesto, es el desván o, mejor aún, la tienda de indios levantada en medio del desván; o incluso es –el jueves en la tarde– la gran cama de los padres. Es sobre esa gran cama de donde se descubre el océano, porque uno puede nadar allí entre las mantas; y además, esa gran cama es también el cielo, ya que se puede saltar sobre los resortes; es el bosque, porque uno se esconde; es la noche, puesto que allí uno se vuelve fantasma entre las sábanas; es el placer, por último, porque, cuando vuelvan los padres, uno va a ser castigado (Foucault, 2010:20).

Ahora bien, Foucault defiende la creación de una ciencia que se aboque al estudio de estos *espacios diferentes, impugnaciones míticas y reales al espacio donde vivimos*, a la que llamaría heterotopología.

Ellas son la impugnación de todos los otros espacios, una impugnación que pueden ejercer de dos maneras [...] creando una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, tan meticuloso, tan arreglado como el nuestro es desordenado, mal dispuesto y confuso (Foucault, 2010:30).

En su relato “Debates en el Llancalán”, Silva presenta el bar como un espacio de convergencia de diferentes actores sociales, que ofrecía descanso y encuentro a sus visitantes.

El bar, aunque pequeño, se abría generoso a la “monda” proveniente de los cuatro puntos cardinales. A metros del mercado y la estación, a los pies del Cerro Merquín, recogía el legado de ferroviarios, mineros y puesteros que por años habían compartido allí noches, penas y alegrías, triunfos y derrotas, esperanzas y frustraciones (Silva, 2011:71).

Esta comunión entre diversos sujetos es lo que posibilitaría el desarrollo de una bohemia semiclandestina, con debate de ideas políticas transformadoras, culturales,

económicas y sociales, que caracterizó la actividad nocturna de las postrimerías de los años ochenta.

Como muchos bares y bodegas, era escenario de acaloradas discusiones de todo tipo, pero en particular las políticas, y con mayor razón en aquellos momentos en que los canales democráticos estaban negados por la dictadura, que algunos llamaban diplomáticamente gobierno militar. Con varios años de veda electoral, el pueblo de Chile empezaba a perder el miedo y la paciencia, y buscaba o creaba espacios de discusión y análisis (Silva, 2011:71).

A lo largo del relato “Debates en el Llanclán”, Silva nos sumerge en la bohemia conspirativa de los ochenta, vinculando al lector con una serie de discusiones que caracterizaban las diferentes posiciones políticas de esos años. El bar, en tanto lugar de acogida y reunión, establece una clara diferencia con el medio externo, que es percibido en términos siempre amenazantes por los conspiradores.

El Viejo Renato, uno de sus protagonistas, es un militante que parece moverse a sus anchas dentro del bar, y quien entre copas recibe el aliento de sus camaradas, siendo tratado en términos de gran camaradería y respeto por sus pares. Sin embargo, y como toda heterotopía, al salir del bar la ilusión del refugio se desvanece y los personajes son arrojados a la cruda realidad, lo que llevará a comprometerse con la oposición al régimen militar al Viejo Renato, quien finalmente acabará tras las rejas.

Tal como ocurre con el texto *Coronel. Cinco tiempos de una historia* de Pedro Silva, el trabajo de Darwin Rodríguez resulta prolífico en la identificación de heterotopías a lo largo de sus relatos. Cabe indicar que tales heterotopías constituyen fundamentalmente espacios de evasión y ensoñación, debido a la capacidad que poseen las heterotopías de

proporcionar un *afuera* desde el cual resulta posible observar el mundo a partir de una cálida abstracción.

La hostilidad imperante en el entorno que rodea a los personajes refuerza la naturaleza de estos espacios, pensados para ser habitados por breves temporalidades, con el consiguiente riesgo de ser expulsados y, junto con ello, retornar allí de donde se desea escapar.

En el relato “Clasificación perdida”, por ejemplo, el bar desempeña la función de acoger a los sujetos que como Luis, el protagonista, padecen del agobio y la angustia de la derrota política y moral. Podría señalarse que esta función heterotópica desarrollada en bares y prostíbulos corresponde a una característica de la literatura latinoamericana (Cánovas, 2003).

Como si sus ojos quisieran tomar aliento, parpadean antes de entrar al Bar El Roly. Pide una copa de aguardiente, la empina y en su fondo verdoso, en vivo y en directo, el rostro familiar de Carcuro anuncia el decisivo encuentro de la selección chilena de fútbol camino al Mundial (Rodríguez, 2010:14).

Una vez dentro del local sobrevienen los recuerdos, las ensoñaciones. Así, Luis acaba recordando con todo detalle su matrimonio, que varias décadas atrás coincidiera con la obtención del tercer lugar en la copa mundial de fútbol.

El bar le permite a Luis y sus camaradas, acaso tan derrotados como él, disponer de algunos breves instantes de sosiego y encuentro de sus desventuras. Sobre las mesas del bar, las botellas, el licor circula como un anestésico cuyo efecto no tardará en evidenciar su finitud en la mente del protagonista, siendo inducido al suicidio por sus recuerdos.

Los brindis sin salud se repiten desde temprano, el silencio envuelve las madrugadas. Las balas y bocinazos acallan los pitos hasta la infinita noche.

-Salud por la gloriosa fábrica FIAP –dice un hombre con los ojos vidriosos.

-¡Sí, salud por nuestra querida fábrica! –agrega otro que trata de ocultar su desesperanza bajo la solapa de su vestón oscuro.

-¡Al seco! –corean otro cesantes (Rodríguez, 2010:16).

El espacio donde se encuentra la televisión, en tanto, es la otra gran heterotopía presente en los relatos de *Cuentos contra la amnesia*, particularmente en el cuento “Muchacha italiana viene a casarse”, tomado textualmente del nombre de una telenovela a la que los prisioneros políticos confinados en la Isla Quiriquina, se hicieron adictos y con la que se involucraron sentimentalmente, como una forma de hacer un poco menos angustiante su cautiverio.

No supimos cómo, aunque supusimos el porqué, dejaron a Malaquías recibir un televisor ANTU, que alborotó a los más de 1.200 detenidos.

La guardia autorizó encenderlo en las tardes, a eso de las 8. Y allí mismo, desde la primera vez que el Coelemu vio la pantalla encendida, quedó hipnotizado (Rodríguez, 2010: 35).

Si bien en un comienzo el aparato cumplió la función de desmoralizar a los internos, a través de la información del desmantelamiento completo del gobierno de Allende y de los primeros crímenes cometidos por la dictadura, luego la telenovela que precedía al noticiario fue ganando popularidad entre los prisioneros, al punto de que muchos de ellos rayaran en el fanatismo. Y es que el espacio frente al televisor parecía proveerles un respiro en medio de la dura jornada que incluía trabajos forzados, interrogatorios y torturas.

Después del acarreo interminable de ladrillos, arena y chancado; hacer mezcla de construcción, reparar las murallas y tapiar las ventanas del recuperado cuartel de

Rondizzoni, cada tarde la Muchacha italiana vino a cazarnos. Hasta que fuimos trasladados al Fuerte Rondizzoni, que había servido de cárcel a los marineros rebelados cuando lo de Balmaceda. Lo reparamos como *campo de concentración de los prisioneros de guerra* (Rodríguez, 2010:37).

La función ensoñadora que cumple el espacio de la televisión en la vida de los internos revela la terrible condición en la que se encontraban los prisioneros, y se condice plenamente con lo señalado por Gastón Bachelard, en el sentido de que corresponde a un tiempo de descanso determinado por la tregua del trabajo físico, en que ninguna fuerza traba la posibilidad de evadirse de lo real, hacia lo irreal:

Como no va acompañada de atención, a menudo carece de memoria. Consiste en una huida fuera de lo real, sin encontrar siempre un mundo irreal consistente. “Siguiendo la pendiente de la ensoñación” —una pendiente que siempre desciende- la conciencia se distiende y se dispersa y por consiguiente se *oscurece* (Bachelard, 2011:15).

Ahora bien, para Foucault las heterotopías siempre conservan un sistema de apertura que las separa del espacio que las rodea. Se puede estar dentro de ellas, pero fuera de su entorno. En el caso de *Cacerías sobre un iceberg*, la heterotopía no puede situarse dentro de la ciudad por los motivos ya mencionados. Sin embargo, podría eventualmente situarse en su *afuera*. Carlos y Leonor escapan de Concepción hacia la playa de Tomé, y sólo allí pueden revelarse el uno al otro. Lejos de Rafael, en un lugar donde nadie los conoce y, por ello, nadie los persigue. Adicionalmente, la playa surge como un espacio en el que la ensoñación es posible, produciéndose después de que Leonor le proporciona a Carlos algunos antecedentes de su pasado. El resultado es que tiene lugar tal vez la única escena de la novela en la que sus protagonistas experimentan felicidad:

En la calle solté la risa, y no dejamos de reírnos. La certidumbre de algo impalpable y visceral nos acompañó hasta la playa. Frente al mar, Leonor siguió riéndose. No paró de reír hasta que se quedó tendida sobre la arena, mirando el cielo.

Luego se sacó los zapatos y descalza corrió hacia la orilla.

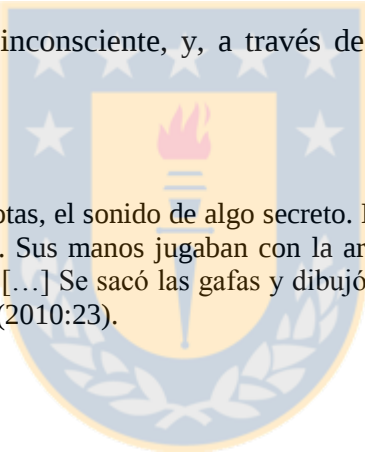
Me quité las botas y corrí. Corrí hasta que me tumbé en la arena y encendí un cigarrillo (2010:21).

En su ensayo sobre las heterotopías, Foucault señala que éstas son habitualmente lugares prohibidos donde tiene lugar la materialización de algún sueño. El acercamiento amoroso entre Carlos y Leonor no alcanza a revelarse como una heterotopía, ya que está de por medio la amenaza de Rafael que impide su concreción, salvo en el episodio de la playa de Tomé. Es decir, la narración no permite sostener en ella ningún *encuentro con el otro* que posibilite la ensoñación y que se traduzca en heterotopía. Lo único que se le aproxima es el fugaz encuentro entre Carlos y Leonor, que tiene lugar fuera de la ciudad. Por cierto, no parece un hecho azaroso que este encuentro se produzca en una playa, en las proximidades del mar.

El mar es para Aeppli un símbolo del inconsciente colectivo, ya que es capaz de ocultar insospechadas profundidades bajo su superficie. Es, por lo mismo, un lugar idóneo para la aparición de visiones, es decir, para la emergencia de contenidos inconscientes.

El mar, como mar auténtico y como mar onírico, tiene siempre, en calma y en borrasca, algo de fascinante. Hay en él un hechizo de la clara extensión y de la oscura profundidad, la fascinación que parte del inconsciente poderoso [...] El que en sueños se aproxima al mar se aproxima, en la escala subjetiva, interiormente a la orilla de su inconsciente colectivo. En esta situación, tanto en los sueños como en la vida real, ocurre casi siempre algo nuevo que para la personalidad total del soñador resulta trascendente (Aeppli, 1965:302).

La proximidad del mar no sólo permite la revelación de Leonor, quien explica a Carlos su tormentosa relación con Rafael. El relato sugiere que ambos personajes están rodeados en ese momento de figuras angélicas, o que al menos el entorno sufre una transformación, para mostrarse como un *contraespacio* provisto de ecos y visiones que otorgan cierto sentido de protección a los protagonistas. Así lo sugiere la aureola que el narrador ve “flotar” sobre la cabeza de Leonor o la imagen del pájaro solitario que se zambulle en el mar para pescar su alimento. Tal vez por única vez en la novela el lector asiste a una escena pacífica que *humaniza* a los personajes, mostrándolos dentro de un contexto mágico que rescata, al mismo tiempo que realza, sus existencias cómplices, que les permite conectarse con su inconsciente, y, a través de él, con algunos asomos de su espiritualidad:



Su voz, el oleaje, las gaviotas, el sonido de algo secreto. El sol se reflejaba en sus gafas, sin saber hacia dónde miraba. Sus manos jugaban con la arena, la empujaba y la dejaba caer lentamente sobre sus pies [...] Se sacó las gafas y dibujó un corazón sobre la arena. Vi sus ojos vidriosos y la abracé (2010:23).

Es fuera de la ciudad donde se consiguen los breves instantes de felicidad, y esto se acentúa cuando los personajes deben retornar a Concepción, en medio de una noche particularmente violenta, en la que tiene lugar un duro enfrentamiento entre manifestantes y soldados. La vida de los protagonistas está nuevamente en peligro, y deben valerse de la ayuda de personajes monstruosos para volver a la urbe. Finalmente, esquivan los ataques de uno y otro bando hasta que ambos consiguen refugiarse en el *Hotel Ritz*. Se regresa al peligro, a la realidad amenazante y a la imposibilidad de futuro.

VII.V La reapropiación del territorio

Como se señaló anteriormente, la literatura posee la capacidad de problematizar nuestras costumbres, identidad y funcionamiento como sociedad. Las obras literarias se constituyen como dispositivos a través de los cuales los sujetos pueden mirarse a sí mismos, analizar sus miedos, prácticas y deseos. En algún momento la acción estética irrumpe como acción política, cuando los sujetos situados frente al reflejo de sí mismos deciden actuar, modificando determinadas características de su entorno, resignificando su territorio, re-creando la ciudad a partir del saber colectivo.

Esto se relaciona con lo que Henry Lefebvre (1978) definió como “apropiación del territorio”, es decir, el redescubrimiento de un saber acerca de las formas de vida que en él habitan y operan, surgido a partir de las tensiones entre la sociedad moderna y la transformación emancipadora. El propio Lefebvre sugirió más de un sentido a la noción de “apropiación”. Por un lado, se refirió a ella como la forma simbólica en que un conjunto de individuos podía constituirse como comunidad y hacer imperar su voluntad sobre un territorio compartido; por otro lado, podría tratarse de un grupo humano que decide participar mancomunadamente en el diseño y definición de un espacio concreto, como un barrio o una plaza. En ambos casos, empero, subsiste un importante compromiso colectivo con el lugar donde se habita.

En Henríquez la reapropiación del territorio parece prácticamente imposible, y podría indicarse que únicamente en el lenguaje existe la posibilidad de ser acogido; el lenguaje pareciera ser el único territorio hospitalario.

Por otra parte, en su *Coronel. Cinco tiempos de una historia*, Pedro Silva hace hablar al territorio otorgándole una facultad comunicante que no se restringe a su condición

espacio-temporal. Es decir, los elementos que constituyen el paisaje intervienen, a través del narrador, en la historia, volviéndose a ratos determinante, y en todos los casos importantes a la hora de describir el contexto histórico de los relatos, como ocurre en “La laguna”, donde la presentación aborda poéticamente la existencia de este espejo de agua:

Encerrada entre altos cerros, la laguna no podía participar plenamente ni del Valle Andalicán ni de la planicie costera que se extendía a norte. Los mapuche, conocedores y sensibles a su soledad, la llamaban Quiñenco, agua solitaria. Sólo al poniente se abría para desaguar al mar cercano sus aguas excedentes, o para recibir de él los aromas y ruidos arrastrados por los vientos. Observada desde lo alto parecía un ojo triste y enorme, o un trozo de cielo capturado por la vegetación desbordante de los cerros [...] Sin embargo, la Quiñenco no era en realidad infeliz ni sufría soledad (Silva, 2011:19).

Silva personifica los elementos del paisaje con el objetivo de que los protagonistas de sus relatos surjan *desde* el territorio, como partes contenidas en un todo integrador –la naturaleza- a partir del cual se articula el entramado social del que son activos partícipes.

Sólo una cosa afligía a la Quiñenco: la certeza de que jamás conocería su propio rostro, como los animales que acudían a duplicarse en su espejo brillante, o como las nubes que, de paso por el lugar, aprovechaban de contemplar sus vientres hinchados de humedad, o como Curimanque, el joven guerrero que adivinaba los tiempos y que leía en sus aguas los hechos por venir (Silva, 2011:20).

Esta relación entre el territorio y los personajes adquiere a ratos ribetes deterministas, toda vez que el paisaje es presentado como resultado de un larguísimo proceso de conformación, que a través de los años ha acumulado las huellas y legados de numerosos antepasados. Es seguro, además, que los protagonistas incorporarán sus propias huellas también en ese territorio. De allí que el territorio resulta ser la expresión misma de una dimensión de los propios personajes. Explorar aquel territorio implica buscar dentro de

esas vidas, como la del joven guerrero Curimanque, profundamente atormentado por las visiones que le presagiaban la sangrienta confrontación contra los españoles.

El mapu les daba todo: los frutos y raíces del bosque, los peces de la laguna y el mar, los animales del campo y las aves del cielo, todo, nada faltaba para vivir, nada faltaba para disfrutar la generosidad de la tierra. Sin embargo, ni las aguas ni el monte ni el aire, podían frenar ni la ambición ni el odio que llegan a enturbiar el alma de los hombres y despertar la guerra, el hambre y la muerte. Desde un tiempo presentía algo, pero algo muy grande, algo que cambiaría no sólo su vida, sino la de su pueblo y a la propia tierra (Silva, 2011:22).

Silva combina la memoria con aspectos históricos del desarrollo urbanístico de la ciudad. Así, al comienzo de la última parte de su obra, llamada “El futuro es nuestro”, narra el origen de un pequeño sector residencial de Coronel, relacionándolo con otros mitos de la comuna minera, tales como la leyenda minera “El callejón del Diablo”.

La calle Carrera muere como tal al llegar a Balmaceda, y se convierte en un pasaje estrecho, tan estrecho que fue y sigue siendo conocido como “La Bombilla”. Como dato curioso, esa misma calle terminaba por su otro extremo, y hasta bien entrado el siglo 20, en otro callejón, conocido como “Callejón del Diablo”, que unía el centro de Coronel con Lo Rojas. La Bombilla se abre de nuevo como calle hacia el sur oriente, rematando, frente a la Población Laurie, en una serie de viviendas de emergencia alineadas a lo largo de la línea férrea (Silva, 2011:83).

La constante alusión al territorio como una serie de entramados estrechamente conectados tanto urbanística como históricamente contribuye a la formación de un imaginario urbano de cercanía e identidad común entre los habitantes, que a su vez Silva potencia a lo largo de toda su obra.

Ahora bien, este territorio vivido y del que se forma parte, establece un vínculo con sus habitantes que puede entenderse en términos de filiación y herencia. Esta relación se corresponde, en alguna medida, con lo que Deleuze y Guattari (1997) definieron como

agenciamiento, es decir, la pertenencia territorial entendida como un vínculo que es posible comprenderse al mismo tiempo en términos biológicos, sociales, maquínicos o imaginarios.

Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una. El territorio crea el agenciamiento (Deleuze y Guattari, 1997:513).

Lo anterior involucra que también exista una defensa de ese territorio que nos pertenece y ampara, vinculándose con el concepto de “apropiación” de Lefebvre.

Sintió entonces la necesidad de un amparo, de un apoyo, de una fuerza que alimentara su alma debilitada y sacudiera su flaqueza. Y allí estaba la presencia maternal de su tierra, el llamado imperioso de la laguna, de sus cerros, de sus hermanos que nada siquiera presentían. En ellos estaba la esencia de su ser, en ellos se fundía su futuro, con ellos había vivido y en ellos viviría eternamente (Silva, 2011:27).

Los personajes de Silva reciben constantes llamados a la acción a partir de sus vínculos identitarios con el territorio-escenario donde interactúan con sus pares. En este llamado –casi siempre obedecido–, radica la oportunidad de la realización personal, aunque en el horizonte se yergan otras utopías, otros mundos posibles, otras vidas.

Domingo y Manuel no fueron sordos a los comentarios. Sin embargo, la tierra los atraía, y las faenas del campo, aunque rutinarias, les aseguraban la subsistencia. Aun así, algo daba vueltas en sus cabezas. Manuel, el mayor, parecía más entusiasmado con la idea de embarcarse en la aventura, y por las noches, entre mate y mate, se imaginaba las minas, las monedas corriendo generosas a sus bolsillos, y contagiaba a su hermano con sus propias inquietudes (Silva, 2011:34).

Al interior del territorio se debaten fuerzas que pugnan por arrastrar a sus habitantes, tanto para expulsarles como para reasentarlos en el mismo, tal como nos aseguran Deleuze y Guattari (1997) en relación a los procesos de desterritorialización y reterritorialización.

Los relatos que componen el capítulo denominado “Puebla y campamento”, de la obra de Pedro Silva, narran la historia de dos hermanos que deciden dejar el campo para irse a trabajar a las minas de carbón, con la esperanza de un mejor porvenir. Puede indicarse que en estos relatos tanto el campo como la mina constituyen territorios que albergan sus respectivas utopías. Mientras el campo es visto como el hogar, el territorio que los acogió desde su nacimiento, las minas de carbón representan la ilusión de un progreso económico imposible de conseguir a partir de las labores campestres. Finalmente, Domingo, el hermano menor, decide regresar a su hogar en el campo tras haber ahorrado algún dinero en su breve estancia en las minas. Manuel, por su parte, completamente encandilado por las luces del pueblo, decide quedarse en la mina.

La apropiación llevada a cabo por las diferentes subjetividades e identidades que operan dentro de un espacio, pueden originar, según Lefebvre (1978), desde un plácido vaivén cotidiano hasta la violenta irrupción de lo multitudinario. En este último caso, se trata de ciudades-territorios apropiados desde lo popular y masivo, en tensión permanente con las prácticas institucionalizadas e institucionalizantes.

En el caso de *Coronel. Cinco tiempos de una historia*, la comuna minera es descrita por Silva como un territorio donde a cada tanto sus habitantes se organizan en función de un objetivo común, y donde el paisaje es uno junto con las fuerzas de la naturaleza, actuando en complicidad de los sublevados.

En los frentes húmedos y estrechos, en hornos y lavaderos, en bodegones y plazas empezaron a soplar, como brisa fresca, los llamados a la liberación, y los muros de Buen Retiro, Puchoco, Lo Rojas y hasta de Coronel empezaron a lanzar sus gritos clandestinos de carburo y alquitrán: **¡A la huelga, compañeros! ¡A ganar las 8 horas!. Y junto a la oficina de pagos: ¡A la mierda las fichas!** (Silva, 2011:49).

Desde el territorio, distintas voces unidas convergen y se desplazan por la ciudad, irrumpiendo en la vida de los personajes, forzándolos a tomar posición, como ocurre en el relato “La decisión”:

De pronto, un griterío lo sacó de su reflexión. Sacudió suavemente la cabeza como para desprender las ideas y, al volver la vista, vio un grupo de personas, mujeres, hombres y niños que, medianamente ordenados, bajaban desde La Colonia, portando improvisadas banderas (Silva, 2011:59).

Por su parte, la de Juan Polizzi es una crónica urbana que explora en la memoria de un conflicto político que tuvo lugar en el pasado reciente de nuestro país, y que en cierta medida reconstruye el imaginario urbano de aquellos años, particularmente el percibido desde los sectores populosos y en algunos casos marginales, siendo los protagonistas seres anónimos en su mayoría, comprometidos hasta las últimas consecuencias con un proyecto político, y a quienes la historia de la transición no consideró en absoluto.

Siguiendo a David Harvey (2013), quien señala que toda relación de poder opera sobre una práctica espacial y temporal, podemos indicar que los territorios descritos por Polizzi son erigidos como lugares ejemplares de una resistencia, cuidando, eso sí, de no caer en generalizaciones inoportunas, y enfatizando que la lucha contra la dictadura no fue la de un país, sino solo la de una parte de él.

En *Cuentos para no olvidar*, el autor presenta una sucesión de relaciones de poder tanto materiales como simbólicas que permiten diferenciar ciertos espacios de otros. Así, la Vega Monumental, Lorenzo Arenas, Barrio Norte, las lagunas, los cerros, etc., se erigen como lugares donde esta confrontación contra el poder implicó tanto, que acabó definiendo la identidad de esos territorios. Por un lado, esta identidad puede ser entendida en orden a la

construcción del poder simbólico que realizaban las organizaciones contrarias a la dictadura, y, por otro, al ordenamiento que de ellos se realizaba desde el poder con el objetivo de neutralizar y reprimir tales acciones. En ambos casos, el resultado fue el de pequeños núcleos urbanos que hasta el día de hoy conservan una identidad combativa, y sobre los que algunos sectores políticos han construido un imaginario, alimentado por memoriales, grafitis, arte callejero y por la literatura de algunos autores como el propio Polizzi.

Esta sucesión de paisajes de la memoria narrados en *Cuentos para no olvidar* surge también la idea del desplazamiento forzado, de la relegación que aplicó el régimen militar contra numerosos disidentes. En el relato “Calambre”, escrito en primera persona, Polizzi relata las andanzas de un perro que se convierte en la mascota de un grupo de relegados en la localidad de Punitaqui, ubicada en la IV Región.

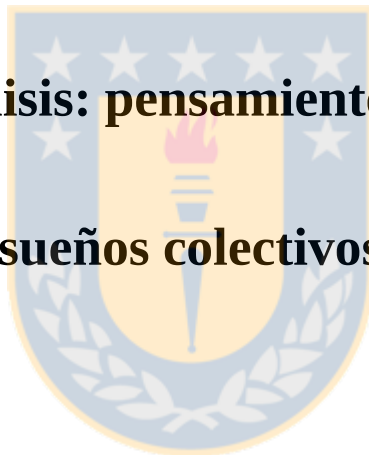
Tres veces al día teníamos que firmar en la Tenencia de Punitaqui. Así se aseguraban que ninguno de los cuatro relegados atravesara el desierto huyendo de la custodia (Polizzi, 2011:15).

Si bien el relato se limita a describir la adopción de la mascota, su incorporación en medio del libro no es casual. La figura del perro, a quien salvan de morir de hambre y que pasa sus últimos días junto a los prisioneros, no pasa inadvertida en una obra marcada por la dualidad de víctimas y victimarios. En el sentido discurso de despedida que harán los cuatro relegados a “Calambre”, el perro, estará presente la idea del trato inhumano que recibió en vida –comparable, en cierta medida, al que reciben los propios prisioneros-, así como la condena a los oficiales que se mantuvieron impasibles frente al sufrimiento del animal:

Su esfuerzo será recordado como un llamado al amor y a la solidaridad, así, quien tanto sufrió, estuvo presente aquí junto a los que sufren la represión y el aislamiento. “Calambre” nos recuerda la bajeza del ser humano que no fue capaz de entregar sus sobras para que pudiera alimentarse, nos recuerda la indolencia de quienes supuestamente están preparados para ayudar y no fueron capaces de compartir pan y abrigo, amor y amistad con este ser que estaba allí; a dos metros de sus burocráticos escritorios, a dos metros de la puerta de su cuartel, a dos metros de su amada bandera (Polizzi, 2011:16-17).

La figura del hambriento y maltratado “Calambre” dialoga con la del mítico “Argos”, aquel noble can que immortalizara Homero en *La Odisea*, que reconociera a Odiseo cuando éste, disfrazado de mendigo para no ser reconocido por sus enemigos, regresara a Ítaca tras haber combatido en la Guerra de Troya. Aunque Odiseo lamentara su estado y derramara una lágrima tras constatar el lamentable estado de su fiel mascota, no pudo auxiliarle, pues ello habría puesto al descubierto su verdadera identidad. Sin embargo, habiendo cumplido la misión de esperar a su amo por veinte años, “Argos” pudo finalmente descansar en paz. “Calambre” representa de igual modo la violencia, el dominio de la fuerza por sobre la fragilidad, la piedad, la humanidad.

VIII. Análisis: pensamiento utópico y sueños colectivos



VIII.I El salto al vacío: pensamiento utópico versus horror

Al momento de aproximarnos a la dimensión utópica de las obras analizadas resulta conveniente tener en cuenta que si bien las narraciones se desarrollan en el contexto de los años de dictadura —a diferencia de la obra de Pedro Silva, que se remite incluso a escenas de la resistencia mapuche frente a los conquistadores—, corresponden a textos literarios escritos luego de más de veinte años de transición política hacia la democracia.

Mantienen profundas diferencias, por tanto, con el pensamiento utópico esbozado por autores ligados a la Generación del 38, del realismo socialista, pero también a la literatura que caracterizó a la postdictadura, escrita a fines de los ochenta y a lo largo de la década de los noventa. La referencia sarcástica a los discursos de antaño, en el caso de Polizzi, o el andar errático por la ciudad, descrito por Henríquez, corresponden a distintas expresiones en las que se plasma un mismo sentimiento de desolación, de carencia, y, por qué no decirlo, también de derrota.

La descripción del horror aplicado de manera sistemática sobre la disidencia política en Chile durante la dictadura, en cierta medida conseguiría aplacar la génesis del pensamiento utópico en Polizzi y Henríquez. Sin embargo, existe una clara aproximación al idealismo enarbolado en décadas pasadas.

Una lectura inicial de la obra de Polizzi podría arrojar que el autor vuelve sobre ciertos tópicos que han intentado ser silenciados por los discursos oficiales. De esta manera, el horror, la desesperanza, el fracaso, el miedo y la memoria emergen como un llamado a reflexionar sobre el pasado reciente de nuestro país. Sin embargo, tomando en consideración las palabras del propio autor, en relación a que su motivación para escribir

Cuentos para no olvidar radicó en prevenir a las futuras generaciones acerca de los errores cometidos en el pasado, así como un llamado a la responsabilidad, la dimensión utópica aparece dentro de la obra como una necesidad. Es decir, no existe un llamado directo a la acción, sino más bien a la precaución, pero esto se fundamenta en la continuidad de la lucha social, para llegar a un estado de cosas donde estos oscuros capítulos de la historia de Chile no se repitan.

El relato “El niño en el columpio” indaga en las cavilaciones de un niño que juega a columpiarse mientras se debate entre creer o pensar; a medida que sus pensamientos se hacen más contradictorios, condicionados por la permanente tensión entre la fe y la racionalidad –ambos, monstruos enneguecedores a su tiempo–, el niño se eleva cada vez más entre vaivén y vaivén. Finalmente, frente a la angustia y la desesperación que invaden su ser consigue elevarse lo suficiente hasta alcanzar a ver “el horizonte desde un ángulo diferente”, decidiendo entonces soltarse del columpio y caer al vacío.

Existe en este relato una serie de elementos que denota la presencia de una dimensión utópica que está presente en la totalidad de la obra. La utopía en “El niño en el columpio” no se reduce a un simple esquema fantasioso de un mundo posible, sino que atañe a una serie de contradicciones entre las que se debate la existencia humana, y que acaban mermando su pureza original hasta arrebatarle uno a uno sus sueños bajo la fuerza de la razón. En este sentido, la obra se condice con lo indicado por Adorno (1986) en relación a que el arte precisamente media entre los seres humanos y su afuera: la naturaleza, la sociedad, los objetos y sus semejantes. Así, el elemento utópico está presente en “El niño en el columpio” al momento de erigirse la proyección del cuestionamiento existencial de su protagonista. La disyuntiva de creer o no creer se abre paso en la mente del niño hasta

transformarse en una capacidad mediadora entre él y su realidad, transportándolo hacia un lugar que está por sobre el ruido del mundo. Tal como lo señala Adorno, aquel estado no existe sino únicamente como “punto de fuga” de la racionalidad, en un orden muy parecido a lo que realiza el deseo durante toda la existencia humana. De allí que el protagonista del relato sea un niño cuya capacidad de soñar resulta importunada por un tozudo razonamiento. Será esta primera diferencia la que lo distancie de los otros niños e incluso de su madre y de la “ceguera” de sus creencias.

Las viejas cadenas del columpio rasguñaban el aire, Luchito soñaba y volaba a la par, sus ojos se llenaban de viento y lágrimas, sus brazos se forzaban por no abrirse y comenzar a aletear y subir al cielo a ver qué pasaba por allá, a ver si las cosas eran como su madre le contaba (Polizzi, 2011:46).

Luchito se debate entonces entre los deseos de creer en las historias que su madre, sus vecinos, profesores y compañeros le cuentan a diario o aplicar el sentido común, su racionalidad, aún a pesar de que ello actúe distanciándolo de sus pares. Del otro lado, sin embargo, una poderosa fuerza llama su atención. Él *quisiera* creer, ser uno más, ceder a los cuentos como lo hacen todos, y dejar la crítica a un lado. El columpio le permite ver un poco más allá, y en cierta medida esta ilusión, esta fascinación con elevarse más y más, bajo una completa decepción del presente, se configura como una utopía. Es el vaivén, pues, aquello que le dota de una mayor perspectiva –aunque sea imaginaria- con la que poder enfrentarse a esa realidad de la que se siente excluido.

El columpio tomaba más impulso y él soñaba con un trozo de cielo, donde los niños jugaran sin preocuparse de la televisión, de las tetas de las modelos, de los avisos comerciales. Él quería creer y le costaba, que allá estuviera el Dios bueno, ese que era para todos, pero que algunos se lo habían apropiado y por eso no podía ser más justo y permitir que por lo menos todos pudieran pensar (Polizzi, 2011:48).

El protagonista de “El niño en el columpio” recuerda de algún modo a una generación que se atrevió a cuestionarlo todo, y que se mostró dispuesta a edificar una nueva historia sobre la base de superar antiguos mitos por fuerza de la razón. Sin embargo, el poder de aquellos mitos –que bien pueden leerse como la estructura social burguesa misma- resultó ser más poderoso que este despertar hacia lo supuestamente *real*, e hicieron de la utopía un espejismo cuya visión enceguecedora acabó llevando a dicha generación a saltar en el vacío. Existe aquí una inmadurez fácilmente reconocible en la figura del niño, pero también una pureza que hoy en día resulta muy difícil de concebir en quienes formaron parte de esa generación.

El columpio rechinó más fuerte, el impulso fue más grande, el niño miró el horizonte desde un ángulo diferente, casi vio la caja donde se guarda el sol todas las tardes.

Luego, con la mente en blanco, soltó las cadenas... y se dejó llevar por el aire (Polizzi, 2011: 48).

En *Cacerías sobre un iceberg*, Roberto Henríquez nos muestra las andanzas de un grupo de personajes que vaga con desesperación por la ciudad, viviendo al margen de la ley, y con la secreta esperanza de revertir su destino y escapar hacia otro lugar, otra ciudad, otra vida. El “sol rojo” del atardecer desapareciendo entre los edificios permite a Henríquez comenzar la obra situando en un punto inexacto a Carlos, el protagonista, quien expresa de inmediato su temor y desamparo.

Aguardé mientras un sol rojo atardecía por mi espalda.

Me paré al lado de un kiosco de diarios y vigilé la entrada, fingí que esperaba un taxi. Más tarde simulé que recorría las tiendas, entre zapatos, camisas y espejos, temí que reconocieran mi abrigo negro y mi cara blanca, difícilmente pasaría inadvertido, entre la gente, atardeciendo (Henríquez, 2010:9).

El protagonista experimenta la realidad como si se tratara de una pesadilla sin fin. Luego de sufrir un “lavado de cerebro”, es devuelto a una ciudad sitiada y sin la menor posibilidad de poder integrarse con normalidad a la sociedad. Por el contrario, se sabe perseguido, amenazado, proscrito, y el carácter amnésico de su pasado refuerza la idea de haber sido sometido a un “olvido forzado”, despojado de posibles pensamientos utópicos que riñeran con el orden imperante.

VIII.II El pensamiento utópico y la identidad

La dimensión utópica de la obra *Coronel. Cinco tiempos de una historia* parece condicionada a la capacidad de recuperar identidad territorial, y al ejercicio de la memoria como presente espiritual, es decir, como principio activo para actuar en el presente. Se conjugan aquí las ideas de Giannini (2005), acerca del domicilio o territorio desde donde se ordena y organiza nuestra interacción con el universo, así como las ideas de Lavelle (2005) en orden a hacer del pasado un presente espiritual, desde donde determinamos nuestra existencia, incluida la transformación de nuestro presente.

A partir de la revisión de los conceptos memoria y territorio, vemos que la escritura de Silva integra los tres ejes de la presente investigación, haciéndolos dialogar de manera constante, al punto que resulta imposible concebir alguna de estas tres dimensiones separadas de las dos restantes.

Útil resulta en este punto recordar las palabras del propio Silva en la presentación de su texto:

Lo que se persigue es mostrar a los actuales habitantes parte de nuestro pasado y aportar con esto a la recuperación de la memoria histórica como paso necesario al fortalecimiento de la identidad local. Construir nuestro futuro es una tarea que no podemos eludir, a menos que renunciemos a nuestra dignidad ciudadana. Conocer el pasado es condición necesaria para definir el futuro; en esa dirección apuntan estas letras (Silva, 2011: 15).

Desde el primer capítulo, llamado “Curimanque”, hasta “El futuro es nuestro”, el último, el pensamiento utópico gira en torno a la recuperación de la memoria, al advenimiento de la conciencia social, y al fortalecimiento de la identidad territorial. Es por eso que repasaremos cómo se presenta la dimensión utópica de acuerdo a la época histórica correspondiente y sus particularidades.

En “Curimanque”, el joven guerrero recibe una retroalimentación constante de la tierra que habita, al punto que a través de diversas señales, que incluyen la ensoñación y las enseñanzas de Manquilef, el viejo sabio de la comunidad, es capaz de prepararse para lo que está por ocurrir: la llegada de los españoles. El propio personaje de Manquilef es el encargado en iniciar al joven en el conocimiento de la naturaleza a través de sus consejos:

No somos los amos de la creación, sino apenas una partícula prescindible, y a veces hasta inútil y dañina. Aceptar esto es un acto de nobleza; la humildad frente a la naturaleza mide la grandeza del alma mapuche, pues al amar y proteger lo pequeño y frágil, al respetar y medir lo grande y desconocido, vamos creciendo en nuestra condición de hombres, y al reconocer y aceptar la fuerza y la sabiduría ajenas, alimentamos nuestra propia inteligencia y nuestro propio poder (Silva, 2011: 23-24).

Puede indicarse que esta visión del territorio como fuente de sabiduría ancestral constituye en Silva una dimensión utópica por cuanto es capaz de proponer una “posibilidad implícita del orden natural”, permitiendo, al mismo tiempo, la comprensión de

la existencia humana como un continuum, como un movimiento perpetuo en el que todo fluye de manera infinita (Pardo, 1990:776).

Más aún, dentro de este territorio que ampara, que refugia y permite la ensoñación, estamos dentro de un espacio de carácter heterotópico que, como ya se ha señalado, constituye una dimensión espacio temporal definida en la que se sobrepasan los límites de la realidad y se está protegido de la amenaza externa. Así, la laguna y sus aguas gentiles, los cerros que amistosos ofrecieron sus laderas y rincones para diversión del joven Curimanque, así como la compañía de sus hermanos, constituyen un *contraespacio* que permite las ensoñaciones del guerrero, alcanzando éstas incluso un carácter premonitorio.

Algo similar ocurre en la historia de los hermanos Domingo y Manuel en el capítulo “Puebla y campamento”. También aquí opera el apego al territorio como dimensión utópica, capaz de gestar en los personajes un comportamiento de apropiación y pertenencia; un pensamiento utópico donde la tierra y la ilusión de una vida sencilla y reposada seducían a uno, mientras el otro caía rendido, fascinado por las luces de la ciudad. En ambos escenarios residía el sueño de una vida posible. Campo y ciudad, “Puebla o campamento”, constituían utopías existenciales en la mente de ambos protagonistas.

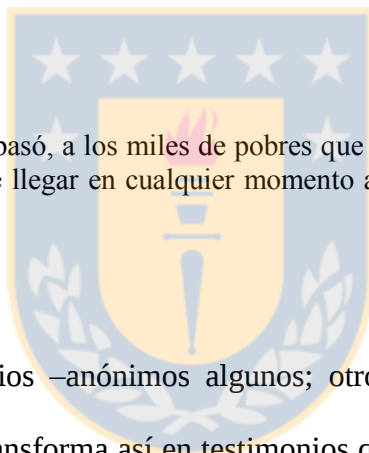
Para Domingo, introvertido y silencioso, que detenía su mirada en detalles que a otros escapaban y echaba a volar sus sueños en cada respiro, las labores del campo, el paisaje de amplios y limpios horizontes eran su mundo. En cambio para Manuel, hablador y comunicativo, más vuelto hacia afuera que hacia adentro, las faenas compartidas, las farras y la buena compañía, las relaciones sociales que imponían tanto el campamento como la mina, resultaban ser su medio ideal (Silva, 2011:40).

A lo largo de toda su obra, Polizzi aspira a que el recuerdo de situaciones traumáticas permita rescatar del olvido las huellas de un pasado injusto, que los discursos

oficiales han tratado de volver invisible en su dimensión más violenta, con el objetivo de hacer prevalecer una lógica consensual. Lo anterior se relaciona con lo establecido por Ricoeur (2006) en relación a la construcción de un pensamiento utópico que reestablezca el debate imaginario acerca de temáticas tales como el modelo económico, las políticas públicas, la cultura, el medio ambiente, etc. Se trata, pues, de reconstruir “imágenes de futuro” sobre problemas viejos pero también nuevos, como la tensión entre lo global y lo local, a partir de la literatura y el arte en general.

Esto determina que este tipo de textos, como *Cuentos para no olvidar*, busque desenmascarar la alevosía a la que llegó un sector de la sociedad chilena para imponer sus fines sobre el otro.

“Para no olvidar” lo que pasó, a los miles de pobres que lucharon de forma anónima. “Para no olvidar”, que se puede llegar en cualquier momento a una dictadura (Polizzi, entrevista con el autor, 2013).



La sucesión de episodios –anónimos algunos; otros, acusatorios- que componen *Cuentos para no olvidar*, se transforma así en testimonios que irrumpen en una época en la que toda herida, todo vestigio del pasado, se daba por superado. Existe, pues, en esta necesidad del ejercicio de la memoria, la intención de provocar, de incomodar al poder y sus lógicas homogeneizantes, en cuanto emerge desde el pasado un recuerdo que, aunque más de alguno se apure en tildar de anacrónico, parece responder al eco de una historia no acabada.

Detrás de cada una de estas historias existe un grito que al mismo tiempo exige reconocimiento y justicia. Su utopía última corresponde a la memoria, al recuerdo de quienes hoy no están, pero que un día estuvieron, por mucho que sus presencias no figuren

en la historia oficial. A través de Polizzi habla el encapuchado que encendió una barricada frente a la Vega Monumental, la joven universitaria cuyo padre fue asesinado al interponerse entre ella y los agentes de la policía secreta del régimen, el joven idealista que fuera desaparecido tras haber sido sorprendido rayando una consigna en cualquier calle de ese Concepción sitiado. En fin, Polizzi hace hablar a los fantasmas que solo podrían aterrorizar a una clase política empeñada en no volver la vista hacia el pasado.

Cuando la memoria se transforma en un proceso activo, no solo es capaz de operar en el presente, sino que también actúa sobre la dimensión utópica, al considerarse que intervendrá sobre lo futuro. De allí que Piper (2011: 86-87) sostenga que particularmente la transmisión de experiencias represivas pasadas permita articular un nuevo sentido configurador de la realidad sobre una comunidad determinada, lo que se traduce en la conformación de una identidad común.

Durante mucho tiempo desarrollaron sus actividades de capacitación y análisis en torno a un cumpleaños, a un paseo, en los márgenes de una cancha de fútbol, mientras otros jugaban. Se formaron nuevos dirigentes y nuevas organizaciones sindicales, poblacionales y culturales, como el Taller Literario Mano de Obra, se organizaron marchas y protestas. Allí nació el comando autónomo de pobladores de Barrio Norte, eran cuatro vecinos y cada uno tuvo la misión de organizar un grupo en su sector, así se llegó a constituir diez pequeños grupos desde Paicaví, hasta el río Andalién; encargados de organizar las protestas que desde Santiago el Comando Nacional de Trabajadores, convocaba (Polizzi, 2011:50).

La generación de lazos identitarios comunes, sumada a las marcas propias de una época violenta, actúa como núcleo articulador entre sus víctimas. Polizzi se vale no solo de su experiencia como escritor opositor al régimen, sino como actor de primera línea en la articulación del movimiento sindical de los años ochenta y hasta el día de hoy, en la ciudad de Concepción. En cierta medida, Polizzi ha sido un importante actor en lo que Giannini

(2005) cataloga como reformulación de la vida política a partir de la ciudad y sus territorios. Es en la calle, en el barrio, en “la pobla” donde tiene lugar el ir y venir, el encuentro cotidiano con el otro, donde defendemos nuestros derechos y, finalmente, donde la realidad de la ciudadanía se opone a los permanentes intentos de abstracción globalizante.

Este retorno hacia lo más alevoso del sufrimiento común no es gratuito. Detrás de cada acción violenta realizada en contra de sus compañeros en el pasado, el autor se encarga de asentar las bases para una denuncia del presente, objetivo último de este texto narrativo. Existe un anhelo de justicia insatisfecho, de una parte, y se vive bajo las mismas normas, bajo el mismo código constitucional realizado en dictadura. En cierta medida, se sigue viviendo bajo las condiciones políticas, económicas y sociales heredadas de la dictadura. Con variaciones, es cierto, pero intocables en su trasfondo hasta el minuto. De allí que las voces del pasado acusen tanto aquello que es irreparable –la muerte y el horror-, como lo que no ha encontrado voluntad para subsanarse –la justicia, los ideales reprimidos-.

El lenguaje se transforma, de este modo, en un espacio piadoso, responsable y acogedor (Levinas, 2006). Tanto los caídos conocidos como aquellas víctimas anónimas encuentran un lugar en medio de esta narrativa, configurándose así una dimensión hospitalaria que a juicio de Faúndez (2013) se destaca por la amistad.

La textualización de los nombres de los difuntos [...] constituye una verdadera invocación a los muertos. Nombrar a los muertos implica dirigir un llamado a quienes sólo pueden

responder en el espacio que abre la memoria de la muerte, territorio cargado de intensidades y afectos donde es posible un diálogo simbólico con los difuntos (Faúndez, 2013:19).

En este diálogo posible con los muertos reside, pues, buena parte de la ética que despliegan los autores al momento de referirse al pasado y las ausencias del presente. Allí radica acaso la responsabilidad última de esta literatura, su compromiso más sentido, la esencia de su misión reparatoria y transformadora.

VIII.III El otro mundo posible

A través de sus obras, los autores nos acercan a sus propias concepciones valóricas y de índole utópica. Si bien, como sostiene Adorno (1986), el contenido social del arte siempre resulta una comunicación deformada por la toma de posición y los “prejuicios” espirituales de cada autor, es claro que el conjunto de textos analizados en la presente investigación establece ciertos márgenes comunes.

A partir de la crítica de un pasado asfixiante y del que se expresa una opinión en términos denunciante, los narradores Henríquez, Polizzi, Rodríguez y Silva establecen ciertas reivindicaciones. Algo solapadas, en el caso de los dos primeros, y ya más directas en los dos últimos.

La génesis de otros mundos posibles en el texto de Polizzi puede encontrarse en la justicia, en la memoria que aspira a sentar un precedente para que aquel pasado atroz no se repita. El autor narrando su propio velorio –en el relato “Velatorio”- resulta tremendamente

iluminador en cuanto a la percepción última de reconocimiento. Hablando desde su propio cadáver, o desde su alma, según quiera verse, el narrador es capaz de enjuiciar su entorno, de marcar posición, de diferenciar entre leales y traidores, y de manifestar su temor frente al olvido, aquel enemigo maldito del que tanto recela su obra. Finalmente, la indignación frente a la tergiversación de su “legado” puede más, e indignado reacciona frente a la hipocresía que parece reinar en su entorno. Al ver amenazado su deseo de gobernar sobre la forma en la que será recordado, el narrador reacciona con violencia:

Esta huevía no da para más, parece circo, me dan ganas de tomar el féretro y arrastrarlo yo mismo. Me estoy muriendo de nuevo, más bien me rematan con esto... que hablen los poetas, los obreros, los anarcos, la izquierda, los viejos del sindicato; bien, pero los fascistas ¿A quién se le ocurrió? ¿Será venganza de mi hermana o del alcalde? (Polizzi, 2011:42).

Todo parece indicar que en Polizzi la posibilidad de otros mundos posibles se relaciona con la capacidad que tengamos como sociedad de vencer el carácter amnésico de nuestra memoria, que privilegia los mensajes provenientes de la sociedad de consumo, por sobre la atención a la propia condición humana:

¡Bien Tancredo, manso discurso!

“Esta lucha lo llevará a la cárcel, al exilio, pero también a la tribuna literaria donde se juntan y discuten los poetas, aquellos que no aceptan la sociedad tal como es...

Aprendan huevones el viejo tiene escuela, así son los de antes y pregunten si tiene celular o sabe de computación... (Polizzi, 2011:43).

Si bien las reiteradas menciones a secuestros, asesinatos y torturas podrían conducirnos a pensar que Polizzi relata el fin de una utopía, ofreciéndonos incluso una crónica de la distopía, resulta importante recalcar que en ningún momento el autor hace una referencia demasiado importante al período previo a la dictadura, es decir, al gobierno y

proyecto político de la Unidad Popular. Las historias se desarrollan todas en la etapa de dictadura, más bien alejadas de discursos grandilocuentes, dando paso en su lugar a vidas entregadas a sus ideales, con la presión de ser prácticos y actuar sobre el presente, de hacer más que pensar.

Y es que los personajes de Polizzi están despojados de aureolas o ímpetus, como podría pensarse en el caso de Silva. Su humanidad desgarrada es lo que los hace luminosos. El lector no se encuentra, así, con ninguna actualización del mito del héroe, sino simplemente con pobladores, vecinos, obreros y estudiantes cuya conciencia los obliga a actuar superando el miedo a la propia destrucción, a ser parte de una historia que hoy emerge desde su olvido, reclamando su derecho a estar presente, no tanto a partir de un afán conmemorativo –las fechas tampoco parecen importarle mucho a Polizzi–, como a que se recoja el legado de su causa.

El miedo era como una enfermedad que se pegaba y que uno debía superar para pelear por lo que creía justo. La utopía mía es la utopía de la libertad. La gente tiene que luchar siempre por más libertad; libertad que es al mismo tiempo responsabilidad de cada uno. Mientras no nos organicemos y no exijamos soluciones, éstas no van a llegar. Tiene que haber conciencia en la base para cambiar lo de arriba, y eso nos ha llevado la vida, creando ese tipo de utopías, para que la gente haga algo y no se siente a esperar iluminados (Polizzi, 2013, entrevista con el autor).

Se trata, pues, de personajes *infames*, en el sentido descrito por Foucault en su obra *La vida de los hombres infames*. Es decir, existencias contadas en breves palabras, a las que solo se tiene el privilegio de llegar a través del azar, presentes en archivos antiguos y narraciones perdidas en el tiempo, en las que se expone aquello que es *inconfesable* de sus vidas.

He querido que estos personajes fuesen ellos mismos oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas -nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad-, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro (Foucault, 1996:79).

Vidas de las que, de no posarse sobre ellas el fugaz haz de luz del poder, nada se sabría, ningún recuerdo las habría hecho perdurar hasta el presente. Estaban destinadas a desarrollarse en el más absoluto secreto que les confería su anonimato. Pero detrás de cada uno de estos sacrificios individuales relatados por Polizzi se encuentra el sueño de un bienestar colectivo.

En Darwin Rodríguez, en tanto, la dimensión utópica emerge condicionada a una posible “devuelta de mano”, en el sentido de reconstruir aquellos sueños de justicia social que intentaran ser aniquilados por el poder político y económico. La imposibilidad de reconciliación sin justicia ronda de inicio a fin en el relato “La revancha”. El partido de fútbol jugado entre prisioneros y marinos, y ganado en dos ocasiones por los últimos, se transforma en un recuerdo que provee a las víctimas de violaciones de derechos humanos presos en la Isla Quiriquina de una entereza moral, de dignidad, que en el terreno simbólico –y únicamente en este terreno- pareciera estar en disputa a través del partido de fútbol. De allí la insistencia de los marinos con que los presos accedieran a disputar un partido de revancha. Éste finalmente ocurre, aunque más de treinta años después, con la consiguiente y nueva victoria de los ex prisioneros.

A la tan renombrada carencia de utopías que caracteriza la posmodernidad, tanto Rodríguez como los demás autores considerados en esta investigación responden desde una perspectiva distinta. Cabe indicar que fue Lyotard (1987) el primero en señalar el deterioro

de los macro-relatos como una condición que definía la postmodernidad, y que esto en la actualidad se traduce en la inexistencia de una alternativa al modelo socioeconómico neoliberal.

Ahora bien, en el caso del escritor tomecino, la desconfianza es lo que le permite preguntarse sobre los reales motivos detrás de tanta cortesía, que más bien parece corresponder a un hábil guión de los marinos en su relato:

La cortesía de los marinos, que subrepticamente nos rodean, me abisma. Está bien, cumplen órdenes, para eso los entrenan [...] Ellos ensayan, entrenan todo el año. Obedecen. *Por orden de nuestra comandancia, recibiremos una delegación de ex –prisioneros, les atenderemos amablemente.* Y así fue.

¿Y si la orden fuera *fuego...*? (Rodríguez, 2010:29-30).

El arte toma sus contenidos de lo real. Rodríguez cuestiona la realidad a partir de una serie de relatos que se proponen la resistencia al olvido, convencido que detrás de la amnesia está la posibilidad de repetir los errores –y horrores, nos dice- del pasado. De allí que su escritura también pase por el filtro de sus objetivos políticos:

Yo no tengo ningún empacho en decir que tengo una formación de tal o cual manera, pero eso lo digo como para una aclaración conceptual, no para decir que yo antes de hacer algo, me lo propongo como una tarea política. Mis gestos son políticos todos, al escribir, lo hago desde mi formación vital, y desde mi formación vital soy marxista (Rodríguez, 2013, entrevista con el autor).

VIII.IV “Yo y nosotros”: reconstrucción del pensamiento utópico

Filósofos como Fernando Ainsa (1999) y Humberto Giannini (2005) han advertido sobre la imposibilidad de suprimir esta condición tan propia de la condición humana como es la generación de pensamiento utópico, entendido como el prever mundos posibles a

partir de una crítica a la realidad actual, así como la sugerencia de determinadas líneas de acción conducentes a la gestación de dichas transformaciones.

En tal sentido, la capacidad de desarrollar pensamiento utópico cumple una función social, ya que permite avizorar horizontes infinitos para resolver las problemáticas que aquejen a la sociedad en las que se encuentran sus formuladores. Estos autores sostienen que para ser constructivo, el pensamiento utópico necesariamente debe trascender al sentimiento de nostalgia por “lo que pudo haber sido”, y pasar a transformarse en una capacidad que actúe fuera del universo personal de quien la desarrolla. Es decir, que se transfiera certeramente desde el “yo” hacia el “nosotros”, saliendo al encuentro del “otro” con una fuerza unitiva e inclusiva, venida desde el territorio mismo que se comparte, es decir, poseedora de una identidad común.

La reconstrucción de este pensamiento utópico pasa, pues, por entretener historias, lazos afectivos e identidades dentro de un discurso común, que agrupe al tiempo que moviliza, que refuerce los lazos de pertenencia a un espacio y tiempo comunes.

Es en el relato “Desfile de estatuas”, donde aparece con toda amplitud la dimensión utópica de Rodríguez. A través de la historia de Poly Smith, un habitante de Tomé que va a probar suerte a Santiago, el lector asiste a una situación que constituye un auténtico preámbulo de lo que sobrevino luego con el régimen militar.

A Poly le llegó su hora. Cocaví en mano, llantos de madre, la regada despedida de los amigos, pasaje en el tren nocturno, abordó destino a la capital.

-Allá hay oportunidad para hombres como tú- dijo su padre al abrazarlo. Sin llorar, pues en ese tiempo los hombres no lloraban.

-Volveré triunfante, se dijo a sí mismo.

Todo era cuestión de horas, ocho horas para ser precisos.

Volvió cada verano siguiente. De gafas, sandalias y camisas floreadas. Una novedosa radio a pilas (desconocidas aún) y fumando Lucky Strike. Todo un golpe de suerte en su vida. Muchos de sus amigos ya casados con la tradicional vida provinciana sintieron envidia. Y curiosidad (Rodríguez, 2010: 64).

A través de su relato Rodríguez pareciera advertirnos que el desafío del pensamiento utópico recae en superar la barrera del espejismo, el mismo que impide a Poly Smith darse cuenta de la posibilidad cierta de que su trabajo sea pisoteado por las botas de los militares. Ciego frente a la ordenanza que establecía un recorrido específico para el desfile fue incapaz de ver que las estatuas podrían vulnerar los límites democráticos establecidos por la sociedad civil. La imposibilidad de escuchar las advertencias formuladas por el narrador de la historia puede ser entendida también como un ensimismamiento, que niega al otro la oportunidad de participar colectivamente en la construcción de un mundo distinto. Finalmente, el desfile de estatuas continúa su camino, sin respetar los límites establecidos, y pasa por encima de la mesa donde Poly tenía a la venta sus banderitas de papel y sus globos:

No lo terminé de escuchar. Hipnotizado. Los zapatos del guaripola se acercaban a la cruz formada por dos líneas blancas en el centro de las calles. El punto exacto del giro. La respiración contenida, las mandíbulas apretadas, el corazón al galope... la sístole alterada. *Taratán, taratán, taratán tan tan.*

-Poly, Poly, le grité alarmado, y si no doblan ¡Saquemos las banderas!

-Tran tran tranqui qui quilo...

Su acentuada tartamudez apenas se oía con el chillido de los bronce y los palos contra los cueros. Los bototos botaron la mesa, reventaron los globos y pisotearon las banderitas de papel (Rodríguez, 2010:67).

Entonces, frente al caos, a la destrucción, al aplastamiento, se produce un hecho inesperado, mágico y milagroso:

Un niño pasó corriendo, recogió una bandera aún intacta y se escabulló entre los endicichados transeúntes (Rodríguez, 2010:67).

El niño que huye llevándose la bandera, que se pierde entre la multitud, rescatando antes un valioso fragmento de aquello que se creía para siempre perdido, representa la sobrevivencia de la utopía, que pasado algún tiempo acaso volverá a perderse entre esa misma multitud, y emergiendo en la forma de un nuevo sueño colectivo, de un nuevo mundo posible. A través de este pasaje del relato, resulta posible encontrar indicios de una libertad futura; condición imprescindible para la reconstrucción de espacios pertenecientes a un pasado idealizado (Ainsa, 1990).

En *Coronel. Cinco tiempos de una historia*, de Pedro Silva, será a partir del capítulo “Puño cerrado” cuando el autor comenzará a esbozar un pensamiento utópico ligado a las grandes ideologías que se confrontaron durante gran parte del siglo XX: el capitalismo y el socialismo.

Para introducir al lector a la confrontación de ideas que supone el enfrentamiento entre estas dos visiones opuestas de la sociedad, Silva recurre a la descripción de sucesos históricos que influyeron de manera concreta en la sociedad chilena, especialmente a la intelectualidad y al movimiento obrero de mediados del siglo XX, donde se destacan las luchas sindicales de los mineros del carbón, que decantarían en la llamada “Huelga Larga”, acontecida en 1960, y que se prolongó durante 97 días, hasta que debido al terremoto obligó a los mineros a bajarla en solidaridad con sus víctimas.

La gestación de esta Huelga Larga está presente en el texto de Pedro Silva, tanto a partir de la descripción de pasajes que relatan su planificación, como en su expresión más

concreta, con marchas, protestas callejeras y otras formas de movilización incluidas. Sin embargo, Silva comienza describiendo el período anterior, es decir, los albores del movimiento minero, próximos a la segunda década del siglo XX:

A un siglo de la gesta independentista, un nuevo Guerrillero recorría la patria, iluminando conciencias y movilizándolo al pueblo contra la explotación y el entreguismo. Su nombre, Luis Emilio Recabarren. En las minas de carbón la orden del día era conquistar la jornada de ocho horas y poner fin al sistema de fichas y vales, que completaba en la pulpería la explotación iniciada en los frentes de trabajo (Silva, 2011:46).

Si entendemos el pensamiento utópico como la voluntad de construir otro mundo sobre la base de una crítica al presente, Silva se esfuerza por presentar la dimensión utópica que guía a sus personajes como una simple quimera, entendiéndola como un plan de acción orientado a la transformación social. De esta forma, acude y rescata a personajes de relevancia histórica en la génesis del movimiento sindical, como el joven anarquista Carlos Barrientos:

El hombre que dirigía la movilización pasaría apenas los 25 años, y sin ser físicamente robusto, multiplicaba su presencia por la convicción de su palabra y por la transparencia de su conducta. Al conocerlo, “El maestro” no titubeó, y sin pensarlo dos veces se puso a las órdenes del compañero Carlos Barrientos (Silva, 2011:50).

Señala Maldonado (en Suárez, 2003:27-44) que la base del desarrollo de pensamiento utópico radica en la capacidad de invención, entendida como la convicción y creación de nuevas posibilidades. Esta invención, que constituye además la base de cualquier arte, es lo que gatilla la emergencia de vanguardias y de seres que en un momento histórico determinado cumplen funciones clave para que se produzcan cambios. En el

capítulo “Puño cerrado”, Silva recurre a la figura de Carlos Barrientos para hablarnos de la utopía que en los años veinte movilizó a todo un pueblo.

Carlos Barrientos se volcó a la tarea de hacer de esos mineros sueltos un puño cerrado, capaz de derribar los muros que frenaban su progreso y de romper las cadenas que ataban su libertad. Recorrió pacientemente lavaderos y hornos hablando con las mujeres, explicándoles que una vida mejor era posible, que el futuro de sus hijos no podía seguir dependiendo de la voluntad de los patrones, que su tarea era comprometer a los obreros con la causa de los cambios (Silva, 2011:53).

Se trata, pues, de lo que Ernst Bloch (1959:62-63) ha definido como “sueños diurnos”, es decir, aquellos sueños de una vida mejor que conllevan no un apartamiento evasivo de la realidad, sino por el contrario un compromiso con lo real que le permite a los seres humanos aproximarse a un progreso posible.

¡cuántos otros sueños diurnos que no han apartado la vista de lo real, sino que la han hundido en su progreso y su horizonte, no han servido para mantener en el hombre el valor y la esperanza! ¡Cuántos no han robustecido la voluntad de no renunciar en el curso de la anticipación, de la superación de lo dado y de las figuraciones de ello! (Bloch, 2004:62-63).

Tales ensoñaciones diurnas constituyen la base del pensamiento utópico, pudiendo entenderse como un llamado a la práctica, es decir, a la concreción de los deseos transformadores de la realidad. La fusión entre razón y emoción es lo que permite a estos sueños concretarse en el presente, que pasa a entenderse como la construcción de un futuro.

Al hablarnos sobre la vida de Carlos Barrientos y otros ejemplos de entrega y compromiso político, Silva nos sugiere que detrás de la vocación transformadora hay un trabajo invisible. Y justamente el pensamiento utópico de la obra en su totalidad nos hace dialogar con el activismo político, con la organización social y con la determinación férrea,

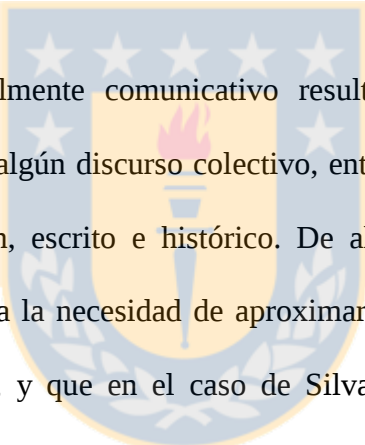
como los componentes que posibilitan una transformación siempre necesaria. Cambio que, dicho sea de paso, no resultaría posible sin la superación del individualismo, en función de la consecución de objetivos colectivos.

En los relatos que componen “Puño cerrado”, Pedro Silva narra la vida de diversos personajes, a través de las cuales recrea la escena política y social donde se gestó el movimiento obrero que protagonizaría la arena política en los años sesenta. Como oposición a los valores fundamentales de nuestro actual modelo socio-económico-implantado durante la dictadura y perfeccionado en la transición-, tales como el progreso individual y el ciego crecimiento económico, Silva relata la utopía socialista en la que el bienestar colectivo y la justicia social eran las voces imperantes a la hora de pensar y repensar la construcción de una sociedad distinta.

Silva no solo explica estos valores ausentes en la lógica posmoderna, sino que además los reivindica en el presente. En los relatos sucesivos “El yo y el nosotros” y “La decisión”, nos sitúa frente a un momento en la vida de Armando Reyes, quien se ve enfrentado a la disyuntiva de elegir entre la prosperidad individual, que involucra el completo alejamiento de su territorio y, en cierta medida, el desprecio de la lucha que han emprendido sus compañeros, y la posibilidad de unirse a ellos. Una decisión que hoy en día bien podría tacharse de impensada, toda vez que la lógica productiva se ha incorporado implacablemente en las relaciones cotidianas de las personas a través del discurso neoliberal. No obstante, el pensamiento utópico que se desprende de la obra de Silva radica precisamente en la necesidad de un mayor acercamiento y compenetración con el otro, en entender el destino no como un proceso exclusivamente individual, sino como parte de una causa que trasciende al individuo, y que le obliga a actuar en conjunto en determinadas

oportunidades con el propósito de bogar por un objetivo común. Asimismo, el texto alude a una ética basada en el entendimiento del prójimo, que permite a los personajes superar las ambiciones personales para empeñarse en una gesta colectiva.

Una sensación extraña invadió su alma al contemplar a ese hombre, tan grande y tan sencillo, que exponía su vida por defender los derechos de sus compañeros, que anteponía los intereses de su gente a los propios. Lo imaginó tendido, en un lugar oculto, con la cabeza perforada por un balazo de la guardia blanca o inflado en el fondo del mar, con los ojos muy abiertos, como buscando una luz [...] Pero cuando la columna llegó frente a él pareció liberarse de algo, como si un gran peso se desprendiera de su cuerpo. Sintió como si su espíritu se escapara de una jaula y emprendiera el vuelo hacia una libertad muy plena, distinta, que nunca antes había imaginado. Y sin más tiró el pucho, saludó al “Maestro” a la manera militar y, sonriendo, se sumó a los manifestantes, que lo envolvieron en miradas de gratitud y cariño (Silva, 2011:60).



En un mundo esencialmente comunicativo resulta imposible concebir nuestra existencia sin la pertenencia a algún discurso colectivo, entretejiendo con nuestras propias experiencias un tiempo común, escrito e histórico. De allí la importancia que otorgue Humberto Giannini (2005:19) a la necesidad de aproximarse a los valores permanentes y originarios de una comunidad, y que en el caso de Silva se aproximen a los descritos algunos párrafos más atrás, relacionados a la lucha colectiva y a la organización social.

El autor de *Coronel. Cinco tiempos de una historia* hace eco de esta necesidad de allegarse a una organización transtemporal, capaz de asegurar los intereses de una comunidad que posea suficiente autodeterminación. He allí la raíz del pensamiento utópico de Silva, y que tiene como finalidad última el dominio del territorio, a partir de una memoria histórica común abastecida por la suma de las experiencias individuales de una comunidad. El autor acusa la necesidad de redefinir la vida política desde la ciudad, desde el territorio, es decir, desde el espacio de encuentro con el otro. Allí donde el ojo observador del poder se difumina, y donde la ciudadanía es capaz, cuando se lo propone,

de oponerse tenazmente a cualquier abstracción globalizante. No es casual que la última parte de la obra lleve por título “El futuro es nuestro”, ni que los últimos relatos respondan al llamado de reforzar la voluntad de volver a tomar las banderas, de reconstruir la utopía bajo los lemas “Aquí estamos otra vez” y “Todos juntos”.



Conclusiones

A partir del análisis de los textos *Cacerías sobre un iceberg*, de Roberto Henríquez, *Cuentos para no olvidar*, de Juan Polizzi, *Cuentos contra la amnesia*, de Darwin Rodríguez, y *Coronel. Cinco tiempos de una historia*, de Pedro Silva, fue posible realizar un primer acercamiento a las dimensiones éticas y estéticas que se proponen la recuperación de la memoria, el rescate de lo patrimonial-territorial, así como el desarrollo de pensamiento utópico. Los autores considerados en la presente investigación, si bien responden a estéticas distintas, representan en visiones particulares de la ciudad de Concepción, que actúa en todos los casos como un complejo escenario –un territorio vivo– para las andanzas de sus respectivos personajes.

En el caso de Roberto Henríquez, la ciudad es presentada como un espacio hostil, que guarda un peligro permanente para sus habitantes, y en el que sus duras condiciones de vida fuerzan a los personajes a existir en medio de la marginalidad y la paranoia. Juan Polizzi, en tanto, presenta una serie de relatos marcados por el componente autobiográfico, cercano al testimonio, narrando con crudeza diversos pasajes de la persecución política llevada a cabo en Chile por el gobierno militar en contra de sus detractores. La ciudad, en Polizzi, puede entenderse como un campo de exterminio, pero también como un territorio en permanente disputa. Por su parte, Darwin Rodríguez incursiona en las marcas y traumas dejados por la dictadura en la vida íntima de los protagonistas de sus relatos. Lo hace a partir del humor, y en parte esto consigue menguar lo descarnado de las situaciones relatadas; sus relatos apuntan al rescate del sentido domiciliario del territorio, pues es allí

donde sus personajes deben aprender a convivir con las situaciones de peligro. Finalmente, Pedro Silva nos proporciona una serie de narraciones donde la búsqueda de identidad territorial se mezcla con los sueños de otro mundo posible, lo que deviene llamado a la acción; pensamiento utópico donde la memoria, al decir de Louis Lavelle (2005), opera como un motor de concreción de las ideas sobre el presente.

Es posible apreciar diferencias estilísticas entre los autores, particularmente en lo que respecta al manejo del lenguaje. Mientras Roberto Henríquez incorpora elementos provenientes de la estética del cine de terror para describir la situación sociopolítica y su impacto sobre la ciudad-territorio, Darwin Rodríguez utiliza el humor para aproximarse a recuerdos potencialmente traumáticos cuyo efecto resulta a veces balsámico para la lectura. Juan Polizzi expone de manera directa las atrocidades cometidas contra sus propios compañeros de lucha, haciendo del horror un componente presente en gran parte de su obra. Pedro Silva, por su parte, realiza un llamado a hacer de la historia un motor para las nuevas generaciones, por lo que su rescate de personajes y pequeñas gestas cumple con la labor de movilizar al lector. En Polizzi y Silva el eje está, pues, situado en el valor de la historia misma que se desea narrar. Henríquez y Rodríguez, en tanto, procuran enriquecer sus textos a partir de un manejo acabado del lenguaje.

Ahora bien, sobre la base de lo analizado, creemos que los autores poseen algunos puntos en común, y que su producción se caracteriza por un fuerte compromiso, por aspirar al cumplimiento de una función social. Salvo el caso de Henríquez, resulta posible, además, encontrar en estos autores la resurrección de pensamiento utópico, tan invisibilizado durante los años noventa, e incluso hasta el día de hoy, por los grandes sellos editoriales y sus *best-sellers*. Este pensamiento utópico se sustenta en un rechazo a los duros embates en

términos sociales, económicos y culturales que ha originado el modelo neoliberal, implantado durante la dictadura y perfeccionado por las siguientes administraciones. Se exige, asimismo, una mayor apertura democrática, que permita a éstas y otras voces disidentes un espacio, una tribuna, una consideración por parte de la sociedad. A partir de los respectivos énfasis en la ciudad sitiada, la paranoia, el exterminio, el horror, la esperanza, la reivindicación de la identidad territorial, la transformación inconclusa de la sociedad, los autores parecieran sugerirnos que todavía quedan tareas pendientes y que urge su concreción en el presente. Algunas con base en la superación del pasado a partir de la justicia, la condena y el escarnio de los perseguidores; otras, con la convicción de que el cambio sigue siendo necesario y que, incluso, es más necesario que nunca.

La alusión constante al territorio, como espacio donde se construye la memoria colectiva, espacio de convergencia donde el pasado dejó sus marcas, y que debe ser reappropriado por sus habitantes, así como la condena a la represión política que malogró a gran parte de los personajes contenidos en uno y otro de los textos abordados por esta investigación, nos indica que hay un camino que inequívocamente debemos recorrer como sociedad. Los autores quisieran decirnos a coro que no hay consenso que valga, y que el simple olvido del pasado está lejos de ser un mecanismo efectivo para conseguir superar los traumas vividos en la historia reciente del país.

Como decíamos al comienzo de la presente investigación, detrás de los *best-sellers*, de los grandes proyectos de las editoriales transnacionales, existe una literatura *underground* que palpita, y que proporciona una interpretación de la realidad, de nuestra realidad. Los proyectos narrativos de Henríquez, Polizzi, Rodríguez y Silva apuntan a la recuperación de nuestra memoria como país, pero con una perspectiva que trascienda un

simple testimonio. Se trata, pues, de que la memoria asuma su responsabilidad, su *deber*, como lo señalara Ricoeur (2004), y se canalice como un motor de actualización del presente (Lavelle, 2005).

Y entonces es cuando se hace presente el pensamiento utópico, con autores como Rodríguez y Silva, que rescatan del holocausto la capacidad del ser humano para soñar y concretar acciones para transformar su mundo. Estos autores nos indican que la esperanza se las ingenió para escapar y reinventarse en el presente. Nos interpelan como lectores, nos remecen y acaso consigan movilizarnos. Se habrá cumplido entonces el objetivo político que subyace detrás de cada línea de cualquiera de estos autores. Estamos frente a pequeños brotes de pensamiento utópico de raíces profundamente territoriales y colectivas. Se busca la recuperación de la identidad, el autoconocimiento emancipatorio, con miras al encuentro con el otro, con las otras comunidades, con los otros territorios, bajo la disposición plena para caminar hacia un futuro común, diverso y enriquecedor, forjador de profundas y necesarias transformaciones.

Futuros estudios de la narrativa de Concepción podrían explotar importantes vetas de producción literaria, que en gran medida se desprenden de las labores de los autores considerados en el corpus. Como uno de los fundadores del *Taller Literario de Trabajadores Mano de Obra*, Juan Polizzi ha sido acompañado por otros poetas y narradores, como Patricio Turra, recientemente fallecido, David Avello y Marcos Cabal. Este último, fundador de las *Ediciones Letra Nueva*, cuadernillos literarios aparecidos en pleno régimen militar y que tenían como propósito divulgar obras literarias en una época particularmente oscura para todas las artes. Podemos concluir que la narrativa de Concepción da vivas muestras de querer representar un pensamiento no considerado en los

grandes proyectos editoriales. La ciudad es vista como un territorio vivo, lleno de marcas que componen su memoria urbana liminar (Villarruel, 2011), colmada de tensiones y contradicciones que van mucho más allá de concepciones malditistas y pintorescas. La urbe vista, experimentada y narrada como un espacio que persigue y expulsa, pero también que acoge y protege. Esta nueva perspectiva abre un vasto campo de estudio para futuros trabajos acerca de la narrativa penquista.

Otro aspecto a considerar en investigaciones próximas lo constituye un estudio más acabado de los imaginarios urbanos contenidos en la literatura producida en Concepción. El campo de los imaginarios urbanos es vasto, vastísimo, y difícilmente pudiera haber sido desarrollado de manera acabada en una investigación como la presente. Realizar un análisis de esta envergadura implicaría el examen de un corpus más amplio y diverso, con toda seguridad más heterogéneo. Sin embargo, dicho estudio podría arrojar luces respecto de la manera en que tal imaginario ha variado a través de las últimas décadas, en relación a los cambios sociopolíticos experimentados por nuestra sociedad.

Bibliografía

Aeppli, Ernst. 1965. *El lenguaje de los sueños*. 4ta edición. Barcelona: Luis Miracle.

Ainsa, Fernando. 2006. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.

_____. 2002. “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”, en De Navascués, Javier (ed.). 2002. *De Arcadia a Babel*, pp. 19-40, Madrid: Iberoamericana.

_____. 1999. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Colihue.

_____. 1990. *Necesidad de la utopía*. Montenideo: Tupac/Nordan Ediciones.

Adorno, Theodor. 1986. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.

Aguilar, Isabel. 2008. *La utopía posible. Los Derechos Humanos como construcción racional del sueño*. Tenerife: Baile del Sol.

Alcalde, Alfonso. 1971. *El auriga Tristán Cardenilla*. Santiago: Nacimiento.

Alonso, María, Mestre, Juan, Rodríguez, Mario y Triviños, Gilberto. 1988 *Las plumas del colibrí*. Santiago: Cesoc.

Araya, Pedro. 2007. “Marcas expuestas, poéticas contestatarias”, en Orecchia, Teresa (ed.). 2007. *Las ciudades y el fin del siglo XX en América Latina: Literaturas, culturas, representaciones*, pp. 435-454. Berna: Laboratoire d’Etudes Italiennes, Ibériques et Ibéro – Américaines.

Assman, Jan. 1992. *Religión y memoria cultural*. Buenos Aires: Ediciones Lilmod.

Ayala, Edwin. 2004. “El individuo, la soledad y las ciudades mentales desde la literatura urbana”, en *Ciudad y literatura: III Encuentro de nuevos narradores de América Latina y España*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Avelar, Idelber. 1997. “Alegoría y postdictadura: notas sobre la memoria del mercado”. Santiago: Revista de Crítica Cultural (14).

Avello, David. 1991. *Natalia mi amor*. Concepción: Editora Aníbal Pinto.

_____. 1989. *Cuentos para no morir*. Concepción: Editora Aníbal Pinto.

_____. 1989. *Incidente en el Bío Bío*. Concepción: Editora Aníbal Pinto.

Bachelard, Gastón. 1975. *La poética del espacio*. 2^{da} edición. México C.F.: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mikhail. 1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

Bartolomé, Castor y Quinche, Manuel. 2011. *Justicia, estados de excepción y memoria. Por una justicia anamnética de las víctimas*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Baumann, Zygmunt. 2002. *Modernidad líquida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Belmar, Daniel. 1961. *Los túneles morados*. Santiago: Zig-Zag.

_____. 1950. *Ciudad brumosa*. Concepción: J.H. Salazar.

Berger, Peter y Luckman, Thomas. 1968. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Bloch, Ernst. 2004. *El principio esperanza*. Madrid: Trotta.

Cabrera, Santiago (edit). 2011. *Patrimonio cultural, memoria local y ciudadanía*. Quito: Corporación Editora Nacional.

Campos, Javier. 2002. “Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del neoliberalismo maravilloso”, en Kohut, Karl y Morales, José (eds.). 2002. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana.

_____. 1987. *La joven poesía chilena en el período 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Concepción: Ediciones Lar.

Cano, Juan. 1981. *Literatura y tecnología (las letras españolas ante la revolución industrial:1900-1933)*. Madrid: Orígenes.

Cánovas, Rodrigo. 2003. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM.

Cárcamo-Huechante, Luis. 2007. *Tramas del Mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*. Santiago: Cuarto Propio.

Castañeda, María. 2011. “Literatura y memoria”. Tijuana: Hipertexto (14), 148-154.

Casullo, Nicolás. 1995. “Los tiempos utópicos”. en Derrida, Jacques et. al. 1995. *Espectros y Pensamiento Utópico*. Santiago: Lom.

Celentano, Adrián. 2005. "Utopía: historia, concepto y política". Maracaibo: utopía y Praxis Latinoamericana (31), 93-114.

Cerda-Hegerl, Patricia. 2002. "El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas", en Kohut, Karl y Morales, José (eds.). 2002. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, pp. 55-66. Madrid: Iberoamericana.

Chambers, Iain. 1986. *Popular Culture. The Metropolitan Experience*. Londres: Methuen & Co.

Colinas, Antonio. 2002. "Literatura de la memoria". Salamanca: Universidad de Salamanca. Acta del XXI Congreso de la Associazione Ispanisti Italiani (AISPI).

Cordeiro, Renato. 2008. *Todas as cidades, a cidade*. Río de Janeiro: Rocco.

Cortés, Carlos. 1999. "El espacio-espejo de la imaginación moderna", en Jiménez, Jorge (ed.) 1999. *Ciudad Mundi*, 151-158. Heredia: Fundación UNA.

De Rueda, María de los Ángeles. 2003. *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Debord, Guy. 1967. *La Société du spectacle*. París: Buchet-Chastel.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1997. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

_____. 1997. *Mil mesetas*. 3ª edición. Barcelona: Paidós.

Delgado, Manuel. 2008. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

Dema, Pablo. 2008. “El relato literario y la memoria colectiva”. Córdoba: Revista Borradores (8 y 9), s/p.

Derrida, Jacques. 1998. *Memorias para Paul De Man*. Barcelona: Gedisa.

_____. 1997. *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*. Madrid: Tecnos.

De Zan, Julio. 2008. “Memoria e identidad”. Santa Fe: Tópicos (16), 41-67.

Durán, Juan. 1979. *Creación y utopía: letras de Hispanoamérica*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Even-Zohar, Itamar. 1985. “Les regles d'insertion des réaumes dans la narration”. *Littérature* (57), 109-118.

Farina, Cynthia. 2007. “La formación del territorio. Saber del abandono y creación de un mundo”. en Moreno, William. 2007. *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*. Medellín: Funámbulos.

Faúndez, Edson. 2013. “Memoria acongojada de la muerte: Omar Lara y Floridor Pérez”. Concepción: Trilce (36), 19-22.

Faúndez, Luis y Giordano, Jaime. 1965. *Treinta años de poesía en Concepción*. Concepción: Atenea.

Fernández, Héctor. 1998. *Narrativas de representación urbana*. Nueva York: Peter Lang.

Fernández, Maximino. 2002. *Literatura chilena de fines del siglo XX*. Santiago: Edebé.

Fernández de Rota, José (coord.). 2008. *Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido*. Andalucía: Akal.

Foucault, Michel. 2010. *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____. 1996. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.

Frye, Northrop. 1982. “Diversidad de utopías literarias”, en Manuel, Frank (comp.). 1982. *Utopías y pensamiento utópico*, pp. 55-81. Madrid: Espasa-Calpe.

García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

_____. 2005. *Imaginarios urbanos*. 3ª edición. Buenos Aires: Eudeba.

_____. 1999. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.

Garrido, Marcelo y Mardones, Egor. 2006. *En la bella esquina del poema*. Concepción: Universidad de Concepción.

Giannini, Humberto. 2005. “El lugar propio de la utopía”. Concepción: Atenea (491), 11-22.

Gómez, Sergio. 1994. *Vidas ejemplares*. Santiago: Planeta.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. 1996. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta limón.

Guzmán, Mauricio. 1968. *Cautiverio del hombre. Proyecciones del utopismo*. México D.F.: B.Costa-Amic Editor.

Haesbaert, Rogério. 2004. *O mito da desterritorializacao: do “fim dos territórios” á multiterritorialidade*. Río de Janeiro: Bertrand Brasil.

Harvey, David. 2013. *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.

_____. 1998. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Henríquez, Roberto. 2010. *Cacerías sobre un iceberg*. Tomé: Al Aire Libro.

Hernández, Javier. 2008. “Movimiento patrimonialista y construcción de la ciudad”. en Fernández de Rota, José (coord.). 2008. *Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido*. Andalucía: Akal.

Herner, María. 2009. “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. Santa Rosa: Huellas (13), 158-171.

Iglesias, Margarita. 2011. *Memoria y políticas culturales*. Santiago: LOM.

Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Jiménez, Jorge (ed.) 1999. *Ciudad Mundi*. Heredia: Fundación UNA.

Kohut, Karl y Morales, José (eds.). 2002. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana.

Lavelle, Louis. 2005. *Acerca del tiempo y la eternidad*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Lefebvre, Henri. 1978. *El derecho a la ciudad*. 4^{ta} edición. Barcelona: Península.

León, Yohanka. 2006. "Historia y lógica del concepto de utopía". Maracaibo: Utopía y Praxis Latinoamericana (34), 55-78.

Levinas, Emmanuel. 2006. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

Londoño, Oscar. 2007. "Las utopiaceas literarias: algunas reflexiones sobre utopías y antiutopías en la literatura universal". Santiago: Crítica (15), s/p.

Lynch, Kevin. 1984. *La imagen de la ciudad*. México D.F.: Gustavo Gili.

Maldonado, Manuel (coord.). 2013. *El discurso de la memoria en la narrativa alemana a partir de 1990*. Madrid: Síntesis.

Manns, Patricio. 2002. "Chile: por una narrativa de espacios abiertos", en Kohut, Karl y Morales, José (eds.). 2002. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid: Iberoamericana.

Manuel, Frank (comp.). 1982. *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid: Espasa-Calpe.

Mateo Díez, Luis. 2001. *La mano del sueño. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria*. Madrid: Real Academia Española.

Maya, Claudia. 2006. *El arte como mediación de la utopía*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

Minardi, Adriana. 2011. “Autobiografía y memoria en un ensayo benetiano: entre la historia y la conmemoración”, en Porrúa, María (coord.) 2011. *Dialectos de la memoria*, pp. 103-146. Buenos Aires: Biblos.

Moreiras, Alberto. 1997. “Postdictadura y reforma del pensamiento”. Santiago: Revista de Crítica Cultural (7).

Mumford, Lewis. 1982. “La Utopía, la Ciudad y la Máquina”, en Manuel, Frank (comp.). 1982. *Utopías y pensamiento utópico*, pp.31-54. Madrid: Espasa-Calpe.

Musset, Alain. 2009. *¿Geohistoria o geoficción? Ciudades vulnerables y justicia espacial*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Nárdiz, Carlos. 2008. “Calles, caminos y puentes en la ciudad histórica”. en Fernández de Rota, José (coord.). 2008. *Ciudad e historia: la temporalidad de un espacio construido y vivido*. Andalucía: Akal.

Nietzsche, Friedrich. 2005. *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Gradifco.

Novoa, Patricio y Aedo, Gabriel. 1997. *Ecos del silencio. Antología*. Concepción: Editora Aníbal Pinto.

O’Gorman, Edmundo. 1958. *La invención de América*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Ortiz, Carmen. 2013. *Lugares de represión, paisajes de la memoria. La cárcel de Carabanchel*. Madrid: Catarata.

Oyarzún, Pablo. 2009. *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Pardo, Isaac. 1990. *Fuegos bajo el agua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Paz, Octavio. 1981. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral.

Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

Piper, Isabel. 2011. “Procesos de memoria colectiva en la dictadura chilena”, en Erazo, Ximena, Ramírez, Gloria y Scantlebury, Marcia. 2011. *Derechos humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales*, pp. 73-90, Santiago: LOM.

Polizzi, Juan. 2011. *Cuentos para no olvidar*. Concepción: Orión.

Porrúa, María (coord.) 2011. *Dialectos de la memoria*. Buenos Aires: Biblos.

Porto-Gonçalves, Carlos. 2009. “De Saberes y de Territorios: diversidad y emancipación a partir de la experiencia latino-americana”. Santiago: Polis v.8 (22), 121-136.

Quintero, Marieta y Ramírez, Juan. 2009. *Desplazamiento forzado. Narraciones, memorias y ciudadanía*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Rama, Ángel. 2006. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Universidad de Antioquia.

_____. 2004. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores.

_____. 1981. “Los contestatarios del poder”. *Prólogo a Nuevos narradores hispanoamericanos en marcha*, México: Marcha.

Ramírez, Carolina. 2008. “Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a Estrella distante”. Concepción: Atenea (497), 37-50.

Restrepo, Gloria. 2007. “Aproximación cultural al concepto de territorio”. Bogotá: Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango del Banco de la República. Accesible en:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/geografia/geografia/aprox.htm>

Richard, Nelly. 2010. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Ricoeur, Paul. 2006. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.

_____. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

_____. 2002. “Mémoire: approches historiennes, approche philosophique”. París: Le débat (122), 41-61.

Rodríguez, Mario. 1999. “Prólogo. *Los túneles morados*, novela de pasaje entre espacios cerrados”. en Belmar, Daniel. 1999. *Los túneles morados*. Concepción: Atenea.

Rodríguez, Darwin. *Cuentos contra la amnesia*. Tomé: Al Aire Libro.

Rodríguez-Plaza, Patricio. 2011. *Estética urbana y mayorías latinoamericanas*. Santiago: Ocho Libros.

Roiz, Miguel. 2002. *La sociedad persuasora. Control cultural y comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.

Rovira, José. 2005. *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Síntesis.

Sánchez, Marcelo. 2009. *Literatura y ciudad. Representaciones y desplazamientos en la producción literaria de Concepción*. Concepción: Universidad de Concepción. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana.

_____. 2006. "De Freud a Travis. La ciudad morada se puso gris". Concepción: Acta Literaria (32), 25-43.

Sanzana, Oscar. 2012. *Un espacio para soñar que somos otros: heterotopías en la narrativa de Concepción. Daniel Belmar, Alfonso Alcalde y Roberto Henríquez*. Concepción: Universidad de Concepción. Tesis para optar al Grado de Magíster en Literaturas Hispánicas.

_____. 2005. *Estrategias discursivas publicitarias para el control social y cultural en la sociedad de la información*. Concepción: Universidad de Concepción. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social.

Savater, Fernando. 2002. *El contenido de la felicidad*. Madrid: Aguilar.

Servier, Jean. 1969. *Historia de la utopía*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Signorelli, Amalia. 1999. *Antropología urbana*. Barcelona: Anthropos.

Silva, Pedro. 2011. *Coronel. Cinco tiempos de una historia*. Tomé: Al Aire Libro.

_____. 2014. *Coronel de noche. La bohemia de los 60*. Coronel: La Trinchera.

Sociedad de Escritores de Chile. 1992. *Juntémonos en Chile*. Santiago: Sech.

Soja, Edward. 1996. *Thirdspace; journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Malden: Blackwell.

Sosnowski, Saúl. 1993. “Cultura, autoritarismo y redemocratización”. Santiago: Revista de Crítica Cultural (6).

Suárez, María. 2003. “Utopía y diseño”, en De Rueda, María de los Ángeles. 2003. *Arte y utopía. La ciudad desde las artes visuales*, pp. 27-44. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Subercaseaux, Bernardo. 2002. *Historia del libro en Chile*. Santiago: LOM.

Varas, José Miguel. 2006. *Los sueños del pintor*. 2da edición. Santiago: Alfaguara.

Villarruel, Antonio. 2011. *Ciudad y derrota*. Quito: FLACSO.

Zapata, Juan. 1999. “Prólogo”, en Novoa, Patricio y Ojeda, Jorge. 1999. *1999 Concepción*, pp. 7-16. Concepción: Mala Face.