



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española

Estudios de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

TESIS DOCTORAL:

Los palimpsestos de una contramemoria literaria:

Una arqueología de la poética novelística de Patricio Manns.



Nombre doctorando: Benjamín Isidro Guzmán Toledo.

Dr. Manuel Asensi Pérez.

Director de tesis

Dra. Beatriz Ferrús Antón.

Tutora de tesis

2014

Agradecimientos

La materialización de esta tesis doctoral ha sido posible por el esfuerzo de muchas personas. Con algunas de ellas me unen lazos de sangre indisolubles. Con otras, lazos de amistad (también indisolubles). Finalmente, con las restantes me une la búsqueda fervorosa por los fundamentos, las premisas, los métodos, las nociones, los secretos, de una parcela del conocimiento humano: la Teoría Literaria. En estas últimas relaciones, debo señalar que ocupé el rol de discípulo comprometido con la tarea de aprender. Y gané mucho en este largo proceso, porque tuve grandes maestros.

En este sentido, aspiro que este texto sea percibido como una de las diversas formas posibles para desentrañar el complejo y fecundo haz de relaciones entre literatura y vida, a través del estudio del corpus novelístico de un escritor. Porque mi aprendizaje fue de ese signo, vital: remeció mi existencia y también las coordenadas teórico-literarias que traía desde mi país de origen. *Literatura y vida*. Ya lo había señalado certeramente Julio Cortázar:

“Entre vivir y escribir no admito ninguna diferencia, pues se escribe para buscar el amor, entendiendo por éste la más extrema sed antropológica”.

Esta particular simbiosis me ha permitido vivir otros mundos y soñar siempre en la posibilidad de la utopía humana. Para ello, jamás se debe renunciar a la literatura. Nunca. Tal como lo dijera el propio maestro Patricio Manns: *“Hay que soñar con el libro, no con el éxito”.*

Uno es producto de sus experiencias vitales y estéticas, uno es por lo que otros han sido y son sus acciones (u omisiones) modeladoras o deformadoras de una particular forma de ser, una actitud ante la vida, una manera de percibirla y enfrentarla, con una visión antropológica, una postura filosófica, una opción política.

Es tan definitiva la impronta que dejan los seres y la literatura que no puedo soslayar detenerme un momento en aquellas personas que han iluminado mi existencia, ya sea por sus actos concretos, el poder de su propia palabra o por la sabiduría contenida en sus libros favoritos.

Un especial agradecimiento a todos los que quiero y me quieren de forma incondicional:

A Cecilia Segovia Jorquera, *todos los barcos, todos los pájaros*. Mi amada compañera, por ser una iracunda Penélope sudamericana luchando contra los monstruos tecnológicos que entorpecían nuestra comunicación, por tejer una larga espera de muelles y mares hasta nuestro reencuentro, por encontrar siempre las monedas de oro al final del arcoiris durante mi ausencia.

A mis dos hijos: Pablo Andrés -“*Rápido y furioso*”-, por construir su propio proyecto de vida, alejado de mí físicamente (pero muy cerca de mi corazón) y Patricio Javier, bombero jovial, ejemplo de idealismo, por iniciar más temprano que tarde su entrada en la conciencia, único escenario posible de la evolución del hombre. A Valentina Belén, *la meva neta, per constituir una prolongació de la meva sang i la meva esperança*.

A Isidro Guzmán Hidalgo, mi padre, arquitecto rural de unicornios cuya urdimbre secreta se realiza al amparo de las ciencias ocultas del Trazado y la Calderería; Subcomandante del Frente Patriótico Ferromaderero, por aparecer y desaparecer desde su laboratorio secreto -entre un pandemónium de cizallas, remachadoras, sopletes de corte, bielas, vigas enmuescadas, llaves inglesas, tablas, motores, condensadores de aire, tarugos, fraguas, clavijas, fuelles, duelas y tuercas-, para ampliar mi primitiva concepción del mundo y enseñarme sobre la vida, entre muchas otras cosas esenciales, mientras declamaba verdaderos dogmas de fe: “*Dadme un alzaprima y moveré el mundo*”; “*Hay que estudiar, sino serán pobres diablos que no saben ni enyugar un buey*”; “*No existe un hombre superior a otro*” y “*La distancia más corta entre dos puntos es una línea recta*”.

A Elsa Toledo Vallejos, mi madre, “*Doña Alegría*”, la fiel india *catiraye*, por gobernar todos nuestros éxodos familiares en busca de un mejor destino, acompañada de su proverbial cinturón con una gruesa hebilla por moldura con el cual disciplinaba cualquier incumplimiento de sus leyes de hierro.

A mis hermanos Fernando, Gastón y Misael, los *Evangelistas*, por compartir acurrucados y oscuros un lejano día martes de nuestra historia patria, abrigados sólo con la coraza (frágil) de *Doña Alegría* mientras escuchábamos al compañero Presidente despedirse por radio e iniciar una lenta caminata hacia la balaustrada de los mitos;

Al Sr. Alfredo Segovia Rivera, ese soldado bondadoso que cayó acribillado por el humo, por acogerme como un padre cuando no era capaz de elevar mi propio peso;

A la señora Fresia Jorquera Cejas, furibunda iquiqueña de vigilante pupila, por ejercer el rol de madre putativa cuando ha sido necesario y por su decisión de correr el tupido velo sobre nuestra memoria histórica.

A la vieja *Mapi*, porque cuando tuvo la plena certeza de su propia muerte, de la forma más digna que he podido vivenciar, emprendió una última marcha hacia un horizonte de brumas, sólo para evitar nuestra tristeza.

A todos los compañeros de ruta literaria, que me han hecho sentir más humano, especialmente a Huberto Plaza (Q.e.p.d.), Jaime Tapia, Ricardo Díaz, Francisco Villegas y Víctor Escobar. Al grupo del Máster/Doctorado en la UAB, por la amistad solidaria que me permitió lograr mis propósitos, especialmente Atif Abdel Atif (Marruecos), Michelle Gama, Alfredo Guzmán, Jesús Nieto, Sergio Roura (México), Víctor Alarcón, Ariana Paz, Aura Tampo (Venezuela). Gracias por el conocimiento adquirido a vuestro lado, las noches de bohemia compartidas, las discusiones infinitas sobre literatura, música y cine.

En un plano más académico, es un deber moral ineludible agradecer a quienes ejercieron el rol de maestros en mi formación. En este contexto, reconozco la enorme influencia que tiene sobre mí el profesor Patricio Nicomedes Ubeda, por transmitirme el amor por la “estructura profunda” de los libros y formarme como su ayudante durante mis primeras armas laborales en la Universidad de Tarapacá en Arica (Chile).

También señalar públicamente mi enorme deuda de gratitud con los Dres. Enric Sullá y María del Mar García de la Universidad Autónoma de Barcelona, por unas conversaciones inolvidables que sobrepasaban ampliamente la literatura y la vida, constituyéndose en un bálsamo liberador para el espíritu durante mi estadía en tierras catalanas.

No queremos concluir este acápite sin agradecer -en todo lo que significa la palabra- a los Doctores Manuel Asensi Pérez -nuestro Director de la tesis- como a Beatriz Ferrús Antón -Tutora de la misma-, todos los insumos teórico-metodológicos proporcionados desde el Máster previo hasta el Doctorado, tanto en sus clases de la asignatura *Iniciación a la Investigación y Trabajo de fin de Máster* como en la tutoría específica realizada en el Doctorado mismo, puesto que todos los aspectos descriptivos, históricos, teóricos, metodológicos y epistemológicos brindados, han sido no sólo herramientas decisivas para la elaboración de esta tesis doctoral, sino también fuente esencial de conocimiento para optimizar nuestro desempeño laboral futuro, merced a las herramientas de una “*Crítica del sabotaje*”.

Finalmente, toda mi gratitud y admiración para ese enorme escritor y ser humano llamado Patricio Manns (y a su compañera Alejandra Lastra), por la enorme generosidad de abrirme las puertas de su casa para ingresar al mundo novelístico mannsiano, por la información aportada desinteresadamente, por sus bellísimas novelas y su rigurosa consecuencia. Vayan para él en humilde homenaje estas arqueologías de sus “*palimpsestos de una contramemoria literaria*”.

Índice

| Contenido | Páginas |
|---|----------------|
| Agradecimientos. | 1-4 |
| Índice. | 5-7 |
| Introducción. | 8-14 |
| Objetivos. | 15 |
| Abreviaturas, cuadros y figuras utilizadas | 16 |
| Capítulo 1: Marco Teórico-Metodológico. | 17 |
| 1.1. Fundamentos teóricos de Análisis: | 18 |
| 1.1.1. Crítica del sabotaje. | 18-20 |
| 1.2. Otras nociones teóricas: | 21 |
| 1.2.1. Arqueología, Castigo y Poder en Michel Foucault. | 21-24 |
| 1.2.2. El concepto de Historia en Walter Benjamin. | 24 |
| 1.2.3. La noción de Archivo en Jacques Derrida. | 24-25 |
| 1.2.4. Agenciamiento y Territorio en Gilles Deleuze y Félix Guattari. | 25-26 |
| 1.2.5. Los arquetipos en Mircea Eliade. | 27 |
| 1.2.6. Utopía/Distopía en la ciencia ficción: Sánchez y Gallego, Darko Suvin. | 27 |
| 1.2.7. El registro etnoficcional según Patricio Manns. | 27-28 |
| 1.2.8. Una introducción al Posmodernismo: Jameson, Baudrillard, Lyotard. | 28-30 |
| 1.2.9. Notas sobre el “Imperio”. | 30-31 |
| Capítulo 2: Marco Referencial. | 32 |
| 2.1. Exordio sobre la literatura contemporánea. | 33-34 |
| 2.2. Breve panorama de la literatura chilena 1970-2010. | 34-38 |
| 2.3. Datos biográficos del autor. | 39-40 |

| | |
|--|---------|
| 2.4. Reseña de su producción artístico-literaria. | 40-44 |
| 2.5. Generación o movimiento literario de pertenencia. | 44-47 |
| 2.6. La poética novelística Mannsiana: | 47-49 |
| 2.6.1. Memoria y contramemoria. | 50-57 |
| 2.6.2. Etnoficción, Mitos y Arquetipos. | 57-62 |
| 2.6.3. Tipología de ficcionalización histórica. | 62-70 |
| 2.6.4. El Palimpsesto. | 70-72 |
| 2.6.5. Las operaciones intertextuales. | 73-75 |
| 2.6.6. La voluntad de estilo. | 75-78 |
| Capítulo 3: Arqueología de los textos literarios mannsianos. | 79 |
| 3.1. <i>De noche sobre el rastro</i> (1967): | |
| La piedra fundacional de la novelística mannsiana. | 80-93 |
| 3.2. <i>Buenas noches los pastores</i> (1972): | |
| Mitos, ideología y apocalipsis en la novela total de Utsavalipak. | 94-110 |
| 3.3. <i>Actas de Marusia</i> (1974): | |
| <i>Actas de Marusia</i> : Traza literaria contra la obliteración del pretérito imperfecto. | 111-127 |
| 3.4. <i>Actas del Alto Bío Bío</i> (1985): | |
| Las <i>Actas del Alto Bío-Bío</i> : Contramemoria de una desterritorialización. | 128-143 |
| 3.5. <i>Actas de Muerteputa</i> (1988): | |
| <i>Actas de Muerteputa</i> : Alegorías, Arquetipos, Posmodernidad. | 144-162 |
| 3.6. <i>De repente los lugares desaparecen</i> (1992): | |
| Utopía y Distopía en <i>De repente los lugares desaparecen</i> . | 163-188 |
| 3.7. <i>El corazón a contraluz</i> (1996): | |
| <i>El corazón a contraluz</i> . Un modelo del registro etnoficcional narrativo. | 189-212 |

| | |
|--|---------|
| 3.8. <i>Memorial de la noche</i> (1998): | |
| Un comentario a <i>Memorial de la noche</i> . | 213-214 |
| 3.9. <i>El desorden en un cuerno de niebla</i> (1999): | |
| La poética contenida en <i>El desorden en un cuerno de Niebla</i> . | 215-244 |
| 3.10. <i>La vida privada de Emile Dubois</i> (2004): | |
| Realidad, ficción y mito en <i>La vida privada de Emile Dubois</i> . | 245-267 |
| 3.11. <i>Diversos instantes del reino</i> (2006): | |
| Un comentario a <i>Diversos instantes del reino</i> . | 268-273 |
| 3.12. <i>El lento silbido de los sables</i> (2010): | |
| La radical impugnación a la Pacificación Araucana. | 274-294 |
| Capítulo 4: Isotopías de la novelística Mannsiana. | 295-313 |
| Anexos. | 314 |
| Cancionero esencial. | 315-327 |
| Material fotográfico. | 328-338 |
| Bibliografía. | 339-352 |
| Webgrafía | 353-355 |
| Material audiovisual complementario | 355-356 |
| Filmografía | 356-357 |
| Discografía | 357 |

Introducción

Ofrecemos a continuación nuestra tesis doctoral denominada *Los palimpsestos de una contramemoria literaria: Una arqueología de la poética novelística de Patricio Manns*, escritor chileno con una propuesta novelística innovadora en lo técnico y con temas y problemáticas universales de plena vigencia, pero alejado de los circuitos de lectura popular y promoción de su literatura, de modo tal que nuestro propósito central dice relación con resignificar su obra en los estudios sobre literatura chilena contemporánea, destacando tanto la forma (la técnica del palimpsesto, las operaciones intertextuales, su radical voluntad de estilo, etc.) como el fondo (pulsión reconstructiva por el pretérito elidido por la historia *oficial*) de sus novelas, hecho que con humilde modestia estimamos logrado, especialmente en las “arqueologías” del capítulo tres, que conforman la columna vertebral de nuestro trabajo.

Desde la publicación de su primera novela *De noche sobre el rastro* (1967) hasta *El lento silbido de los sables* (2010), la creación literaria de Manns ha sido considerada más bien como una *addenda*, un divertimento, una vía de escape a su condición de músico, siendo bastante desconocida su faceta de novelista dentro de su extenso quehacer artístico general, incluso desde el mundo de la academia. En este mismo sentido, los escasos estudios existentes sobre su obra específicamente narrativa destacan determinados aspectos político-ideológicos presentes en su obra, señalándolos como una clara insuficiencia de su estatuto escritural.

Esta situación es altamente contradictoria, si se toma en consideración su inmensa popularidad en el canto popular chileno y latinoamericano, debido a su condición de fundador de la nueva *Canción Chilena* (NCCH), movimiento artístico cultural iniciado en la década de 1960 y cuyo máximo apogeo se da en los momentos previos al Golpe de Estado de 1973.

En cualquier proyecto de historia y crítica literaria chilena de los últimos 30 años (verbigracia, en los estudios de Juan Loveluck, Cedomil Goic, Mario Fernández u otros teóricos

más recientes como Nain Nómez, Patricia Espinosa, Alejandro Zambra, Álvaro Bisama, etc.) la presencia de Manns es en la práctica inexistente, concitándose gran parte de la atención en autores consagrados por el canon como José Donoso (1924-1996), Isabel Allende (1942), Hernán Rivera Letelier (1950), Roberto Bolaño (1953-2003) o en autores de generaciones posteriores.

En este contexto, nos proponemos demostrar que, muy por el contrario, la temprana “ideología” mannsiana deviene actualmente en una cosmovisión/paradigma y una peculiar poética novelística de muy alto nivel, hecho que se puede graficar de forma evidente en su obra *El desorden en un cuerno de niebla* (1999) y en varias de sus novelas posteriores.

Esta peculiar condición de músico célebre y escritor poco conocido, a nuestro juicio, exige reconsiderar el conjunto de su novelística en un nuevo contexto histórico.

La justificación de la presente tesis obedece entonces a analizar en profundidad las causas de la evidente antinomia entre la condición de Patricio Manns como músico y compositor (Premio Nacional de Música 2009), actividad artística en que goza de altos niveles de popularidad y detenta una fama internacional, y su faceta de novelista de culto, sólo para especialistas, alejado de los circuitos oficiales de la cultura chilena.

En este sentido, nos anima desentrañar la arquitectura de su peculiar novelística, examinar sus principales imaginarios y develar -a través del análisis literario de sus obras narrativas-, cómo la aparente condición críptica de su lenguaje literario no constituye sino la articulación metafórica de Chile (y Latinoamérica) en un proyecto discursivo riguroso, ajeno a las modas literarias, de calidad, en la profunda acepción del término, profundamente comprometido con el hombre y sus circunstancias históricas, características que inicialmente sorprenden, por su *episteme* acabada de procedimientos y técnicas narrativas, y luego seducen, comunican, convencen y emocionan.

A partir de este examen, pretendemos concluir nuestra investigación como una propuesta teórica que ofrezca -tanto en su forma como en su contenido- claves de lectura para reevaluar la novelística mannsiana, especialmente en Chile.

Por un conjunto de razones extraliterarias que en esta tesis serán abordadas, el conocimiento sobre la novelística de Patricio Manns es exiguo en su país de origen, debido a la inexistencia en catálogos editoriales de sus primeras novelas y la escasa distribución de las posteriores, con la excepción de su último periodo literario, el cual abarca desde el año 1999 hasta nuestros días.

Lo mismo acontece con las investigaciones, trabajos teóricos y análisis reflexivos sobre su literatura narrativa. Salvo honrosas excepciones presentes en algunos artículos de crítica literaria de naturaleza académica, como por ejemplo la publicación en 1991 del texto *Patricio Manns: Actas del cazador en movimiento* del académico Juan Armando Epple, no surge un examen actualizado sobre su novelística.

Por estas razones estimamos importante asumir lo que supone esta tesis sobre la novelística mannsiana: su valor teórico, práctico y metodológico.

Desde el punto de vista teórico, la guía del Dr. Manuel Asensi nos permitió conocer los fundamentos teóricos y la aplicabilidad de su propuesta denominada la *Crítica del sabotaje*, elaborada conceptualmente tras largos años de estudio, ejercicio docente e investigación a nivel de educación superior (en universidades de España, Francia y Estados Unidos) y luego sistematizada y publicada como texto teórico.

Este nuevo conocimiento, por cierto bastante alejado de la tradición de la crítica literaria chilena tradicional centrada en aspectos históricos, supone “introducir” la propuesta asensiana en el país, contribuyendo a dotar de un nuevo sentido la novelística de Manns en tanto ella presenta una cosmovisión/paradigma de plena vigencia literaria.

Lo anterior tiene también un aspecto práctico, en orden a que esta propuesta de análisis tiene plena aplicabilidad y proyección en el campo de la investigación literaria en el país.

Desde una perspectiva metodológica, en términos de diseño o propuesta conceptual, esta tesis puede constituirse también en un aporte a otras investigaciones posteriores en torno a la figura del propio Patricio Manns (por ejemplo, en su trabajo literario lírico, en la misma condición poética de los textos de sus canciones, su rol como dramaturgo, su condición de autor de obras de no ficción de naturaleza ensayística, etc.) o de escritores con un *ethos* similar.

En relación con la estructura orgánica de la presente tesis, proporcionamos a continuación una pequeña glosa del contenido principal de cada uno de los capítulos.

El capítulo uno ofrece el marco teórico-metodológico de la tesis, esto es, los fundamentos en que se basa nuestro análisis literario de las novelas mannsianas, específicamente la “Crítica del Sabotaje” de Manuel Asensi Pérez, como asimismo una descripción de las principales ideas fuerza y/o conceptos en convergencia con Patricio Manns en sus dos primeras etapas narrativas: verbigracia, las nociones de Arqueología, castigo y poder en Michel Foucault, el concepto de historia en Walter Benjamin, la noción de archivo en Jacques Derrida y los conceptos de Agenciamiento y territorio en Gilles Deleuze y Félix Guattari.

En su segundo y tercer periodo novelístico, nos aproximamos al concepto de arquetipos desarrollado por Mircea Eliade, las nociones de Utopía y Distopía en la ciencia ficción, de acuerdo al punto de vista de Sánchez y Gallego, como también de Darko Suvin; el registro etnoficcional según el propio Patricio Manns, una introducción al Posmodernismo (Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Jean Francois Lyotard) y unas notas preliminares sobre el concepto de “Imperio”.

El capítulo dos opera como marco referencial deductivo sobre Patricio Manns, partiendo con una aproximación a su peculiar literatura a través de un exordio sobre las características de la

literatura contemporánea, un breve panorama de la literatura chilena en el periodo comprendido entre 1970 y 2010, los datos biográficos esenciales del autor en estudio y su generación literaria o el movimiento de pertenencia, hasta arribar a lo que hemos denominado “la poética novelística mannsiana”, vale decir aquellos elementos omnipresentes en sus obras narrativas que conforman su cosmovisión literaria específica (Memoria y contramemoria, etnoficción, mitos y arquetipos, tipología de ficcionalización histórica, el Palimpsesto, las operaciones intertextuales y la voluntad de estilo).

En el capítulo tres ponemos en práctica tanto los fundamentos teóricos explicitados en el capítulo uno como el conjunto de la información recopilada y sistematizada sobre Patricio Manns del capítulo dos, elaborando un total de diez análisis literarios y dos breves comentarios de nuestra autoría sobre su obra narrativa, textos que en homenaje a Michel Foucault hemos denominado “Arqueologías”, aun cuando no hay un seguimiento a ultranza a su pensamiento o a su metodología de trabajo, sino más bien a toda la gnosis emanada del libro *Crítica y Sabotaje* de nuestro director de tesis Manuel Asensi Pérez, al cual, por supuesto, liberamos de todas las insuficiencias que estos textos pudiesen contener.

El capítulo cuatro se denomina “Isotopías de la novelística mannsiana” y ofrece las principales conclusiones de nuestros análisis de la obra mannsiana, los argumentos principales que nos llevan a destacar y reexaminar su calidad literaria en el contexto literario chileno actual, como también las causales técnicas y conceptuales que a nuestro juicio lo erigen en un escritor de renombre.

En relación con los aspectos metodológicos utilizados en los análisis narrativos del capítulo tres de la presente tesis, antes que la cita erudita erizada de corrientes teóricas nos ha animado identificar más bien un background de preguntas concretas o conceptos que han hecho posible reflexionar sobre Patricio Manns y su obra novelística.

En este sentido, partimos de una pregunta fundamental: ¿Cómo se lee o ha sido leída la obra literaria narrativa mannsiana? Asumiendo que existían diversas formas posibles de responder a esta interrogante, relacionadas todas ellas con visiones de mundo preexistentes al acto de lectura mismo y que, por ese mismo hecho, en la práctica concreta eran condicionantes de la literatura, instituyéndola como un proceso dinámico y complejo, fuimos estableciendo los elementos centrales de la narrativa mannsiana y el exigente rol que dicha novelística le confiere al lector mismo, como un actante que, en principio, debiese releer el canon propio, particular de una época y establecer además relaciones en el circuito de lectura entre el productor, el producto y él mismo, en tanto consumidor.

El extenso análisis que conlleva esta pregunta inicial, relacionada íntimamente con el carácter hermenéutico/semiológico/narratológico del texto narrativo, posiblemente explica la ausencia de textos interpretativos de calidad sobre este autor. Escasean los buenos lectores de Patricio Manns, pues su lectura exige estar en posesión de niveles elementales de formación literaria. Estos niveles superan con creces la educación sistematizada, formal, pues apuntan a vectores de cultura, los cuales han sido postergados latamente por el sistema educacional chileno.

Si a este panorama contextual agregamos el hecho central que la literatura mannsiana tiene propósitos circumliterarios -sociales, políticos, filosóficos, etc.- es evidente que, para el lector chileno común y corriente, fuertemente condicionado por nuestro propio devenir histórico y sociopolítico, estos objetivos constituyen otro obstáculo para su real consideración en el país, pues esa lectura simplemente no le interesa y por la misma razón carece de tiempo para efectuarla.

Sin perjuicio de lo anterior, pensamos que un texto literario no debe sostenerse sino en su sentido más profundo y desde este punto de vista, la literatura de Patricio Manns vehicula ideas necesarias para potenciar nuestro imaginario cultural como nación, ideas en clara y radical

interdicción con el *habitus* cultural imperante de prevalencia de lo superfluo, lo *light* y la cultura de la inmediatez, por sobre la fruición estética y la amenidad no exentas del rigor investigativo en el diseño de ficciones.

El capítulo denominado “Anexos” recoge algunos textos esenciales devenidos en canciones o poemas emblemáticos de su autoría y evidencia fotográfica de la condición de Manns como escritor y músico, aspecto que consideramos de interés para el público lector general.

Seguidamente ofrecemos la bibliografía de nuestra tesis, la cual por su extensión hemos subdividido en *fuentes primarias* (el corpus de novelas de Patricio Manns, algunas de sus obras de no ficción y el principal (y exclusivo referente biográfico literario) texto documental ya reseñado sobre este escritor.

En este contexto también se integran a esta lista las *fuentes teóricas y estudios críticos*, textos de varia lección, donde hay aspectos exclusivos de Teoría Literaria, pero también artículos teóricos sobre aspectos formales, técnicos, estilísticos, conceptuales, históricos, políticos, culturales, lingüísticos, mitológicos, etc., con presencia constante en las novelas mannsianas, como asimismo referencias autotéticas a otras novelas u obras literarias que exigían ser investigadas.

Este caudal bibliográfico tiene también una *webgrafía* que recoge y preserva todo documento pertinente en Internet, ofreciendo los principales datos de registro de dicha información. Dicha webgrafía abarca también un *material audiovisual complementario* que contiene aspectos filmográficos y discográficos citados en las obras mannsianas.

Esperamos haber expuesto adecuadamente los principales aspectos de nuestra investigación e invitamos a continuación a su lectura y análisis.

El autor.

Objetivos de la tesis:

1. Estudiar un corpus narrativo de doce novelas del escritor chileno Patricio Manns, utilizando elementos de análisis provenientes de diversas corrientes, teorías y escuelas contemporáneas de análisis literario, con especial incidencia en la llamada “Crítica del Sabotaje” formulada por el Dr. Manuel Asensi Pérez.
2. Identificar y comprender en profundidad los elementos centrales de la arquitectura novelística mannsiana (Memoria y contramemoria, Etnoficción, mitos y arquetipos, tipología de ficcionalización histórica, palimpsesto, operaciones intertextuales, voluntad de estilo), cuyo desarrollo teórico deviene en una poética novelística.
3. Caracterizar la novela *El desorden en un cuerno de niebla* (1999), perteneciente a su tercera periodización literaria, como un texto paradigmático de dicha poética.
4. Elaborar análisis literarios sobre sus novelas, contribuyendo a la resignificación crítica de la producción literaria narrativa de Patricio Manns, estableciendo dicho corpus como un proceso complejo de ficcionalización y reescritura de la historia oficial chilena y latinoamericana (*los palimpsestos de una contramemoria literaria*).

Abreviaturas, cuadros y figuras utilizadas:

Abreviaturas:

AS: Ari Skaldapillir.

JAE: Juan Armando Epple.

JBL: José Bregante Lúcido.

JSLT: José Segundo Leiva Tapia.

M: Momentos.

P: Párrafos.

PM: Patricio Manns.

Cuadros:

Cuadro 1: Simbología de la gaviota en *De noche sobre el rastro* (páginas 85-87)

Figuras:

Figura 1: Elementos de la poética novelística mannsiana (página 49)

Figura 2: Ficha y vale de la oficina salitrera Marusia (página 119)

Figura 3: Relación historia/ficción en *El desorden en un cuerno de niebla* (página 219)

Figura 4: Portada de *La verdadera historia de Dubois* (página 247)

Figura 5: Animita de Emile Dubois (página 265)

Figura 6: Los shifters novelísticos mannsianos (página 270)

Figura 7: Contraste portadas *Actas de muerteputa/Diversos instantes del reino* (página 271)

Capítulo 1:

Marco Teórico-Metodológico.

1.1. Fundamentos teóricos de Análisis:

1.1.1. La crítica del sabotaje.

La crítica del sabotaje, es, en primer lugar, una “investigación en proceso”, al decir de su creador, el Dr. Manuel Asensi.¹

Esta crítica es un paradigma teórico emergente, una praxis epistemológica tributaria y divergente de una amplia polifonía intelectual -Jacques Derrida, Michel Foucault, Gayatri Spivak, Stuart Hall, entre varios otros- que se responsabiliza por los modos literarios y postula un cambio en los horizontes culturales de referencia. En tanto que práctica, aspira a poseer determinados estrategias, métodos y procedimientos de trabajo.

La voluntad política que está implícita en la acepción misma del término, surge tras estudiar el fenómeno de la posglobalización y, a partir de dicho ejercicio analítico, cartografiar las reales posibilidades de transformación que admite tal escenario.²

La posglobalización -ya sea por extensión o por comprensión- qué duda cabe al respecto, no ha sido un fuego fatuo brillando transitoriamente en los fastos de la humanidad. Ha llegado para quedarse un largo tiempo. O quizás siempre estuvo prefigurada en otras dinámicas socioeconómicas de menor alcance, accionando a su amaño los engranajes de la historia.

La magnitud de su impacto es lo que lleva a esta crítica a establecer que -no obstante la acotación a ultranza de los espacio de lucha- aún permanecen los discursos como herramientas de

¹ Agradecemos particularmente el haber tenido a nuestro alcance el capítulo 1 “Fundamentos de una crítica como sabotaje” del libro *Crítica y sabotaje* (Asensi 2011), cuando se encontraba en prensas.

² Proveniente del francés *sabotage* “fabricar zapatos, colocar rieles”, el sabotaje alude a una acción deliberada de los subalternos, destinada a obstruir, interrumpir, debilitar o destruir cualquier tipo de material o de infraestructura del enemigo.

análisis sociocultural.³ Siempre y cuando, claro está, la crítica ejercida no sea academicista, lábil, sino una “virulenta” y “subversiva” (Asensi 2007).

La virulencia y la subversión constituyen el sabotaje propiamente tal de todo discurso adscrito a una cosmovisión hegemónica modelada por la ideología del Estado, cuyo objetivo no es otro que mantener (y perfeccionar) sus dispositivos de restricción y sojuzgamiento, hecho que garantiza la permanencia del modelo.

Desde nuestra plena coincidencia con sus planteamientos, en la fase de análisis e interpretación de nuestra tesis, específicamente en los capítulos tres y cuatro, se considerarán con especial relevancia los conceptos de “modelización”, “fuerza performativa real”, “textualidad tética/atética” “ideología” y “punto de vista del subalterno”, pertenecientes a su dominio epistemológico, conceptos además plenamente congruentes con la visión político-literaria de Patricio Manns.

No obstante el desarrollo de estos conceptos en los capítulos señalados, es pertinente iniciar una primera aproximación a la comprensión de los mismos.

Para la crítica del sabotaje, la *modelización* no es sino el efecto performativo que se crea en el sujeto, es una construcción (que excede lo exclusivamente lingüístico) que va configurando un determinado imaginario. Ello, por ejemplo, nos lleva a reconsiderar la noción de “Literatura” como “ficción” sin poder transformador de la realidad, pues se trata precisamente de lo contrario, del arte literario como una *fuerza performativa real*, vale decir, detentadora de *efectos sobre la realidad* aludida en el cosmos ficticio.

La *textualidad tética o atética* de un discurso dice relación con la capacidad de éste para encubrir o evidenciar sus dispositivos ideológicos. Un texto tético los oculta y uno de carácter

³ Asensi tiene una visión amplia de las posibilidades de aplicación de la crítica del sabotaje, refiriéndose a los discursos en general, tales como los textos literarios mismos, el cine, la radio, la televisión, los diarios y muchos otros.

atético los evidencia. Esta capacidad o incapacidad no resuelve sin embargo, los problemas asociados a la actitud del lector-analista frente a ellos: no basta con efectuar un sabotaje frente a los textos téticos, a efectos de develar su estructura y su sentido, ni de realizar una descripción, más o menos pormenorizada, del propio sabotaje *en sí mismo* que contienen los textos atéticos. Tanto uno como el otro, pueden devenir en corpus textuales en absoluto inocentes cuando se trata de ofrecer un contrapoder al acto mismo de desmontar sus estructuras.

La *ideología* desde esta perspectiva suele estar muy relacionada, por su valor explicativo y descriptivo, con la tesis althusseriana de los aparatos ideológicos del estado (Althusser 1974), pues se asocia a los mecanismos con los cuales se lleva a la práctica el poder de Estado (disuasivo, represivo, con apego a la democracia, brutal, sanguinario, etc.).

Para nosotros, otro concepto Asensiano, el de la *adopción* del *punto de vista del subalterno*, constituye una superación de la perspectiva que sobre este punto han desarrollado Spivak y otros investigadores, pues aquí no se trata meramente de testimoniar el valor humano de los subalternos ni de describir sus precariedades o estados de opresión.

Se trata de *asumir* su posición subalterna, a través de un examen crítico de las ideologías, alcanzando así este sabotaje una dimensión política incuestionable. La premisa asensiana parte de la base teórica que sostiene lo siguiente: el mejor lugar para acceder al conocimiento no se da, como pudiera creerse, desde una posición de privilegio, sino precisamente desde la subalternidad, desde las capas más inferiores, pues la descontaminación con las esferas de poder confiere un valor de autonomía e independencia al conocimiento mismo, a la vez que otorga mayor rigurosidad analítica, si existe la pretensión de que ese conocimiento pueda erigirse como un modelo de análisis político.

1.2. Otras nociones teóricas:

Aparte de los antecedentes anteriores, en relación con la principal premisa teórica y algunos aspectos de carácter metodológico de la *Crítica del sabotaje* que serán utilizados para efectuar los análisis crítico-literarios sobre el corpus novelístico mannsiano, desde nuestra perspectiva existen en ellos una serie de concepciones teóricas e “ideas fuerza” provenientes de otros autores y de dominios epistemológicos diversos a la literatura misma, los cuales Patricio Manns pone en juego -algunas veces de forma explícita y otras en que exigen un registro *arqueológico* por su condición implícita-, dada su condición de autodidacta en búsqueda insaciable por suprimir sus lagunas intelectuales, por la admiración que dichas ideas suscitan en él y por su propia convicción/anhelo de desarrollar una novelística vehiculadora de *ideas*, tal como lo expresa el propio Manns en un diálogo sostenido con Juan Armando Epple: “Para mí la novela es un asunto de ideas más que de tramas” (Epple 1991).

1.2.1. Arqueología, Castigo y Poder en Michel Foucault.

Del destacado intelectual francés Michel Foucault (1926-1984), analizamos sus obras *La Arqueología del saber, vigilar y castigar* y *Microfísica del poder* (Foucault 1969, 1975, 1979).

En el primero de los textos citados, nos interesaba particularmente cartografiar el haz de relaciones existentes entre la práctica intelectual denominada por Foucault como “Arqueología” e Historia. Seguidamente, establecer cuál era la función principal que se le atribuye (“la descripción arqueológica”). Finalmente, inscribir espacialmente dicha descripción, otorgarle un emplazamiento (la descripción de los enunciados, entendidos como “elementos diferenciales”, dado que, en relación a ellos, Foucault prefirió ejemplificarlos, antes que formalizarlos o interpretarlos).

El análisis relacional Arqueología/Historia permite abandonar la pretensión de regularidad de los procesos históricos y, en contrapartida, observar momentos de irrupción y eclosión,

discontinuidades más que secuencias lineales. En este mismo sentido, la descripción arqueológica de los enunciados se instituye, por una razón de causalidad especular, en diagnóstico y examen crítico del tiempo presente.

Invirtiendo la operatoria foucaultiana, los objetivos de nuestra investigación son describir las novelas de Patricio Manns, en tanto que enunciados/regularidades discursivas. Esa descripción arqueológica de superficie, por tanto, -la posición que poseen dichos enunciados, así como sus condiciones de posibilidad-, constituirá una episteme y se erigirá en condición de posibilidad del saber histórico (específicamente, las hiancias de la Historia de Chile, ausentes en la mayoría de los archivos canónicos que la contienen/conservan).

Consideramos necesario efectuar una arqueología de las novelas de Patricio Manns, de acuerdo a la concepción de Foucault, por cuanto, a diferencia de lo que piensa la crítica chilena tradicional respecto del proyecto literario mannsiano, ellas no son solamente obras de denuncia social, de adscripción a una corriente político-partidista, con una manifiesta voluntad ideológica de subversión. Muy por el contrario: sin negar ese desiderátum de subversión, sus novelas no se agotan en esa dimensión. Por el contrario, son textos artístico-literarios complejos, caleidoscópicos, de naturaleza multívoca, que han devenido en una poética muy particular: la poética mannsiana. Ella es el fruto de un largo proceso de acumulación de materiales teóricos - literarios, míticos, antropológicos, históricos- y de experiencias de vida tamizadas en su oficio escritural (dada su condición autodidacta).

Esta poética no ha nacido por generación espontánea, no surge del caos. Pero no basta con declararlo; para certificar ello hay que determinar su génesis, su derrotero, describiendo arqueológicamente sus enunciados, las novelas mannsianas, las que así concebidas y dispuestas presuponen una determinada ontología de la literatura, esto es, desde la perspectiva de Foucault, la tensión dialéctica de un *saber* y una voluntad de *poder*.

En *Vigilar y Castigar* nos animó conocer los fundamentos históricos en los que diversas sociedades -frente a supuestas desviaciones de las normas de convivencia- han instalado mecanismos/dispositivos de coerción social tales como la vigilancia y el castigo, así como han establecido también sus protocolos de aplicabilidad. Tanto los mecanismos/dispositivos como los protocolos se han contrastado con las narraciones contenidas en las primeras obras de Manns, a efectos de reconocer en ellas la presencia o ausencia de determinadas formas punitivas.

En el caso de la novela *De noche sobre el rastro*, frente a la impuesta trashumancia y vagabundaje de Helmuth Max Cárdenas se opone la marginación social, las denominadas situaciones límite -soledad, pulsión sexual insatisfecha, hambre, frío- y la muerte.

En buenas noches los pastores las reivindicaciones salariales de los buzos mariscadores de Utsavalipak son aniquiladas por la concertación *sotto voce* del Estado, la Iglesia y la oligarquía, triunvirato ejecutante de un bloqueo económico inalterable, inclusive frente a la tragedia colectiva del terremoto.

En lo que respecta a *Actas de Marusia*, la épica lucha de los obreros salitreros por mejores condiciones de trabajo y una vida digna se hace estéril, dado que finaliza con una masacre perpetrada por los propios agentes del Estado en connivencia con los dueños del capital.

Un caso similar ocurre con *Actas del Alto Bío Bío*, donde se esfuma la esperanza mapuche y campesina -surgida de la Ley de Colonización Agraria promulgada por el Estado de Chile- frente al poderío de las clases terratenientes, auxiliadas por su brazo armado -la policía y elementos del ejército-, los que ejercen una represión brutal contra el elemento indígena y el campesinado minifundista.

Respecto de *Microfísica del poder*, especialmente algunos de sus artículos, han sido de mucha utilidad para entender la noción foucaultiana de poder y utilizar dicho concepto -desde un análisis sociopolítico- en el corpus novelístico estudiado, así como otros elementos

concomitantes: justicia popular, relaciones de poder, estrategias de poder, verdad y otros. En este caso específico, de especial importancia para dicho análisis ha sido el abandono del mecanicismo marxista hecho por Foucault y su actitud epistemológica crítica, orientada a subvertir más que a confirmar hermenéuticas de poder.

1.2.2. El concepto de Historia en Walter Benjamin.

Otro texto esencial para nuestra investigación fue *Tesis de Filosofía de la Historia* (Benjamin 1940). El propósito que nos animó en su lectura y análisis fue empoderarnos del concepto marxista de Materialismo Histórico, omnipresente en los diversos enunciados de las tesis benjaminianas y yuxtaponerlo en relación con el primer corpus novelístico de Patricio Manns, dado su énfasis en la ficcionalización de sucesos con base histórica; de esta forma pretendemos esclarecer la intención ideológica de Manns en relación con sus lectores (especialmente chilenos), desconocedores de esos poros históricos o, en el mejor de los casos, escindidos ante la disyuntiva temporal propugnada por Benjamin en su alegoría del Angelus Novus.

1.2.3. La noción de Archivo en Jacques Derrida.

Otro texto consultado fue *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Derrida 1997). Con el análisis de lo expuesto en dicha obra quisimos -no obstante la complejidad y densidad filosófica de su lenguaje, así como su tema centrado en otros dominios del saber, las características del quehacer investigativo de Sigmund Freud-, apropiarnos del desplazamiento semántico ejercido por Derrida respecto de la noción misma de “archivo”, en relación con su diacronía -el *arkhé* y los arcontes-, y con los momentos propios que éste posee: escritural/tipográfico/inscripción, concepto e impresión.

Una de las principales tesis derridianas que podemos desprender del texto, -el archivo no es una cosa del pasado sino del porvenir-, resulta particularmente congruente con el prisma de

nuestra investigación, por cuanto tres textos de esta primera cohorte de novelas mannsianas presentan una característica muy peculiar: son novelas que ficcionalizan conflictos históricos ocultados por la memoria oficial, canónica, de Chile.

De este modo, para establecer tanto las causas de ese olvido como la intención autoral de recuperar dichas intrahistorias para un supuesto archivo de la memoria colectiva -recuperación que significativamente no es realizada a través de la crónica historiográfica tradicional, sino mediante una ficción narrativa-, resulta muy adecuado considerarlas en tanto “mal de archivo”.

1.2.4. Agenciamiento y Territorio en Gilles Deleuze y Félix Guattari.

También es el caso de *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia* (Deleuze y Guattari 2002), texto que vertebra un nuevo abordaje teórico postestructuralista e introduce conceptos decisivos -rizoma, desterritorialización, reterritorialización- para posibilitar un nuevo agenciamiento del devenir histórico, superando otras posiciones intelectuales de corte más tradicional.

Este nuevo background epistemológico nos será de gran utilidad para abordar el sentido del primer corpus de novelas mannsianas, ya que como lo veremos en los párrafos siguientes, se trata de cuatro textos en donde el nodo geográfico es fundamental para vehicular su trama narrativa y cuyo núcleo temático radica en la preocupación por las prácticas humanas, el análisis de estructuras institucionales y las relaciones entre significado y poder, hecho que deviene en una perspectiva escritural postestructuralista.

La primera novela de Patricio Manns *De noche sobre el rastro* narra el apocalíptico derrotero existencial del protagonista Helmuth Max Cárdenas por el sur de Chile. La narración sobre su descenso a los infiernos en un itinerario que abarca Los Angeles, Valdivia, Puerto Montt y otros enclaves sudestales, adquiere gran fuerza simbólica dada su condición mestiza (es hijo no reconocido de un colono alemán) y la crítica social evidente que se desprende de la naturaleza de

sus precarios oficios de sobrevivencia (ayudante de mecánico, cargador del muelle y finalmente vagabundo trashumante).

Buenas noches los pastores describe y enjuicia el cíclico conflicto socioeconómico desarrollado entre los buzos mariscadores y sus patrones en Utsavalipak (espacio arquetípico que se correlaciona con la Isla Grande de Chiloé y Calbuco, en el extremo sur de Chile) y la destrucción total causada por el terremoto de 1960 en una extensa zona del país, tragedia humana que no es óbice para que el sector social más acomodado lucre y profite con dicha situación.

Actas de Marusia es la narración de una olvidada matanza ocurrida en la Oficina Salitrera Marusia, cercana a la nortina ciudad chilena de Iquique, en el año 1925.

En ella se narran los antecedentes del suceso, las motivaciones de las fuerzas en pugna, la intervención del propio Estado en la masacre, el asesinato colectivo en sí mismo y la defensa de los obreros salitreros, hecho que reviste una importancia histórica, por ser la primera vez en el país que los obreros asalariados realizan una resistencia armada.

En *Actas del Alto Bío Bío*, a la manera de una novela reportaje, se recupera la historia del primer levantamiento del mundo indígena y el campesinado chileno, producido en las comunidades sureñas de Lonquimay y Ranquil, en el año 1934.

Con respecto a la segunda etapa de la novelística mannsiana estimamos que en ella aparece desarrollada de una forma mucho más clara la cosmovisión/paradigma narrativo mannsiano, con la asunción de temáticas más complejas y universales, como es el caso de los arquetipos en *Actas de Muerteputa*, novela que cierra el ciclo de las Actas, iniciado con *Actas de Marusia* y proseguida con *Actas del Alto Bío-Bío*, la dicotomía utopía/distopía propia de la Ciencia Ficción en *De repente los lugares desaparecen*, el registro etnoficcional (Historia, Antropología y Ficción) en *El corazón a contraluz* y, con especial énfasis, temáticas propias de la Posmodernidad (con un evidente sentido crítico) en las tres novelas anteriormente citadas.

1.2.5. Los arquetipos en Mircea Eliade.

Las obras *El diccionario de las religiones* y *Lo sagrado y lo profano* (Eliade 1992, 1998), nos aportaron valiosos antecedentes para entender la peculiar cosmovisión de la aldehuela Muerteputa, donde transcurre la novela *Actas de Muerteputa*, en términos de cultura, espacio, y de vinculación con las dimensiones simbólicas de la realidad.

1.2.6. Utopía y Distopía en la ciencia ficción: Sánchez y Gallego, Darko Suvin.

La novela *De repente los lugares desaparecen* nos centró en el (sub)género literario de la Ciencia Ficción, donde empleamos el texto *¿Qué es la ciencia ficción?* (Sánchez y Gallego 2005) para clarificar tanto el concepto mismo como las variantes temáticas de utopía y distopía que suelen adoptar este tipo de obras.

En este contexto, esta labor nos pareció necesaria, tomando en cuenta la voluntad de transgresión que caracteriza a Manns y que se encuentra presente también en esta novela.

En este mismo sentido, el aporte de tres textos teóricos (Suvin 1972, 1979, 1988) nos permitió rastrear y esclarecer algunos de los principales conceptos de su teoría sobre el género (*Estrangement*, *Framework*, *Novum*) considerados esenciales para hablar de una obra propiamente de “Ciencia Ficción”, conceptos que contrastamos con la misma novela, a efectos de certificar su presencia o ausencia en ella.

1.2.7. El registro etnoficcional según Patricio Manns.

En *El corazón a contraluz* se examinaron fragmentos de varios textos sobre aspectos históricos (Darwin 1839; Brigdes 1865) y antropológicos (Gusinde 1982; Chapman 1998) con el fin de optimizar nuestro análisis de la obra y certificarla como un modelo del registro etnoficcional narrativo mannsiano, considerando que éstos eran los textos más autorizados para apropiarnos de los aspectos antropológicos e históricos más significativos de la cosmovisión Selk’nam.

Directamente relacionado con este aspecto, la fuerte impronta histórica de esta novela mannsiana nos llevó a investigar en distintas páginas web de Chile y Argentina la biografía del protagonista Julio Popper, como por ejemplo los portales pertenecientes al Museo Histórico Regional “Braun Menéndez”, el Museo Salesiano Maggiorino Borgatello, el Instituto de la Patagonia (Punta Arenas) y el Museo Antropológico Martín Gusinde (Puerto Williams) en Chile; en Argentina, el Museo Marítimo y del Presidio de Ushuaia y el Museo del Fin del Mundo, a efectos de comparar los datos históricos con la ficción mannsiana y establecer la voluntad de transgresión de la novela.

1.2.8. Una introducción al Posmodernismo: Jameson, Baudrillard, Lyotard.

El libro titulado *Ensayos sobre el posmodernismo* (Jameson 1991), nos resultó de radical importancia para adentrarnos en este concepto tan complejo, incorporando gnoseológicamente elementos de juicio relativos a su ámbito de extensión, ideología dominante y mecanismos de praxis cultural, hecho que lleva a este autor a definir su objeto de estudio como la “lógica cultural del capitalismo tardío”.

El análisis de la matriz de sentido de la novela mannsiana *De repente los lugares desaparecen* -la inevitabilidad de una distopía tecnológica-, la fundamentamos con dos libros de análisis posmoderno: *Cultura y simulacro* (Baudrillard 1978), y *La condición posmoderna* (Lyotard 1979).

Nuestra lectura de *Cultura y simulacro* nos lleva a establecer que la realidad, tal como lo concebimos tradicionalmente, ha dejado de tener efecto y en su lugar se ha instalado una imagen ilusoria de la misma, un sucedáneo espúreo, una hiperrealidad que oculta, enmascara, falsea y mutila los hechos reales.

Este engranaje es denominado “simulacro” por Baudrillard y tiene como claro objetivo adormecer -a través del ocultamiento de los datos duros por parte de los medios- a la conciencia

ciudadana, hecho que se puede observar con total nitidez en la novela mannsiana donde ha habido un apocalipsis planetario y los sobrevivientes externos al bunker, excepto la gente de A. Z. Chandernagoor, se han animalizado esperando un ominoso destino final, sin saber realmente qué ha sucedido.

Por su parte, los habitantes del bunker pertenecientes a la elite dominante y por tanto absolutamente responsables de la hecatombe, tampoco toman conciencia ni asumen su culpa. Antes bien diseñan y utilizan el enclave de Moob Nwot de espaldas a la realidad, de manera que el bunker es la perfecta iconografía del simulacro baudrillardiano.

La condición posmoderna nos presenta en líneas generales el fracaso de los grandes metarrelatos históricos, examinando el corpus de conocimiento de las naciones más desarrolladas. Una conclusión posible de este examen lyotardiano es que el estado actual de la cultura contemporánea -multívoca, fragmentaria, cibernética, de economía postindustrial- deviene en una compleja red de verdades relativas, en paréntesis, donde el estatuto del saber se va modificando a cada instante y en donde todo saber no es sino sólo una clase de discurso y, por tanto, la legitimación de los saberes siempre está en interdicción.

Lo narrado en la metáfora de Moob Nwot tiene una referencia directa al texto de Lyotard, pues la crisis política que precipitó la tragedia apocalíptica en esta novela simboliza la crisis del metarrelato histórico de la política, de la democracia, la promoción y respeto a los Derechos Humanos, el sufragio universal como vehículo de expresión ciudadana, la convivencia pacífica y otros aspectos concomitantes.

Hoy, en extensas zonas del mundo, al igual que en el texto mannsiano, este “saber” se encuentra deslegitimado, existente en los márgenes, como mera impresión subjetiva, donde las personas en cuanto tales no dejan de ser apenas el número de una estadística, la carne de cañón necesaria para la sobrevivencia de una ideología dominante. En dichas geografías “de repente”

suele suceder que el topos desaparece, por cierto, omitiendo que ello ocurre rara vez por causas atribuibles a la naturaleza, sino por exclusiva acción humana.

1.2.9. Notas sobre el “*Imperio*”.

También consultamos el texto *Imperio* (Hardt y Negri 2002) en nuestro afán de evaluar si la empresa de Popper descrita en la novela *El corazón a contraluz*, símbolo de muchas otras iniciadas en la Patagonia chileno-argentina de los siglos XVIII y XIX, podía ser considerada un imperio y, en consecuencia, analizada desde una perspectiva posmodernista.

Consideramos plausible este análisis, puesto que lo que estos autores consideran como “Imperio”, se ajusta plenamente a lo ocurrido en la saga histórica de Julio Popper, a saber:

Si entendemos que el imperio implica una nueva forma de soberanía, donde existe una lógica y una nueva estructura de poder, es evidente que la formación de un ejército paralelo, la acuñación de monedas y la constante distorsión en las cartografías de Chile y Argentina por parte de Popper, apuntan claramente en esa dirección.

De esta forma, el análisis económico y político de las empresas popperianas pueden ser vistas perfectamente como estadios capitalistas anteriores a los imperios posmodernos actuales, como manifestaciones embrionarias, pero, desde un punto de vista de crítica sociológica, sus exacciones y el resultado y consecuencia de ellas, constituyen una muestra de genocidio, desmitificando con ello el metarrelato positivo de la historia colonial y poscolonial de América, tras el proceso de descubrimiento y conquista.

Por la naturaleza de las novelas analizadas en el tercer segmento novelístico mannsiano, tanto los móviles trabajados por el escritor chileno como el conjunto de sus ideas fuerza aparecen en el interior de sus correspondientes análisis literarios y no desvinculados de ellos, como es el caso de los dos primeros segmentos narrativos.

Es el caso de la posmodernidad que aparece en *El desorden en un cuerno de niebla* (a través de la desregulación, cuestionamiento de la realidad, metaficcionalidad, relación especular entre literatura y vida), la triada Realidad/Mito/Ficción en *La vida privada de Emile Dubois* y la crítica del sabotaje asensiana en *El lento silbido de los sables*.

Con esta medida, nuestra intención de fondo es conferirle mayor imbricación y unidad de sentido a las ideas puestas en juego.

Capítulo 2:

Marco Referencial.

2.1. Exordio sobre la literatura contemporánea.

Hay un progresivo consenso en señalar que la literatura -en tanto que plasmación de las utopías, retos y tragedias humanas-, tiene una profunda relación de significado con la realidad de la que forma parte y con los complejos decursos histórico-sociales que la nutren como forma canónica de expresión artística. En este sentido, a medida que dichos procesos van configurándose, en concomitancia van surgiendo formatos narrativos que ensanchan sus posibilidades temáticas y formales y convierten (afortunadamente) en anacrónicos los deslindes teóricos realizados por las generaciones literarias precedentes.

Es el caso por ejemplo de las nuevas posibilidades narrativas originadas por la obra de autores tales como Marcel Proust (1871-1992), Virginia Woolf (1882-1941), James Joyce (1882-1941) y William Faulkner (1897-1962), en tanto que novelistas de habla francesa e inglesa, y de Julio Cortázar (1914-1984), Carlos Fuentes (1928), Gabriel García Márquez (1928) y Mario Vargas Llosa (1936), en lo tocante a escritores de lengua castellana.

Con estos autores quedan definitivamente superados los modos decimonónicos de estéticas anteriores y se instalan en el imaginario literario tópicos y temas narrativos tan profundos e inquietantes como la irreversibilidad del tiempo, el papel de la memoria, el fracaso de determinados proyectos sociopolíticos, las utopías cosmogónicas, el futuro distópico, los tabúes sexuales, el *axis mundi*, etc.

Directamente relacionado con lo anterior, se consolidan procedimientos técnicos tan rupturistas como el monólogo interior, la corriente de la conciencia, la multiplicidad de puntos de vista en la diégesis y los saltos temporales en la narración.

Un autor que resalta en la literatura contemporánea chilena es Patricio Manns, quien abraza dichos procedimientos y temáticas, inclusive con la literatura de ciencia ficción.

En líneas generales, la literatura de ciencia ficción exhibe una visión prospectiva del futuro, las más de las veces pesimista, no obstante la descripción de sociedades con un acelerado desarrollo científico y tecnológico. La intención autoral de la mayoría de las obras inscritas en la ciencia ficción es evidenciar las fracturas sociales generadas por una ilusión del progreso industrial. Dicha ilusión produce sociedades tecnolátricas (Sábato 1963), cuyo radicalismo tecnocientífico, contradictoriamente, no conduce a la felicidad y al bienestar.

2.2. Breve panorama de la literatura chilena 1970-2010.

La narrativa chilena contemporánea tiene en la figura del Premio Nacional de Literatura 1990 José Donoso (1924-1996), a uno de sus grandes novelistas. Obras suyas como *Coronación*, *El obscuro pájaro de la noche*, *Casa de campo*, *El jardín de al lado* y *La desesperanza* (Donoso 1957, 1970, 1978, 1981, 1986) se inscriben dentro de las grandes producciones novelísticas latinoamericanas. Tanto por sus tópicos temáticos -el declive oligárquico en clave de clanes familiares, la soledad, lo grotesco, el *horror vacui*- como por sus logradas experimentaciones técnicas, Donoso es considerado por muchos estudiosos como miembro conspicuo de la elusiva categoría de escritores pertenecientes al denominado *boom latinoamericano*.⁴

La muerte de Donoso trae aparejada una polémica basada en una supuesta crisis de sucesión en el panorama literario de su país. La veracidad de dicha afirmación -con detractores y partidarios en posiciones irreconciliables-, no será examinada, por cuanto excedería largamente el propósito de este estudio. Sin embargo, una causa cenital que lleva a formular la posibilidad de un vacío literario es indudablemente el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.⁵

⁴ La relación de Donoso con los autores supuestamente más representativos de este fenómeno literario - Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa-, aparece bastante explicitada en su libro de memorias *Historia personal del Boom* (1972).

⁵ Dicho Golpe de Estado, *aggiornado* a través de fórmulas jurídicas tales como “Consulta Nacional” (1980) y “Plebiscito” (1989) para acreditar internacionalmente una voluntad democrática y visos de legalidad, se extendió desde la fecha señalada hasta el 11 de marzo de 1990.

La extensa fractura democrática chilena determina una eclosión (primero) y una diáspora (después) de un número considerable de escritores, los cuales desarrollan su quehacer posterior en el exilio, asumiendo muchas veces otras cartas de ciudadanía, las que sin abjurar de su pasado reciente en el gobierno de Salvador Allende (1908-1973) y la coalición política que lo sustentaba, la *Unidad Popular*, terminan por efectuar un revisionismo crítico de dicha experiencia, asumiendo voces narrativas mucho más comprometidas con el contexto histórico y social de adopción, antes que con su propia patria. El propio José Donoso -a pesar de haberse ido del país en el año 1967 y vivir en España hasta 1981-, se declaraba un exiliado, aunque, a diferencia de algunos escritores revisionistas, nunca hizo abandono de Chile en sus novelas.

En este arco narrativo podemos citar a autores como Carlos Cerda (1942-2001) y Roberto Ampuero (1953). El primero vive su exilio en la hoy desaparecida República Democrática Alemana (DDR) y su texto más célebre es la novela *Morir en Berlín* (Cerda 1993), donde, bajo el pretexto de centrar la trama narrativa en el estancamiento ideológico y la incomprensión de los hechos sucedidos en Chile por parte de la clase dirigente en el exilio berlinés, el tema encapsulado es plantear el anquilosamiento filosófico, económico y político del socialismo real. Cabe consignar que su crítica es de carácter filosófico y es realizada sin abandonar las utopías fundacionales de la izquierda chilena.

Distinto es el caso de Ampuero, quien también vive algún tiempo en Alemania del Este. Su enjuiciamiento con esta opción política se materializa en su obra *Nuestros años verde olivo* (Ampuero 1999), cuyo eje narrativo abarca su experiencia en Cuba -planteando en formato latinoamericano problemáticas bastante similares a las expresadas por Cerda respecto de su praxis alemana-, pero desde una óptica ideológica contraria.

No obstante el condicionamiento lesivo que sufren las artes en general en el periodo dictatorial (y dentro de ellas la literatura, en términos de publicación, consumo y apoyo editorial),

en el espacio geográfico interno de Chile pueden citarse algunos autores de relevancia en las décadas de 1980, 1990 y 2000.

Los principales escritores de esta época son Hernán Rivera Letelier (1950), el novelista chileno de mayor éxito editorial e impacto internacional en la actualidad. A él se agregan Jaime Collyer (1955), Gonzalo Contreras (1958) y Carlos Franz (1959).

Hernán Rivera Letelier tiene el mérito de recrear literariamente la epopeya del salitre, escenario de grandes conflictos sociopolíticos y tragedias obreras. En este contexto, la inmensidad de la pampa desértica asume la categoría de un personaje más dentro de su obra. Esta estética, muy vinculada al realismo y a la picaresca, es constante desde su primera novela *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994) hasta la de más reciente factura *El arte de la resurrección* (2010).

Jaime Collyer posee una obra literaria centrada en el desarrollo psicológico de personajes y en el sustrato irracional de los actos humanos, pero también ficcionaliza a partir de una base histórica determinada, como es el caso de su obra más importante *El habitante del cielo* (2002) centrada en la figura de György Nagy, un precursor de la aviación de fines del siglo XIX.

Las preocupaciones literarias de Gonzalo Contreras se alejan del tema político y se centran en conflictos existenciales y psicológicos propios de grandes conurbaciones, tales como el desarraigo, la soledad, las fobias y patologías. En este sentido, sus novelas *La ciudad anterior* (1991) y *El gran mal* (1998) resultan especialmente paradigmáticas.

Carlos Franz centra su quehacer narrativo en el tópico de la huida, como respuesta a los temores y la degradación moral introyectadas por la propia sociedad. En su novela más representativa *El lugar donde estuvo el paraíso* (1996) se analizan los fundamentos de la condición humana a través de diversos personajes antihéroes que vivencian situaciones límite.

En este apretado resumen hacemos una breve referencia tanto a Isabel Allende (1942) como a Roberto Bolaño (1953-2003), escritores que tienen una temprana desvinculación territorial con Chile, pero permanecen conectados a través de sus principales temas narrativos.

Isabel Allende, inmediatamente transcurrido el Golpe militar de 1973, se exilia primero a Venezuela y luego a Estados Unidos, país donde actualmente reside.

Sus novelas de mayor resonancia internacional son *La casa de los espíritus* (1982), saga de una familia aristocrática que vive los principales sucesos históricos en un cosmos que metaforiza a Chile, y *De amor y de sombra* (1984), obra en donde establece relaciones de intertextualidad con el descubrimiento de los primeros fusilados en los hornos de Lonquén por la dictadura militar.

Si bien Allende ha obtenido el Premio Nacional de Literatura en 2010, dicho galardón le ha significado más sinsabores que alegrías, pues, en opinión de sus principales críticos, ello obedecería a consideraciones extraliterarias, hecho suficientemente desarrollado en medios de comunicación de diversos países⁶.

Roberto Bolaño inicia su carrera literaria en México y profesionaliza su opción por la escritura en España, país donde fallece afectado por una insuficiencia hepática. En todo este periodo tiene una compleja relación con Chile, muy cálida en lo afectivo como lugar de origen, pero muy acerba con su *intelligentsia*, a quien le reprocha su estado insular, a espaldas de todos los fenómenos mundiales.

Su obra cobra una importancia continental a partir de la publicación en 1998 de *Los detectives salvajes* (Premios Herralde y Rómulo Gallegos). En ella se relata el derrotero seguido por el grupo poético del *Infrarrealismo* (del cual forma parte su *alter ego* Arturo Belano), en la búsqueda iniciática de Cesárea Tinajero, mentora intelectual del grupo.

⁶ Se puede revisar la noticia en los días inmediatamente anteriores y posteriores al jueves 2 de septiembre de 2010, en las versiones electrónicas de los diarios chilenos de cobertura nacional *La Tercera*, *Las Últimas Noticias* y *El Mercurio*, como también en diarios internacionales.

Su novela *2666* (2004) anuda en un solo texto cinco historias imbricadas entre sí y referidas a los múltiples feminicidios ocurridos en la urbe mexicana de Ciudad Juárez, fronteriza con Estados Unidos. Por su condición de testimonio literario póstumo, la lectura de *2666* ha provocado un impacto mediático de gran envergadura, en donde sobresale como intención autoral instituir una poética de la literatura que indaga sobre la vorágine del mal.

Finalmente, dentro de periodos más recientes, también cabe consignar el trabajo de Alberto Fuguet (1964) y Patricio Jara (1974).

Con sus obras *Mala onda* (1991) y *Por favor, rebobinar* (1997), Fuguet, cuya infancia y adolescencia transcurren en Estados Unidos, plantea la evasión de muchos sectores de la juventud chilena en respuesta a la ausencia de vida democrática y de cultura cívica, como también frente a las graves desigualdades sociales producto del nuevo modelo económico implementado por la *manu militari*.

Patricio Jara, con su novela *El sangrador*, pone en el centro del debate las cesuras de la historia bélica chilena del siglo XIX, al ubicar su historia en Antofagasta -la principal ciudad del norte del país-, en tiempos de su pertenencia a Bolivia, previamente al conflicto denominado *Guerra del Pacífico*, extendido entre los años 1879 y 1883.

A través del conjunto de su obra, Patricio Manns se ha instalado en este contexto como una suerte de renovador del panorama literario chileno, el cual, en nuestra opinión, no ha sido suficientemente reconocido tanto por la crítica especializada como del público lector. A continuación, ofrecemos algunos de sus antecedentes más significativos.

2.3. Datos biográficos del autor.

Patricio Manns nació el 3 de agosto de 1937 en la localidad de Nacimiento (en la provincia chilena de Bío-Bío), nombre que responde a la unión de los ríos Confluencia y Vergara. Es el segundo de los cinco hijos (Ruddy, Iván Patricio, Genoveva, Gonzalo y Gabriela) del matrimonio integrado por Gonzalo Manns Ihl -de ascendencia suizo-alemana- y Jersey de Foilliot Núñez, cuyos antepasados provenían de la región francesa de Normandía y de España.

La infancia de Manns se da en distintas localidades del sur del país (Nacimiento, Santo Domingo, Máfil, Los Laureles, Quitaluto, Ancud, etc.) por razones laborales, ya que su padre era un técnico agrícola reconvertido al magisterio y su madre pedagoga rural especializada en niños en situación irregular.

Una explicación posible a su temprana predilección por la música y la literatura obedece a que en su casa se contaba con dos pianos: en uno tocaba su padre, aficionado al jazz y en el otro su madre, con una formación musical más clásica.

Asimismo le fueron cimentando una biblioteca en el hogar adyacente a las escuelas donde trabajaban, conformada por sus textos pedagógicos, donde había abundante literatura infantil - entre ellas “El Peneca”, revista infantil chilena publicada por editorial Zig-Zag, con extraordinario éxito en gran parte de Sudamérica-, libros que ella adquiría en sus viajes de especialización al extranjero y novedades editoriales de la época, las que llegaban al hogar de los Manns de Foillot gracias a los carteros que recorrían largas distancias a caballo para entregar la correspondencia, para los cuales siempre estaban abiertas las puertas de las moradas para el descanso y la alimentación.

A los 14 años de edad, publica sus primeros trabajos literarios en el diario “El colono” de Traiguén. A los 20 años es padre por primera vez y comienza a trabajar en variados oficios para la manutención del pequeño, alejándose del lar paterno. En Concepción, ciudad del sur chileno,

inicia su relación con el periodismo. Posteriormente viaja a la capital Santiago donde trabaja en radio e inicia su obra como músico y escritor.

Manns, escritor autodidacta, incorpora esos trabajos en su obra narrativa, pues ellos pueden cartografiarse en sus novelas: minero del carbón en Iota, reportero del diario “La Patria” en Concepción, tripulante de barcos cargueros, dependiente de farmacia, camionero, director de radio “Coya” en la oficina salitrera María Elena, periodista en Radio Balmaceda, periodista de canal 9 de televisión en la capital, etc. También colaboró como periodista en las campañas presidenciales de Salvador Allende en 1964 y 1970.

Tras el golpe de estado en Chile, sale exiliado a Cuba y posteriormente a Francia. En Europa se erige en portavoz de la resistencia chilena contra la dictadura y continúa desarrollando su labor literaria y musical. En 1979 conoce a Alejandra Lastra, su actual compañera, con la que se muda a Ginebra ese mismo año. En 1984 se trasladan a vivir a Échenevex, en la frontera franco-suiza.

En el año 1990 se reencuentra con Chile, al efectuar una gira artística por algunas ciudades del país. A partir del año 2000, se radica en Concón.

En el año 2008, las universidades argentinas de San Juan y de La Patagonia y la universidad de Playa Ancha (Valparaíso), presentan su candidatura oficial al Premio nacional de Literatura.

2.4. Reseña de su producción artístico-literaria.

Novelas:

De noche sobre el rastro (1967)

Buenas noches los pastores (1972)

Actas de Marusia (1974)

Actas del Alto Bío-Bío (1985)

Actas de Muerteputa (1988)

De repente los lugares desaparecen (1982)

El corazón a contraluz (1996)

Memorial de la noche (1998)

El desorden en un cuerno de niebla (1999).

La vida privada de Emile Dubois (2004)

Diversos instantes del reino (2006)

El lento silbido de los sables (2010)

La conjetura escita (2013)

Cuentos:

La Tumba del zambullidor (2001)

Poesía:

Poemario (1979)

Memorial de Bonampak (1995)

Dramaturgia:

La lámpara en la tierra (2000)

Los papeles de Melchor Santuario (2002)

No ficción:

Los terremotos Chilenos (1972)

Las grandes masacres (1972)

Breve síntesis del movimiento obrero (1972)

Grandes deportistas (1972)

La revolución de la Escuadra (1972)

Francisco Coloane, el solitario narrador del fiordo (1975)

Violeta Parra, la guitarra indócil (1986)

Notas sobre el patriota Manuel Rodríguez Erdoyza (1986)

Chile, una dictadura militar permanente, 1811-1999 (1999)

Quatre saisons en Patagonie (2004)

Cantología (2004)

Música:

Entre mar y cordillera (1965)

El sueño americano (1967)

El folklore no ha muerto, mierda...! (1968)

La hora final (1969)

Patricio Manns (1971)

Chanson de la résistance Chilienne (1974)

Karaxú en vivo (1975)

Canción sin límites (1977)

La primavera muerta en el tejado (1977)

Cuando me acuerdo de mi país (1979)

Con la razón y la fuerza (1982)

La araucana (1982)

Itinerario de un retorno (1983)

La muerte no va conmigo (1986)

Cantología (1997)

Patricio Manns en Chile (1990)

Porque te amé (1998)

Arriba en la cordillera (1999)

América novia mía (2000)

Allende (2003)

La tierra entera (2010)

Filmografía:

Por la tierra ajena (1965): guionista.

Los amantes de Cantalao (1968): co-guionista con Pablo Neruda.

El atentado (1969): actuación.

El otro Francisco (1974): consultor, coguionista, actuación, textos de canciones.

Actas de Marusia (1975): adaptación de novela al cine.

Cantata de Chile (1976): consultor, coguionista, autor de textos de canciones.

La muerte no va conmigo (1986): entrevistas, comentarios, canciones y lectura de poemas.

Pongo el pie en mi país (1990): Actuación.

Premios y reconocimientos:

1967: Premio “Alerce” de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH) por su novela *De noche sobre el rastro*.

1973: Premio Municipal de Literatura de Santiago por su novela *Buenas noches los pastores* (premio entregado en 1998).

S/F: Huésped ilustre de la ciudad de Bremen (Alemania).

1996: Premio Rhône Alpes a la mejor novela extranjera publicada en Francia por *Cavalieur seul* (*El corazón a contraluz*).

1998: Obtención de la Beca Guggenheim de Literatura.

2001: Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura por su volumen de cuentos *La tumba del zambullidor*.

2003: Hijo Ilustre de la ciudad de Nacimiento.

2005: Premio Municipal de Literatura de Valparaíso por el conjunto de su obra literaria.

2006: Premio Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) como “figura fundamental de la música chilena”.

2006: Premio “Medalla de la música 2006” otorgado por el Consejo Chileno de la Música.

2009: Premio a la Música nacional “Presidente de la República”.

2009: Premio “Mejor canción chilena de todos los tiempos” (*Arriba en la cordillera*) en Cuadragésimo Festival de Olmué.

2010: Premio Altazor por Disco *La tierra entera*, mejor álbum de música popular grabado en 2010.

2011: Ganador Competición folclórica LII Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar con canción *De Pascua Lama*.

2.5. Generación o movimiento literario de pertenencia.

No es un tema menor asumir la problemática de la generación o el movimiento literario al cual se adscribe Patricio Manns. Son tres razones fundamentales las que surgen cuando se trata de resolver esta temática: por un lado, la pertinencia misma del concepto de generación al interior de los estudios literarios, por lo menos en Chile; por otro, la discusión sobre su vigencia y, en última instancia, el propio derrotero biográfico del novelista chileno, en claro contrapunto con proyectos literarios colectivos.

El profesor Cedomil Goic (1928) es uno de los estudiosos chilenos más preocupados por el problema de las generaciones literarias, tema al que ha dedicado sus principales estudios críticos (Goic 1968, 1972).

Según su teoría, una aplicación literaria de las ideas planteadas por Auguste Comte y José Ortega y Gasset, las generaciones son estructuras o sistemas de preferencias dados a un corpus de escritores que comparten un rango epocal de quince años, en términos de gestación, y una

cantidad temporal similar, en relación con la vigencia literaria. De gran impacto inicial en Latinoamérica, hoy esta propuesta está perdiendo gran parte de su influencia.

Desde el punto de vista de Goic, Patricio Manns formaría parte de un grupo denominado *Novissimi Narradores*, “Generación de 1972” o “Generación del Posboom” cuyos miembros integrantes serían escritores nacidos entre 1935 y 1949, cuya característica central es la innovación no exenta de conflicto (el paréntesis es nuestro): “(Ellos) despliegan su aptitud creadora, innovadora, polémica, que modifica y destruye la herencia, para recrearla en otro estadio de la eterna metamorfosis” (Goic 1972: 275).

Esta generación se caracterizaría por un conocimiento bastante acabado de las posibilidades técnicas de la narración y una gran habilidad para su plena utilización, como también preferencias temáticas por los mundos de la infancia y la adolescencia, una representación del mundo como realidad heterogénea, etc.

Goic también cita entre sus integrantes a destacados escritores de nivel internacional, tales como el mexicano José Emilio Pacheco, el cubano Severo Sarduy, los peruanos Alfredo Bryce Echeñique, Mario Vargas Llosa y el argentino Eduardo Gudiño Kieffer. Entre los escritores chilenos, aparte de Manns, Goic cita a Antonio Skármeta, Poli Délano, Ariel Dorfman y Mauricio Wacquez, como miembros de esta particular generación.

De acuerdo al académico chileno Ricardo Cuadros (2005), el concepto de generación Goiceano ha perdido vigencia, pues se trata de una postura bastante discutible, cuando no abiertamente extemporánea. Estos calificativos críticos los ejerce Cuadros específicamente contra las concepciones “estructuralistas” de Goic y sus categorías de análisis.

Goic parte considerando a la obra literaria como una estructura inmanente, como un “objeto de estudio que funciona como totalidad”. No obstante, Cuadros considera superada la visión

estructuralista, porque están ausentes en ella aspectos sociohistóricos consustanciales a las obras literarias mismas.

Respecto a las categorías de análisis utilizadas (análisis textual, periodización interna) Cuadros critica que ellas constituyan una reducción de la literatura a su campo específico sin efectuar relaciones con el contexto histórico, pues esa inmanencia impide posibles resultados positivos en la historia de la cultura, dado que tanto la literatura como la historia comparten un mismo sistema cultural.

Aun aceptando la tesis de los *Novissimi Narradores* de Goic, la historia de las consecuencias del Golpe de Estado en Chile el año 1973 (categoría de estudio *externo* de la literatura para Goic) rompe con el principio de Generación Literaria pues, sin excepciones, todos los representantes chilenos de esta hipotética generación (Manns, Skármeta, Délano, Dorfman, Wacquez) viven, a partir de la fractura sociopolítica, una situación límite de pauperización radical de su trabajo literario para asumir labores de sobrevivencia en el exilio, de modo tal que sólo podríamos hablar, en cruel ironía estilística, de una *literatura del exilio*, en tanto rasgo identitario común.

Para cerrar el tema generacional sobre Patricio Manns, es el propio autor quien entrega sus reparos a la clasificación de Goic, tal como lo podemos apreciar en su ya clásico diálogo establecido en la autobiografía literaria conjunta con Juan Armando Epple (los paréntesis y las cursivas son nuestras):

“JAE: Una cuestión que es difícil soslayar en Chile es la adscripción del escritor a una generación o movimiento literario (...) ¿Te sentías vinculado a una generación o proyecto estético de grupos?

PM: *Soy fundamentalmente un cazador solitario*. Esto se comprende bien después de todo cuanto te he dicho (la vocación experimental de sus novelas, la transgresión técnica, el *découpage* dictatorial). *Ahora, el*

problema de las generaciones no puede ser comprendido como una cuestión de coincidencia en el tiempo de un grupo de autores. Yo lo creo más bien una cuestión de temperamentos, de elección de temas, de proyectos literarios. Mi trabajo tiene que ver, en tal sentido, con escritores de generaciones diversas y de nacionalidades diversas, aunque la escritura tiene una sola y misma nacionalidad, una suerte de ciudadanía universal”

(Epple 1991: 121-123).

2.6. La poética novelística Mannsiana.

“El hombre dijo:

- Contrariamente a lo que anunciaban los vientos, las alcahuetas urgidoras de cópula contra natura, los pitonisos enquistados en la cara hipócrita de la realidad, no hemos logrado barrer las amenazantes hilachas de oscuridad que manchan todavía el umbral de nuestra puerta. La escoba se gastó antes del empeño, nos hemos quedado pegados donde estábamos, y se cubre el fracaso o la mala jugada con palabras uniformemente acordadas.

El hombre siguió diciendo:

- Las bocas no son muchas, los argumentos se parecen como dos gotas de sangre. Estos argumentos tienen el maléfico poder de llegar donde quieren, y por lo mismo, de torcer la voluntad o aumentar la confusión en el oído en que caen. Por la boca de todo un pueblo hablan cuarenta. Estos cuarenta están sentados del mismo lado allí donde calienta el sol.

Muy cerca había un hombre que sabía de todo. El primero se volvió y le preguntó:

- ¿Qué se hace para romperle los huesos a un discurso interminable, un discurso que no para de impedir el sonido de las razones de los otros?

El hombre que sabía de todo, dijo:

- Grita.

Y hemos comenzado a gritar de nuevo.”

Patricio Manns: *Parábola Compacta*.

En la narrativa de Patricio Manns hay varias características que lo hacen un escritor con un arte poética particular. Una de ellas es el propio lenguaje. Sin perjuicio de lo anterior, otro elemento interesante es el rigor con que acomete la tarea de ficcionalizar. Existe en sus novelas una preocupación por configurar textos poéticos, los cuales no impiden la comprensión del corpus narrativo. En este mismo sentido, destacan particularmente el conocimiento de técnicas y procedimientos propios de la narrativa contemporánea.

No obstante lo anterior, tanto la preocupación por un lenguaje demarcatorio que devenga en una permanente *voluntad de estilo*⁷ y la experticia técnica se subsumen en su narrativa frente a un *ethos* militante por la vida y los sueños del hombre. De esta forma, su literatura, profundamente reivindicativa y libertaria, puede entenderse como una conjunción insobornable entre ética y estética, confluyendo con la mejor tradición de grandes autores como Cesare Pavese (1908-1950), Miguel Hernández (1910-1942), Jorge Semprún (1923-2011) y otros, para quienes el acto de escribir es indisociable con la vida misma.

A través de esta tesis doctoral pretendemos efectuar una indagación arqueológica de la novelística mannsiana, la cual identificará regularidades discursivas y no discursivas en el análisis de su arquitectura -ideas, temas, técnicas literarias, ideologías, ficcionalizaciones

⁷ La expresión -influida por Roland Barthes- es del mismo Manns, y hace referencia al rigor escritural que debe renunciar al estilo como hecho logrado, concibiéndolo por el contrario como una búsqueda permanente (Barthes 2006 [1972]: 20).

históricas, reterritorializaciones, contramemorias, puntos de fuga, visiones de mundo, dominios epistemológicos, et.-, situación que hemos definido preliminarmente como los *palimpsestos de una contramemoria literaria*. Esa constante arquitectural deviene en una poética de la literatura, cuyo modelo sería la novela *El desorden en un cuerno de niebla* (1999).

De este modo, la comprobación de nuestra hipótesis de trabajo constituiría un modesto aporte para un reexamen crítico de la obra narrativa mannsiana en Chile, dada su estatura como figura consular del panorama artístico-cultural desde mediados de la década de 1960 hasta la actualidad y a quien merced a consideraciones ajenas a la valoración intrínseca de su propuesta estética, lo han alejado de los circuitos culturales oficiales, anomalía que se ha ido corrigiendo a partir del retorno a la democracia en el país en 1990.

En relación con lo anterior, las características que conforman la poética mannsiana han sido agrupadas en seis elementos en constante convergencia y yuxtaposición, tal como lo expresa la figura siguiente:

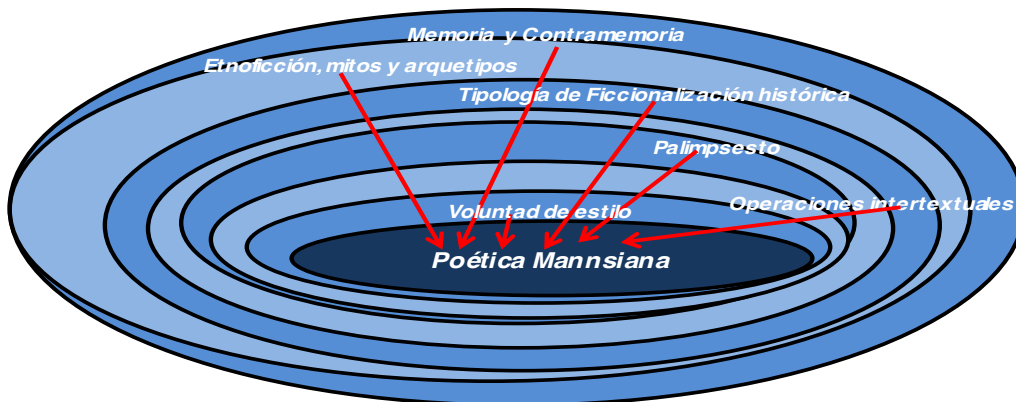


Figura N° 1

2.6.1. Memoria y contramemoria.

En líneas generales, se suele afirmar que la Memoria se relaciona con la Historia, pero que cada una tiene su propio estatuto ontológico. Según esta aseveración, la historia haría una referencia a periodizaciones expresadas cuantitativamente, a registros de acontecimientos, datos y fechas, en cambio la memoria sería un hecho colectivo. No obstante, y pese a ese relativo consenso inicial, cabe preguntarse: ¿De cuál memoria se está hablando? ¿Memoria colectiva, memoria individual, memoria autobiográfica, memoria histórica? Además, ¿Qué sentido adquiere la memorialización? Y, en este mismo contexto, surgen otras interrogantes: ¿Por qué (y para qué) volver al pasado? ¿Cuál es el fundamento de ese regreso al pretérito? ¿Cuáles serían las intenciones ideológicas subyacentes en una cierta topografía de la memoria?

Amén de todas las interrogantes que puede suscitar el tema, no podemos soslayar las reflexiones aportadas por Zvetan Todorov (1995) sobre este punto particular en su opúsculo *Los abusos de la memoria*, escrito originalmente para un encuentro de víctimas del Holocausto, en donde lanza una advertencia respecto a la sacralización de la memoria, al estatuto de culto litúrgico que puede adquirir, logrando lo contrario de aquello que se anhela como propósito general.

Para contextualizar la problemática de la memoria, podemos citar a uno de sus investigadores más destacados en esta área, Maurice Halbwachs (1950), quien define la memoria colectiva como “el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un grupo, comunidad o sociedad”.⁸

⁸ Maurice Halbwachs (1877-1945) fue un sociólogo francés. Acuñó póstumamente el término de “memoria colectiva”. Falleció trágicamente en el campo de concentración de Buchenwald (Alemania).

Desde esa óptica, uno de los objetivos de esa memoria supuestamente “colectiva” sería dotar de identidad y continuidad a una sociedad, abrir debate en relación con la naturaleza de las dinámicas sociopolíticas a través del tiempo.

El disenso y la polémica generada en torno de la memoria colectiva ocurre porque el examen de los hechos históricos es evaluado de muy distinta manera por los colectivos humanos, de acuerdo a cosmovisiones particulares, a la praxis individual y colectiva del pasado, a las lecturas del mismo ayer y a las fuerzas objetivas detentadas por los diversos sectores sociales involucrados directamente en ese pretérito, protagonistas de primer orden en las múltiples estrategias generadas para su consolidación o para su reemplazo.

La memoria colectiva, por tanto, no es sino la construcción dialéctica de un imaginario de naturaleza bifronte, una suerte de dios Jano conformado por una memoria oficial, de archivo, y una contramemoria subalterna, opuesta a las fuerzas hegemónicas que han emplazado un determinado canon histórico.

La memoria oficial, en virtud de poseer esa cualificación institucional, genera dispositivos que permitan asegurar y perpetuar su continuidad para las generaciones futuras. Para ello recurre, entre otros varios mecanismos, a la memorialización, que es la codificación a través de formas discursivas y no discursivas: leyes, normas, documentos, monumentos, símbolos, etc.

La contramemoria, por el contrario, es un ejercicio de recuperación de una determinada exégesis del pasado, fundamentalmente cuando la imposición sobre una lectura del pretérito ha perdido gran parte de su voluntad de poder por varias razones, entre las que podemos señalar la extinción de gobiernos autocráticos, procesos de apertura democrática, o por conflictos bélicos a escala global que exigen cambios paradigmáticos a nivel interno.

En este contexto, sucede con frecuencia que los regímenes totalitarios abogan por la supresión de la memoria y su némesis, la contramemoria, en su objetivo de reconstruir el pasado, es percibida como un acto contumaz de oposición al poder (Cordua 2000).

Chile, al igual que otras muchas sociedades en escorzos históricos de impacto planetario o regional -holocausto judío de la segunda guerra mundial, colonialismo en África, revolución mexicana, guerra civil española, guerra de los Balcanes en la década de 1990, etc.-, no ha estado ausente a esta antinomia entre memoria histórica (oficial)/contramemoria y es por ello que Patricio Manns constantemente alude a esta oposición en sus narraciones.

Es en este sentido tan profundo de la (re)construcción del imaginario cultural de nuestro país -con una memoria realmente colectiva, en donde los integrantes de la sociedad puedan ejercer de forma libre y soberana su carta de ciudadanía-, que inscribimos gran parte de sus novelas, sin olvidar, por supuesto, que su escritura y su discurso en tanto intelectual son divergentes con la memoria oficial y, en tal sentido, su proyecto literario adquiere una dimensión política.

El trabajo literario mannsiano, realizado con el auxilio de códigos artísticos, con símbolos, con un juego simbiótico entre realidad y ficción, constituye por tanto lo que Asensi, en otro contexto y en otra temática, denomina las “re-lecturas encriptadas”, es decir, son novelas que deben ser decodificadas, luego son herramientas epistemológicas, saber disciplinario histórico y finalmente, un producto estético (Asensi 2004: 183-194).

Esta voluntad de señalar las aporías del pasado, los hiatos, las cesuras, los ocultamientos, los enmascaramientos, las manipulaciones, los simulacros y los montajes históricos transforman esta literatura, sin renunciar al placer estético, en un aporte para la reelaboración del imaginario cultural.

Este objetivo mannsiano de restablecer los equilibrios de poder entre memoria histórica y contramemoria y de subvertir los dispositivos de ocultamiento de la primera, queda claro en tres de las cuatro novelas estudiadas más adelante, pertenecientes al primer segmento del corpus mannsiano.

El “sabotaje” de Manns no se extendería a su primera novela *De noche sobre el rastro*, por cuanto ella se orienta preferentemente a estatuir una poética del antihéroe propia del realismo social, a través de una narración que reconoce mínimas convergencias con el existencialismo sartreano y la filosofía del absurdo de Albert Camus, pero sin una épica que permita una asunción de la contramemoria. Sí hay crítica social, aunque Helmuth Max Cárdenas, el protagonista de la novela, no tiene ni genera una impronta colectiva, puesto que sus andanzas representan la agonía de un individuo pauperizado y la expoliación de una clase social, pero nada más, ya que, como ya lo hemos señalado, falta el suceso narrativo que le otorgue trascendencia épica.

En *Buenas noches los pastores* ya podemos observar cómo Manns efectúa una contramemoria literaria del terremoto de Chile el año 1960, fenómeno muy estudiado desde el ámbito de las disciplinas científicas atingentes, pero con escasa información periodística respecto del comportamiento del cuerpo social chileno en su conjunto frente a la tragedia.⁹

Esta contramemoria literaria se lleva a cabo usando su experiencia directa como testigo de la hecatombe.¹⁰ Desde esa condición, emplea el formato ficcional para señalar dos cosas del plano real o empírico: datos aterradores sobre la magnitud del conflicto y la corrupción de autoridades civiles, militares y religiosas fagocitando de la ayuda internacional. Esa

⁹ Este terremoto (en rigor, se trató de dos, ocurridos el 21 y 22 de mayo de 1960) ha sido considerado por especialistas en la materia como el mayor seísmo en la historia registrada de la humanidad, con una magnitud de 9,5 M_w y una intensidad XI en la escala de Mercalli. Costó la vida de aproximadamente 2000 personas, dos millones de damnificados y costos económicos incalculables.

¹⁰ Patricio Manns vivía en esa época en Ancud (Isla Grande de Chiloé), en el extremo sur del país, uno de los escenarios principales del terremoto.

contramemoria le lleva a señalar -con nombres y apellidos reales- a dichos representantes, lo cual puede cotejarse y certificarse tras una simple investigación.¹¹

Actas de Marusia constituye un *exemplum*, por cuanto intensifica esa voluntad mannsiana por revelar sucesos históricos olvidados por la memoria nacional, revelándolos en su desnudez para el conocimiento y la reflexión de los ciudadanos del presente.

Si bien la tradición combativa de los obreros del salitre chileno ha sido suficientemente reconocida en los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique a través de novelas, cuentos, obras de teatro y canciones,¹² la memoria oficial *accepta* y sólo alienta la conservación de esa historia como epígono de esa época,¹³ siendo los hechos de Marusia absolutamente desconocidos para el ciudadano común, al igual que muchos otros de la época salitrera (Manns 1993 [1974]: 9).

Actas de Marusia es una novela perteneciente al género de la “Crónica novelada”, según definición proporcionada por el propio autor en el texto. El ocultamiento histórico implica que la mitad del libro sea una crónica de hechos *verdaderos* ocurridos en la Oficina Salitrera Marusia en el año 1924 y el resto reconstrucción *novelada*.

Sobre la base del párrafo anterior, podemos concluir que no hay una exclusiva intencionalidad literaria por parte del escritor chileno.

¹¹ Es el caso del obispo Augusto Salinas Fuenzalida (1899-1991), sacerdote miembro de la Congregación de los Sagrados Corazones, quien efectivamente fue Obispo en la región metaforizada en la novela.

¹² En el plano artístico, un reconocimiento internacional ha alcanzado la cantata referida a este asesinato colectivo. Su autor es el músico Luis Advis y sus intérpretes el legendario grupo *Quilapayún*. Desde la literatura, Hernán Rivera Letelier también ha abordado esta historia en su novela *Santa María de las flores negras*. Santiago: Seix Barral, 2002.

¹³ Los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique, una matanza de 3.000 obreros salitreros y sus familias ocurrida el 21 de diciembre de 1907, son el triste resultado de sus reivindicaciones laborales y económicas. El año 2007, en la conmemoración del centenario de esa matanza, tuvimos la oportunidad de compartir con Patricio Manns en la actividad central, realizada en Iquique. Dicha entrevista informal es la génesis de este proyecto doctoral.

Para ejemplificar la cosmovisión mannsiana respecto de la contramemoria literaria, resulta importante conocer cómo el escritor se informa de la historia de la oficina salitrera Marusia: en el verano de 1973, Manns conoce al geógrafo chileno Freddy Taberna Gallegos,¹⁴ quien, a propósito de la publicación de *Las grandes masacres*, una obra de no ficción del mismo novelista, le habla de Marusia, episodio histórico que el autor no conocía y que, conforme a los antecedentes posteriormente recopilados por él, es el más cruel y sangriento de las luchas sociales de Chile.

Un ingeniero iquiqueño cuyo nombre el mismo Manns decide no revelar, lo lleva a las ruinas de la Oficina salitrera Marusia. Seguidamente, logra entrevistarse con el cuidador de la Oficina-Museo “Santa Laura”, sobreviviente de la matanza en Marusia. Todos estos materiales de trabajo son perdidos por el autor cuando el Golpe Militar de 1973 lo lleva a asilarse en la embajada de Venezuela en Chile y, un año más tarde, salir rumbo a Cuba, donde vive un año hasta viajar a Francia, país en el que se radica hasta mediados de la década de 1990.

Por lo anteriormente expuesto, toda esa información de base histórica para la novela es realizada sin documentos, sólo con la memoria de lo experimentado en Iquique, en los restos de la misma Oficina Marusia y en la Oficina Santa Laura.

En Francia *Actas de Marusia* deviene en novela, ya que Manns es contactado para elaborar un reportaje para el destacado productor y actor francés Jacques Perrin,¹⁵ el cual no llega a fructificar en un formato audiovisual y por ello se opta por su publicación.

¹⁴ De hecho, *Actas de Marusia* está dedicada, entre otras personas, al propio Freddy Taberna Gallegos, miembro de la Comisión de límites chileno-argentina (por tanto, funcionario del Estado). Seguramente por su filiación política (militante del Partido Socialista chileno), tras entregarse a la autoridad militar, fue fusilado en octubre de 1973.

¹⁵ Jacques Perrin es actor en el célebre film *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore (1988) y productor en el reciente documental *Oceans* (2009).

Una situación bastante similar acontece con *Actas del Alto Bío-Bío*, un reportaje periodístico realizado por Manns en territorio de la etnia mapuche-pehuenche, en la búsqueda indagatoria de sobrevivientes de los sucesos ocurridos en las comunidades indígenas y campesinas de Ranquil y Lonquimay en 1934, donde agentes del Estado y fuerzas paramilitares cooptadas por latifundistas dieron muerte a cientos de campesinos e indígenas, para dar fin a una disputa por la tenencia de la tierra.

En síntesis, en las novelas *Buenas noches los pastores*, *Actas de Marusia*, *Actas del Alto Bío-Bío*, *El corazón a contraluz* y *El lento silbido de los sables*, se reconoce claramente una opción escritural por la contramemoria, por su apología en tanto que producto literario-artístico e intelectual-ideológico, ya que expresa la visión de los vencidos, de los derrotados, de los masacrados. Esta lectura *alternativa* de los hechos históricos es abordada a través de las siguientes estrategias:

- a) Detección de sucesos ocultos en la historia de Chile, los que son investigados con pleno rigor histórico, acudiendo a todas las fuentes disponibles para su acabado conocimiento.
- b) Modificación del material de investigación recopilado, en virtud del formato artístico elegido (novela).
- c) Desplazamiento de la oposición memoria/contramemoria desde el campo historiográfico hasta el literario.
- d) Proyecto reescritural de algunos segmentos desconocidos de la historia chilena, bajo la forma de ficcionalizaciones históricas: “libro experimental”, en el caso de *Buenas noches los pastores*, “crónica novelada” en *Actas de Marusia* y “novela-reportaje” en *Actas del Alto Bío-Bío*.¹⁶

¹⁶ Estas son definiciones aportadas por el propio autor para las novelas en cuestión.

- e) Apertura de nuevos espacios de reflexión, de saber e incorporación de otros métodos de lucha en pos de la conquista del poder: contramemoria *subalterna* frente a memoria *hegémónica*, contramemoria liberadora frente a control coercitivo de la misma, (re)memoria frente a (des)memoria.

2.6.2. Etnoficción, Mitos y Arquetipos.

Un segundo elemento que viene a configurar la poética manssiana es la estructura conformada por la etnoficción, los mitos y los arquetipos literarios, asumiendo de este modo una evidente cercanía tematólogica con la Antropología.

En Chile, la etnoficción es una corriente literaria contemporánea que expresa una opción de escritura y un estilo centrados en temas propios de colectivos no urbanos, buscando realzar su cosmovisión, afianzar su proyecto identitario y/o cultural o asumir una defensa de las mismas comunidades frente a cualquier tipo de agresión externa.¹⁷

En este mismo contexto, la etnoficción adquiere también la denominación de Antropología poética, destacando por su originalidad y su hibridismo oscilante entre lo literario y lo científico.¹⁸

Tanto en sus temáticas como en su voluntad de estilo discursivo, Patricio Manns puede incluirse perfectamente en este registro narrativo, aseveración que fundamentamos a continuación.

¹⁷ Hacemos esta precisión por cuanto la etnoficción europea, a diferencia de Chile, se suele concebir más bien como un nuevo régimen ficcional que, merced a la tecnología multimedial, indetermina ex profeso lo real y lo imaginario impidiendo las mediaciones sociales. Esta especial característica es analizada y desarrollada por el antropólogo Marc Augé en su obra *La guerre des rêves. Exercices d'Ethno-fiction*. Paris: Editions du Seuil, 1997. La versión española: *La guerra de los sueños. Ejercicios de Etnoficción*. Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 1998. Trad. de Alberto Luis Bixio.

¹⁸ Dos autores representativos de esta tendencia son Juan Carlos Olivares con *El umbral roto: Escritos en antropología poética*. Santiago: Fondo Matta, 1995, y Pedro Mege con *La imaginación araucana*. Santiago: Fondo Matta, 1997. En dichos texto hay alusiones tanto al psicoanálisis como a la Antropología estructuralista, en un intento mimético por hacer un aporte a la comprensión intercultural.

En este primer ciclo de novelas estudiadas, en *De noche sobre el rastro* se esboza una impronta etnoficcional, en cuanto el protagonista Helmuth Max Cárdenas es hijo bastardo de un ciudadano descendiente directo de los colonos alemanes arribados mayoritariamente desde Hamburgo en la década de 1850,¹⁹ los cuales, pese al tiempo transcurrido, continúan en la actualidad con una vida endogámica, con escasa integración a la comunidad nacional y cuyos actos preferentes dicen relación con exacciones a campesinos e indígenas.²⁰

No obstante, cabe señalar que esta narración está construida preferentemente como una novela citadina del sur del país; pero tanto *Buenas noches los pastores* como *Actas de Marusia* y *Actas del Alto Bío-Bío* sí se adhieren plenamente al estatuto etnoficcional pues sus espacios narrativos son el puerto de provincia adyacente al mundo *chilote*,²¹ la desértica Oficina salitrera Marusia, lugar de trabajo de muchos obreros cuya composición étnica era mayoritariamente *aymara*, nación con habitantes de Chile, Perú y Bolivia, y Ranquil y Lonquimay, el agro cordillerano habitado por la etnia mapuche-pehuenche; en definitiva, el espacio está fuertemente simbolizado y, por consiguiente, tiene una gran carga etnoficcional.

En el caso de *Actas del Alto Bío-Bío*, es especialmente relevante el hecho de la prolija descripción que se hace de dos ceremonias colectivas mapuches: el *Mingako* y/o *Medán* de casamiento del protagonista José Segundo Leiva Tapia, consistente en la organización del festejo de casamiento y la construcción de su casa y el *Apol*, fiesta comunitaria donde se da muerte a

¹⁹ El propio tatarabuelo de Manns -el pastor protestante Heinrich Karl Frederick Manns (1793-1877)- llega a bordo del barco *Victoria* el 12 de diciembre de 1852, tras 3 meses de travesía desde Hamburgo. Vid. <http://www.genealog.cl>: “Genealogía de la familia Manns en Chile” [página visitada en enero de 2012].

²⁰ La colonización alemana en el sur de Chile, gestionada por el propio Pérez Rosales, se inicia con una ley de inmigración selectiva promulgada en 1845. Desde esa fecha y hasta 1875 aproximadamente, arriban 6000 familias alemanas. En este contexto, el propio Manns, descendiente directo de colonos alemanes y franceses, sería una notable excepción dentro del desenvolvimiento histórico de estos inmigrantes.

²¹ *Chilotes* es la denominación popular que reciben los habitantes de la Isla Grande de Chiloé, mixtura humana resultante del cruce entre los últimos españoles que habitaron Chile (precisamente en Chiloé) antes de la independencia de 1810 con criollos y algunas etnias originarias.

corderos introduciéndoles especias en el torrente sanguíneo, ceremonia prohibida por el Estado chileno a principios del siglo XX.

Por otro lado, en el afán de registrar *habitus* socioculturales, la etnoficción recurre a los mitos primigenios, a relecturas de mitos y a la narración de prácticas ritualísticas o ritos de iniciación, hecho que es muy gráfico en el caso de las novelas de Manns, donde el mito se modeliza como una forma de expresión simbólica de la realidad; en sus novelas hay una reflexión sobre los mitos, utilizándose como material de su literatura, ya que ellos “están presentes hoy, son un tejido vivo en los textos y se reactualizan constantemente” (Usandizaga 2006).

De noche sobre el rastro autentifica la reelaboración del mito de Sísifo, usando para ello el procedimiento técnico de la inversión.

El protagonista Helmuth Max Cárdenas encarna a un Sísifo emasculado espiritualmente, a quien la reificación de su existencia -a diferencia del mito clásico- lo ha tenido siempre en situación límite, sin posibilidad alguna de reivindicación.

En el caso de la novela *Buenas noches los pastores*, Manns hace uso del amplio registro de la mitología chilota, detallando con bastante minuciosidad la ceremonia denominada “el *Bautún*”, realizada por María Von Buhlen Cárdenas, la mujer de Ernesto Schartzwemberg, ritual de maleficio consistente en amarrar un sapo e inferirle tormentos físicos, los cuales serán transferidos a la persona deseada por la chamana; en este caso, el propio Schartzwemberg.

En *Actas de Marusia* se trata de un mito histórico instalado en el norte del Chile salitrero de la década de 1920: la supuesta cohesión alcanzada por el anarcosindicalismo y otras expresiones políticas a través de las organizaciones obreras (Mancomunales) y, todavía más, el

apoyo de cuadros obreros de otros cantones salitreros en la lucha insurreccional armada frente al ejército regular.²²

La inserción de lo mítico en *Actas del Alto Bío-Bío* se refleja en la recuperación de un mito de tradición oral mapuche: el “regreso y/o reencarnación” de Levtraru (Lautaro) -uno de sus más insignes jefes militares en la Guerras de Arauco contra los conquistadores españoles- en la persona de José Segundo Leiva Tapia, *Winka* (hombre blanco) aceptado como un igual por los indígenas, tras su casamiento con Deyanira Allipén, la hija de un cacique mapuche y futuro mártir del movimiento reivindicativo.

Finalmente, otra característica evidente de gran parte de la narrativa mannsiana es la ontología arquetípica que asumen sus personajes protagónicos, tales como Helmut Max Cárdenas en *De noche sobre el rastro*, Salvador Nahuel y Alhue Tremque en *Buenas noches los pastores*, Gregorio Chasqui en *Actas de Marusia* y Angol Mamalcahuello en *Actas del Alto Bío- Bío*.

El hecho de que Manns los emplee con especial predilección, obedece a que los hechos narrados se insertan en la historia general de la humanidad y, en consecuencia, son de carácter universal. Estos personajes afirman una ontología arcaica y poseen poder simbólico, fundamentalmente a través de los nombres que reciben y de sus roles actanciales.

Helmuth Max Cárdenas es un arquetipo edípico, condenado a vagar ad infinitum. En él radica la culpa del pecado originario y su crisis identitaria nunca puede ser resuelta, debido a los enigmas de su filiación paterna. Sus nombres evocan el ancestro alemán y su apellido paterno/materno tampoco es casual, pues Cárdenas es el apellido más típico de la región chilota.

²² En esta zona tiene lugar el explosivo crecimiento en el país del anarcosindicalismo y el comunismo, a partir de las primeras décadas del siglo XX. En la novela ello se expresa en el recuerdo mitificado de Luis Emilio Recabarren (1876-1924) -fundador del partido Comunista de Chile- realizado por Gregorio Chasqui, quien es el único obrero con formación ideológica.

Salvador Nahuel, protagonista de *Buenas noches los pastores*, es el dirigente de los buzos mariscadores. Él modeliza al dirigente obrero conciliador, aplastado finalmente por la fuerza brutal de los hechos. Su nombre tiene un matiz ligeramente irónico, pues en absoluto logra erigirse en un mesías y su apellido en idioma mapudungún detenta el significado de un felino: el tigre o “puma”, animal cuyas características están bastante ausentes en su accionar.

En esta misma novela, tras el terremoto, hay un corifeo, una voz colectiva que clama su dolor en una región que podríamos signar como inframundo. A ellos se dirige una voz anónima que consuela, alecciona y establece algunas profecías respecto del porvenir. Ese personaje arquetípico es Alhue Tremque (nombre que en lengua vernacular quiere decir “hombre sabio”).

Por su parte, Gregorio Chasqui -en coherencia con su sentido arquetípico- es un obrero que deviene en líder y que arriba a la Oficina Marusia con experiencia internacional, ya que estuvo en el extranjero y conoció de primera fuente los movimientos políticos de vanguardia. Constantemente alude a sus compañeros y especialmente a los anodinos miembros de la directiva del Sindicato de la necesidad de una acción armada y de la inevitabilidad de su martirologio. En tanto que arquetipo, su apellido es simbólico, pues en quechua significa “mensajero”.²³

Angol Mamalcahuello es también con plena evidencia un personaje arquetipo. Como ya se ha esbozado con anterioridad, *Actas del Alto Bío-Bío* tiene su génesis en un reportaje periodístico de Patricio Manns en la zona donde ocurrieron los hechos de 1934.

Dicho reportaje se realizó a unos 60 ancianos mapuches sobrevivientes de los hechos, no a la pareja ficticia Angol Mamalcahuello/Anima Luz Boroa, los que constituyen una suerte de

²³ En el antiguo Imperio Inca, el *chasqui* era una persona con formidables condiciones físicas que corría haciendo postas para entregar los mensajes en un *quipu*, esto es, un tejido entrelazado de lanas de diversos colores. Tanto el tipo de entrelazado como la paleta cromática constituían un código de comunicación. Vid.: Prescott, William, *El mundo de los incas*. Trad. de Carlos Ayala. Barcelona: Círculo de lectores, 1970. 97-99.

síntesis paradigmática. El mismo Angol, en tanto que arquetipo, sabe perfectamente lo que la voz narrativa está pensando, respecto del lugar rememorado.

Al igual que los otros personajes arquetipos, el nombre de Angol homenajea una ciudad homónima del sur de Chile y su apellido, aun cuando ostenta una leve variación ortográfica con su correlato geográfico “real”, realza este mismo sentido, pues significa en idioma mapudungún “corral de caballos”.²⁴

2.6.3. Tipología de ficcionalización histórica.

Otro elemento central en la configuración de la poética mannsiana es su tipología de ficcionalización histórica, en gran medida tributaria de los procedimientos de la Nueva Novela Histórica.

En las novelas de Patricio Manns, la *realidad* histórica, con su seriación documentada de conflictos, personajes y sucesos y, por otro lado, la *ficción*, la creación de un mundo imaginario existente mediante el lenguaje, conviven en la modalidad escritural designada como la “ficcionalización de la historia”,²⁵ resultante de la interrelación discurso literario/discurso

²⁴ Actualmente Malalcahuello, ubicada en la novena región de la Araucanía, sigue siendo una reducción indígena, pero en los terrenos adyacentes se ha emplazado un hotel-resort de explosivo crecimiento, y cuya oferta está centrada en el ecoturismo.

²⁵ La literatura teórico-literaria tiene otras denominaciones para este procedimiento narrativo (a nuestro modesto juicio, algunas de ellas erróneas, por cuanto colocan en segundo término lo específicamente literario), entre los cuales podemos citar “historiografía literaria” y “metahistoria literaria”. Jitrik (1995), señala que “las novelas históricas son la respuesta a una crisis” (19-21). ¿será esto totalmente cierto? Observamos dos puntos en conflicto al respecto. En primer lugar, el nominar este tipo de novelas como “históricas” es otorgarles un estatuto de veracidad, cosa que a los autores de dichas ficciones, en cuanto tales, les tiene sin el menor cuidado. No es la certificación del dato histórico lo que les importa en sí mismo, sino más bien lo siguiente: en tanto que discurso ficticio, aspiran a buscar la coherencia interna del hecho narrado, a efectos de su verosimilitud y a indeterminar los niveles de realidad y ficción (al interior de ese discurso ficticio). Por lo anteriormente expuesto, aparece como más recomendable sostener en su defecto que son novelas de “base histórica”.

En segundo lugar, es por lo menos discutible que las novelas, cualquiera que sea su clasificación, constituyan la respuesta a una crisis: son la expresión artística, literaria de esa crisis, un diagnóstico, una herramienta auxiliar para la comprensión de un determinado fenómeno epocal, el efecto de una causa (a no ser que este autor haya utilizado la palabra respuesta con el sentido de “reacción”).

histórico. A este registro pertenecen algunas novelas de gran impacto, aunadas en la clasificación genérica anteriormente mencionada de “Nueva Novela Histórica”.²⁶

Para tener los elementos de juicio necesarios, es preciso entregar algunos antecedentes de lo que la crítica literaria, no sin controversias, ha denominado de tal modo.²⁷

La Nueva Novela Histórica designa una corriente estética que tiene su apogeo a partir de la década de 1960, pero ello no puede entenderse sin un conjunto de obras literarias precursoras, originadas a partir de los procesos emancipadores del continente americano. En tal sentido, podemos citar, entre algunos otros, textos tales como *Amalia*, del uruguayo José Mármol (1818-1871); *El matadero*, de Esteban Echeverría (1805-1851), y *Martín Rivas*, del chileno Alberto Blest Gana (1830-1920).²⁸

El punto en común que poseen estas obras es el de constituir ficciones sociopolíticas críticas de los procesos de independencia, basadas en hechos históricos particulares: En el caso de *Amalia* y *El matadero*, el gobierno autocrático de la provincia de Buenos Aires y de la

No es la función del arte, ni de la literatura, por definición transgresora y crítica. Otra cosa muy distinta es el espacio reflexivo que puede instalar una novela de calidad, con temas universales y una propuesta estética novedosa. La novela es un aliciente para formular nuevas preguntas y abrir horizontes en el campo literario, no para establecer verdades unívocas e invariantes.

²⁶ Para un examen más profundo de la Nueva Novela Histórica en Hispanoamérica y en Chile, vid. los siguientes textos:

Britto García, Luis. “Historia oficial y Nueva Novela Histórica”. *Cuadernos del CILHA* 6 (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana). (2004): 23-37. Impreso.

Galindo V., Oscar. “Nueva Novela Histórica Hispanoamericana: una introducción”. *Instituto de Lingüística y Literatura*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, 39-44. Impreso.

Morales Piña, Eddie. “Brevísima relación de la Nueva Novela Histórica en Chile”. *Notas Históricas y Geográficas* UPLA. 2001: 177-190. Impreso.

²⁷ No hacemos mayor alusión a la Novela Histórica, de fuerte raigambre europea. Para ello, remitimos a la obra canónica de György Lukács, *Teoría de la novela*. Trad. de Juan José Sebreil. Barcelona: Edhasa, 1971 [1916] y a la obra de Kurt Spang et. al. (Eds.). “Apuntes para una definición de Novela Histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Navarra: Universidad de Navarra, 1995. 65-114.

²⁸ Vid. Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: Norma, 1999 [1855]; Echeverría, Esteban. *El matadero*. 9ª ed. Madrid: Cátedra, 1986 [1871]; Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Madrid: Cátedra, 1983 [1862].

Confederación Argentina por parte de Juan Manuel de Rosas entre los años 1835-1852 y, en lo tocante a *Martín Rivas*, los vaivenes político-sociales de Chile en 1850.

Esa característica central de ficciones de base histórica con un sentido crítico, debido a las peculiares características políticas y culturales de los países latinoamericanos en sus orígenes institucionales -caudillismo, ingobernabilidad, dependencia, subdesarrollo económico, golpes de estado, mitificaciones de personajes históricos y otros-, ha tenido una expresión literaria prácticamente ininterrumpida, ya sea con obras de una región específica, como las novelas del periodo de la revolución mexicana iniciada en 1910, o con novelas con un espacio específico pero más omniabarcantes, que incluyen la denuncia socio-política y la desacralización satírica, tanto de instituciones como de personajes connotados del acontecer latinoamericano.

Es el caso paradigmático de *El señor Presidente*, cuya narración enjuicia la dictadura del gobernante guatemalteco Manuel Estrada Cabrera, entre los años 1898 y 1920 (Asturias 1946).

En esta misma línea de ficción de base histórica con un fuerte compromiso social podemos citar la novela *Yo, el supremo*, que narra las tropelías llevadas a cabo por José Gaspar Rodríguez de Francia, dictador del Paraguay entre 1814 y 1840 (Roa Bastos 1974).

Novelas de García Márquez como *El otoño del patriarca* (1975) también constituyen una reflexión alegórica sobre el poder y las dictaduras de gran parte de Latinoamérica. Otra novela del mismo autor, *El general en su laberinto* (1989), relata los últimos días de vida del libertador Simón Bolívar en Colombia, en pos de embarcarse a Europa para vivir su exilio.

La novela *Respiración artificial*, en clave de novela policiaca y mediante efectos técnicos de omisión y de contraposición, vehicula una trama narrativa de personajes relacionados consanguíneamente, los cuales a través de epístolas, refieren a la vida política de Argentina en un segmento temporal superior a un siglo, aludiendo sutilmente también a la atmósfera asfixiante en

que debe desenvolverse la sociedad bonaerense, tras el inicio en 1976 de la dictadura militar (Piglia 1988).

En la ficción narrativa *Santa Evita* se aborda el tema del mito femenino argentino por antonomasia: Eva Duarte de Perón, particularmente sus inciertos orígenes, su llegada a Buenos Aires desde la provincia, las lagunas de su biografía, el encumbramiento social y político como mujer del general Juan Domingo Perón, su temprana muerte y finalmente los oscuros meandros de su cuerpo embalsamado (Eloy Martínez 1995).

La narración *La fiesta del chivo* cuenta desde una perspectiva polifónica el auge y caída de Rafael Leonidas Trujillo, autócrata de República Dominicana, cuyos gobiernos de facto y constitucionales se extendieron desde 1930 hasta 1961 (Vargas Llosa 2000).

Todos los escritores reseñados a modo de ejemplo (la lista es mucho más extensa, por cierto), hablan del discurso histórico, pero no desde la academia, sino desde la literatura; sus obras los convierten en exegetas de su tiempo histórico y muchas veces su recurrencia al sentido mutable del *pasado* obedece a captar las fuentes nutricias que les permitan reconocer los indicios del *presente* (y del *futuro*) de sus pueblos. No les anima la búsqueda de una verdad, sino la verosimilitud como propósito de estrategia narrativa. De esta forma, todos los documentos consultados en su labor de investigación previa (memorias, anales, archivos históricos, diarios, biografías, autobiografías, crónicas, testimonios, etc.), serán pre-textos para explorar los intersticios históricos, expurgando una verdad única, oficial, ortodoxa.

Es el propio sujeto de nuestra investigación quien sintetiza lo expuesto hasta este momento, adscribiéndose claramente a la Nueva Novela Histórica, en relación con su especial tipología de ficcionalización histórica (las cursivas son nuestras):

“Un libro, cada libro, es una marca, un rastro, un solo rastro, en el desierto por donde pasa el caminar del hombre, la huella del zapato de su espíritu, la tentación de su inmortalidad, lo esencial de su sobrevivencia, la metáfora congruente de su corazón, la metáfora tangencial de su memoria. *Memoria e historia son la misma cosa*, porque ambas se alimentan del cadáver de los acontecimientos” (Manns 1983: 131-133).

Con dicha homología, Manns tiene una evidente cercanía con un planteamiento teórico que sustenta la siguiente afirmación: un texto histórico *es* un artefacto literario.

En tal sentido, plantea su autor desde el ámbito de la filosofía de la historia, la propia historia debe cambiar su metodología, reconociendo la presencia inevitable de aspectos literarios en ella, en tanto que cuerpo disciplinar (White 1978: 107-139, 1992).

No obstante esta declaración de principios mannsiana, lo medular, a nuestro juicio, no es conferirle ese apelativo a toda creación novelesca cuyo *plot* tenga una base histórica, sino establecer cuáles son los constructos literarios específicos del subgénero, cómo se encuentran organizados sus dispositivos/mecanismos ficcionales, qué modalidades discursivas y estéticas poseen dicha lógica arquitectónica, y, lo más importante, con qué datos del referente histórico dichas obras son construidas, cuáles son omitidos y si hay, efectivamente, una deconstrucción de la historia en este quehacer, características comunes al imaginario estético de la Nueva Novela Histórica.

Con la excepción de la novela *De noche sobre el rastro*, que aúna tanto el carácter exploratorio sobre la estética del realismo social y una atmósfera existencialista, las restantes tres novelas sí presentan una tipología de ficcionalización histórica característica de su poética novelística.

Buenas noches los pastores, *Actas de Marusia* y *Actas del Alto Bío-Bío* tienen en común la utilización de constructos literarios específicos, tales como dispositivos/mecanismos ficcionales, modalidades discursivas y una clara intención de deconstruir la historia oficial.

En el caso de *Buenas noches los pastores*, un primer elemento es la coexistencia de géneros literarios. Además de los segmentos narrativos, hay parlamentos dramáticos, que incluyen la utilización del lenguaje didascálico, propio del guión teatral. Ello ocurre en el episodio donde se cuenta la ruptura definitiva de Godofredo Schartzwemberg con su novia Claudia Levine y en las alocuciones de Alhue Tremque ante los muertos, víctimas del terremoto. En este mismo sentido, podemos citar los textos radiofónicos que dan cuenta de la magnitud del mismo. La utilización paródica de esas inserciones en el plano narrativo, convierte a estas modalidades en dispositivos con un gran poder ficcional. De hecho, y en virtud de lo anterior, el propio novelista ha definido esta novela como “un libro experimental” (Epple 1991: 80).

Por otro lado, la situación de oligopolio descrita en el conflicto de los buzos mariscadores contra la empresa de Neptunes Solminihac así como el adoctrinamiento político de los buzos subalternos son una expresión deconstructora de la tradición histórica obrera chilena.

En relación con lo anterior, es muy evidente el propósito del lenguaje radiofónico periodístico que recrea el terremoto de 1960, segmento narrativo en el que podemos ver un contratexto develador de los robos de la clase oligárquica, respecto de la ayuda internacional recibida, hecho que contribuye a revisar la actuación de los órganos administrativos y civiles en la tragedia y permite comprender (aunque no justificar) la escasa producción textual respecto a ella.

Tanto en *Actas de Marusia* como en *Actas del Alto Bío-Bío* el dispositivo ficcional utilizado es la “*historia novelada*” y la “*novela reportaje*”.

La novela sobre Marusia se presenta desde la introducción como un testimonio depurado de un hecho histórico real: el conocimiento que tiene un escritor/periodista (alter ego mannsiano) de una matanza olvidada, arrancada del calendario histórico de Chile. Su conocimiento, su proceso de investigación, el proceso que vivencia él y su material, como asimismo la cuantificación de “real” y de “literario” en su interior, son también estrategias narrativas propias de la Nueva Novela Histórica.

La novela del Alto Bío-Bío posee una estructura similar; en ella un periodista (que remite también a la figura del propio Manns), realiza una entrevista de 36 horas de duración con los ancianos Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa, sobrevivientes de la masacre de Ranquil y Lonquimay, destinada a publicar un reportaje.

En la narración constantemente el reportero rememora la propia infancia del Manns “real” en una geografía adyacente a la Pampa de Cayulafquén (Nacimiento, Los Laureles, Quitaluto). Esta pampa es el lugar donde coexiste el pasado (allí ocurrió la barbarie contra los campesinos e indígenas pehuenches) y el presente (la rústica cabaña de Angol y de Anima, como vigías/guardianes de la memoria pretérita).

Tanto la matanza de Marusia como la de Ranquil y Lonquimay representan un corte sincrónico en la historia de Chile: Marusia en 1924-25 y 1934 para el Alto Bío-Bío. La crudeza sanguinaria de esos hechos, lleva inevitablemente a cuestionar la actuación de los gobiernos de la época y su tratamiento de la denominada “cuestión social” (agregaríamos, entre varios otros elementos, el estado de derecho y el rol jugado por los medios de comunicación).

En segundo lugar, estos asesinatos colectivos son ejecutados por agentes del Estado, en conjunto con los detentadores del capital. Policía, ejército y administrativos al servicio de patrones ingleses, en el caso de la Oficina salitrera Marusia y nuevamente policía, ejército (los garantes del orden institucional) y terratenientes para el Alto Bío-Bío. Finalmente, el objetivo

humano de tales matanzas son los obreros desposeídos en Marusia, y campesinado minifundista y etnia mapuche-pehuenche, en el caso de los sucesos de Ranquil y Lonquimay.

Si observamos en conjunto todos estos antecedentes, resulta evidente que, como mínimo, existe un derecho elemental a rescatar y reescribir esas intrahistorias, prácticamente inexistentes en el memorial oficial del Estado chileno.

Como hemos podido apreciar, para Manns lo medular no es la historia en sí misma, no es lo dicho y lo escrito respecto de un momento histórico, sino la recusación de la historia oficial, mediatizada a través del lenguaje literario.

En síntesis, la literatura propia de esta nueva estética -erigida en una herramienta crítica que examina/analiza los engranajes de la maquinaria histórica, de forma similar a un texto de no ficción- adquiere un plus, puesto que, partiendo desde lo estético, alcanza otros dominios epistemológicos.

Es en este sentido donde Manns y la Nueva Novela Histórica, en tanto que imaginario estético, han tenido impacto en Latinoamérica: sus producciones novelescas pueden abrir algunas conciencias adormecidas y llegar a interpretar el sentir de otros ciudadanos. Estas obras no son creaciones desvinculadas de sus realidades históricas y culturales, sino muy por el contrario, ese redescubrimiento de los limos del pretérito puede constituir la piedra fundacional para los caminos del futuro. En este sentido, es muy ilustrativo finalizar este punto trayendo a colación el siguiente párrafo de un escritor adscrito a esta estética:

“Escribimos mitos, historias, ficciones y, a la vez, los mitos nos escriben a nosotros, las historias son nuestro futuro, las ficciones son nuestra más secreta verdad. Muchas manos están moviendo ahora el telar de los mitos. Son muchas manos y vienen desde infinitas orillas: tantas orillas, que ya ni siquiera es fácil distinguir dónde está el centro ni qué pertenece a

quién. Así son las imágenes con las que el pasado está reescribiendo, en esta América Latina, la historia del porvenir” (Eloy Martínez 1999).

2.6.4. El Palimpsesto.

Si los elementos anteriores de la poética mannsiana -memoria y contramemoria, etnoficción, mitos y arquetipos, tipología de ficcionalización histórica- operaban más bien en un plano teórico, a nivel de ideas y/o de conceptos, las características que reseñamos a continuación -el palimpsesto, operaciones intertextuales, voluntad de estilo- lo hacen en un plano mucho más práctico y específico, operacional, en el nivel del discurso. En virtud de ello, son elementos muy imbricados y actúan a la misma vez, pero en estratos diferentes, cada vez más al interior de dicho nivel.

En este contexto la obra de Manns puede definirse como una “poética del palimpsesto”, esto es, un corpus narrativo que se construye tomando en consideración otros textos previos, que entra en diálogo con ellos, los recupera, pero también los recusa, modifica y trasmuta, hasta erigir un texto “otro”, que conserva algunas improntas de las obras que le han antecedido y generado su existencia, pero distinto, con una articulación propia, con objetivos disímiles, con formatos más actualizados (Epple 1991: 239).

Un segunda acepción conferida a este término, dice relación con la complejidad textual de los planos narrativos mannsianos: resulta característico en sus obras el descubrir una heteroglosia que opera otorgando validez a varias voces narrativas que narran una historia, disímiles en cuanto a focalización o grado de conocimiento, pero a las vez ensambladas frente a ella, iluminando su sentido global.

En relación con lo anterior, esta acepción es análoga a la que señala que palimpsesto es una palabra proveniente del griego antiguo "παλίμψηστον" "grabado nuevamente" como un

manuscrito que todavía conserva huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe (Escobar 2006).

La poética del palimpsesto se puede observar en varias de las novelas mannsianas, pero con especial énfasis en *Actas de Marusia* y *Actas del Alto Bío-Bío*, donde el concepto textual común de “Actas” tiene una correspondencia directa con el palimpsesto, en tanto significa conferirle un estatuto “ontológico” a las novelas como expresión literaria, pero asimismo implica un desplazamiento semántico, al trasladar estos hechos anclados en una memoria oral soterrada, subalterna, hacia el plano escrito, rescatándolos e instalándolos en la “Historia”. En última instancia, es un acto irredargüiblemente político, que sabotea las paletadas de olvido con que dichos sucesos han sido cubiertos.

En *De noche sobre el rastro* es evidente la contigüidad temática y estilística entre la narración referida a Helmuth Max Cárdenas y el espíritu que informa la obra general de Franz Kafka, así como dos textos capitales del existencialismo y la filosofía del absurdo: *La náusea* de Jean Paul Sartre y *El extranjero* de Albert Camus.

Buenas noches los pastores inserta en la narración varios informes escritos en lenguaje periodístico que subvierten la supuesta intención de informar de los medios de comunicación en el terremoto de 1960, puesto que conforman un pastiche literario, por su *dictum* paródico y transgresor de ese material informativo de época, concibiéndose el lenguaje como vacío de significado, en tanto expresión de quienes ejercían el poder en ese momento histórico.

Si bien en *Actas de Marusia* no hay antecedentes textuales previos que permitan una reescritura, ella sí ha operado como génesis textual (hipotexto) de un palimpsesto, ya que ha

generado discursos a posteriori, dada la existencia de un discurso filmico homónimo basado en ella.²⁹

Actas del Alto Bío-Bío también es un palimpsesto que tiene varios antecedentes en convergencia con la línea argumental e ideológica de su narración, entre los cuales podemos citar a *Ranquil*, novela considerada como representante de la corriente estética del realismo social chileno (Tomboy 1941); el libro de no ficción *La lucha por la tierra* (Reiman y Rivas Sánchez 1971: 65-70) y la intervención en el Senado de los parlamentarios Pradenas y Carlos Martínez con motivo de la matanza de Ranquil y Lonquimay (Donoso 1954).³⁰

En definitiva, la poética del palimpsesto no es una tautología coja y bizca. Es una actitud teórico-estética que disemina nuevos significados, actualizando los hechos narrados mediante un análisis contrastivo, especular, entre esos sucesos y su propia coetaneidad. El lector iluminará sus propias sombras, si logra traspasar el umbral epistemológico y comprender el texto. Como se trata de lograr un equilibrio de las fuerzas en combate, algunos de los textos mannsianos adquieren carta de ciudadanía propia, como es el caso especial de las actas.

²⁹ Se trata de *Actas de Marusia*, filmada en Chihuahua (México) en 1976 por el cineasta chileno Miguel Littin, con producción de Conacine y música del compositor griego Mikis Theodorakis. Obtuvo cierta relevancia, dado que ese año fue la película representante de México como candidata al Oscar en la categoría de mejor film extranjero.

³⁰ Véase también Manns, Patricio. *Las grandes masacres*. Santiago: Quimantú, 1972: 51-58. Impreso.

---. *El movimiento obrero*. Santiago: Quimantú, 1972: 69-70. Impreso.

Uliánova, Olga. "Levantamiento campesino de Lonquimay y la Internacional Comunista." *Estudios Públicos* 2003: 173-223.

Como dato anecdótico, Uliánova también señala una producción textual de signo contrario al mannsiano, respecto a los sucesos del Alto Bío-Bío:

Troncoso, Germán. *Bío-Bío sangriento*. Santiago: S/E, 1974.

Harry Fahrenkrog. *La verdad sobre la revuelta de Ranquil*. Santiago: Universitaria, 1985.

2.6.5. Las operaciones intertextuales.

Es una constante en las novelas de Manns el diálogo intertextual, entendiéndolo como un haz relacional plurisignificativo entre textos de diversa autoría y procedencia, en una perspectiva de evidente impronta estructuralista (Kristeva 1967: 440-441).

Por razones biográficas, Manns cultivó la literatura desde muy pequeño, hecho que se puede reconocer en el examen dactilográfico de las estéticas, corrientes, autores y obras que pueblan su corpus novelesco.³¹ El mismo autor explica su concepción en la extensa cita siguiente (las cursivas son nuestras):

“Es un error pretender a la originalidad desnudando los textos literarios de una parte o de toda connivencia, suprimiendo o enmascarando demasiado las huellas de otras lecturas, relegando a la sombra el soporte cultural específico de quien escribe, sometiéndose a la irracional presión del temor a los fantasmas -tan a menudo inexistentes- del plagio. La obra literaria moderna sólo puede ser tributaria. Dependerá, por lo tanto, en gran medida de una *operación intertextual*, en la que todo el hombre cautelante del producto artístico habrá de estar presente, sin ningún género de remordimiento palinódico. La información global que termina acumulando un intelectual es múltiple y es caótica: el producto artístico debería reflejar, en consecuencia, lo más fiel y lo más caóticamente posible esta multiplicidad referencial” (Epple 1991: 9).

³¹ En los hogares de su primera infancia -Nacimiento, Los Laureles, Quitaluto- siempre hubo una biblioteca y un plan de lectura aplicado por su madre, Jersey de Foillot, maestra primaria con especialización en niños en situación irregular, quien, en sus viajes de becaria al extranjero y en la suscripción a las principales revistas culturales de la época, nutría sus crecientes necesidades en la materia. Cuando Manns decide independizarse y viaja hasta Ancud en 1954, la madre sigue coleccionándole recortes con información cultural, libros y revistas (Epple 1991).

Estas “operaciones” intertextuales ya asoman con plena evidencia en su primer corpus novelístico, donde el sustantivo “operación”, implica una actividad, una ejecución, una voluntad consciente, un estado activo de naturaleza intelectual que exige capacidad de concentración, algo bastante diferente de una paráfrasis o, directamente, de un plagio.

Por ejemplo, en *De noche sobre el rastro* es altamente significativo que el epígrafe que inicia la narración sea un célebre aforismo kafkiano como resumen del destino trágico del antihéroe Helmuth Max Cárdenas: “De un punto determinado no hay regreso; ese punto puede alcanzarse” (Manns 1967: 7).

Dicho aforismo permite deducir a un lector atento la naturaleza del material narrativo dispuesto e inscribe temáticamente a la novela en una categoría determinada. A medida que avanzamos en la lectura, bajo una estética de realismo social hay una atmósfera que oscila *temáticamente* entre una antiépica sartreana, donde el protagonista adquiere una dolorosa certeza de determinadas ideas filosóficas fundamentales muy propias del Existencialismo, tales como el sin sentido, la brutalidad y la soledad, así como también la filosofía del absurdo de Camus, donde se adopta como estrategia de sobrevivencia una indiferencia rayana en el cinismo.

Por otro lado, en *Buenas noches los pastores* y otras ficciones narrativas mannsianas posteriores es utilizada la técnica del *Axis Mundi*, como cosmos recurrente, iterativo, dispositivo empleado por autores tan relevantes como Juan Rulfo con Comala, Juan Carlos Onetti con Santa María, Gabriel García Márquez con Macondo y especialmente Jorge Luis Borges con Kapilavatsu.

En la novelística mannsiana se trata de *Utsavalipak*, collage topográfico-arquetípico que reúne ciudades y puertos con una atmósfera común.

Relacionado con lo anterior, el último capítulo de la tercera parte del libro (“Expediente sobre zánganos”) tiene una recurrencia textual al “Expediente sobre ciegos”, capítulo de la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato.

En *Actas de Marusia* y *Actas del alto Bío-Bío* podemos reconocer operaciones intertextuales comunes a otros autores e infolios de la Nueva Novela Histórica, ya sea en forma de técnicas narrativas experimentales, de determinados tipos de focalizaciones, puntos de vista o de grados de conocimiento, tales como narrador personaje, narrador-autor, relatos in extrema res, inserción de otros formatos narrativos (parodia, pastiche, paráfrasis, ficcionalización histórica, testimonios, reportaje periodístico, etc.).

2.6.6. La voluntad de estilo.

Esta denominación proviene de la reflexión intelectual de Roland Barthes y ha sido ligeramente reestructurada por Patricio Manns. Su planteamiento es que toda literatura debiese ser un acto de escritura riguroso, *espartano*, que exija una entrega total, con total prescindencia de consideraciones temporales, espaciales o de índole editorial, de *merchandising*, tan estrechamente ligadas al estado actual del mercado editorial contemporáneo de producción y consumo literario. Tal como lo expresa el mismo novelista chileno: “Hay que soñar con el libro, no con el éxito” (Epple, 1991: 123).

Es desde este prisma que la noción *voluntad* (de estilo) es una contextualización y una opción estética por un determinado quehacer escritural, un proyecto de narratividad, un camino inagotable y nunca un paradigma, un sistema, un método, lo que podemos apreciar en los ejemplos siguientes, donde resalta el *lenguaje poético*, quizás lo más específicamente mansiano.

Ya en *De noche sobre el rastro*, se observa este intento en el predominio de una modalidad discursiva claramente deudora de este rasgo narrativo-estético. En estos párrafos

Helmut Max Cárdenas, privado de toda esperanza, moribundo y enfermo por un aguacero apocalíptico, pretende dormir en un muelle, pero es sorprendido por el sereno y expulsado del lugar:

P₁: “(...) Estás de nuevo frente al vedado territorio. Derrumbado por la fatiga. De nuevo las mordeduras del hambre en el estómago. Las náuseas, el dolor en el costado, la tos profunda iniciándose en el pecho. Tanto cuesta llegar, tanto duele (...)”

P₂: “(...) Un rugido del mar le sobresaltó quietamente y entonces sintió que el hombre tosía tras la cortina de tinieblas, que tosía y se alejaba”.

P₃: “(...) De nuevo la tos, el sonido de la enfermedad del hombre, le llamó la atención, quejándose, cada vez más lejos, pero siempre hacia el muelle”.

P₄: “(...) Al fondo de la sombra, el seco, cortado, distante estertor de los pulmones se defendió del viento y la llamada (¿está, estás ahí?) (...)”

P₅: “(...) Y entonces, se apagó la tos” (Manns 1967: 119-124)

En *Buenas Noches los pastores* esta voluntad de estilo se expresa en los exergos y paratextos que aparecen al interior de los capítulos específicos de cada una de las tres partes en que subdivide la novela, de los cuales seleccionamos los que a nuestro juicio constituyen sus evidencias más representativas:

En la Primera Parte, titulada *Introducción a las mágicas esferas*, los capítulos son “Historia de la cabeza de fuego y del recién llegado que se quedó”, “Resabios de un antiquísimo debate a la manera de Cervantes” y “Viaje al pasado de Ernesto Schartzwemberg”.

En la Segunda Parte del texto, cuyo nombre es *La creación muestra las hilachas*, se trata de “La creación”, “Las hilachas” y “Socorro, memoria”.

Finalmente, en la Tercera Parte de la novela *-El dolor a tres voces-* “Comparendo preparatorio para el Juicio Final”, “Pronto seré una sombra que se mueve en la sombra” y “Expediente sobre zánganos”. Estos episodios son exergos y paratextos pues son elementos auxiliares externos a la obra, pero que aportan significado sobre la misma y establecen su marco de presentación.

En *Actas de Marusia* la voluntad de estilo se puede apreciar en el lenguaje poético con que se narran las últimas conversaciones íntimas entre Gregorio Chasqui y Selva Saavedra:

“-Di: ¿Quién eres hoy?

-¿Hoy? Tu compañera.

(...)-Siento que somos como un país, (...) un país lleno de sueños, de árboles, de venas, de besos, de ciudades.

-Eso somos -dice Selva- un país que se defiende con amor (...)

-Hoy te has vaciado en sangre. (...) He sentido que me inundaste en sangre, y que tu sangre querida se filtró hasta mi mismísimo corazón (...)

¿No será que te vas a morir, Gregorio Chasqui?” (Manns 1974: 139-140)

En *Actas del Alto Bío-Bío* la voluntad de estilo se encarna en el lenguaje propio de la ontología arcaica, mítica, arquetípica del personaje Angol Mamalcahuello, del cual seleccionamos tres momentos de la conversación con el periodista-reportero:

M₁: “-Estoy perdiendo la costumbre de hablar, señor”. No es una falta de atención para ti. Déjame respirar un poco. Cada vez vemos menos caras por la zona, oímos menos voces. Al viento solamente se le escucha. A los ríos se les escucha. Se escucha a los pájaros, a las hojas de los árboles, a la hierba pisada, a las piedras que caen, al trueno. Al relámpago ni siquiera se le escucha y ya con estos ojos de ochenta años

veo apenas su luz. Es por eso, señor, no es por falta de atenciones para ti”.

M₂: “Se cuenta fríamente cuando el sufrimiento de lo contado se ha ido. Cuando queda al fondo, en el fogón de la memoria, un único carbón encendido brillando largo tiempo, pero que ya no calienta: eso que llamamos recuerdo”.

M₃: “Y así, media hora, una hora, dos horas, tres horas, cuatro horas, cinco horas, seis horas, siete horas. Contamos como cuentan corderos los mocetones que no pueden dormir (...) Al cabo empezó a venirse el día guardabajo, empezó a brotar el crepúsculo primero y después la noche y ya no veíamos nada, ya no podíamos contar, y entonces nos tomamos de la mano, nos afirmamos en el árbol y nos quedamos dormidos. Dormidos hasta hoy día, señor” (Manns 1985: 13-14. 134. 149-150).

Capítulo 3:

Arqueología de los textos literarios mannsianos.

3.1. De noche sobre el rastro (1967).

La piedra fundacional del universo novelístico mannsiano.

“Oscuro, triste y sucio”.

Pío Baroja: *La Busca*.

En esta primera arqueología de la poética novelística de Patricio Manns nos proponemos analizar algunos aspectos de la modalidad de producción y modos de representación que se encuentran presentes en *De noche sobre el rastro*, a efectos de validar/invalidar las supuestas deudas que este texto tiene con *La náusea* de Jean Paul Sartre y *El extranjero* de Albert Camus, así como también la existencia/inexistencia de tributos mannsianos a las corrientes de pensamiento que se encuentran íntimamente ligadas a ambos autores: el Existencialismo,³² en el caso de Sartre, y el Absurdismo,³³ en relación con Camus.

Para el logro de estos objetivos, entregaremos algunos antecedentes del texto sartreano y de la obra de Camus, así como de la novela de Manns, a efectos de disponer de los elementos de juicio pertinentes que permitan entregar nuestro punto de vista al respecto.

La náusea es la primera novela de Jean Paul Sartre, resultante de todo su proceso de formación al amparo de destacados intelectuales contemporáneos (Edmond Husserl, Martín Heidegger). Su redacción comenzó en 1931 y fue corregida en 1934 y 1936, para ser finalmente publicada en el año 1938, obviamente con un contexto histórico y cultural de entreguerras muy distinto al de la primera novela mannsiana.

³² El Existencialismo es una corriente filosófica de gran influencia en la segunda mitad del siglo XX, centrada en las tesis de la preeminencia de la existencia frente a la esencia, en el sentido de la vida y en subtemas relacionados (libertad, albedrío, angustia, etc.) Aunque no fue una escuela sistematizada, derivó en tres corrientes: la ateísta, la gnóstica y la cristiana.

³³ El Absurdismo, partiendo de una cosmovisión existencialista, se separa de ella por cuanto plantea la futilidad de una búsqueda del significado de la vida, dado que ello es un principio de razón inexistente.

En ella asistimos a las vicisitudes del protagonista Antoine Roquentin, quien vive en el pueblo ficticio de Bouville y, a diferencia de Cárdenas, el protagonista de la ópera prima de Manns, no posee grandes problemas económicos, pues vive de sus rentas, obtenidas mayoritariamente en un trabajo de seis años en Indochina.

Su proyecto de vida es escribir un texto sobre un aristócrata del siglo XVIII, el Marqués de Rollebon, para cuyos efectos lleva un diario personal, el cual abandonado posteriormente por su dueño, es encontrado y, por una gestión editorial de la cual no se entregan más detalles, dicho diario deviene en la novela *La náusea*.

Roquentin siente que vive en un mundo sin sentido y que por lo tanto, su propia vida carece de lógica. Fracasado tanto en su vida amorosa (su relación con la actriz Anny) como amical (mutuas incomprendiones con el pederasta autodidacto de la biblioteca), su angustia es de índole metafísica, pues todos sus intentos están orientados a dotar de inteligibilidad cosas que carecen de explicación. Esta angustia le genera estados permanentes de náusea, solamente mitigados por una determinada música.

Un día, sentado en un parque público observando un castaño, tiene conciencia por vez primera de la existencia de ese árbol. Ello es una revelación (basada en la tesis existencialista del propio Sartre) y descubre que el sentido de su vida quizás podría entregárselo la escritura de alguna obra de ficción, no el trabajo historiográfico sobre Robellon, y abandona dicho proyecto literario marchándose de Bouville. En una relación *quid pro quo*, al adquirir conciencia de la existencia del castaño, ha comprendido el porqué de la náusea.

El extranjero se publica en 1942 y es una novela que revela preocupaciones sociales ausentes del texto de Sartre, dado que narra el itinerario del Sr. Meursault, ciudadano francés que labora como oficinista en la ciudad de Argel (Argelia), en ese momento protectorado francés.

La novela, estructurada en dos partes, se inicia con el relato del protagonista en relación con la muerte de su madre, quien estaba internada en un asilo distante 80 kilómetros, en la ciudad de Marengo; este relato nos permite conocer tanto las características personales de Meursault (ausente e indiferente ante la pérdida materna) como su modus vivendi laboral (tedio ante la monotonía oficinesca) y aspectos íntimos de su vida privada (amistad con Masson, con el violento vecino Raymond y relación erótica con Marie, antigua compañera de trabajo). La primera parte finaliza cuando asesina a balazos a un hombre árabe, hecho cometido tras una pugna generada por su vecino y no por él, ya que el asesinado era hermano de la amante de Raymond.

La segunda parte está referida esencialmente a tres aspectos: su detención, el proceso penal y la dictación de sentencia. En toda esta parte lo que resalta es la ausencia de sentimientos del protagonista y su falta de sensibilidad, al otorgarle responsabilidad en la comisión del asesinato a situaciones extemporáneas, tales como el fenómeno atmosférico del calor argelino y en la conducta silente adoptada durante el juicio, hecho que escandaliza al público que presencia los alegatos e inclina la balanza del jurado en su decisión de condenarlo a la guillotina. La actitud de Meursault permanece incólume incluso cuando es visitado por un sacerdote, negándose a una confesión final que lo libere de la muerte cometida.

Como ya lo hemos señalado, *De noche sobre el rastro* es la primera novela publicada de Patricio Manns. Su proceso de redacción fue iniciado el 12 de noviembre de 1963, concluyendo dos meses más tarde, el 13 de enero de 1964.³⁴ Obtuvo el premio “Alerce” de novela, otorgado

³⁴ Esta novela se “escribe” íntegramente en el Hospital de la Universidad Católica en Santiago de Chile, donde Manns está internado con serias lesiones oculares, debido al estallido de una granada mientras cumplía funciones de reportero *in situ* en una jornada de protesta convocada por gremios de la salud. Vid. Epple, Juan Armando, Op. Cit., pp. 127-134.

por la Universidad de Chile y la Sociedad de Escritores de Chile (Sech) el año anterior a su publicación (1967). Esta novela tenía como primer título el de “*Parias en el vedado*”.

El texto mannsiano nos narra la última agonía nocturna de un personaje *outsider* llamado Helmuth Max Cárdenas, individuo híbrido, mestizo resultante de una relación entre un padre desconocido de ascendencia germana y una mujer chilota, que ha regresado a Puerto Montt, su ciudad natal.³⁵

La acción se inicia, se desarrolla y finaliza en tres lugares de esa urbe: el Malecón, la Estación Ferroviaria y el Muelle Viejo, donde Cárdenas, gravemente enfermo, intenta vanamente buscar cobijo, para guarecerse del frío y la lluvia. Al ser expulsado de todos esos lugares y, además, golpeado brutalmente en la estación, su razón de vivir pierde todo sentido.

En su personal vía crucis, Cárdenas intenta acudir a los recuerdos de signo positivo - infancia en Puerto Montt junto a su madre soltera, el periodo escolar, despertar adolescente, experiencia amorosa en Valdivia, casamiento, nacimiento de su hija- como una tabla de salvación, pero otras rememoraciones de naturaleza muy diversa -pérdida de fuente laboral, separación, cesantía en el poblado de Los Ángeles, alcoholismo, muerte del Caracocho, rechazo del líder estibador Aliro, impotencia sexual, trashumancia, soledad, hambre, frío- coexisten con gran profusión y ambas conforman más bien una suerte de escrutinio general de su existencia.

Es este punto donde se nos revela que Cárdenas, en verdad, ha regresado sólo para morir, y que su retorno buscando el pasado extraviado ha sido inútil y lacerante, porque ese pasado no puede volver y la misma ciudad de Puerto Montt lo evidencia claramente con lugares, construcciones, personajes y sucesos evaporados en el tiempo. Su muerte acontece inevitable, no sin antes acabar él con una gaviota herida en el Muelle Viejo.

³⁵ Esta precisión topográfica no es gratuita, por cuanto Puerto Montt es el último puerto al sur de Chile continental, y en virtud de ello se le conoce como “la frontera”, en más de un sentido.

En la obra ya citada de Epple, Manns deja claramente sentada la admiración que le produjo en su adolescencia el acceso a los libros de Sartre y Camus, cuando vivía con su familia en las alturas de la Cordillera de Nahuelbuta, hecho verdaderamente providencial en un emplazamiento de tan difíciles condiciones de acceso y cobertura:

“Una noche, allá por 1952, don Pablo Castro, ecuestre cartero de su oficio, llegó con un terremoto en sus valijas: una edición argentina de *La náusea* de Sartre, y *El extranjero* de Camus. En aquellos tiempos ambos se editaban casi simultáneamente en París y en Buenos Aires. (...) Hoy, *La náusea* y probablemente *El extranjero* no tienen el grado sísmico de entonces, pero en ese tiempo tuvieron un grado sísmico que muy escasos libros alcanzan ahora” (Epple 1991:53).

Ese “grado sísmico” de admiración es innegable ante las obras de Sartre y Camus. Y se puede reconocer su *atmósfera* en la novela de Manns, aunque es bastante discutible si su empresa literaria se logra en el entramado textual.

A este respecto, la mirada que tiene el propio autor en la actualidad con su obra es de conciencia de un proceso de búsqueda,³⁶ pero, sobre todo, de sus limitaciones técnicas (estamos hablando de un escritor autodidacta que recién está próximo a cumplir 27 años). No obstante lo anterior, vemos aquí el germen de varios elementos característicos de su literatura, los que, andando el tiempo, se desarrollarán hasta erigir una poética novelística.

³⁶ Manns afirma: “En fin: para mí se trata de una primera obrita, un balbuceo, un sollozo”. Vid. Epple, Op. Cit., p. 92.

Precisamente el episodio de la gaviota (respecto del cual los críticos que han estudiado la novela tienen grandes disensos)³⁷ es un aspecto que evaluamos positivamente, al igual que determinados párrafos de gran calidad en cuanto a prosa poética y a la emoción que trasunta la narración del protagonista.

En esta narración epilodal donde Helmut Max Cárdenas se encuentra, “combate” y da muerte a una gaviota herida, lo que para unos es una “digresión absolutamente fuera de lugar”, para otros es un texto “transido de emoción”. ¿Qué es lo que ocurre en verdad allí?

Lo que nosotros vemos allí no es una mera digresión, un *tour de force*, ni una mera “emocionalidad”, sino la utilización de un tropo alegórico que alcanza su clímax en esa escena, pero que *siempre* estuvo como marcador textual en la apoyatura simbólica del texto, tal como lo observamos en el esquema siguiente (las cursivas son nuestras):

| Ejemplo | Texto | Clave Simbólica | Página |
|----------------|---|---|---------------|
| 1 | “(…) en la <i>altura, cruje</i> entonces una <i>gaviota que vigila con atención</i> la resaca, <i>a pesar</i> de la niebla, <i>a pesar</i> de la sombra”. | La gaviota -en tanto heraldo de la muerte- opera como un vigía, observando los últimos derroteros del moribundo Cárdenas. | 38 |
| 2 | “Él cruza, toca el muro con las manos, acumula fuerzas, <i>la llamada</i> de un <i>pájaro marino resbala</i> contrariada por la | Cárdenas trata desesperadamente de obtener un refugio para seguir viviendo. El hecho que todavía luce, | 40 |

³⁷ En Epple, Op. Cit., pp. 91-92, se nombra un total de seis críticos que se refirieron en su momento a éste o a otros determinados aspectos del texto primigenio de Manns: Edesio Alvarado, Carlos Droguett, Luis Alberto Mansilla, Yerko Moretic, Nelson Osorio y Hernán del Solar.

| | | | |
|---|---|--|---------|
| | <i>altura, (...)</i> | hace contrariar a la gaviota. | |
| 3 | “ <i>Arriba, una gaviota saluda estridente inquietante</i> ”. | Este saludo es un saludo de reconocimiento, en tanto objetivo reencontrado. | 77 |
| 4 | “El mar que <i>vigila</i> para que las <i>gaviotas</i> no perezcan”. | El mar como dador de vida y de muerte y como padre de las gaviotas. | 78 |
| 5 | “ <i>Y por el cielo vaguen limpias gaviotas</i> observando desde la <i>altura</i> de Nieblas hacia la ciudad”. | En esta escena del pretérito (El párrafo contextualiza a Cárdenas en la época previa a su hundimiento), se reafirma el rol actancial conferido a las gaviotas sobre los seres humanos. | 82 |
| 6 | “Una <i>masa oscura</i> y pequeña se movía sobre restos de algas. (...) ¿Qué hace un <i>pájaro</i> en la <i>tierra</i> ?” | Cárdenas Vs. <i>Cárdenas</i> : La gaviota herida y fuera de su hábitat natural, <i>aparentemente</i> la otra cara del espejo. | 91 |
| 7 | “ <i>Casi inmediatamente</i> , desde la <i>altura</i> , respondió una <i>gaviota</i> , llamando hacia la <i>tierra</i> , ruidosa de la altura”. | Intento de constatar la muerte de Helmuth. | 123 |
| 8 | “Al fondo de la sombra, el | Postrer intento de Helmuth | 123-124 |

| | | | |
|--|---|---|--|
| | seco, cortado, distante estertor de los pulmones <i>se defendió del viento y de la llamada</i> (¿está, estás ahí?)” | Max Cárdenas (más precisamente su tos) por luchar contra su inexorable destino. | |
|--|---|---|--|

Cuadro N° 1

Helmuth Max Cárdenas mata a la gaviota porque ella es el espejo de su propia muerte y sus constantes intervenciones desde la altura no constituyen en absoluto una *epifanía*, sino la constatación de su final. Él se ve a sí mismo en la gaviota y claramente lo que ve le desagrada en grado sumo.

Lo que sí podemos decir en relación con esta escena es que en ella hay un correlato de la visión cristiana de la crucifixión pero ésta es de naturaleza antropológica, despojada totalmente de una arboladura divina. Cárdenas mata en la gaviota a quienes no valoraron su sacrificio en tanto individuo marginalizado, y lo negaron tres (y más) veces; la mano omnipotente de Dios nunca estuvo para él en esa noche final de Puerto Montt.

En el texto, lo anterior se reafirma precisamente con la presencia tropológica de la gaviota y con la constante admonición reiterada en la narración, cuya estilística es propia de los versículos bíblicos de tono elegiaco relativos el Éxodo:

“Caminarás, rumbearás al norte, al este, te irás pechando por los barrizales, escapando de ese sonido seco que te despunta en el pecho como una aurora mala, ¿Hasta dónde, oh caminante, caminarás? Cruzarás eriazos, cruzarás las tierras ajenas sin jamás sentir las tuyas, cruzarás las calles ajenas, las ciudades ajenas, las puertas de los palacios y de las chozas ajenas, nunca las puertas propias (...)” (Manns 1967, 20).

En cuanto a otros aspectos de esta primera novela mannsiana, los cuales la alejan de sus novelas modelo, podemos registrar algunos, entre ellos los relacionados con el mismo título de la obra.

La novela sartreana presenta problemáticas distintas a la primigenia de Manns. De partida, la náusea refiere a una manifestación biológica (arcadas y sensación de vómito), las más de las veces síntomas de algún fenómeno interno, alojado en la psiquis del individuo.

La intrahistoria del título de la novela,³⁸ permite certificar todavía más que la intención de Sartre era filosófica, intelectual, de tesis, donde el protagonista Roquentin vivencia una soledad humana, vital e intelectual que le provoca náuseas. En este mismo contexto, Roquentin aprende que la existencia se vive, pero no es deducible ni posible de ser formulada desde los dominios de la lógica. Esta comprensión, como ya se ha dicho, le hace ver “su” náusea con otros ojos y aceptarla, comprenderla. Por cierto, todo esto no está expresamente señalado, sino se puede extrapolar a través de los intersticios de una escritura sencilla, pero inervada de un espesor filosófico.

En *El extranjero*, el título de la obra remite a la raíz etimológica del vocablo francés *strangier* “extraño, raro, exógeno, no propio, afuerino” para señalar al protagonista Mersault, un huérfano exiliado de afectos, viviendo en un territorio cultural e históricamente *otro* (Argelia), aludiendo metafóricamente con ello a los problemas derivados de ese hecho político y a los problemas de convivencia con los árabes nativos. La nula integración de Mersault y el sinsentido de su vida finalizan en la ejecución de un asesinato estúpido, injustificable, amoral. Desde este

³⁸ *La Náusea* es un título impuesto por la editorial Gallimard. Sartre quería denominarla *Melancolía I*, uno de los grabados más famosos y polémicos (por su divergencia interpretativa) del pintor renacentista alemán Alberto Dureró (1471-1528), hecho que viene a reafirmarnos el ideario estético-filosófico de Sartre en su novela.

punto de vista, la obra de Camus se instituye en una profunda reflexión filosófica sobre el absurdo de la condición humana y, por extensión, de la vida.

En relación con lo mismo, el título de esta ópera prima de Manns nos remite a un plano de análisis más pertinente a las inquietudes del realismo social (y a un determinismo socioeconómico) antes que a una intención existencialista específica: En *De noche sobre el rastro*, Helmuth Max Cárdenas, en la oscuridad de su humanidad herida, busca un hito demarcatorio, apenas un vestigio que reoriente su vida, esto es, su origen identitario, su dignidad perdida, su sexualidad. Claramente ello se puede extrapolar al sector social más subalterno al cual él mismo pertenece, tal como se expresa en el propio texto (las cursivas nos pertenecen):

“Todo está perdido: cazador: regresa a tu sueño, regresa desde los pechos voluminosos de la Carmen, que contenían toda la leche y la maternidad del mundo, regresa desde la cabellera roja y ardorosa de Román, que llameaba con fulgores de tu desaparecida perdida para siempre juventud, regresa de Valdivia, abandona sus muelles vencidos por las marejadas, sus lunas abisales, sus tormentas furiosas, sus blancos animales muertos flotando en el río, olvida la dulce voz que canta mientras los ojos verdes contemplan serenos la ventana y el rostro presta indiferente atención a los ruidos que vienen de la calle: camiones y zapatos que marchan *de noche sobre el rastro*” (Manns 1967, 116).

Conforme a lo que ha sido dicho y expuesto hasta el momento, ¿Estamos en condiciones de afirmar que *De noche sobre el rastro* es una obra tributaria de la temática existencialista/absurdista?

Es evidente que Manns en *De noche sobre el rastro* está influido por el mundo literario de Sartre y Camus, pero su obra no alcanza la grandeza ni la trascendencia de las novelas de dichos

escritores. El mismo Patricio Manns está muy consciente de ello, cuando reconoce ante Epple que “es objetivamente un libro menor, aun cuando por su tema, es un pariente pobre de *La náusea* y *El extranjero*” (Epple 1991, 92).

Empero, más allá de lo que señale el propio autor de la obra respecto de las influencias presentes en *De noche sobre el rastro*, ¿Es efectivamente su novela un pariente pobre de las obras de Sartre y Camus? Para nosotros, esa hipótesis de trabajo está mal formulada, pues el problema es de otra índole.

Manns, tensionado entre dos proyectos escriturales diversos, la corriente existencialista y el realismo social, se decanta, quizás sin quererlo, por la última de las nombradas. Y todavía más: hay un tercer elemento que allí aparece y que contribuye a complejizar (innecesariamente) este dilema inicial: el plano técnico de la propia narración, excesivamente vanguardista, con una coexistencia casi barroca de puntos de vista simultáneos, sin dosificación en los aspectos relativos al fluir de la conciencia, tal como lo podemos ver en el siguiente ejemplo (las cursivas son nuestras):

“Él tosió mirando sombrío hacia la masa negra del mar. Sólo su ruido recorriendo la espuma oscura de la noche (la noche aún no comienza a decidir su retirada: tiene sangre para rato, se niega a abandonarle). El tosió otra vez (A veces no concluye nunca, se olvida el día de venir, el blanco día trajeado de niebla. Se necesita siempre la luz, pero está lejos, en alguna región del mar, lejos, salada, recostada sobre selvas y ríos perezosos y lánguidos lagartos y hombres desnudos que apenas advierten su presencia, que odian con dulzura al sol, que sólo aspiran a la noche cargada de enormes cosas calientes, llenas de importancia y de sed (...)

Podría descender hasta el muelle pero ya no *sabes*, *él* vacila, *mi* viejo temor a lo sombrío, *te* espantas con facilidad, *estás* bien apertrechado de miedo a todas las cosas” (Manns 1967, 9).

Ello es muy diferente a *La náusea* y *El extranjero*, textos con una redacción sencilla y diáfana, escritos en primera persona, tal como lo podemos apreciar en los siguientes párrafos:

“Lo mejor sería escribir los acontecimientos cotidianamente. Llevar un diario para comprenderlos. No dejar escapar los matices, los hechos menudos, aunque parezcan fruslerías, y sobre todo clasificarlos. Es preciso decir cómo veo esta mesa, la calle, la gente, mi paquete de tabaco, ya que es *esto* lo que ha cambiado. Es preciso determinar exactamente el alcance y la naturaleza de este cambio. Por ejemplo, ésta es una caja de cartón que contiene la botella de tinta” (Sartre 1938, 9).

“Como si esta tremenda cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, delante de esta noche cargada de presagios y de estrellas, me abría por primera vez a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraternal, en fin, comprendía que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, me quedaba esperar que el día de mi ejecución haya muchos espectadores y que me reciban con gritos de odio” (Camus 1942, 78).

En *De noche sobre el rastro*, la diégesis no alcanza una porosidad metafísica, pues sólo logra instalar una historia de tono menor, dentro de la gran tragedia humana, ya que (y esto es lo que consideramos medular), el texto queda *atrapado* entre la aquiescencia a un dogma de una determinada tesis filosófica (Existencialismo, Absurdismo) y una épica de realismo social, la que adolece, precisamente de una connotación estatutaria de lo épico, centrando la trama en una

causalidad económica. De esta forma, las dos fuerzas en pugna no logran entrar en una tensión dialéctica que genere una simbiosis literaria. O dicho de otra forma: la técnica vanguardista, ciertamente innovadora, del plano formal, con construcciones propias del *fluir* de la conciencia o del monólogo interior, se opone a la tesis del plano del contenido, como ya lo hemos señalado arriba, mucho más cercana a las tensiones del realismo social chileno -pensemos, a modo de ejemplo, en la narrativa de Manuel Rojas,³⁹ en la prosa poética de Pablo de Rokha,⁴⁰ por nombrar los escritores más homólogos a Manns- que a una narración de corte existencialista.

En absoluto Helmuth Max Cárdenas podría considerarse como un personaje propiamente “existencialista”, al modo o al talante de Antoine Roquentin o de Mersault, ya que no actúa de acuerdo a las coordenadas conferidas a esta doctrina. Las pulsiones que rigen las acciones de Cárdenas respecto a los personajes arriba mencionados son de origen y efectos muy distintos.

Tanto Roquentin como Mersault *actúan*, bien o mal, de mejor o peor forma, con más o menos raciocinio, con mayor o menor proyección de futuro, lo que no ocurre con Cárdenas, cuya característica es su *noluntad*. Dicho muy prosaicamente: lo que en Sartre (y en menor medida en Camus) es tesis filosófica, *nóumeno*, en Manns es *fenómeno*, praxis pura y dura, de vital sobrevivencia. En síntesis, mientras la temática *podría* adscribirse al corpus existencialista y así avalar el desiderátum mannsiano (aunque, a riesgo de ser majaderos, eso se subsume ante un texto de raigambre realista), los aspectos formales, de producción lo desmienten, colocándolo en una estética vanguardista.

³⁹ Manuel Rojas (1896-1973) fue un importante escritor del realismo social chileno, gracias a su tetralogía de novelas en alguna medida autobiográficas, centradas en la vida del personaje Aniceto Hevia: *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig Zag, 1951; *Mejor que el vino*. Santiago: Zig Zag, 1958; *Sombras contra el muro*, Santiago. Zigzag, 1964 y *La oscura vida radiante*, Santiago: Antártica, 2007 [1971].

⁴⁰ Pablo de Rokha (Carlos Díaz Loyola) es uno de los principales poetas de Chile, cuya vida literaria siempre estuvo opacada por sus coetáneos Pablo Neruda y Vicente Huidobro, con un mejor manejo mediático y de relaciones públicas. Entre sus obras principales podemos destacar *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago: Diego Portales, 2008 [1929]; *Epopéya de las comidas y bebidas de Chile*. Santiago: Universitaria, 1998 [1949] y *Canto del macho anciano*. Santiago: Universitaria, 1961.

Ciertamente, y a la luz de los productos textuales posteriores de Manns, vale este primer intento. Y mucho. Porque, con todas sus imperfecciones técnicas y conceptuales, *De noche sobre el rastro* tuvo un efecto performativo: planteó una modelización de mundo en permanente tensión, con resquebrajaduras, bastante alejada de la imagen feliz del terrateniente y sus peones, expuesta por las narraciones clásicas del criollismo,⁴¹ instalando en contrapartida el tema de la brutal segregación económica del país, obligando a reconocer la existencia de este problema, por lo menos desde un punto de vista literario, cuando muy pocos autores se atrevían a hacerlo. Y en ese sentido, fue profético de lo que vendría algunos años después,⁴² donde una larga noche terminó por borrar todos los rastros.

⁴¹ En Chile, el criollismo fue una escuela literaria de la década de 1940 que privilegió la exaltación aséptica del paisaje rural en desmedro de los dramas humanos y sociales que allí ocurrían.

⁴² De acuerdo al Informe de Desarrollo Humano elaborado anualmente por la ONU, Chile se encuentra entre los países con la peor distribución del ingreso en el mundo. Vid. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). *Informe sobre Desarrollo Humano*. Madrid: Mundi-Prensa, 2010; también Infante, Ricardo y Osvaldo Sunkel, “Chile: hacia un desarrollo inclusivo”. *Revista CEPAL 97* (Comisión Económica para América Latina). 2009: 135-154.

3.2. Buenas noches los pastores (1972).

Buenas noches los pastores. Mitos, ideología y apocalipsis en la novela total de Utsavalipak.

*“Oh mar, así te llamas,
no pierdas tiempo y agua,
no te sacudas tanto, ayúdanos
somos los pequeñitos
pescadores
los hombres de la orilla
tenemos frío y hambre
no golpees tan fuerte
abre tu caja verde
y déjanos a todos
en las manos
tu regalo de plata:
el pez de cada día”.*

Pablo Neruda: *Oda al mar*.

En esta segunda arqueología del material mannsiano referida a la novela *Buenas noches los pastores*, nos anima establecer con claridad la voluntad autoral de conferirle un estatuto de totalidad a su material narrativo, esto es, a través del análisis de sus modos de producción y de los leitmotiv que se desprenden de ellos, certificar el texto como una *novela total*, en el espíritu que informaba a las grandes novelas del denominado “boom hispanoamericano”.⁴³

⁴³ Para una mejor comprensión del concepto de “boom”, véase Rodríguez Monegal, Emir. *El “boom” de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972, y Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Santiago: Andrés Bello, 1987[1972].

En segundo término, nos interesa inventariar el caudal mitológico de la región de Chiloé en el sur de Chile, muy presente en el mundo narrado, hecho que permite dimensionar la riqueza del material antropológico y revalorizar el rol del mito en tanto que expresión simbólica de un colectivo humano.

En tercer lugar, el conflicto central presente en la novela -expresado a través de las estructuras de sojuzgamiento de la alta sociedad de Utsavalipak, los peculiares dispositivos con los cuales corrompen a los estamentos encargados de la administración del orden y la justicia, y las estrategias específicas con que anulan las reivindicaciones laborales y salariales de los buzos mariscadores- conforma una determinada modelización de mundo y una textualización atética con un fuerte anclaje ideológico, hecho que resulta muy importante de analizar desde la teoría literaria, aunque con algunas prevenciones relativas a las divergencias interpretativas respecto de una obra literaria.⁴⁴

En último término, un tema capital de abordar en este estudio sobre *Buenas noches los pastores* dice relación con la *reescritura* del terremoto de 1960 en Chile, motivo por el cual éste se encuentra representado *transficcionalmente*, vale decir, se recuperan datos estadísticos, fechas y antecedentes del seísmo con estricto apego a la realidad histórica, pero sus consecuencias *se metaforizan en el plano textual*, pues ello permite abrir un considerable espacio de reflexión desde la parcela del arte literario.⁴⁵

⁴⁴ Por ejemplo, el destacado investigador Paul de Man señala que “el principal interés teórico de la teoría literaria consiste en la imposibilidad de su definición”. (Véase De Man, 1990: 11-37). En este mismo punto insiste el filósofo esloveno Slavoj Zizek (2010).

⁴⁵ El concepto de *texto transfictional* lo utilizamos aquí en el sentido primigenio del prefijo trans, esto es, “al otro lado”, “a través de”, “más allá de”, “transformar”, “cambiar de forma”. Su utilización también obedece a que el término, a diferencia de otros posibles, este término no posee un anclaje gnoseológico ya establecido en el ámbito de la Teoría Literaria.

El concepto de “novela total”, es un concepto polémico en las letras hispanoamericanas y no concita una adhesión unánime en los principales críticos literarios del continente (fundamentalmente porque el examen de algunas obras de autores supuestamente vinculados a esta formulación/concepción literaria, revelan que su fragmentarismo discursivo corresponde a una semántica destinada precisamente a impugnar críticamente esa noción de totalidad).

Con todo, podemos entender dicho concepto como una proyección -en determinados textos literarios- de una iconografía omnicomprendiva de la realidad de Hispanoamérica, específicamente a través de sus procesos sociohistóricos.

Desde este punto de vista novelas como por ejemplo *La muerte de Artemio Cruz* (Fuentes 1962), *Rayuela* (Cortázar 1963) *La casa verde* (Vargas Llosa 1966) y *Cien años de soledad* (García Márquez 1967), conformarían un canon de novelas centradas en la búsqueda de una globalidad, en donde se presenta un mundo objetivo completo, sus niveles sociales y psicológicos y se absolutiza lo relativo a los entes ficticios de las narraciones (origen, plano actancial, destino).

En un análisis ceñido estrictamente a la temporalidad textual, estas novelas se caracterizan por el abandono de un orden cronológico de los acontecimientos narrados, optando por la *anacronía* y estableciendo con ello un diálogo mucho más productivo entre ejes históricos diversos (pretérito, presente y futuro). En este mismo plano, se incorporan experimentaciones formales tales como *cortes*, *elipsis*, *pausas*, *sumarios* y otros, a efectos de incorporar la dimensión interna psicológica de los personajes. Finalmente, los constructos discursivos son multiformes, incorporando una heterogeneidad de géneros o tipologías referidas a dimensiones míticas, maravillosas, realistas, utópicas, etc.

En cuanto al mundo representado, éste se da a conocer mediante una polifonía narrativa que relativiza la noción de verdad propia de la narración de épocas anteriores, otorgando gran énfasis a diversos tipos de focalización, los cuales, merced a insumos técnicos tales como

monólogo interior, montaje, narración paralela, “vasos comunicantes”, diálogos simultáneos, etc., permiten surgir nuevas estructuras narrativas de circularidad, discontinuidad, fragmentación, e intercalación.

Esta intención generativa tiene exacta correspondencia con lo que Deleuze y Guattari (2002) señalan respecto de la relación existente entre el libro y el mundo:

“Igual ocurre con el libro y el mundo: el libro no es una imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz)” (16).

En síntesis, la novela total viene a representar una determinada concepción de la literatura, a través de elaboraciones metafísicas, ontológicas, de examen histórico no mimético, las cuales presentan un mundo objetivo cerrado, completo, análogo al mundo “real”, vale decir, una *fatamorgana* autónoma, cosmológica y verosímil, en donde todas las multiplicidades del texto devienen en un orden del caos o, dicho de otro modo, el caos expuesto es en sí mismo otra estructura, otra disposición y, en definitiva, otro tipo de orden.

Una vez explicitados los rasgos principales de la novela total cabe preguntarse lo siguiente: ¿En virtud de qué fundamentos señalamos que *Buenas noches los pastores* es una novela total?

Para nosotros, esta novela representa una globalidad por cuanto describe, mediante una plasmación dialéctica de la realidad representada, un mundo cerrado (Utsavalipak) en donde

coexisten todas las clases sociales.⁴⁶ En segundo lugar, muestra ese mundo en términos de totalidad histórica, esto es, desde su origen hasta su desaparición (y todavía más, ya que tras la hecatombe del terremoto sobrevive la oligarquía y mueren los subalternos).

A este respecto es importante acudir a las palabras del propio autor de la novela, en términos de los antecedentes de su concepción literaria (las expresiones en paréntesis y las cursivas nos pertenecen):

“Comencé este libro en febrero de 1960, en Ancud, y completé la última (la sexta) redacción en París, en 1975, de modo que parezco amar mucho a estos desventurados para concederles *quince años de mi vida*” (Epple 1991: 66).

“Digamos que este libro fue técnica y emocionalmente preparado entre 1954 y 1960. El primer capítulo lo escribí ese año. (...) *Toda esta novela es de estructura muy compleja*, pues, sumadas a los diferentes temas a que he aludido someramente, *se añade la utilización de buen número de técnicas narrativas*, que van personalizando los capítulos. *El libro ha sido rehecho en once oportunidades*: cada año lo revisaba y descubría que, en la medida que mis conocimientos y mi experiencia (vital y literaria) progresaban, estaba en condición de ajustar mejor sus piezas, de adecuarlo cada vez en una forma más elaborada y más simple, conforme a lo que yo aspiraba” (Epple 1991 81).

⁴⁶ En este sentido, la Utsavalipak de *Buenas noches los pastores* (anagrama tributario de la Kapilavastu de Jorge Luis Borges), es otra plasmación espacial de la noción de *axis mundi*, tal como Macondo, Comala, Santa María y otros universos ficcionales, hecho refrendado por el propio escritor chileno: “Es interesante el procedimiento de trabajar o construir una obra literaria en torno a un punto geográfico que le es común. Con el tiempo, este lugar se llama para mí Utsavalipak, y es un refrito de ciudades y puertos reunidos como en un collage” (Epple, 81).

“Aunque el proyecto inicial era limitado, fue cobrando cuerpo y forma con el tiempo, pues me di cuenta de repente que estaba frente a un *libro totalizante*, un libro que excedía a sus tres personajes centrales para dejar paso al *protagonismo de toda una comunidad*” (ídem).

“Todavía más: estas referencias se apoyan en disciplinas complejas, como la historia, la antropología, la filología, etc. Es por tal circunstancia que más de una vez he sugerido no caracterizar Buenas Noches los Pastores como una novela a secas. Tal vez habría que subrayar: novela *experimental* o novela *ensayo*. Hasta donde me consta, muy poca gente ha comprendido el libro” (ídem).

A la luz de los antecedentes expuestos por Manns, es claro que hay una intención de totalidad en su novela, ya sea en términos de acopio bibliográfico, de producción textual y de estrategias narrativas, aunado al hecho de una voluntad de estilo disciplinada y rigurosa, más allá de preocupaciones temporales o de éxito editorial, en donde destaca el estilo literario específico de gran parte de los capítulos, los cuales presentan una mimesis de discursos periodísticos o televisivos, prosa poética, realismo mágico, crónica española medieval, versículo bíblico u otros.

En un contexto más específico, en la novela en comento hay un claro desorden cronológico, pues no se sigue un desarrollo lineal de los acontecimientos, sino hay constantes analepsis. En lo tocante a la polifonía narrativa y las focalizaciones, a las intervenciones de un narrador omnisciente, se agregan las propias voces de algunos de sus protagonistas, tales como Ernesto Schwartzemberg, su hijo Godofredo y un narrador en primera persona de naturaleza autodiegética.

La heterogeneidad de géneros al interior del texto es también significativa, pues coexisten diálogos y parlamentos dramáticos con textos periodísticos y segmentos narrativos propiamente tales.

Para sintetizar este acápite, podemos señalar que esta aspiración mannsiana de novela total también se expresa simbólicamente en los títulos de las tres partes en que se estructura el libro, a saber “Introducción a las mágicas esferas” (15-258), “La creación muestra las hilachas” (259-280) y “El dolor a tres voces” (281-350), como asimismo los tres macro temas que pueblan esa arquitectura: preeminencia de la *mitología* en relación con la I parte, prevalencia de la *ideología* en la II parte y el *terremoto* como metáfora de la tragedia humana y la inevitabilidad de la muerte, en el caso de la II y III partes.

Con respecto a los temas mitológicos presentes en *Buenas noches los pastores*, ellos constituyen un aspecto muy importante en la novela y dicen relación, en primer lugar, con el impacto que le significó al autor el contacto con la Isla Grande de Chiloé, más específicamente con su mitología y, en segundo término, cómo esa información inicial de exclusivo carácter antropológico fue sistematizada y convertida más tarde en constructo teórico literario (las cursivas son nuestras):

“(…) Pero la Isla Grande es una región *general*, más que particular. Sus componentes son más *universales* que los que ofrecen otras regiones de Chile o de América. Quiero decir que una suma enorme de elementos generales le confiere una maravillosa individualidad. En la Isla Grande, *lo maravilloso es lo cotidiano*” (ídem).

“(…) Comencé a buscar obras *diferentes*, sobre *historia* de la Isla, sobre *las prácticas de los brujos, inventarios de la mitología insular*, curiosidades

geográficas, lingüísticas, manuales de la flora, la fauna, la conformación de la costa (...) (Epple 87).

De esta forma en el texto mannsiano hay dos capítulos dedicados en su totalidad al tema mitológico: “El Bautún” y “El Indiferente”, de los cuales ofrecemos dos párrafos alusivos:

“El batracio miraba también con los ojos fijos, solemnes, circunspectos, miraba la boca que se movía alta en la semipenumbra. Sus grandes ojos parecían agobiados (...) La mano hurga sobre la mesa y coge el pequeño estilete de acero aguzado. Despaciosa y firme la púa negra busca. La aguja penetra en el gastado cartón sin ruido, sin un gemido, y se queda allí inmóvil, como una raíz muerta, endureciéndose” (Manns 1972: 46-47).

“Pero la muerte se amarró a sus pies como un pájaro negro graznando o un manojo de algas o una red de cabellos oscuros o una nube de vapor o una raíz cortada, y mientras temblaba, el viajero cayó sobre su pecho y sus manos afiladas perdieron el cuerno, que tocó, que tocó la arena, y vino un suave pero bronco temblor de tierra, y luego todavía él la arrastraba sin dejar de morder furiosamente, quería a toda costa que la violación de la muerte se consumara, y Salvador Nahuel se adentró finalmente en el mar, soportando las últimas estrellas sobre su espalda, a medias bajo el agua de aceite. Y eso fue todo” (Manns 1972 333).

En el primer párrafo, María Von Buhlen Cárdenas -no obstante haber abandonado el hogar- en la soledad de su nueva casa, atrapa un sapo y le causa torturas al animal y clava una aguja en una vieja fotografía de Ernesto Schwartzenberg, pretendiendo transferirle a éste el dolor, en un rito de sentido maléfico conocido en la mitología chilota como “Bautún”.

El segundo ejemplo nos narra la muerte de Salvador Nahuel y su ingreso al inframundo desde una dimensión mítica, en donde la muerte es un personaje y Salvador un “viajero” (violado por la propia muerte), situado en una espacialidad cósmica.

Sin perjuicio de lo anterior, existen la novela un conjunto de otras manifestaciones mitológicas -Caleuche, Camahueto, Caicaivilú, Fiura, el Macuñ, Manta, Pelapechos, Pincoya, Raiquén, Tentenvilú, Trauco, Voladora, etc.- que si bien no tienen una expresión literaria directa como en los ejemplos anteriores, sí se encuentran mencionados en forma indirecta, subrepticia, mezcladas en el nivel de la historia o surgiendo en el nivel del discurso.⁴⁷

Desde un punto de vista teórico, toda esta utilización del vasto material folklórico-mitológico en *Buenas noches los pastores* tiene como función modelizar una visión de mundo, hecho que no es superfluo, ya que las narraciones míticas entregan mucha información acerca de la cultura de un pueblo. En este sentido, es muy significativo que la cosmogonía descrita en la novela tenga plena vigencia en la realidad chilota actual, lo que habla de la incardinación de un imaginario cultural mítico. Si esta aseveración la contraponemos al inmovilismo que exhiben los buzos mariscadores de Utsavalipak tenemos allí una adhesión (ciega) al mito en desmedro del logos y de lo irracional sobre la razón, planteamiento que nos lleva al tema de la ideología presente en esta novela.⁴⁸

El aspecto ideológico es también muy relevante en este texto y se expresa a través del fenómeno de la lucha de clases, dado que los buzos mariscadores constituyen la clase explotada de un modo de producción capitalista y al negarse a seguir extrayendo ostras para el empresario

⁴⁷ Para un conocimiento detallado de la mitología chilota, véase Cárdenas Álvarez, Renato. *El libro de la mitología de Chiloé*. Punta Arenas: Atelí y Cía. Ltda., 1977.

⁴⁸ Basamos el análisis de los aspectos ideológicos usando la terminología aparecida en Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)”. *Escritos*. Barcelona: Laia, 1974 [1967]; Balibar, Étienne y Macherey, Pierre, “Sobre la literatura como forma ideológica”. VV.AA. *Crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975; Harnecker, Marta. *Lucha de clases* (I y II). Santiago: Quimantú, 1972.

Neptunes Solminihac (y éste al negarse a subir los precios) derivan en un enfrentamiento producido entre dos clases antagónicas con intereses muy diversos. Asimismo esta lucha de clases alcanza una expresión económica (la lucha por la mantención o la subida de los precios), una expresión ideológica (todo lo que suscita y genera este conflicto, cómo es percibido) y una expresión política (el desarrollo del conflicto y los movimientos de las fuerzas en pugna).

Literariamente, esta novela sería lo que Balibar y Macherey (1975) han denominado la “literatura como forma ideológica” en una visión marxista de la literatura, por cuanto *Buenas noches los pastores* formaría parte de la misma lucha de clases, haciendo ver, re-velando las contradicciones de la ideología dominante.

En este mismo sentido, el discurso modelizante archipresente en la novela se inscribe también como un texto atético, esto es, un acto literario concreto de sabotaje que sólo requiere una descripción de sus dispositivos, a diferencia de los textos de naturaleza tética, que ocultan sus propiedades y deben ser saboteados por la crítica.

Reafirmando lo anterior, que la novela tenga indesmentibles aspectos ideológicos lo confirma su propio itinerario: obtuvo en 1973 el premio Municipal de Novela de Santiago, pero por el contexto político y social de Chile ese año, su autor se refugia en la Embajada de Venezuela y es su representante diplomático quien acude representándolo a la ceremonia de premiación, donde se le niega la recompensa en metálico, arrojándose al mar parte de la primera edición. Sólo veinticinco años después de esos hechos, Patricio Manns recibe ese galardón.

Los diversos capítulos de la novela, provistos de un lenguaje político-partidista, nos presentan diversas aristas del conflicto existente entre los buzos mariscadores de Utsavalipak y la empresa privada de Neptunes Solminihac, cuya gestión la hace aparecer ante cierta parte del pueblo como estatal. Como ya lo hemos señalado, dicho conflicto es de carácter económico y dice relación con la negativa de Solminihac a subir los salarios por la extracción de ostras.

Desde la fraseología ideológica entonces, estamos en presencia de una *fuerza productiva* (los buzos mariscadores) que merced a un *salario* idéntico durante tres años reproduce los *medios de producción* existentes (las ostras de Utsavalipak) sin considerar índices esenciales tales como los costos operacionales de la extracción de ostras, el desgaste de los botes y redes, el combustible, el costo de la vida y otros.

Ante esta situación, algunos escasos dirigentes pretenden conducir la lucha de clases proletaria, pero su falta de preparación les hace incurrir en errores estratégicos tales como el análisis espontaneísta de las condiciones “objetivas” y la escisión ideológica de sus fuerzas de lucha (debate entre Orlando Mayorga, dirigente del Partido Comunista, contra Antonio Vargas, dirigente del Partido Socialista, buscando reivindicar políticamente el conflicto antes que lograr una victoria o arribar a una solución).

Es por la razón anterior que los buzos le entregan la conducción del conflicto a Salvador Nahuel, un hombre noble, de esfuerzos, pero de nulos conocimientos políticos y, por tanto, en radical inferioridad de condiciones para oponerse a Solminihac y a toda la *superestructura* jurídico-política e ideológica -representada en el capitán de puerto “Delirio” Oyarzún, en tanto que autoridad marítima, en el Comandante de Policía Ruperto Hurtado Langlois, en el obispo Augusto Salinas Fuenzalida y en la figura de Ernesto Schwartzemberg y la aristocracia de Utsavalipak- los que actúan en consonancia con el empresario Solminihac, en tanto *conciencia de clase*.

Esta superestructura, aparte de dedicarse a unas orgías antológicas, tiene como función mantener inalterable la subalternidad del pueblo y el imperio de la ideología dominante en Utsavalipak, esto es, la base económica que asegure la mantención de su status.

De este modo, hacen funcionar tanto sus aparatos de Estado como sus aparatos *ideológicos* de Estado para cautelar lo dicho anteriormente, usando de la ideología o de la violencia de forma alternativa.

Dentro de los hechos ideológicos se encuentra el cohecho (Schwartzemberg incorpora a Nahuel en acciones de contrabando), el soborno (el capitán Oyarzún, supuestamente quien debía arbitrar el conflicto, le ofrece un aumento de sueldo a Nahuel para que deje de liderar a los buzos), el adoctrinamiento (el obispo Salinas Fuenzalida, mediante su brazo derecho Abel Macías, ofrece mediar en el conflicto sólo para poseer los antecedentes necesarios que le permitan allegar las aguas a su propio molino y con ese objetivo usa discrecionalmente su diario “La Cruz del Sur”), el espionaje (en una reunión de los buzos expone el profesor relegado Vergara, quien evidencia notables conocimientos políticos ante los buzos, pero posteriormente participa de una fiesta con el sector oligárquico liderado por Schwartzemberg), el hambre (la propia oligarquía especula y hurta la ayuda internacional tras el terremoto) y otros.

En definitiva, en esta novela asistimos a una exposición o transposición literaria de la lucha de clases y el determinismo histórico económico de las clases expoliadas ante el capital.

Lo interesante de esta mostración es que el final del conflicto, aunque claramente sugerido, no queda resuelto, por cuanto la única expresión de fuerza real de los mariscadores es una huelga que no afecta los intereses de Solminihac y su desenvolvimiento queda trunco ante la catástrofe del terremoto, hecho que nos lleva al último aspecto de este estudio sobre *Buenas noches los pastores*.

Desde un punto de vista informativo, el terremoto de 1960 en Chile ostenta el triste récord de ser considerado uno de los tres sismos con mayor magnitud e intensidad y, por ende, uno de los más catastróficos de la historia.

Manns, que presenci3 esta tragedia de forma directa, en la novela asume la voz narrativa de un narrador autodieg3tico en primera persona para intentar transmitir el horror producido:

“(...) Veo una muchedumbre gritando, las madres con los hijos en los brazos, al correr hacia las colinas para huir del ataque de las aguas. Veo innumerables casas de techos rojos crujir con furia antes de que el mar las despegara de la tierra, y luego navegar hacia mar abierto, muchas de ellas con sus habitantes colgando en los techos. Veo el mar retirarse por completo hacia el horizonte descubriendo el fondo de la bahía, cubierto por espeso fango. (...) Veo despu3s la gran ola venir mordiendo la lnea del horizonte y crecer quince metros sobre los nadadores y los botes repletos de gente que huy3 del terremoto para caer en el tsunami”

(Manns 1972 279).

Otro aspecto tambi3n de impronta ideol3gica es la utilizaci3n del lenguaje pol3tico en fragmentos destacados de un cap3tulo aleccionador, tal como lo expresan los siguientes fragmentos del cap3tulo denominado “Resabios de un antiqu3simo debate a la manera de Cervantes” (Manns 1972: 131-140):

“Porque -o3dlo bien- es nuestro propio enemigo el dueño de nuestras fuentes de trabajo. Es decir, aquellos a quienes nosotros proporcionamos alimento, bienes materiales y excelente buen pasar, son los que nos tienen acorralados desde siempre (...)”

“En no pocas ocasiones hemos tenido que ceder terreno -previno un redomado brib3n a quien los lugareños identificaban por el villano apelativo de Marcial Chodimán. -Esto acontece porque las gentes de esta

comarca no presentan jamás un frente común, y de tal laya, nuestros señores dan fácil cuenta de los más exaltados (...).”

“(...) Nosotros debemos tomar ejemplo de la conducta que ellos observan para defender conjuntamente los intereses de sus respectivas casas patriarcales y haciendas” (...).

“-Quizás os asista la razón –dijo Maese de Vergara- pero no debéis olvidar que en un futuro muy próximo estaréis obligados por la historia a cambiar la huelga, la protesta y el consuetudinario desamparo, por la robusta y sonora razón que emana de la boca de vuestros arcabuces. El quietismo, las concesiones, la desmovilización, representan la muerte para vuestra clase. El arcabuz, la vida. Y no olvidéis nunca, sobre todo, que quien llega tarde a la mesa encuentra solamente los huesos (...).”

Es muy significativo que el primer y el último fragmento correspondan a las intervenciones del profesor Vergara, instando a la resistencia armada y los fragmentos intermedios correspondan a buzos mariscadores que toman conciencia de la situación, que la reconocen y la sufren en carne propia, pero que no se atreven a asumir nuevas formas de lucha.

En el final del texto, cuando la tragedia ya ha transcurrido, la clase oligárquica ha vuelto a dominar Utsavalipak. Dicha supremacía se expresa de forma muy gráfica, tal como lo podemos ver en el párrafo siguiente:

“El obispo Augusto Sardinias Sinsalida meneó la cabeza e inclinando el cuerpo recogió un guijarro que sopesó en su mano. Luego, con un amplio movimiento del brazo lo arrojó hacia los muertos. El pétreo proyectil golpeó el cráneo más distante, el cráneo de Salvador Nahuel, con sonido hueco sumergido.

-Te toco desde lejos- murmuró pasivamente. (...)

Y sonrió, y acomodó su máscara, y tosió, y bebió un penetrante sorbo a hurtadillas, y tropezó de nuevo, y sintió los pesados pasos del comandante a su espalda, y descubrió que el día era hermoso, y tocó su cuerpo y lo sintió vivo siempre, un milagro casi imposible de matar porque pendía de una cuerda enganchada en el cielo. Pero también pensó que el día menos pensado” (Manns 1972: 349-350).

Para finalizar, dos breves menciones más respecto de cómo opera el símbolo del terremoto en la novela.

La edición correspondiente al año 2000, tiene una portada que es un collage basado en el cuadro *Balada del fin del mundo*, del artista mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913). Con ello, hay una clara analogía: el terremoto (y maremoto posterior) *fue* efectivamente el fin del mundo para la gente que lo sufrió.

En segundo lugar, la expresión típica del lenguaje popular chileno “Buenas noches los pastores” que da título a la novela y se repite en algunos diálogos en su interior, no tiene una conexión, como podría pensarse, con la natividad cristiana, sino con el término abrupto de algo que, por importante que haya sido, tras el final no deja nada.

No es en absoluto casual que la novela total manssiana finalice con el terremoto apocalíptico cuyo referente real es el seísmo de 1960 en Chile. Desde una perspectiva autoral, este segmento narrativo simboliza la tragedia de la América profunda, cuya cosmovisión *mítica* y sus diversas concreciones no puede confrontarse con un cuerpo social exógeno, que la ha colonizado, tarea para la cual se ha preparado intelectual y militarmente, es decir con insumos ideológicos.

Ante esa desesperanza y futuro perenne de subalternidad, por contradictorio que parezca, el terremoto asoma como un mal menor, como una tectónica de la miseria y la violencia, pues la muerte es inevitable e ineluctables las exacciones de todo orden que el sector social más acomodado realizará en situaciones de emergencia tan extremas.

Aunque las cosmogonías sean tan importantes, aunque la lucha haya sido tan épica y tanto el dolor frente a la devastación del terremoto, no ha habido otra respuesta en la sociedad chilena que el silencio y el olvido.

Por todo lo expuesto con anterioridad, se hace imperiosa la reescritura, el palimpsesto y la contramemoria literaria, es decir, el modelo de mundo pergeñado por un texto atético con fuerza performativa real, tal como lo reafirman estas extensas citas de *Buenas noches los pastores* (Manns 275):

“A varias horas de recogidas informaciones fidedignas en esta capital, acerca de las trágicas consecuencias del devastador terremoto que destruyó once provincias entre la zona central y sur, queda demostrada la incapacidad del gobierno de turno y de sus funcionarios para encarar situaciones tan trágicas como la presente. Aún más: la distribución de la ayuda extranjera ha tomado francamente un cariz político, considerando que se aproximan las elecciones parlamentarias de noviembre. Se trata de sojuzgar a gentes que lo han perdido todo, gentes sin moral, acosadas por el terror y el sufrimiento, el hambre y la falta de ayuda, que en esas condiciones, busca sus muertos en playas abandonadas o en peligrosos roqueríos. El gobierno de Jorge Alessandri es verdaderamente un gobierno que no tiene la más mísera pulgada de piedad para su pueblo (...).”

“No sólo existe atolondramiento en las altas esferas gubernativas para movilizar con celeridad los recursos humanos y materiales enviados por países amigos, sino también se denuncia que cada caso de ayuda está supeditado en función de las próximas elecciones parlamentarias. Estos hechos establecen que, ni aún en las peores circunstancias, el régimen deja de actuar con criterios políticos y caudillistas. El acceso de los parlamentarios de oposición al lugar de la tragedia se ha visto dificultado de mil maneras para impedirles ejercer su derecho a las fiscalizaciones pertinentes”.

3.3. Actas de Marusia (1974).

Actas de Marusia: Traza literaria contra la obliteración del pretérito imperfecto.

“Si contemplan la pampa y sus rincones, verán las oquedades del silencio, el suelo sin milagro y oficinas vacías, como el último desierto. Y si observan la pampa y la imaginan en tiempos de la industria del salitre, verán a la mujer y al fogón mustio, al obrero sin cara, al niño triste”.

Luis Advis: Cantata Santa María de Iquique.

Esta tercera arqueología mannsiana está centrada en identificar los principales dispositivos narrativos de la novela *Actas de Marusia*, con los cuales su autor pretende deconstruir una estrategia ideológica de un sector importante de la historiografía chilena respecto de la memoria histórica del salitre: el pasado como realidad evanescente, vacía, inexistente.

Desde esta perspectiva, naturalmente que la obra literaria que es *Actas de Marusia* tiene un sentido político que va mucho más allá de la literatura y cabe interrogarse si el uso del formato novelístico sea el más adecuado para expresar esa intención y si estratégicamente no resultaba más pertinente combatir la obliteración en el mismo horizonte epistemológico de la historia, esto es, a través de textos de no ficción (ensayo histórico, separatas, artículos, memorias, crónicas, etc.).⁴⁹

Preliminarmente nos parece que esta estrategia mannsiana es coherente, puesto que la novela como producto textual no tiene como propósito exclusivo el desenmascaramiento histórico/historiográfico, sino que su intención apunta a otra cosa, más bien a su superación: ver los hechos de Marusia como un ejemplo del pretérito salitrero chileno que debe servir para el presente y el porvenir, conformando un paradigma de transversalidad histórica. En esta línea, la

⁴⁹ La obliteración no es un término muy utilizado en el idioma castellano, salvo su empleo en la literatura médica como descripción del acto de obstruir o cerrar una cavidad. Evidentemente aquí lo utilizamos en un sentido metafórico, como símbolo de esa acción, esto es, “anular”, “tachar”, o “borrar”.

novela y los modos narrativos que la contienen, permiten, entre otras cosas, el juego ambivalente entre realidad y ficción, la analogía temporal y el sentido de *exemplum*.

Para explicar toda esta intención narrativa mannsiana, hemos dividido nuestro estudio en cuatro partes, a saber: “Breves datos históricos del salitre”, “La cuestión social en la pampa”, “La historia de la Oficina Salitrera Marusia” y finalmente “Examen crítico de *Actas de Marusia*”. El desarrollo de estos temas nos permitirá analizar la naturaleza atética del texto, cómo deconstruye la obliteración del pretérito y cómo instituye un modelo antagónico, destinado a recuperar la memoria histórica y a dotar de elementos gnoseológicos el ámbito de la praxis del presente.

Breves datos históricos del salitre

Actas de Marusia incorpora en su diégesis el tema del periodo salitrero en Chile, motivo por el cual es ilustrativo entregar algunos breves datos históricos acerca de su origen, producción, auge y caída.

A partir de 1830, son descubiertos grandes yacimientos de salitre (o nitrato de sodio o de potasio) en Perú y Bolivia, específicamente en las regiones de Tarapacá, Antofagasta y Atacama (hoy territorio chileno). Este producto, llamado en lenguaje salitrero *caliche*, comienza a procesarse debido a que tiene gran aplicación industrial, primero como fertilizante y después como un elemento esencial para la producción de pólvora.

En este sentido, el auge salitrero no puede entenderse sin el concurso del hombre, del obrero pampino, quien con su fuerza de trabajo hizo posible la vida en el desierto, el verdadero escritor anónimo de esta olvidada epopeya; *Actas de Marusia* exalta esta condición proletaria en largos párrafos textuales, entregando datos del proceso de extracción, del origen geográfico del mundo obrero y de sus sueños y esperanzas.

Este hecho del éxito económico del salitre, aunado al hecho que -en el caso boliviano- las oficinas operaban con capitales chilenos, sobreviniera un conflicto bélico a gran escala que la

historia (chilena) recoge como “La Guerra del Pacífico” y cuya duración se extiende entre los años 1879 y 1883.

La “Guerra del salitre” (como es ampliamente conocida en Europa), tuvo como pretexto una doble interpretación respecto al tema de los impuestos cobrados por Bolivia a Chile y estuvo alentada por los capitalistas ingleses, dueños de las salitreras nacionales en un setenta por ciento (el resto les pertenecía a capitales alemanes y norteamericanos).

De hecho, el apoyo de estos capitales es decisivo en la victoria chilena en esta conflagración, ya que en un escenario tan desolado, desértico, con temperaturas extremas, el aspecto logístico y, sobre todo, el suministro de agua, eran vitales para la sobrevivencia de las tropas. Cabe hacer notar que los dueños de las dos empresas más importantes de ferrocarriles de la época -*The Nitrate Railway Company Limited* y *Campbell, Outram and Company*- así como la Compañía de Agua eran de nacionalidad inglesa.⁵⁰

Con todo, el pináculo económico del salitre en Perú y Bolivia alcanza hasta 1884, esto es, coincide con el término de la guerra.

En Chile, la producción de salitre se hace muy rentable desde la finalización del conflicto bélico, ya que algunos territorios salitreros peruanos (Arica e Iquique) y bolivianos (Antofagasta y Calama) pasan a formar parte de su soberanía. Ya en 1880, Chile había creado un impuesto a la exportación del salitre y obtuvo ganancias considerables.

En el año 1909 el ingeniero químico alemán Fritz Haber, a través del método Haber-Bosch, logra crear el salitre sintético, iniciando con dicho invento el descenso de la producción, el retiro de los capitales ingleses y el ocaso y posterior crisis de las salitreras. A pesar de ese

⁵⁰ Particularmente ilustrativa es la vida de su principal accionista John Thomas North (1842-1896), apodado *el rey del salitre*, un empresario y especulador inglés que, después de llegar a Chile en calidad de técnico, tras hacer su fortuna jamás volvió a pisar el suelo de las oficinas y de sus otras propiedades, dirigiendo su imperio salitrero cómodamente desde Londres.

declive, en el país se sigue produciendo salitre hasta el año 1930 aproximadamente. Algunos años antes, el valor del salitre había descendido en un 90 por ciento, haciendo insostenible la continuidad de su producción a escala industrial.

En la actualidad, algunas ONG, centros de educación superior, organizaciones culturales sin fines de lucro y el propio Estado, intentan mantener vivo el recuerdo del pasado salitrero, realizando exposiciones, visitas turísticas, conmemoraciones, publicaciones de documentos históricos y otros, para que estas oficinas salitreras -suerte de pueblos espectrales abandonados que irrumpen en la monotonía del paisaje desértico- no desaparezcan del todo.

La cuestión social en la pampa

Resulta difícil entender la utilización del lenguaje ideológico por parte de algunos personajes proletarios en esta novela (Domingo Soto, Crispulo Llantén, Bakunín Frías, el “Medio Juan” y especialmente Gregorio Chasqui), si no conocemos previamente el trasfondo sociohistórico que explica esa gnosis política.

Un elemento esencial en la “cuestión social” del mundo pampino -concepto que hace alusión a los movimientos reivindicativos que incendiaban cíclicamente la región salitrera, ahogados por la violencia ejercida por el propio Estado- es la composición étnica de los trabajadores.

En las oficinas laboraban obreros chilenos -muchos de ellos provenientes del sur del país, los denominados *enganchados*, fueron atraídos al desierto desde otras zonas de Chile, con promesas de ganancias fabulosas y, endeudados por deudas de juego, de licor o de prestaciones sexuales en los lenocinios pampinos, terminaron atrapados en la telaraña salitrera-, peruanos, bolivianos, argentinos, de otras nacionalidades de América y anarquistas provenientes de países europeos, los que lideraban los movimientos huelguísticos. Esa composición multiétnica, de clara

extracción proletaria, iba mucho más allá de consideraciones nacionalistas en los momentos de conflicto con los dueños de las salitreras.⁵¹

En directa relación con lo anterior, en Europa, con el advenimiento de la revolución rusa de 1917 hubo una propagación de las ideas marxistas y anarquistas, las cuales llegaron al país “de contrabando”, en barcos de cabotaje e internadas clandestinamente a las salitreras. Esa literatura hizo posible que en las oficinas los trabajadores comenzaran labores de organización.

En esta época, en algunas salitreras relevantes o en los principales puertos donde se embarcaba el salitre al exterior, la clase obrera logró tener órganos propios de difusión y comunicación, tales como el diario anarquista “El obrero libre” de Huara, “El trabajo” de Iquique, un diario de nombre homónimo al anterior en Tocopilla, “El marítimo” de Tocopilla, “El obrero” de Chañaral y “La voz del obrero” de Taltal (Barahona 2006).

Finalmente, en la década de 1920 se funda el Partido Comunista de Chile, tras varias escisiones del Partido Demócrata y sus líderes Luis Emilio Recabarren y Elías Lafferte estuvieron varias veces en el desierto del norte, a efectos de difundir la naciente ideología.

Todo este ambiente ideologizado, a través de la composición obrera, las influencias ideológicas, sus medios de comunicación y la realidad histórico-social del país, aparecen profusamente y de forma muy explícita en la novela.

En este mismo párrafo cabe abordar el problema del origen intrínseco de la cuestión social del salitre y su trágico costo asociado: las matanzas tristemente célebres de la “Escuela Santa

⁵¹ Por ejemplo, el norteamericano José Briggs era uno de los principales líderes obreros en el suceso más luctuoso de aquellos años: la matanza de la Escuela Santa María, en 1907. Un obrero español, Manuel Ramón y Ramón, figura como uno más de los masacrados en ese acontecimiento; su hermano Antonio vino desde España para vengarlo y acuchilló años después en Santiago al General responsable de los asesinatos, Roberto Silva Renard. El anarcosindicalismo tenía como uno de sus promotores al también español Manuel Chinchilla, avecindado en la ciudad de Iquique. Con posterioridad a los sucesos de la Escuela Santa María, un líder anarquista célebre fue el peruano Julio Rebosio. En la misma novela, es proverbial el cariño hacia el peruano apodado *Estéril* y hacia el boliviano Rufino Ayaroa, por parte de los obreros chilenos.

María”, “San Gregorio”, “Marusia” y “La Coruña”, por citar las más representativas de la barbarie.⁵²

La cuestión social explota fundamentalmente por la asimetría existente entre los trabajadores y los empleados de nivel superior, representantes de los dueños de las oficinas, aspecto que también aparece de forma muy gráfica en *Actas de Marusia*.

Los primeros vivían en viviendas miserables, inhóspitas, con nulas medidas de higiene, obligados a comprar todos sus insumos alimenticios en un almacén llamado analógicamente *pulpería*, cuyo dueño era el mismo de la oficina, sin dinero en metálico sino en *fichas*, acuñadas en cada oficina y en la práctica inservibles en otro lugar, subordinados a una policía privada, expuestos a castigos inhumanos, etc.

Los segundos tenían piscinas (un verdadero lujo en el desierto), canchas de tenis, biblioteca y condiciones de vida mucho mejores.

Lo que ambos tenían la posibilidad de compartir era algo verdaderamente paradójal: la visita de algunos grandes astros del *bel canto* a las oficinas, para actuar en teatros muy bien habilitados.

Estos grandes artistas no viajaban a la capital, sino que llegaban a las ciudades-puerto más cercanas (Iquique, Tocopilla, Antofagasta) y desde allí viajaban hasta las oficinas salitreras.⁵³

No obstante esta dádiva patronal anterior, las graves asimetrías señaladas hicieron que los obreros comenzaran a organizarse, primero tímidamente, a través de Sociedades de Socorros Mutuos, luego en Mutuales, más tarde en Mancomunales y finalmente en Sindicatos propiamente

⁵² La masacre de la Escuela Santa María ocurre el 21 de diciembre de 1907; San Gregorio, los días 3 y 4 de febrero de 1921; Marusia, en el mes de marzo de 1925. La Coruña, sólo algunos meses más tarde, el 5 de junio de 1925.

⁵³ Existen supuestos registros periodísticos de la época (y mitos) respecto de las visitas de la bailarina Isadora Duncan, la soprano Amelita Galli-Curci y del tenor Beniamino Gigli, entre otros reconocidos artistas, a las oficinas salitreras del norte de Chile.

tales, los que no en pocas ocasiones se opusieron a los dueños del capital y pagaron con su vida ese acto restitutorio de la dignidad humana.

La historia de la Oficina Salitrera Maroussia

Hasta que el cineasta chileno Miguel Littín filma en 1976 en México la película *Actas de Marusia*, basada en la novela de Manns, la palabra “Marusia” (castellanización del nombre propio femenino ruso Maroussia) era una palabra prácticamente desconocida para los habitantes de Chile, excepto para un intelectual de fuste, algún profesional de las Ciencias Sociales, un amante furibundo de la literatura o de la cultura popular. Incluso varios historiadores que en la actualidad conocen su itinerario trágico, evitan el tema en sus trabajos, quizás porque para ellos una matanza más es irrelevante, dentro del cuadro de gran eclosión social de las últimas décadas de producción salitrera.

Como ya ha sido dicho, es muy significativo que el propio Patricio Manns, tras haber publicado su libro de investigación histórica titulado “Las grandes Masacres”, en 1973 conozca por vez primera la mención de la oficina salitrera Marusia.

Si pensamos que desde la tragedia de Marusia en 1925 hasta el reportaje mannsiano de 1973 transcurren cuarenta y ocho años, prácticamente medio siglo de lo que hemos denominado “la obliteración del pretérito”, aparece como obvio investigar el porqué de esta gran laguna histórica y desarrollar algunas hipótesis de trabajo al respecto.

¿Cuál es el peligro que encerraría el (re)conocimiento de Marusia? ¿Por qué habría que silenciar las causas de su exterminio? ¿Y por qué habría que reinsertar su cronología en el canon histórico del país?

Estimamos que si Marusia es un mito topológico, en tanto que mito, tiene una arquitectura simbólica que debe develarse. Si, por el contrario, Marusia es una realidad, en tanto que realidad,

hay que conocerla, planteamiento en que nos apoyamos en Michel de Certeau (1990) cuando señala:

“Los lugares son historias plegadas y fragmentadas, de pasados robados a una legibilidad otra, tiempo amontonado que se puede desatar, pero que está allí, como relatos a la espera, que resisten el estado de desecho, como una simbolización enquistada en el dolor o en el placer del cuerpo” (163).

Existen algunas evidencias de la existencia de esta oficina salitrera, por cierto, de filiación heterogénea y sólo testimonial algunas de ellas, que nos proponemos entregar a continuación y que nos permitirán ir desarrollando el punto anterior.

La primera evidencia la constituye el texto técnico de D. Silva reseñado en la Revista de Geografía *Norte Grande* N° 44, en donde se entregan los siguientes antecedentes de un conjunto de oficinas salitreras correspondientes al cantón de Huara.⁵⁴

“Maroussia: oficina de Perfetti, Jeffery y Cía., representados por ellos mismos, con domicilio y gerencia en Iquique; embarcan por Caleta Buena. Administrador, don Antonio B. Vernal R.; contador, don Rogelio Gensollen; pasatiempo, don Arturo Merami; bodeguero, don Elías Cáceres; apuntador, don Juan Ossa; jefe de pulpería, don Juan Brusacá”.

(Aguirre y Díaz 2009: 29-48).

Precisamente uno de los dueños de la Compañía Salitrera de Marusia, el italiano Pedro Perfetti, aparece mencionado en un artículo alusivo a la colonia italiana y sus actividades en los tiempos salitreros.⁵⁵

⁵⁴ El Cantón salitrero es una subdivisión administrativa para designar un conjunto de oficinas próximas que poseen un mismo puerto de embarque o pertenecen a un mismo conglomerado industrial. El cantón de Huara, pueblo ubicado a 75 kilómetros al noreste de Iquique, estaba constituido, además de “Marusia”, por las oficinas “Constancia”, “Mapocho”, “Puntilla de Huara”, “Ramírez”, “Rosario de Huara”, “San Jorge”, “Santa Rosa”, “Santiago”, “Tres Marías” y “Valparaíso”.

El investigador chileno del siglo XIX Francisco Risopatrón (1890) también consigna la existencia de la oficina Marusia en un diccionario geográfico muy importante en su tiempo de publicación, coincidente con el auge salitrero.

En un portal dedicado al estudio y conservación del patrimonio cultural salitrero, aparecen ilustrados diversos objetos utilizados en la pampa, entre las cuales se encuentra una ficha de 20 céntimos perteneciente a Marusia, en cuyo anverso aparece el nombre de la Compañía y en su reverso el nombre de la oficina y su valor de cambio. También aparece un vale perteneciente a Marusia, por un valor de cambio de un peso de la época, elementos que presentamos a continuación:



Figura N° 2

Una última evidencia es aportada con motivo de los actos conmemorativos del centenario de la matanza de la Escuela Domingo Santa María en Iquique el año 2007, en donde un artículo periodístico capitalino entrega antecedentes de la historia de la oficina salitrera Marusia y la visita a sus ruinas de un emocionado Patricio Manns, entre otras destacadas personalidades de la cultura chilena (las cursivas nos pertenecen):

⁵⁵ Véase Díaz Aguad, Alfonso, “Apuntes sobre los italianos en la provincia de Tarapacá 1870-1950”, en *Amérique Latine Histoire y Mémoire*. Les Cahiers ALHIM N° 5. 2002. En el artículo se señala que Perfetti tuvo un litigio con otros empresarios salitreros y que falleció en Pisagua en 1913.

“(…) Luego del acto, la procesión se dirigió a pie hasta el cementerio local. Frente a una derrumbada fosa común donde yacen algunos de los obreros asesinados en el cercano pueblo salitrero de Marusia, el escritor hizo su pequeño homenaje:

‘Hace más de 30 años que no venía. Me parece un sueño. En realidad no sé si lo soñé, pero creo que había una placa en el lugar físico donde está Marusia’, dijo Manns a La Nación sobre el solemne momento y minutos antes de trasladarse en vehículos hacia el pueblo minero del cual escribió *Las actas de Marusia*, en 1974”.

“La travesía, por el camino de tierra hasta el pueblo que en 1925 protagonizó una masiva rebelión aplacada sangrientamente por el Ejército, no fue expedita, porque varias veces hubo que sacar las piedras de la vía. *Ya en el pueblo fantasma, los visitantes recorrieron ceremoniosamente los vestigios, como si fuera una liturgia*”.

“Para el escritor fue una inmensa emoción regresar al lugar después de tanto tiempo. La primera vez fue a comienzos de 1973, cuando se enteró de la existencia de esa matanza y la reportó. Sin embargo, todo ese material recolectado lo perdió tras el golpe de Estado. Por esa razón, *Las actas de Marusia* es una historia novelada que el autor recreó con las hilachas de memoria durante su exilio en La Habana. *‘Cuántas veces me trataron de mentiroso, cuántas veces me dijeron que este lugar no existía, que era sólo un invento mío. Pero no, acá está. Me impresionaron las ruinas. Tiene que haber sido cañoneado salvajemente, una carnicería atroz. Hay hasta zapatos de niños’* (Escobar 2007).

Examen crítico de Actas de Marusia

Esta última constatación de la veracidad histórica de Marusia nos lleva al interior de las páginas de la novela, donde asistimos a la presencia de un texto autodiegético, cuyo narrador-autor reafirma la veracidad de la narración posterior (las cursivas son nuestras): “Se trata aquí de una *crónica* novelada, y *no de una verdadera novela*, en el sentido en que las concibo hoy en día” (Manns 1974 9).

Que sea el propio Patricio Manns quien defina a *Actas de Marusia* como una “crónica novelada” tiene congruencia con su decisión de titularla con el antecedente gramatical de “actas” -al igual que sus dos libros posteriores, *Actas del Alto Bío-Bío* (1985) y *Actas de Muerteputa* (1988)-, es decir, utilización del concepto actas con valor de desplazamiento semántico y epistémico (desde el ámbito jurídico-administrativo hasta el teórico literario), como una textualidad certificatoria de constatación empírica y/o fenoménica, tal como lo señala el autor en el fragmento siguiente (las cursivas nos pertenecen):

“Actas”, para mí, significa *documento constataorio*, archivo de conservación de materiales históricos. Narro, novelo, entonces, pero cuido que este novelar se revista de elementos y nombres reales de tal manera que el todo parezca sugerir no sólo una novela, no apenas una forma de la ficción, sino un documento. Este documento parece hablar de hechos que tuvieron lugar. En algunos casos, como la matanza de Marusia, *su realidad es evidente*” (Epple 1991 186).

En el mismo sentido anterior de evidenciar empíricamente la existencia de Marusia, se encuentra el emplazamiento topográfico concreto que hace el narrador omnisciente del siguiente párrafo referido al entierro del carabinero Alberto Macías, al ubicar esta oficina salitrera entre

Sibaya y Cueva Negra, lugares históricos reales y muy presentes todavía en el imaginario salitrero y pampino:

“Había truenos y relámpagos hacia Sibaya y Cueva Negra, al norte y al sureste, cuando cayeron los primeros terrones sobre la caja funeraria, adornada apenas con una pequeña bandera chilena de papel, como un simbólico homenaje de la patria agradecida” (Manns 1974 58).

En un sentido de símbolo literario, la inserción mannsiana del concepto de “actas” para esta novela pretende restituirle la carta de ciudadanía geográfica a Marusia, no obstante su condición de ruinas prácticamente desconocidas, proponiendo con ello la derogación de su estatuto anterior de “mito” por el de “memoria histórica”.⁵⁶

Este sentido de símbolo literario, de tránsito entre espejismo topográfico y topos fundacional recuperado, se encuentra en sinergia con el pensamiento tanto de los “no lugares” de Augé (2002) como de la “poética del espacio” bachelardiana (1992) (El paréntesis es nuestro):

“(Los no lugares son) espacios que no poseen identidad, no tienen relación con localismos, sitios característicos y reconocibles o referencias históricas o temporales, no son registrados como lugares memorables por la memoria colectiva, son algo visto pero no registrado”.

Si Marusia en algún momento fue un “no lugar” como nos lo manifiesta Augé, son los lectores de la novela quienes le han de asignar un sentido para recuperarlo. Marusia tuvo una identidad muy clara. Una identidad pampina, proletaria, salitrera, con conciencia de clase. Pero

⁵⁶ Lo anterior está en directa relación con la información contenida en el artículo “El desierto, la sangre y las flores” de Patricio Escobar, puesto que Patricio Manns fue acompañado por el Alcalde de Huara, el pueblo más próximo, y una representante del organismo estatal “Servicio País”, en su regreso a las ruinas de Marusia, quienes le comunicaron el proyecto de construir un museo en dicho lugar. En definitiva, el rescate de Marusia para la memoria histórica (y efecto performativo real de esta novela mannsiana a través de la modelización de mundo de la salitrera).

sus “localismos”, “sitios característicos” y “referencias histórico-temporales” le fueron arrebatados al imperio de fusiles y ametralladoras, quedando *aparentemente* sin registro su existencia. Porque la novela siempre estuvo (y la película), por lo menos cuestionando desde “las parcialidades de la imaginación” aludidas por Bachelard el acto autócrata de negar el pasado, de percibir Marusia como un mero relicto:

“El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación” (175).

La construcción del espacio literario de Marusia, con una apoyatura histórica y sociocultural irrecusable, no podía operar sino como símbolo, como un *exemplum*, una analogía, una metáfora del tiempo presente en el momento de su redacción en Cuba el año 1974, transcurrido un año del Golpe Militar y de la derrota de un proyecto ideológico, del cual el mismo Manns fue un actor protagónico, culturalmente hablando. Y desde ese punto de vista, su textualidad rebasa lo estrictamente literario para señalar el siguiente dictum en la voz narrativa de Gregorio Chasqui debatiendo con sus compañeros:

“Pero las lecciones de la historia no operan en lo inmediato: la historia es una herramienta que sólo puede ser manejada desde el futuro”. (Manns 1974 106).

Este mismo sentido de un relato palimpsésico, que habla tropológicamente al presente de la narración y *transficcionalmente* al futuro extraliterario, lo podemos ver en el manifiesto deseo de Selva Saavedra, la compañera de Gregorio Chasqui, por escribir los sucesos de Marusia, registrarlos, datarlos, impidiendo que la oralidad los tergiverse, los transforme, los mitifique:

“(No puedo acunarte, ahora, amor -pensó- le encargo tu sueño a la tierra de salitre, yo tengo que sobrevivirte, si no tu sacrificio habrá sido tan enteramente inútil. Pero para contarte, para dejar tu historia hasta siempre imborrable, te juro con la mano sobre este corazón tan completamente tuyo, que aprenderé a escribir, aprenderé a escribir, aprenderé a escribir)”.
(Manns 1974 153).

La deconstrucción mannsiana de la obliteración del pretérito se grafica en una narración autodiegética, tanto en la introducción del texto, donde se nos presenta el marco escénico narrativo y datos del contexto de producción de la obra, como también en algunos párrafos seleccionados.

De estos últimos, hay uno referido a la existencia de fotografías de la masacre, hecho que viene a refrendar la estrategia mannsiana por establecer relaciones fronterizas entre lo estrictamente mimético y no mimético, como asimismo entre los niveles de realidad y ficción. Esta presencia autodiegética realiza una violenta irrupción en la narración principal para constatar la veracidad de los sucesos de Marusia (las cursivas son nuestras):

“El teniente Troncoso esperó el regreso cansado de los trabajadores que volvían en desorden. Capturó cien y los hizo conducir al Muro del Norte, ese mismo día, no ya para fusilarlos, sino para ametrallarlos en mitad del crepúsculo, sin mayor explicación, para vengar, como es natural, la muerte del teniente Weber. *Alguien, un soldado, un anónimo espectador, tal vez, fotografió la escena. Esas fotos se conservaban en Iquique aún a fines de 1973. Las miré largamente cuando me las mostraron*” (Manns 1974 142).

Esta relación especular entre Marusia (el pasado de 1925) y el Golpe Militar de 1973 y la posterior dictadura ejercida hasta 1990 (el presente del contexto de producción) se hace evidente

en el episodio donde el mayor Bruno Hoffer da lectura al mensaje personal del comandante de plaza de Marusia, coronel Pablo Schultz, texto que contiene muchas expresiones utilizadas profusamente en el plano real por el General Augusto Pinochet durante el periodo autocrático 1973-1990, tales como “grupo de individuos intrínsecamente perversos”, “deber patriótico y moral”, “sólo cuando yo lo quiera”, “los señores subversivos”, “no se mueve una hoja sin que yo lo sepa”, “dictablanda”, “eso es todo, señores” (Manns 134-135).

Actas de Marusia encarna de este modo un ejercicio crítico derridiano si examinamos sus páginas y los subtextos que la cruzan, articulando una novela con dispositivos de deconstrucción. Ellas nos van sutilmente mostrando que lo claro y evidente dista mucho de serlo: ciertamente hubo auge salitrero, pero para ello fue necesario acudir a los clarines de la guerra y anexarse un territorio ajeno. Hubo especulación económica de grupos foráneos, pero también organización obrera en las oficinas salitreras y praxis política, así como huelgas y respuestas de metralla por el estado chileno y eso es lo que testimonian y metaforizan sus párrafos.

La historiografía de Chile ha construido un concepto (edulcorado) de la historia del salitre, a partir de procesos históricos convenientemente desafectados de las problemáticas sociales y con acumulaciones metafóricas desvinculadas de la realidad, situación que debe ser revisada.

Una novela es (o debe ser) una proyección humana, un corpus simbólico que ensaya una visión ontológica sobre el devenir, una indagación existencial con propuestas cosmológicas, territoriales, políticas y de todo orden.

Desde este punto de vista, *Actas de Marusia* narra un hecho pretérito para establecer su *différance*, pues en frecuentes ocasiones los acontecimientos narrados son indecibles y desbordan la representación, no pudiendo ser simbolizados, tal como lo expresara nuestro vate Pablo Neruda frente al *thánatos* incaico:

Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla
y cuando los pequeños párpados se cerraron
lentos de ásperos muros
bordados de castillos
y cuando todo el hombre se enredó en su agujero
quedó la exactitud enarbolada
el alto sitio de la aurora humana
la más alta vasija que contuvo el silencio
una vida de piedra
después de tanta vida”.
(Neruda 1948 27-41).

En tanto texto atético comprometido con el silencio subalterno de las ruinas de Marusia, ese viaje hacia el pasado tiene como propósito construir un modelo de mundo que constata los orígenes de nuestra identidad obrera y su itinerario, confrontándolo con nuestra actualidad histórica, quizás porque parafraseando a Asensi (2011) “el pasado se sabotea desde el presente” y eso es literatura y vida (o vida y literatura), la mejor simbiosis de nuestra condición humana.

Y téngase presente: ya es hora de revalorar literariamente la novela *Actas de Marusia* escrita veinte años antes de la primera novela de Hernán Rivera Letelier, primero porque la calidad de su lenguaje poético impide que se transforme en documento histórico, sociológico o antropológico y, en segundo lugar, porque sus páginas permiten un reexamen riguroso a nuestro pasado y presente históricos, esa cornucopia repleta de errores colectivos, utopías sociales, proyectos sociopolíticos destrozados, silencios ominosos y la brutal ferocidad de la dictadura,

pero también habitada por la esperanza de unas grandes alamedas abiertas para los hombres libres.

3.4. *Actas del Alto Bío-Bío (1985).*

Actas del Alto Bío-Bío: Contramemoria de una desterritorialización.

*Bío-Bío, sueño azul de los antiguos
y soy quien viene a buscar
tu corazón a ver si crece
la lucha total a todos tus enemigos
Elicura Chihuailaf: Bío-Bío, sueño azul.*

Actas del Alto Bío-Bío tiene su origen en un reportaje encargado a Patricio Manns por la Editorial chilena Quimantú, pero finalmente estos materiales fueron desechados.

En este texto se nos presenta, a través de un discurso etnoficcional, la adhesión autoral -ya impronta característica de Manns- a problemáticas de carácter social y político, al compromiso con el destino de los pueblos oprimidos que se hace acto de escritura concreto. En esta perspectiva, resulta obvio que la categorización de *ancilar* dada a su trabajo literario no resulta apresurada, sin perjuicio de que lo *ancilar* no significa, necesariamente, carencia de preocupaciones estéticas.

En relación a la conformación de *Actas del Alto Bío-Bío* como discurso etnoficcional propiamente tal, el registro de la *oralitura* del patriarca Angol nos permite conocer algunos aspectos sociales, culturales y mitológicos de la comunidad mapuche. Esta *oralitura*, de bella prosa poética, revela una profunda gnosis antropológica en relación con la cosmogonía mapuche, una cualidad muy acentuada en Manns debido a razones biográficas. A modo de ejemplo de este peculiar aspecto, podemos citar las descripciones del laurel y el avellano, la cordillera de Nahuelbuta, la condición sagrada del canelo, el *muday*, y la realización de fiestas autóctonas tales como el *machitún*, el *medán* y el *apol*.

En este contexto, una marca textual sobresaliente en este narrador es precisamente el lenguaje poético que inunda sus textos, subordinados o en coherencia con su declarada “voluntad de estilo” de génesis barthesiana, analizada en páginas anteriores de esta tesis.

Sobre la base de las tres arqueologías anteriores, la poética novelística mannsiana ha ido instaurando en lo formal una constante mecánica de rupturas, una textualidad híbrida y heterogénea respecto a la tradición literaria, siempre en el hito fronterizo *-Boundary text-* (o más allá) de los géneros. Desde el prisma del fondo temático de sus obras, esa poética provoca desbordes epistemológicos y asume pretensiones cosmogónicas orientadas hacia una opción preferencial por los subalternos o el relato etnoficcional, aludidos con anterioridad.

En relación con lo anterior, la ruptura que nos ofrece aquí *Actas del Alto Bío-Bío* dice relación tanto con la voz narrativa que asume el relato de los acontecimientos como con el discurso intradieгético que la contiene.

En el primer caso, se trata de un narrador personaje en primera persona que rememora un reportaje realizado en el año 1972 en el sur de Chile, en la llamada Pampa de Cayulafquén, a una pareja de ancianos campesinos indígenas -Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa-, quienes son los últimos sobrevivientes de una masacre cometida por agentes del estado chileno y latifundistas en 1934, suceso desconocido para la mayoría de los ciudadanos.

En el segundo caso, el discurso intradieгético propone una línea de fuga con la propia mimesis literaria, ya que, en tanto que discurso, se trata de un *reportaje*, es decir, se trata de una irrupción periodística en el mundo narrativo.

Este narrador personaje habla en primera persona, participando plenamente del primer nivel de la diégesis, a través de la narración de sus actos, informando sobre ellos y sobre sus sentimientos, pensamientos y observaciones. Ese mismo reportaje permite articular un segundo nivel, una intradiégesis, constituida por la historia de la masacre.

Dicho de otra forma, este narrador personaje opera como un *lenguaraz*,⁵⁷ como un médium lingüístico para que Angol y su mujer confíen en él y abran las esclusas de la memoria, depositando el torrente de información sobre la masacre, reconstituyéndola, pero no a efectos jurídicos, sino como una *contramemoria literaria*, hecho que se expresa tanto en el título fundacional de la novela misma -“Actas”- como en la estructura interna que va segmentando la narración -“Memoriales”- sirviéndose para ello de la técnica del reportaje.

Como ya ha sido señalado más arriba, ambos conceptos ejercen una violencia ex profeso sobre la materia narrativa “pura”, otorgándole nuevas exigencias semánticas, percibiendo el acto literario como práctica social, cultural, política y gnoseológica, hecho que desplaza el vocablo desde su hábitat natural extraliterario, desde una cierta territorialidad jurídico-legal hasta alcanzar una nueva especificidad intrínsecamente literaria, desplazamiento que termina por abrirle nuevas posibilidades.

En este sentido, una marca importante del reportaje es su extensión temporal, hecho que se expresa en la cronología al interior del texto: el narrador personaje/reportero que reterritorializa en 1972 la historia de Ranquil y Lonquimay realiza un total de siete memoriales en treinta y seis horas, en la búsqueda acuciante por ese relato acontecido en 1934 y ocultado durante treinta y ocho años:

“Son las tres de la tarde y estamos aún en 1929, en el rostro de José Segundo Leiva Tapia, imposible de imaginar. Y yo he venido a buscar la espantable verdad de 1934, esa verdad siempre escamoteada por la historia con esa manera perfecta y frugal que ella administra (...)”
(Manns 1985 33).

⁵⁷ El *lenguaraz* es un indígena que maneja operativamente tanto la lengua castellana como el mapudungun y puede cumplir roles de traducción e interpretación.

Todos estos memoriales presentan niveles distintos de información y al aunarse conforman la contramemoria literaria, enmascarada en el reportaje propiamente tal.

Relacionado con lo anterior, en estos memoriales podemos identificar una ambigüedad entre los niveles de “realidad” y de “ficción”, quizás una forma especial de *metalepsis* narrativa *genettiana*,⁵⁸ al emplear elementos del itinerario biográfico infantil mannsiano y atribuirlos al narrador personaje/reportero (¿el mismo Manns como areópago literario?) que ha acudido a la Pampa de Cayulafquén en pos del secreto de la matanza del Alto Bío-Bío:

“Y toco el tronco de un roble y me acuerdo de que en la Cordillera de Nahuelbuta, cuando tenía mis veloces ocho años, me acostaba al pie de un roble de treinta metros de altura que presidía el prado, detrás de mi casa, en pleno dulzor abejorro del verano, y miraba balancearse arriba, a treinta metros, la alta copa que parecía romper el cielo, un cielo que yo miraba con los párpados entrecerrados y era de color azul silencio” (Manns 26).

“Y a un costado, todavía, en mitad del prado suculento, pastando amablemente el rocío estival de las alturas de Malleco, mi alazana de chasca rubia y su largo trazo castaño alargado por el lomo desde la cruz hasta la cola. (...)”

La despojo de la montura y las riendas y arrastro la montura y las riendas hasta el tronco próximo al brocal del pozo. (...)”

⁵⁸ Propiamente podríamos hablar de *metalepsis del autor*, por cuanto el personaje novelesco o narrador autorial parecen superar literalmente la frontera entre el mundo real y el mundo diegético. Véase Genette, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Trad. de Carlos Manzano Barcelona: Reverso Ediciones SL, 2006 [2004]. 9-10.

Después (ella) me conduce a un prado no distante de allí y deja que beba mi leche directamente de las ubres de las vacas, a las cuales congreco con un silbo. (...)

Miro mi casa en el profundo corazón de Chile, en la mitad del sur, cerca del mar. Está a trescientos kilómetros de aquí...” (Manns 1985: 48-51).

Los memoriales y la rememoración de la infancia de Manns en las alturas de la Cordillera de Nahuelbuta, la descripción de su yegua “Espuela” -metamorfoseada en la equina que lo ha llevado hasta su encuentro con la memoria de Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa- y la contextualización de su antigua casa en Quitaluto, operan entonces como estrategias discursivas que le confieren mayor verosimilitud a la narración, pero también se pueden entender con un sentido inverso, como una práctica periodística devenida en literatura.

Para mayor claridad de nuestras aseveraciones, ofrecemos a continuación la segmentación narrativa correspondiente a cada memorial; las unidades segmentadas que aparecen en cursivas representan la diégesis primaria entre el narrador personaje/reportero y la pareja de Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa. Las unidades restantes, a las rememoraciones de los dos sobrevivientes que van construyendo la contramemoria literaria:

Memorial de mediatarde:

- 1. Conversación del narrador personaje/reportero con Angol Mamalcahuello.*
2. Rememoración de la matanza de 1934.
- 3. Caminata conjunta en donde Mamalcahuello informa que todo se inició en 1929, con la dictación de la Ley Agraria.*
4. Historia de José Segundo Leiva Tapia (JSLT), líder militar del bando mapuche. *Comida en la cabaña de Mamalcahuello.*
5. Llegada de JSLT a los 18 años, desde Lonquimay.

6. Diálogo de JSLT con Angol Mamalcahuello. JSLT informa que irá a Santiago a estudiar Castellano e Historia, en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.
7. JSLT declara su vocación militante.
8. Regreso de JSLT y narración a Angol de su condición de militante activo del Partido Comunista.
9. Angol le explica la situación de despojo. JSLT promete hablar en Santiago.
10. Angol convoca a una reunión de caciques.
11. El cacique Ferviente Litrancura informa sobre el contexto histórico-social de la época.
12. En una nueva visita, JSLT aconseja a Mamalcahuello el almacenaje de víveres y la prevención con los colonos, debido a la crisis del salitre.
13. Los colonos comienzan a correr los cercos y asesinan a un criollo llamado Dióscoro Bobadilla, cortándole la cabeza.
14. El cadáver es encontrado por el niño mapuche llamado Aníbal Tupallachi.
15. Angol se lo cuenta a JSLT.
16. Enfurecido por el asesinato, JSLT les narra las veleidades políticas del país a los caciques convocados por Malalcahuello.
17. JSLT deja instrucciones (recorrer la zona y buscar caminos estrechos para instalar *huachis*, cuevas y cavernas para guardar provisiones de todo tipo, conseguir armas, estudiar la ubicación de las pulperías y de los Molinos) antes de partir nuevamente, pues se encuentra fuera de la ley. Señala su regreso para los inicios de 1932.
18. Aprovechando la erupción de un volcán, la zona es declarada zona de emergencia y funcionarios de Agrimensura vuelven a delimitar los terrenos en detrimento de los mapuches.
19. *Llega la tarde y se interrumpe la conversación.*

Memorial del crepúsculo:

20. *El narrador personaje y Mamalcahuello se dirigen a ver el lugar donde los técnicos topógrafos del Estado estuvieron 40 años antes.*

21. *El narrador personaje destaca las cualidades de Anima Luz Boroa. Mamalcahuello dice que ella amó mucho a JSLT, al igual que él, aun cuando no era mapuche.*

22. Mamalcahuello habla de la importancia de la memoria como vencedora de la muerte.

23. *El narrador personaje/reportero llama a su alazana, denominada “Espuela”.*

Memorial de la noche:

24. *Angol Mamalcahuello cuenta que a fines de 1933, JSLT se quedó a vivir con los mapuches.*

25. Tres caciques habían sido degollados por los colonos y sus cuerpos fueron escondidos.

26. JSLT, ante estos hechos, deserta de la Universidad.

27. Matrimonio entre JSLT y Deyanira Allipén, hija de Marcial Allipén, un cacique mapuche.

28. Antecedentes de su historia de amor: audiencia, petición formal, rapto, y consumación.

29. A su regreso, Mamalcahuello y Anima ejercen como los padres de JSLT en una ceremonia previa al casamiento.

30. Construcción (materiales de quilineja, madera y greda) de la casa de Deyanira y de JSLT.

31. Visita nocturna de JSLT a Angol Mamalcahuello. Información de la próxima llegada de la fuerza pública al Alto Bío-Bío, tras la solicitud de ayuda en el conflicto de la Sociedad Nacional de Agricultura, en representación de los colonos.

32. Decisión de iniciar un conflicto hasta las últimas consecuencias.

33. Informe dado por Mamalcahuello a JSLT, conforme a solicitud anterior.

34. Realización de un *medán* (levantamiento de una casa), con posterioridad de siete días a la ceremonia del regreso.

35. Recuerdo de JSLT, respecto a la ortodoxia de las tradiciones.

36. *Escritura de Angol Mamalcahuello para el narrador personaje/reportero.*

37. Rememoración de la llegada del colono de origen alemán Rolf Geissel a la reducción india y su intención de hacer efectiva una Ley de la República (despojo de las tierras).
38. Diálogo entre Geissel y JSLT.
39. Retiro de los hacendados, acompañados por Carabineros.
40. Organización y adoctrinamiento de JSLT para comprar víveres, semillas y herramientas en pulperías distintas y evitar las provocaciones.
41. Partida a las cinco de la mañana.
42. Las pulperías se niegan a vender y Carabineros reprime a los mapuches, expulsándolos luego hacia el Alto Bío-Bío.
43. Nuevas incursiones de guerra de los hacendados sobre las tierras mapuches: incendio de cabañas y traslado de cercos.
44. JSLT viaja a Santiago a buscar ayuda, pero no consigue ninguna.
45. Regresa donde Angol Mamalcahuello y decide luchar.
46. JSLT -erigido en jefe militar del conflicto- y sus hombres asaltan 14 pulperías -Lonquimay (una), Villa Portales (tres), Cherquenco (siete) y Lomacura (tres)-, y trasladan lo obtenido hacia territorio mapuche. Mueren siete mapuches y veinticuatro son heridos.

Memorial de la madrugada:

47. Rememoración de la cabalgata de JSLT con 40 mapuches.
48. Angol Mamalcahuello entrega antecedentes de Juan Smitmans, el “cacique del trigo de Malleco”.
49. Planificación del asalto al Molino de Harina de Cherquenco.
50. Ejecución del mismo.
51. Los mapuches se hacen con 700 quintales de harina.
52. JSLT escribe cartas para justificar sus actos, pero ningún periódico las publica.

53. JSLT decide hacer una guerrilla *foquista*, rural, contra las fuerzas policiales, mientras espera apoyo de la Federación Obrera de Chile y del periodismo independiente. Separación de hombres y mujeres.

54. Angol Mamalcahuello entrega su punto de vista respecto del desinterés de la sociedad chilena frente al drama mapuche: intervención gubernamental, cercamiento de la zona y prohibición de acceso.

Memorial del día:

55. Narración del *apol*: antecedentes, forma de preparación, prohibición de su realización, fiesta colectiva devenida en ritual orgiástico.

56. *El narrador personaje y Angol Mamalcahuello salen a caminar durante 3 horas.*

57. *Llegan al lugar donde estaba la casa de JSLT.*

58. *Angol Mamalcahuello fundamenta la mantención del rectángulo marcado de la casa de JSLT, dado que allí están las cenizas de Deyanira Allipén. Indica el camino de las vaguadas y de las cuevas secretas empleadas durante el conflicto de 1934.*

59. Antecedentes de los *mitimaes* y del cacique mapuche Lautaro.

60. Relato de Mamalcahuello sobre el ataque de 300 carabineros.

61. Llegada de los criollos pobres y pequeños propietarios, huyendo del ataque policial.

Memorial del cénit:

62. Descripción de la naturaleza del ataque policial -premunidos de carabinas y ametralladoras- y las peculiaridades geográficas y lacustres de la región.

63. Relato de la visión de la subida de los carabineros y cortadura de 7 puentes, como una maniobra estratégica de lucha.

64. Relato de la lucha por los puentes. Cuatro de ellos son derribados y tres son defendidos por los policías, dándose cuenta de la maniobra.

65. Generalización de la lucha en la provincia, haciéndose más cruel. Mantención de un único puente utilizable.

66. Relato del carabinero herido y la petición de Anima Luz Boroa.

67. Cambios policíacos en sus estrategias de lucha: ingreso a pie al bosque.

68. Rotura del cerco por parte de los carabineros y posesión del puente central.

69. Incendio de la casa de JSLT. Muerte de Deyanira.

70. Combate nocturno instigado por las fuerzas mapuches. Conciencia de estar asistiendo a su lucha final.

71. Regreso del narrador personaje /reportero y Angol Mamalcahuello hasta su cabaña para almorzar.

72. El narrador personaje/reportero solicita dormir un momento fuera de la cabaña, antes del almuerzo.

Memorial del ocaso:

73. Almuerzo en la cabaña de Angol Mamalcahuello.

74. Reminiscencia del carabinero herido y restablecido en la cabaña de Angol.

75. Golpes y violación de Anima Luz Boroa por parte del carabinero.

76. Huida del carabinero.

77. Regreso del carabinero con una patrulla. Beben, comen y violan reiteradamente a Anima Luz Boroa.

78. Retiro de la patrulla.

79. Intervención del narrador personaje/reportero mediante pregunta formulada a Anima Luz Boroa.

80. Respuesta de Anima Luz Boroa.

81. Explicación de Angol Mamalcahuello sobre el distanciamiento de los hechos narrados.

82. Angol efectúa una narración del combate nocturno. Encuentro de policías y mapuches con un puma. Muerte de 10 policías y algunos perros.
83. Ida de JSLT al puente central. Allí combate hasta el final, pero es capturado merced a una ametralladora escondida en el bosque.
84. Es golpeado con extrema brutalidad. Le disparan contra el suelo, lo levantan, lo fusilan y arrojan su cuerpo al río.
85. Los carabineros, provistos de las cureñas, continúan subiendo para masacrar a los mapuches sobrevivientes.
86. Dos horas más tarde, Angol Mamalcahuello llega al puente. En medio de la lluvia y la oscuridad, reconoce el cadáver de JSLT, quien se encuentra lleno de sangre y sin ojos. Lo recoge y lo deposita sobre su caballo.
87. Angol Mamalcahuello es capturado mientras busca un lugar secreto para enterrar a JSLT.
88. Es golpeado y amarrado con alambres de púa, perdiendo el derrotero del cadáver de JSLT.
89. Detención de 700 mapuches y criollos sobrevivientes.
90. Anima Luz Boroa pregunta a un oficial por el destino de Angol y los demás.
91. Se le informa que serán llevados a Temuco y juzgados por todos los delitos cometidos.
92. Inicio del arreo de los prisioneros (amarrados al cuello por un lazo) a las nueve de la mañana. Pasan fuera de los pueblos y de las líneas férreas, sin comer ni beber.
93. En la entrada de Temuco, tras seis días de marcha, llegan solo 37 sobrevivientes.
94. El juez de la causa los libera sin condenarlos, previa condición de regresar de inmediato y olvidarse de la experiencia vivida.
95. Los indígenas sobrevivientes son llevados a un regimiento. Se les proporciona comida y bebida. Duermen en las caballerizas y regresan en tren hasta Lonquimay.

96. Otros carabineros los encaminan hasta sus casas. En el puente central son liberados, no sin antes ser advertidos de las consecuencias de nuevos alzamientos.

97. Regreso de Angol Mamalcahuello a su territorio.

98. Encuentro con Anima Luz Boroa en su vieja cabaña.

99. Ambos salen a pasear y observan los muertos flotando por el río.

100. Palabras finales de Angol Mamalcahuello.

La segmentación narrativa anterior nos permite formularnos una pregunta retórica: ¿Logra esta ficción narrativa mannsiana instalar el tema de la desterritorialización mapuche, vaciada de su referente histórico por la propia historia y los diversos medios de comunicación?

Nosotros estimamos que esta pregunta tiene una respuesta afirmativa, ya que la diégesis en todo momento, mediante la rememoración efectuada por Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa, va señalando tanto la génesis del conflicto, la incubación ideológica que lo hizo posible, y el rol jugado tanto por los aparatos del Estado y los colonos latifundistas, como la respuesta político-militar de la nación mapuche y los criollos que se identificaron con su alegato histórico, tal como lo explica el mismo personaje Angol Mamalcahuello: “Por allá por el año 1928 dictaron una Ley de Colonización Agraria que, según dijeron, iba a dejar las cosas tal como estaban. Es decir, los criollos con lo que ya tenían, y los criollos pobres, descendientes de españoles, y los indios, con lo que ya tenían” (Manns 24).

La Ley de marras referida en el texto, promulgada para evitar saqueos sobre las pertenencias del mundo indígena y criollo, en la práctica devino en escalada de violencia para desterritorializarlos. Esto explica la información adicionada por el cacique mapuche:

“Entonces comenzó a moverse en Temuco un propietario alemán llamado Rolf Christian Geissel. El hizo una asociación particular, señor, y el

Gobierno dijo que no se había enterado. (...) había grandes problemas en Santiago, señor, y golpes de estado y cuartelazos. (...)

-Oyendo esto, la Colonia Italiana que llamamos, organiza otra asociación (...) Y oyendo esto, la Colonia Francesa que llamamos, y que tiene tierras en Bío-Bío, Arauco y Malleco, se organiza también. (...) Para luchar contra la Ley Agraria de 1928” (Manns ídem).

Los antecedentes recabados del referente histórico de esta ficción, señalan que el empresario alemán Rolf Christian Geissel en verdad conformó una asociación ilegal con sus connacionales Manfred Stüven, Juan Newman, Walter Manns, Carlos Haverbeck, Herman Skalweit y otros, para impedir en los hechos esa Ley Agraria y poder así apoderarse de las tierras indias.

La colonia italiana, integrada entre otros por los latifundistas Roque Baratelli, Giuseppe Gasparini, Angelo Torti, Mario Fulgieri y Pastene Balochi y la llamada colonia francesa conformada por los dirigentes Raúl Moreau, Jorge Pinochet, Sergio Trillat y Juan Pedro Ferrière, se plegaron entusiastamente a desarrollar la misma actividad ilícita. Merced a sus contactos e influencias, lograron que el Congreso Nacional -a espaldas del pueblo mapuche y los pequeños propietarios- les concediera derechos de propiedad sobre 175.000 hectáreas, ubicadas en Alto Bío-Bío, Nitratué, Ranquil y Lonquimay, a cada una de esas asociaciones. En este mismo contexto, que los colonos opositores a los mapuches y a los criollos pobres aparezcan en la novela con sus nombres reales, le confiere fuerza testimonial a la historia narrada.

A nivel hermenéutico, otro aspecto interesante de considerar en *Actas del Alto Bío-Bío* es la construcción palimpséstica literaturizada de un hecho real, de base histórica, aspecto desarrollado en las características de la poética mannsiana y señalado pioneramente por Epple (1991: 239), en el sentido de acudir a la codificación simbólica de una situación del pasado para

iluminar y abrir espacios de reflexión en el análisis de situaciones similares correspondientes al tiempo presente:

“Descendiendo en pos de la vaguada, Angol Mamalcahuello olvida por un instante a José Segundo Leiva Tapia. ¿O me está contando una misma historia repetida bajo el ropaje de otros nombres, bajo el signo secreto de un polvo palimpsestico de otro tiempo? Esto es lo más probable”.

(Manns 104).

Este análisis contrastivo sugiere una atenta lectura de “los signos de los tiempos”, esa mirada benjaminiana expresada en la *Tesis de Filosofía la Historia* (1940), vigía y voz de alerta sobre los peligros y consecuencias derivadas del hecho de negarse a efectuar un diálogo de transversalidad histórica, en la metáfora del *Angelus Novus*.

Sin embargo, la desterritorialización del *Wallmapu* (“nación mapuche”) no se inicia en 1934, como podría pensarse, sino en el periodo histórico anterior, conocido como “Pacificación de la Araucanía” (1856-1891), cuyas estimaciones más conservadoras hablan de un millón de indígenas muertos a manos del ejército chileno. El Alto Bío-Bío es sólo un hito demarcatorio de este proceso, la confirmación de una política de Estado.

Lo significativo es que los mapuches no construyeron ciudades y por consiguiente no defendían “arquitecturas”, la tierra como *humus* productivo, como plusvalía, sino el territorio como una plataforma de identidad social y cultural.

No obstante el estatuto de desterritorialización que amenaza al mundo mapuche en la novela y que la rememoración del binomio Angol Mamalcahuello/Anima Luz Boroa termina por certificar, no se trata de un proceso irreversible y absoluto, antes bien es de carácter relativo, tal como se encarga el propio Angol de señalarlo, al informarle al narrador personaje/reportero el catastro de muertos (las cursivas son nuestras):

“Al cabo empezó a venirse el día guardabajo, empezó a brotar el crepúsculo primero y después la noche y ya no veíamos nada, ya no podíamos contar, y entonces nos tomamos de la mano, nos afirmamos en el árbol y nos quedamos dormidos. *Dormidos hasta hoy día, señor*”.

(Manns 1985: 149-150).

Si más arriba hemos expresado que la metáfora mannsiana evita que el texto se transforme solamente en un documento con objetivos extraliterarios, por otro lado la modelización de mundo que aparece en sus páginas sí hace constantes alusiones a esos referentes. De este modo, *Actas del Alto Bío-Bío*, como la novela que es, también puede visualizarse como una manifestación política en absoluto inocente.

¿Cómo reorganizar los fundamentos territoriales del pueblo mapuche? ¿Hay allí, a partir de la lectura de la novela, una dialéctica mínima de las alternativas? Y si la hay, ¿Cómo agenciar un horizonte nómada que haga posible una reterritorialización?

Esto es lo que no aparece explícitamente en la novela, pero habita en su atmósfera subtextual: el ferviente deseo de que las huestes de Lautaro y Caupolicán,⁵⁹ de Angol Mamalcahuello, de Francisco Melivilu,⁶⁰ del *Werkén* Aucán Huilcamán,⁶¹ de la *Lonko* Juana Calfunao,⁶² de Relmutray Cadín,⁶³ y de tantos otros/otras, dejen de ser ad aeternum “los condenados de la tierra” y tengan “una segunda oportunidad” sobre su territorio ancestral, tal

⁵⁹ Líderes militares indígenas en las batallas contra los soldados españoles en el proceso de conquista.

⁶⁰ El primer diputado mapuche en el parlamento chileno.

⁶¹ Actual dirigente de la organización política mapuche más importante: *El Consejo de Todas las Tierras*.

⁶² *Lonko* de la comunidad Juan Paillalef, Comuna de Cunco, IX Región de la Araucanía. En su condición de autoridad de su comunidad y del pueblo Mapuche, encabeza la lucha por la restitución de las tierras, hoy usurpadas por neolatifundistas, adyacentes a su comunidad. Su situación es uno de los casos más graves de violación de los derechos humanos en Chile.

⁶³ Hija adolescente de la *Lonko* Juana Calfunao. Al estar toda su familia en prisión debido a acusaciones de “Terrorismo de Estado”, siendo todavía una niña tuvo que refugiarse en una cultura radicalmente distinta a la suya (Suiza), donde tenía un familiar cercano. Su caso ha tenido amplia repercusión internacional.

como lo dijo Gabriel García Márquez en Estocolmo, en “La soledad de América Latina”, su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1982, parafraseando su novela *Cien años de soledad*, la obra literaria más importante en lengua castellana después del *Quijote*.

¿Actas del Alto Bío-Bío? Sí. *Actas del Alto Bío-Bío*. ¿Literatura? Por cierto, literatura. ¿Crítica del sabotaje, fuerza performativa real, textualidad atética, punto de vista del subalterno? También. Y como una herramienta de análisis más necesaria que nunca.

3.5. Actas de Muerteputa (1988).

Actas de Muerteputa: Alegorías, Arquetipos, Posmodernidad.

“Desde la cultura se puede establecer un lugar central de combate contra la hegemonía”.

Stuart Hall.

La presente arqueología tiene como fin primordial realizar un análisis de la novela mannsiana *Actas de Muerteputa*, postludio de una trilogía narrativa iniciada con la publicación de *Actas de Marusia* y proseguida con *Actas del Alto Bío-Bío*.

En tanto que postludio narrativo, nos parece central ofrecer algunos datos del contexto de producción del texto, a fin de extraer algunos antecedentes importantes que permitan una comprensión inicial de las ideas-fuerza allí expresadas.

Si entendemos que el contexto de producción de una novela dice relación con la indagación por el *locus* y la época histórica particular de su autor, como también por el mundo social que dimana de dichos aspectos, es evidente que el tema de la fractura política chilena en 1973 interrumpe de una manera brutal y decisiva el proceso de consolidación escritural de Patricio Manns en el país, en términos del significado del propio exilio, del acceso a editoriales, publicación de obras, vida literaria, cultural, desarrollo ciudadano, expresión política, etc.

De hecho, este violento quiebre institucional rebasa la simple marginación de Manns respecto de los circuitos oficiales de la cultura chilena, extendiéndose hasta los aspectos más íntimos de su vida personal y privada.

No obstante lo anterior, la forma en que Manns asume el extrañamiento desde 1973 hasta el año 2000,⁶⁴ como una etapa plena y fecunda de investigación, trabajo y creatividad, le permite abrirse en su estancia europea a nuevos conocimientos y corrientes epistemológicas, plus que lo

⁶⁴ Aunque autorizado a regresar en el año 1990, sólo una década después Manns decide regresar de forma definitiva a Chile, fijando su residencia en la costa central del país.

erige en la actualidad como uno de los intelectuales chilenos de más renombre en el concierto internacional.

En este sentido, nuestra investigación pretende ofrecer una lectura de *Actas de Muerteputa* que la contextualice como una novela clave de nuestra literatura, en tanto aborda el tema de la memoria histórica desde una nueva perspectiva, alegórica, arquetípica, posmoderna, incluso superando artísticamente las dos *Actas* precedentes (cuyo nodo dice relación con imaginarios chilenos específicos), dando notable conclusión a este particular ciclo narrativo.

Si *Actas de Marusia* constituía, según el propio autor, una suerte de “crónica novelada”, en donde interesaba certificar empíricamente los sucesos ocurridos en 1925 en la Oficina Salitrera Marusia, *Actas del Alto Bío-Bío* se instituye como una suerte de secuencia serial de la novela anterior, a través de la estructura denominada “novela-reportaje”, cuya trama reescribe la matanza campesino-mapuche en los territorios de Nitratué, Alto Bío-Bío, Ranquil y Lonquimay (sur de Chile) en 1934.

Actas de Muerteputa, por definición de principios relacionados con la particular poética novelística mannsiana, no puede quedarse encapsulada en los autocráticos deslindes de una estructura formal (“crónica novelada”, “novela reportaje”) cuyo *sujet* vehicule nuevamente una tragedia olvidada por la historia oficial chilena (Marusia, Alto Bío-Bío), por más importante que ello sea (y de hecho, lo es), con un claro propósito de reivindicación política (reinserción institucional de un *topos*, causas de la desterritorialización mapuche).

Reiterar las estrategias formales, discursivas y conceptuales de las dos novelas anteriores sin incorporar los nuevos conocimientos adquiridos en Europa, sería cancelar el desarrollo narrativo de las *Actas*.

En directa relación con lo anterior, *Actas de Muerteputa* expresa una voluntad transgresora en lo formal, aspecto presente prácticamente en todas sus novelas precedentes. Sin

embargo, en esta novela esa voluntad adquiere la categoría de constante estética, a través de la utilización de dispositivos técnico-narrativos tales como una estructura que establece similitudes con el poema épico, presencia de un narrador juglaresco en primera persona plural, similar al de los *corifeos* de la dramaturgia griega clásica, intención alegórica propia de la psicomaquia medieval, relación especular entre *Actas de Muerteputa* y las *Actas* anteriores, homóloga a la relación entre una obra dramática original y un *auto sacramental* homónimo, presencia de personajes protagónicos que encarnan paradigmas arquetípicos, una disposición narrativa *in extrema res*, raccontos, elegías líricas, operaciones intertextuales, etc., hechos que llevan a considerar esta diégesis como una novela experimental donde la identidad de género literario debe ser colocada en paréntesis.

Desde un punto de vista temático, si dos hitos del imaginario histórico-cultural chileno abarcaban prácticamente la totalidad de las dos *Actas* precedentes, en *Actas de Muerteputa*, por el contrario, aparece incorporada una reflexión sobre el continente americano en su conjunto.

Finalmente, desde la perspectiva ideológica, *Actas de Muerteputa* representa un avance sustantivo en la literatura de Manns, pues sin renunciar a formular una visión política respecto del derrotero histórico americano, en relación con sus peculiaridades míticas y épicas, dicha visión opera a un nivel trascendente, de carácter ontológico, arquetípico, cósmico e inclusive axiológico. Este último aspecto incorpora el texto en un eje de análisis literario contemporáneo, el de la posmodernidad, pues lo que alegorizan arquetípicamente sus páginas no es sino una crítica rigurosa y acerba sobre la noción de *imperio*, tanto en su origen como en su praxis, situación que esperamos demostrar en las páginas siguientes.

A modo de recensión

Actas de Muerteputa es una novela que nos instala en el devenir atemporal de Muerteputa,⁶⁵ una aldehuela cuyos rasgos geográficos peculiares son poseer una ubicación estratégica en el seno cóncavo de una cordillera, su aislamiento y la disminución del oxígeno debido a la altura.

La organización social de Muerteputa corresponde a un sistema de vida comunitario, donde el liderazgo es ejercido por el personaje protagónico denominado Hiperbóreo Caxicóndor, suerte de chamán, gurú, sabio y jefe militar. La administración de justicia se realiza conforme a lo dictaminado en un Código Oral, verbalizado por Caxicóndor, miembro de la casta gobernante homónima.

La vida apacible de la comunidad se ve alterada de forma súbita con la llegada de un personaje al que la narración coral denomina “el Desertor”. Sus acciones antagónicas contra la comunidad, son observadas por los habitantes y comunicadas de inmediato a Caxicóndor, quien los llama a la calma explicitando las causas profundas que originan ese proceder -ausencia paternal, muerte de su madre, ingreso al mundo militar, violación, soledad, etc.-, a través de un discurso modalizante arcaico, no exento de una episteme filosófica de fuste.

La sapiencia y tolerancia de Caxicóndor no son óbice para las sucesivas provocaciones del Desertor, las cuales comienzan por vivir marginado a la comunidad, apoderarse de un terreno ajeno y robar su ganado, hasta alcanzar delitos tan graves como la sodomía y el asesinato, motivo por el cual se impone su ejecución a manos de Caxicóndor, la disposición más extrema contenida en el Código Oral.

⁶⁵ Hablamos de a-temporal en el sentido de actos realizados en segmentos históricos disímiles, pero de reiteración mecánica. Ejemplos: La llegada del Adelantado y del Desertor, la estirpe de los Caxicóndor y la iterabilidad de los ataques contra Muerteputa (las guerras del llano), etc.

La novela finaliza con el aviso de nuevos viajeros-desertores llegando a Muerteputa y la reiteración del ofrecimiento de paz y hospitalidad dado por Caxicóndor, seguro de la invencibilidad de su causa.

Algunos dispositivos técnico-narrativos

Una de las primeras estrategias narrativas novedosas en el texto es la utilización de un *narrador en primera persona plural*, como lo expresábamos ut supra, homólogo al *corifeo* propio de la tragedia griega clásica, que va acompañando la narración, o del aedo *juglaresco* que comparte lo narrado en el espacio de la plaza pública. Lo particular de esta decisión escritural es el nivel poético que alcanzan sus intervenciones épico-míticas, hecho en correlación con la intención alegórica que permea la novela (las cursivas son nuestras):

“Nosotros hemos convenido sostener *de única voz* que el Desertor se vino a vivir a las cuevas cuando Caxicóndor estaba por enterar *seiscientas lunas* como jefe, juez y guía de Muerteputa. Desde ese acontecimiento *memorable* han pasado otras *tres lunas*”.

“*Nosotros* no habíamos visto todavía la luz. Los que ya lo habían hecho, oían *historias* muy bellas, muy *misteriosas*, acerca de Hiperbóreo Caxicóndor, historias que a su turno dejaban también *narradas* más tarde. Estas *consejas* han ido haciendo compañía a cada habitante de Muerteputa desde su nacimiento”.

“Amparados por su firmeza milenaria, afirmados en su plácida palabra, sabia y fertilizante, *nos hemos tranquilizado* con homogénea seguridad, con sobriedad de un solo cuño. *Estamos regresando* en el acto, ahora mismo, con paso aligerado y ganas de cantar, para beber un sorbo y reposar más tarde en *nuestras* moradas deslumbrantes. *Aunque*

seguiremos vigilando la conflictiva bifurcación de los caminos, esta vez en espera de la continuidad del logaritmo” (Manns 1988: 7, 39,112).

En el primer ejemplo, tres hechos se destacan en esta voz narrativa de carácter colectivo: por un lado, la clara expresión de un acuerdo consensuado del relato (“de una sola voz”), debido al sistema comunitario que rige en Muerteputa; el tiempo mítico, más allá de la temporalidad, expresado en lunas y la condición de registro de suceso epopéyico dado a la llegada del antagonista.

El segundo ejemplo insiste en la atemporalidad de Muerteputa, pues la historia/narración/conseja sobre Caxicóndor conforma una estructura mítica (“misteriosa”) que sella identitariamente a sus habitantes.

La última ejemplificación reafirma la confianza del pueblo en el liderazgo de Caxicóndor y no obstante esa fidelidad, establece una actitud vigilante como defensa contra las agresiones externas.

Este *narrador coral canónico* tiene plena correspondencia con una cosmogonía mítica americana cuyo sistema de transmisión es fundamentalmente la oralidad.

No obstante la supremacía lograda en el texto por este coro colectivo, hay tres solistas en el texto cuyo protagonismo aparece en momentos específicos: *Caxicóndor*, cuando debe responder a las inquietudes de los habitantes, entregarle determinadas instrucciones o educarlos a través de sus agudas reflexiones.

El *Desertor* también adquiere protagonismo narrativo de muy diversas formas: ya sea provocando a los habitantes con sus acciones, invocando a su madre en la soledad de las cuevas del Águila que sueña, formulando la exigencia de conferenciar con el mismo Caxicóndor o finalmente en todo lo relacionado con su ejecución.

Especial mención merecen las *invocaciones* realizadas por el Desertor y dirigidas a su madre, las que adquieren un tono elegíaco, con una actitud lírica apostrofica, buscando un encuentro imposible, dada su condición de extinta. En la novela estas invocaciones son numerosas y hacen posible acopiar un conjunto de datos sobre el desertor en términos de origen, filiación, antecedentes biográficos, trayectoria de vida y traumas generada por la praxis militar.

Aunque de breve y secundaria participación en la diégesis, el tercer solista es el personaje denominado el *Rapazuelo*, de origen indefinido en Muerteputa, quien es el único habitante que tuvo la posibilidad de conversar con el Desertor en una de las cuevas adyacentes al Águila que sueña, de observar un aspecto frágil de su condición humana y de remitir esta información a Caxicóndor, pagando con su vida el hecho de haberla proporcionado. Su muerte es relevante, en tanto determina el ajusticiamiento del Desertor.

Otro procedimiento técnico-narrativo importante de la narración es su disposición narrativa *in extrema res*, utilizada para dar cuenta del centro de la historia: la muerte del Desertor. Ello permite examinar con mayor detención la génesis narrativa, el seguimiento cronológico de los hechos y el desarrollo de los actantes, coadyudando a la identificación de los móviles que llevaron a tal personaje hacia Muerteputa.

En esta enumeración de procedimientos también cabe citar el *racconto* como extensa narración retrospectiva presente en la novela. A modo de ejemplo, citamos el capítulo denominado “El Almacabra de los enemigos” (49-53), referido como el depósito funerario de los soldados pertenecientes a los bandos contrarios a Muerteputa a través del tiempo insondable de dicho escenario, detallándose su conformación de pirca circular, su ubicación lejana a la aldea, la disposición de las armaduras, su puesta en pie en fechas de rememoración bélica, las conversaciones sostenidas allí -similares al purgatorio rulfiano- y los consejos obtenidos por el propio Caxicóndor en sus viglias en dicho lugar.

Las operaciones intertextuales tan caras al novelista chileno también están presentes en este texto y funcionan como referencias extraliterarias, remisiones concretas a la realidad. En el texto encontramos los siguientes ejemplos (las cursivas son nuestras):

“Caxicóndor golpeó contra su rodilla la greda piposa a fin de vaciarla de su inexistente resto de tabaco quemado.

-No os preocupéis -dijo al fin, aumentando- que vendrá a Muerteputa cuando llegue el tácito momento.

-¿Y para cuándo será *ese tácito momento*?

-Él lo sabe ya perfectamente”.

“Es desde el fragor mismo de aquella próspera jornada, arropada por tan numerosos enigmas, que todos en Muerteputa creemos que Hiperbóreo Caxicóndor viaja por los aires. *No es que creamos que vuela a causa de un sarmentoso par de alas que de repente le habrían crecido cerca de los hombros.* Su vuelo tiene otra estirpe, y esta estirpe es inexplicable e inexpresable. Nosotros creemos que viaja por los aires a causa de que un memorable día compuesto por tres jornadas, decidió destapar con sus propias manos la mismísima vena de la roca donde el agua del arroyo se había coagulado, y donde *nunca un hombre nacido de mujer había llegado todavía*”. (Manns 1988: 35, 41).

En el primer caso, esta referencia extraliteraria tiene un profundo sentido táctico-estratégico revelador de la competencia de Caxicóndor como jefe militar. Los habitantes informan preocupados a Caxicóndor de las últimas actividades del recién llegado, el Desertor: éste ha decidido mojar sus pies en el arroyo, dormir e instalarse a vivir en una cueva, pero en total desvinculación con la aldehuela. La inquietud surge al no saber cuándo vendrá el Desertor hasta

ellos. Caxicóndor les señala que “vendrá en el momento justo”. Ello no satisface a los habitantes, quienes desean saber cuándo será ese momento. La respuesta dialéctica de Caxicóndor es que “el Desertor lo sabe ya con absoluta precisión”.

El ejemplo siguiente tiene como contexto la ausencia de agua en el arroyo y el reclamo de las Doñas del pueblo a Caxicóndor, quien anuncia una próxima solución del problema: acudir a buscar “*el cuerpo muerto del agua*” (40).

Su regreso no es percibido por la colectividad, pero sí la fuerza del arroyo. A partir de esta acción heroica, su condición transterrenal y mítica se acrecienta, en contraposición al conocido cuento de Gabriel García Márquez (1968), donde su personaje protagónico no tiene a su haber un hecho portentoso que lo valide/autentifique como mito o expresión epifánica de impronta religiosa judeocristiana.

Alegorías, Arquetipos, Posmodernidad

Preliminarmente, *Actas de Muerteputa* es una novela que logra expresar en un nivel superior de abstracción las pulsiones latentes en *Actas de Marusia* y en *Actas del Alto Bío-Bío*, mucho más allá de constituir una mera ampliación literaria del tema.

Prueba de ello es la ausencia de emplazamiento físicos tan omnipresentes en las novelas anteriores, tales como la oficina salitrera Marusia y la zona del Alto Bío-Bío, en el extremo norte y el sur de Chile. La inserción de Muerteputa entonces, es un *topoi* metafórico que sublima referencialmente un cosmos americano.

De la misma forma, todas aquellas proclamas ideológicas explícitas, cuasi “testimoniales” de los textos anteriormente citados, se metaforizan y se distienden conceptualmente hasta arribar a un corpus literario macizo, que cierra un ciclo escritural -el de las *Actas*- e inaugura otro, en el cual incluso se abordan temáticas propias de la posmodernidad, como es el caso de las novelas estudiadas.

Desde este punto de vista, no podemos considerar a esta novela como un texto narrativo perteneciente a la literatura indigenista latinoamericana.

En *Actas de Muerteputa* lo relevante no es lo espacial, pues ello opera como pretexto de una trama, cuyo énfasis está centrado en vehicular puntos de fuga diversos, los cuales se nuclean alrededor de una especial concepción de lo literario: lo alegórico y arquetípico.

Puestas así las cosas, Muerteputa examina, metaforiza y abstrae temas y tópicos literarios fundamentales tales como el tiempo, la eternidad, mitos, arquetipos, etc., los que operan “en el telar de la historia”.

Por esta razón, las referencias sociohistóricas se pueden reconocer, pero su objetivo primordial no es ese precisamente, sino, muy por el contrario, establecerlas como ejes estructurantes de un nivel literario superior, esto es, como constructo artístico que hace posible la abstracción.

Evidentemente, aquí la abstracción tiene fines ideológicos, pues esta trama a-temporal y a-geográfica tiene un valor de modelo futuro posible, dado que transcurre de una forma radicalmente distinta a la historia misma. El hecho que la aldea de Muerteputa jamás ha sido vencida por los Conquistadores, constituye una reescritura, un *Acta* de algo *que no ha ocurrido*, luego, una tipología análoga inclusive a una ucronía de ciencia ficción.

Actas de Muerteputa es una novela alegórica, por cuanto constituye una ficción representativa de la ontología histórica americana en su devenir más profundo. Desde esta perspectiva, las constantes alusiones a referentes extraliterarios incorporadas en la diégesis son representaciones simbólicas que encarnan ideas abstractas.

Al interior de la ficción, la aldehuela de Muerteputa y su devenir, en tanto escenario epopéyico transhistórico donde transcurre la saga de América, constituyen símbolos de lo que

ella ha sido, de lo que es y *de lo que puede llegar a ser*, en términos de mito, historia, tradiciones y violencia.⁶⁶

Por otro lado, en la novela hay personajes y situaciones arquetípicas, hecho característico en los textos narrativos de Patricio Manns, los cuales pretenden constituir un patrón modélico, paradigmático, ejemplar, del cual se deriven ideas y conceptos, especialmente en una novela como la presente, operando como una suerte de síntesis del ciclo narrativo de las Actas.

El primer arquetipo lo encontramos en el enclave de Muerteputa, tanto en términos de organización social, de origen de sus habitantes y de estructura espacial urbana.

La organización social de Muerteputa puede correlacionarse con un tipo de “socialismo”, de acuerdo a lo expresado por el coro canónico:

“Daremos algunos ejemplos: está prohibido el porte de armas y están suprimidas las reyertas. Nadie debe agobiarse trabajando y nadie debe agobiarse descansando. (...) Como la propiedad privada no existe, el matrimonio no existe” (1988 23).

De acuerdo a la historia de América condensada en Muerteputa, una comunidad como la descrita tiene que albergar en su interior diversos estratos míticos, políticos, sociales y culturales. En ese sentido, sus habitantes no corresponden a un determinado tipo genético americano, sino son arquetípicos, hecho refrendado por su ubicación “en el seno cóncavo de una cordillera”.⁶⁷

⁶⁶ No sólo en términos positivos, pues una exégesis profunda nos revela a lo menos tres cosas:

a) El monumento del águila que sueña metaforiza el paso del tiempo y la decrepitud; b) la misma águila, Muerteputa y el Almacabra de los enemigos expresan una derrota, pues sus significantes pertenecen a otra tradición cultural, exógena a los habitantes de la aldehuela; c) Finalmente, es muy significativo que Muerteputa sea un *Acta* donde no hay ninguna mención al futuro, sino totalmente encarnación de una memoria colectiva.

⁶⁷ Que Muerteputa y sus habitantes sean paradigmáticos lo señala también la extensión del modelo real americano de la ficción, la Cordillera de los Andes, con una extensión superior a los 7.000 kilómetros.

La estructura espacial urbana de Muerteputa tiene -no obstante su economía de medios-, una disposición especial, donde nada falta ni nada sobra. Su constitución arquetípica se origina a partir de su peculiar ubicación geográfica, la cual es estratégica, dado que no resulta posible llegar a la aldehuela sin ser visto por sus habitantes. En segundo lugar, la condición pura del aire y el no ser un lugar de tránsito facilita el aislamiento para desarrollar un tipo de vida comunitaria, modo cultural que exige una determinada organización social.

En este contexto, la estratificación de la aldea responde a todos los requerimientos y necesidades surgidas a través de su existencia -hornos comunitarios (alimentación y vida cultural), el sector de “Los Espíritus” (producción y fermentación de chicha), la “Caverna de Las Lenguas” (espacio comunitario diseñado para el acopio y consumo de bebidas espirituosas para efemérides y eventos), “Calle Mayor” y “Plaza Mayor” (institucionalización de los espacios públicos), “La Poza” (espacio de recreación y esparcimiento), “El Águila que sueña” (monumento de ritualización colectiva), “Almacabra de los enemigos” (monumento funerario de conmemoración bélica), sector de “Las Arcilleras”, “Los Arcoiris” (sectores “industriales”), el sector de “Los Sacrificios” (camal), etc.-, o a optimizaciones realizadas sobre la base de sus experiencias de vida, las que incluyen hechos de guerra.

Sin lugar a dudas, de todos los personajes de la novela, Hiperbóreo Caxicóndor, el juez, guía y jefe militar de Muerteputa, es el actante investido con más características arquetípicas, las cuales se evidencian a partir de su propio nombre y apellido.

Su nombre “Hiperbóreo” proviene de la mitología griega, con el sentido etimológico de designar una región ubicada más al norte de todo lo conocido hasta ese momento, “la última Thule”, supuestamente Islandia. Aquí también hay una condición mitológica-arquetípica respecto

de Caxicóndor: el hecho de formar parte de una estirpe no original de Muerteputa, que llega “del Norte” y presumiblemente del *espacio*,⁶⁸ acto ritualizado en el Carnaval de las tres lunas.⁶⁹

Su apellido “Caxicóndor”, por el contrario, lo remite al espacio histórico y mítico andino. El mismo apellido ya aparece registrado en el poema *Boletín y Elegía de las Mitas* (Dávila 1959), una obra lírica consular en la poesía latinoamericana por su crítica a la violenta hegemonía española en el proceso de Descubrimiento y Conquista de América (las cursivas son nuestras):

“Yo soy Juan Atampam, Blas Llaguarcos, Bernabé Ladña,
Andrés Chabla, Isidro Guamacela, Pablo Pumacuri,
Marcos Lema, Gaspar Tomayco, *Sebastián Caxicóndor*.
Nací y agoniqué en Chorlaví, Chamanal, Tanlagua,
Nieblí. Sí, mucho agoniqué en Chisingue,
Naxiche, Gambayna, Poalé, Cotopilaló.
Sudor de sangre tuve en Caxají, Quinchirana,
En Cicapla, Licto y Conrogal.
Padecí todo el Cristo de mi raza en Tixán en Saucay,
En Molleturo, en Cojitambo, en Tovavela y Zhoray.
Añadí así más blancura y dolor a la cruz que trajeron mis verdugos.
A mi tam. A José Vacacela tam.
A Lucas Chaca tam. *A Roque Caxicóndor tam*.
En plaza Pomasqui y en rueda de otros naturales
Nos trasquilaron hasta el frío la cabeza” (Dávila 1959 7).

⁶⁸ En determinadas culturas americanas precolombinas (Incas, Mayas, Aztecas), como también en culturas de India, China y Egipto existen datos y registros sobre creencias en un origen “espacial”, extra terráqueo de sus divinidades.

⁶⁹ Para el concepto de carnaval, véase Mircea Eliade: *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992, y *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1998.

De lo anteriormente expuesto, podemos concluir la condición arquetípica de Hiperbóreo Caxicóndor⁷⁰, de origen mítico Norte/Sur tanto en su filiación y/o linaje como en la forma de arribo, hecho consolidado al transformarse en líder supremo en su patria de adopción y en su posterior compromiso a ultranza con en el linaje nativo de Muerteputa. Estos aspectos de carácter paradigmático también se ven reforzados por el lenguaje cuasi-épico que utiliza, de sabor arcaizante y en la particular cosmovisión que sustenta, plena de racionalidad, bondad y tolerancia, pero en absoluto pasiva a la hora de aplicar lo dispuesto en el código oral de Muerteputa.

El Desertor representa otra expresión arquetípica más, en términos de ser en el origen, miembro de un lar muy próximo a Muerteputa, pero a quien un violento desarraigo terminó por alejar de sus raíces culturales e históricas. Su expatriación y la colonización intelectual que sufre a manos de un ejército innominado, lo llevan a una actuación antagónica con Caxicóndor y en este sentido, a ser un ícono mercenario del Imperio, al servicio de una causa ontológicamente ajena, transnacional.

El *carnababel* de las tres lunas de Muerteputa representa el carnaval universal por excelencia. En él hay tres condiciones comunes a manifestaciones de este tipo: constituir una celebración pública de mediana extensión, permisividad en la ingesta de alcohol y descontrol en llevar a cabo rituales sexuales colectivos, al amparo de máscaras y rostros pintados.

También juegan un rol arquetípico las aves míticas de Muerteputa: el águila, encarnada en un monumento de piedra pulido a través de los siglos, y el cóndor que protege a sus habitantes. Ambos tienen el rol de ser ejecutores de la justicia y, en ese sentido, ejemplares, arquetípicos.

⁷⁰ Manns declara en comunicación personal (2014) que el nombre Caxicóndor también aparece en el Poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga.

El paralelismo existente entre ambas tiene raíces histórico-míticas en el continente, las cuales se expresan en la actualidad, en el símbolo de fuerza y poder que se les atribuye.⁷¹

Si definitivamente hemos logrado demostrar la condición alegórica y arquetípica de *Actas de Muerteputa*, desde un punto de vista conceptual también la postulamos como una novela de actitud posmoderna, mediante determinados recursos y dispositivos técnicos que niegan la organicidad del texto, rompiendo con la unidad lineal del relato, propiciando la plurisignificación a través de las diversas voces narrativas, abandonando la estética realista y la posibilidad del conocimiento verdadero, articulando un cronotopo tan peculiar como Muerteputa y otros procedimientos narrativos en absoluto inocentes, dado que, desde el punto de vista del contenido, permiten poner en el centro del análisis el rol jugado por la violencia diacrónica e institucionalizada de algunos países colonialistas e imperios en el aherrojamiento americano, así como los niveles de efectividad que han logrado los subalternos de América, oponiendo memoria e identidad a dicha violencia, escenario que se metaforiza muy claramente en *Actas de Muerteputa*.

Es el mismo Patricio Manns quien postula su propio derrotero literario como ejemplo de nueva novela histórica en el marco de la posmodernidad.⁷²

Sucintamente, el propósito del escritor chileno es recoger y resignificar una idea borgiana que sitúa el origen de la novela en Islandia y Noruega, a partir del siglo XII. Estas textualidades

⁷¹ En efecto, para determinadas culturas mesoamericanas el águila tuvo valor sagrado, como es el caso de la cultura Maya (en los actuales territorios de Belice, El Salvador, Guatemala, Honduras y México) y Azteca (México y Guatemala). También fue relevante para la cultura Mochica del Perú. Actualmente el Águila Calva es el símbolo nacional de Estados Unidos de Norteamérica y el Águila Real lo es de México. En el caso del cóndor, varias culturas de Sudamérica, especialmente la inca, le rindieron pleitesía como divinidad. En la actualidad, cinco países sudamericanos lo tienen en su emblema nacional: Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Venezuela (como emblema del Estado de Mérida). Todo lo anterior en virtud que una antigua profecía inca señala que cuando se unan nuevamente -habrían estado unidas en el origen del tiempo- se iniciará una nueva era para la humanidad.

⁷² Véase “Impugnación de la historia por la nueva novela histórica. La nueva novela histórica: una experiencia personal” en Kohut, Karl (coord.), *La invención del pasado. La Nueva Novela Histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/Madrid: Vervuet/Americana Eystettensia, 1997. 230-236.

recibían el nombre de *sagas* (en el antiguo idioma noruego “decir”, “contar” o “narrar” en sentido literario escritural), pues en ellas hay una relación muy estrecha entre novela, historia y mito.

Este concepto, según Manns, ha sido retomado de forma crítica por la Nueva Novela Histórica latinoamericana en términos de categoría estética que reexamina los intersticios históricos o narrados de conformidad a la historia “oficial” (procesos de emancipación, vida privada de los héroes nacionales, sucesos políticos, matanzas, mitos del pasado, etc.), para “iluminarlos” al contraluz de la contemporaneidad.

En su caso personal, a través de la técnica del palimpsesto, Manns pretende asediar a la historia a través de la ficción, tal como nos lo demuestra el párrafo siguiente (las cursivas son nuestras):

“En una trilogía novelística que concierne al tema, he utilizado ciertas palabras escogidas en los títulos, para establecer su relación con la historia y la nueva novela histórica. (...) Estas tres novelas pueden asimilarse sin problemas a una voluntad de relectura de la historia que provocó su escritura, y por lo mismo, a los cánones generales que propugna la Nueva Novela Histórica” (Manns 1997).

En el caso particular de las *Actas*, lo importante de esta revisión metafórica mannsiana respecto de “lo americano” es que las respuestas a estas interrogantes son escasas y lo que abunda son precisamente estas últimas, actitud indudablemente posmoderna, pues sabemos que el camino hacia la elusiva verdad recién se inicia cuando formulamos las preguntas adecuadas y no cuando declaramos haber encontrado las respuestas correctas.

Una tesis sobre Actas de Muerteputa

Sobre la base de lo expuesto en las líneas precedentes, estamos en condiciones de concluir que, en *Actas de Muerteputa*, Patricio Manns nos entrega una visión macroscópica, cosmogónica, de la realidad histórica latinoamericana. Desde este punto de vista, Muerteputa no sólo es una aldehuela, cuya estructura, organización social, topografía y rasgos identitarios permanecen inalterables desde la niebla de su génesis, sino es el *axis mundi* de todo lo narrado, constituyendo una alegoría de lo específicamente americano. Es el propio autor quien lo expresa del siguiente modo (las cursivas son nuestras):

“Muerteputa, la aldea, encarna sin embargo una *eternidad* activa. Esta actividad es lúcida y *se desplaza y opera al interior* de esa supuesta eternidad –pues se trata de una eternidad de límites posibles-, apoyándose en hitos particulares muy precisos, de una muy vasta historia general, que no sólo concierne al pasado de sus habitantes” (Manns 1991 193).

Para el logro de dicho propósito, Manns construye una diégesis caleidoscópica en cuyo vórtice giran geografías y etnias reconociblemente americanas, pero, por su condición de pertenencia a diferentes contextos espacio-temporales, de nula convergencia. Esta presencia cronotópica alegoriza el conjunto de la historia de centro y Sudamérica.

Por ello, este texto no puede ser considerado como una novela exponente de la novela indigenista latinoamericana,⁷³ ni, como lo plantea Epple (1991 193) una suerte de “consolidación” del “ciclo indigenista” del propio Manns.

⁷³ La corriente indigenista es un movimiento literario latinoamericano que alcanza su mayor esplendor en el ámbito de la narrativa, con una temática centrada en el mundo interior indígena y su denuncia frente al sojuzgamiento y la explotación de comunidades rurales, sus precarias condiciones de trabajo, y, en definitiva, la pérdida de sus raíces culturales. Entre sus representantes más destacados podemos citar a los peruanos Ciro Alegría (1909-1967), con su novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941); José María

Patricio Manns nunca ha sido un escritor indigenista. No lo es culturalmente. Por su condición de autodidacta, esto, con una metodología de aprendizaje por descubrimiento, sus novelan indagan en la condición del mundo popular chileno, en su clivaje marginal, en la épica no oficial de su historia.

A partir de esos registros y encuentros, Manns metaforiza sobre el conjunto de lo americano, constatando sinergias y vínculos, así como diferencias, colocando una voz narrativa *ideológicamente emparentada* con el discurso indigenista, con un objetivo común, pero con modos y procedimientos técnicos posmodernos que superan dicho movimiento.

Para finalizar el análisis de esta novela, y siguiendo a Asensi (2011: 7-91), pensamos que un texto literario narrativo como *Actas de Muerteputa* posee, a lo menos, cuatro elementos que lo convierten en objeto de estudio para una “crítica como sabotaje” posmoderna, a saber:

- a) Una *textualidad atética*,⁷⁴ por cuanto su arsenal de dispositivos narrativos tiene un rol que sobrepasa la mera exhibición de destreza técnica y cuestiona la definición tradicional de género literario narrativo;
- b) Encarna una *modelización incitativa*,⁷⁵ dado que el análisis de sus páginas nos conduce a ver Muerteputa como un heterocosmos ficticio, especular a determinados modelos de mundo surgidos en América, anteriores y posteriores a la fractura diacrónica de su Descubrimiento;
- c) Tanto la textualidad atética como la modelización incitativa permiten establecer en esta novela un *efecto performativo de lo real*,⁷⁶ esto es, la historia ficticia de Muerteputa produce un

Arguedas (1911-1969), con *Los ríos profundos* (1958) y el ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978) autor de *Huasipungo* (1934).

⁷⁴ *Ibidem*, apartado N° 7 del Capítulo Uno: “Textos téticos y textos atéticos”, páginas 52-58.

⁷⁵ *Ib.*, apartado N° 4 del Capítulo Uno: “El sistema modelizante incitativo”, páginas 24-26.

⁷⁶ *Ib.*, apartado N° 2 y N° 6 del Capítulo Uno: “Literatura y fuerza performativa real: el falso silogismo” (páginas 13-18) y “La función performativa real del arte” (páginas 36-51).

determinado *efecto* en sus lectores, cualquiera que éste sea, conforme a sus propios modelos de mundo;

d) Finalmente, a la luz de las consideraciones puestas en juego aquí, estimamos que esta novela adopta claramente el *punto de vista del subalterno*,⁷⁷ en tanto la ficción de Muerteputa *debe* ser alegórica (“simbólica”) y arquetípica (“ejemplar”) para superar los hitos/derrotas de Marusia y Alto Bío-Bío y proyectarse al escenario americano.

⁷⁷ Ib., apartados N° 10 y N° 12 del Capítulo Uno: “El punto de vista subalterno de la crítica como sabotaje” (páginas 71-77) y “El problema de la subalternidad” (páginas 79-84).

3.6. De repente los lugares desaparecen (1992).

Utopía y Distopía en *De repente los lugares desaparecen*.

“El error consistió / en creer que la tierra era nuestra
cuando la verdad de las cosas / es que nosotros somos de la tierra”

Nicanor Parra: Eco-poemas.

Particular importancia reviste la sexta novela de Patricio Manns intitulada *De repente los lugares desaparecen*. En ella, sin abjurar de la propuesta estética de las novelas anteriores ni de su matriz de sentido, vemos otro punto de inflexión respecto de sus obras precedentes, tanto en aspectos formales como en el plano del contenido. En el primer aspecto, Manns comienza a utilizar dispositivos técnico-narrativos cada vez más sofisticados que constituyen verdaderas claves de lectura y, por consiguiente, precisan de un *archilector* que las descodifique.⁷⁸

Específicamente, en esta novela son muy peculiares las citas literarias, musicales o cinéfilas que son activadas por algún personaje -superando la mera referencialidad de los códigos narrativos tradicionales-, siempre al interior de la trama o imbricadas en ella a modo de ampliación temática, desplazamiento semántico y/o informativo o broche/cierre de algún segmento narrativo, estructuras que serán desarrolladas y ejemplificadas más adelante.

En relación con el fondo, contenido o temáticas que plantea, *De repente los lugares desaparecen* significa la asunción mannsiana dentro de un universo de mayor relieve y estatura ontológica: la literatura contemporánea de ciencia-ficción, tributaria de la posmodernidad.⁷⁹

⁷⁸ Archilector en el sentido tan caro a Michel Rifaterre: como una herramienta proveedora de la información constituida por los input y output generados por el propio texto literario.

Véase Rifaterre, Michel. *Ensayos de Estilística Estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

⁷⁹ Utilizamos esta expresión, sobre la cual existe bastante disenso, en el sentido proporcionado por un conjunto de movimientos socioculturales y artísticos del siglo XX, caracterizados por una radical crítica al proyecto modernista y una propuesta de superación de sus tendencias más relevantes.

Vid. Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.

Lytard, Jean Francois. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra 1987 [1979].

Tomando en consideración este hito narrativo mannsiano, la presente arqueología pretende como propósito fundamental establecer la voluntad de *transgresión* que la habita -hecho que desde nuestra perspectiva enriquece y resignifica el tipo de ciencia ficción que representa *De repente los lugares desaparecen-*, como también identificar sus elementos particulares de subgénero utópicos y distópicos, a través del desarrollo de algunas claves de lectura.

Contexto

En el imaginario de la literatura y el cine llamado popularmente “de ciencia ficción” - verbigracia *La máquina del tiempo* (H. G. Wells 1895), la saga de *Fundación* (Asimov 1951), *Viaje al centro de la tierra* (Verne 1864), *La hierba roja* (Vian 1950), *Fahrenheit 451* (Bradbury 1953), *1984* (Orwell 1949), *Parque Jurásico* (Crichton 1990), o películas tales como *Metrópolis* (1927), *El planeta de los simios* (1968), *12 monos* (1995), *Waterworld* (1995)-, siempre se han evidenciado preocupaciones por temas tales como los avances científicos o tecnológicos, el acceso a lugares remotos, inclusive fuera del planeta, el uso irracional de la técnica científico-tecnológica, la alteración temporal, la presencia alienígena en la tierra, los efectos de los diversos sistemas de organización social, etc., dado que son temas que simbolizan el deseo de trascender y de responder a grandes sueños y desafíos humanos.

Inclusive desde el mundo científico, genios como Albert Einstein con su Teoría General de la Relatividad en 1915 y, más recientemente, Stephen Hawking en su libro *Breve Historia del tiempo* (1999 [1988]), también han reflexionado sobre algunos temas característicos de la ciencia ficción.

El lugar relevante que ocupa actualmente la ciencia ficción en el arte contemporáneo y particularmente en la literatura, se ha instaurado por la capacidad que posee esta última para expresar las pulsiones de una época y, a partir de esa capacidad, ponerlas en juego mediante diversos códigos culturales de una forma visionaria y alegórica, a través de tópicos tales como la

deshumanización industrial, los efectos de la lucha de clases, los peligros de la idolatría científico-tecnológica, la libertad del sujeto, etc., como por sus diversas innovaciones técnicas - narraciones fragmentadas, descripciones hiperdetalladas de las topografías narradas, acontecimientos retrofuturistas y otras-, muchas de las cuales se han tomado en préstamo del propio cine de ciencia ficción, con mayores recursos técnicos para exhibir una realidad como la descrita, a través de los planos de imagen, la fotografía, los efectos de cámara, las luces y la escenografía. A este respecto no es casual que algunas obras de ciencia ficción literaria han alcanzado una enorme masividad cuando se han adaptado cinematográficamente.⁸⁰

Reseña de la novela

Ninguna de las principales preocupaciones tan caras al género enunciadas arriba se encuentran ausentes en *De repente los lugares desaparecen*. Como obra fruto de su tiempo histórico, responde a problemáticas propias de Europa en la década de 1980, momento en que su autor - exiliado en Francia- comienza a acopiar materiales, hasta los primeros años de la década siguiente (1992), fecha en que logra publicarla en Chile.⁸¹

La novela nos narra dos encuentros fundamentales en la vida de un joven llamado Kirlian,⁸² nacido de probeta, de veinticinco años de edad, quien vive en un lugar llamado Moob Nwot, una estructura ovoidal empotrada en la tierra de veintiocho pisos de altura, con profundos subterráneos, la que opera en la práctica como un búnker destinado a preservar la vida humana.

⁸⁰ Philip K. Dick (1928-1982) es el autor más paradigmático de esta afirmación: su libro *Do androids dream of electric sheep?* (1968), si bien alcanzó popularidad, nunca detentó la condición de objeto de culto, como sí lo hizo su adaptación cinematográfica *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott.

⁸¹ El búnker mansiano tiene una base real y no ficticia. Es el propio autor quien declara haber leído un artículo (Epple: 1991), donde se planteaba un ejercicio de seguridad para la realeza británica en un refugio ubicado en Escocia. Tanto en el pasado como en el presente, estas estructuras tienen plena existencia, especialmente como refugios para gobernantes de sistemas autocráticos.

⁸² Homenaje al inventor de la cámara Kirlian, el ruso Semyon Kirlian (1898-1978). Se trata de un tipo de fotografía especial, cuyo mecanismo de descarga a gas permite fotografiar el efecto corona de un organismo u objeto.

El ovoide es una enorme montaña de metal, de color verde oscuro y manchas ocre de camuflaje. Bajo su superficie, adopta la estructura de una circunferencia varias veces más ancha que el diámetro de la base exterior.

En dicho topos todo está organizado para que sus habitantes vivan en el mayor confort: existen gimnasios, comedores heptagonales, parques artificiales, centros de “pérdida del tiempo”, artículos de masturbación e instrumentos eróticos, etc. No obstante esa comodidad tecnológica, Kirlian siente que algo muy importante falta, pues su trabajo como informático no le otorga mayor sentido a su vida.

Un día le llama particularmente la atención un adulto en un lugar denominado “el Antro”, lugar donde se expende diferentes tipos de alcohol y es posible emitir gritos, aunque nadie entabla conversación. Kirlian se comunica por papeles escritos con este personaje que dice llamarse Carrantou.⁸³

La amistad comienza a solidificarse y Kirlian va adquiriendo una conciencia crítica respecto de lo que es realmente Moob Nwot. Esta tutoría opera gracias a que Carrantou es bastante mayor que Kirlian y proviene del exterior. No obstante sus deseos de liberación se encuentran mediatizados por una lobotomización sufrida en el búnker, con el objetivo de borrar su memoria. Él sospecha que para alejar recuerdos dolorosos.

Días más tarde, Carrantou le señala que en el bosque exterior se encuentra la verdad y que él ha encontrado la manera de salir del búnker, a través del abandono de su cuerpo físico, esto es, su despersonalización. Esta despersonalización puede lograrse con técnicas de concentración propias del yoga e implica dejar el cuerpo dormido en una determinada posición.

Ambos comienzan a practicar esta despersonalización y en tanto que “auras” logran llevar a cabo sus propósitos, no sin antes superar obstáculos de todo tipo.

⁸³ También homenaje a *Carrantouhill*, la colina más alta de Irlanda de 1.039 metros.

De esta forma Kirlian tiene contacto por vez primera con la tierra, las hojas, la naturaleza, con el olor del mar próximo. Esta primera excursión termina en tragedia, pues, aunque en su entrenamiento al interior de Moob Nwot comprobaron que sus auras eran invisibles para el resto de los moobitanos, unos perros que merodeaban en el bosque sí pueden observarlos. De hecho, atacan y devoran a Carrantou, quien no logra elevar su aura para evitar este ataque, cosa que Kirlian sí logra realizar.

Aunque es breve la relación entre Carrantou y Kirlian, es esencial para la comprensión de la novela y no se agota con su muerte, puesto que Carrantou le otorga una real amistad, lo hace pensar críticamente, le hace constatar su soledad y también le enseña a amar la libertad, adquiriendo conciencia de su propia humanidad.

El segundo encuentro comienza a anticiparse en el mismo instante que el aura de Carrantou es atacada por los perros, pues Kirlian escucha que alguien silba y los perros corren a reunirse con un viejo -A. Z. Chandernagoor-⁸⁴ quien, tras acariciarlos, los lleva hasta una cabaña cuya estructura es muy similar a una araña de cuatro patas, donde el abdomen central es una habitación-biblioteca donde vive el anciano.⁸⁵ Dos son sus rasgos más característicos: emitir gruesas invectivas relacionadas con los orgasmos sucesivos que tiene un hombre en el instante de la muerte por ahorcamiento y su dipsomanía. Este anciano le presentará posteriormente a su nieta Gaea,⁸⁶ quien será su gran amor.

⁸⁴ Según una comunicación personal, este nombre responde a la imaginación de Patricio Manns, que le atribuye una nacionalidad irlandesa. Para él se trata de un personaje escapado de algún libro de Joyce, con cierta reminiscencia de Bertrand Russel.

⁸⁵ Como ya sabemos, la configuración de la cabaña de A. Z. Chandernagoor tiene un tratamiento *arquetípico*, propio de Patricio Manns. En este caso particular, algunos de sus elementos integrantes han sido vivenciados por el propio escritor chileno: helechos de Oxford, un grabado paleolítico encontrado en las rocas de Tassili, en las montañas de Hoggar, en Argelia y Libia, y la estructura de la casa de Pablo Neruda en Isla Negra. Vid. Epple (1991 224).

⁸⁶ Etimológicamente significa “Tierra” (Naturaleza) y es el complemento femenino ideal para Kirlian (lo artificial), emulando así a otras parejas literarias famosas.

Kirlian regresa al hospital para tratar de ayudar a Carrantou, cuyo cuerpo se encuentra en estado catatónico, porque su aura ha sido destrozada y devorada por los perros del viejo Chandernagoor. El cuerpo de Carrantou no está en el cuarto que ambos comparten, dado que ha sido llevado al hospital.

Kirlian regresa hasta la cabaña y logra comunicarse con el viejo Chandernagoor. El viejo, después de comprender por qué Kirlian está invisible, le cuenta su historia como sobreviviente de una hecatombe mundial por lluvia radioactiva y efectos del lanzamiento de bombas de neutrones.

Chandernagoor, acompañado de su mujer, su hijo, su nuera y una docena de amigos llegaron de excursión hace veintiocho años a la región en donde se encuentran actualmente él y Kirlian. Allí sólo había un villorrio de pescadores y la ciudad más próxima estaba a ochocientos kilómetros. Sólo disponían de un televisor y un aparato de radio para mantenerse conectados al mundo. Precisamente por la radio se enteraron del comienzo de la guerra apocalíptica. Más aún, vieron veloces misiles y un submarino emergiendo en la costa.

Un día Chandernagoor despierta escuchando truenos en el aire, los que resultan ser helicópteros volando hacia un punto situado tierra adentro; otro día llegan cuatro personas a bordo de un automóvil preguntando a Chandernagoor por Moob Nwot, quien declara no saber de qué se trata ese nombre. Sí les informa que unos helicópteros se han ido tierra dentro y ellos siguen esa dirección. Regresan algunos días más tarde y de forma sombría aconsejan a Chandernagoor que se maten él y los suyos, pues nadie más puede entrar a la ciudadela.

La respuesta de Chandernagoor es negativa, puesto que él no se matará sin antes saber de qué se trata. Le piden un poco de alcohol para espantar el miedo y suicidarse, rechazando el ofrecimiento del viejo de quedarse con él, su familia y amigos. Una semana después, el viejo encuentra el automóvil con los hombres muertos, presumiblemente funcionarios de rango medio, a los cuales se les impidió su ingreso al mundo moobitano.

Chandernagoor no podía dormir los primeros meses, pues estaba tomando conciencia de su situación. Después conversó con su familia respecto de las medidas de sobrevivencia. Algunos decidieron irse y otros se disgregaron. Luego, empezaron a morir. Su nuera dio a luz y luego murió. La criatura sobrevivió y él la ha criado desde entonces.

En esta extensa conversación, Chandernagoor también le hace comprender a Kirlian qué es en realidad Moob Nwot y cuál es el real sistema de organización que allí impera. Le invita a recorrer el bosque y tiene la idea de “vestir” el aura de Kirlian, de modo de poder saber dónde se encuentra. Lleva a Kirlian a conocer el mar cercano y lo invita a tocar el agua de un arroyo, para ir teniendo experiencias vitales concretas, muy disímiles a las praxis artificial de Moob Nwot.

La conversación se interrumpe con la llegada de Gaea hasta la cabaña, quien se sorprende sobremanera de escuchar una voz incorpórea conversando con su abuelo. Al saludar a éste, le informa que los peces están muriendo. El abuelo a su vez le informa de Kirlian y las razones de su invisibilidad.

Kirlian nuevamente regresa a Moob Nwot en tanto que aura para ver el estado de Carrantou, sin embargo al llegar a su habitación tampoco se encuentra su propio cuerpo, pues por error también ha sido llevado al hospital, supuestamente en estado catatónico.

En este instante Kirlian tiene una iluminación, pues piensa en las posibilidades de reanimación de Carrantou si su aura ingresara en el cuerpo de su amigo. Cuando realiza esta acción, tiene acceso a una información clave: Carrantou en realidad es el comandante Kevin Montmorency O'Donegal, comandante de un submarino inglés llamado “Príncipe de Gales”, participante en el pasado de una operación militar secreta codificada como *operación Puschkin*, la cual tenía como misión disparar ojivas nucleares sobre ciudades europeas consideradas estratégicas, especialmente de Rusia. Esta conciencia dual de Kirlian de tener información sobre Carrantou, además de todo lo emanado de su propia estructura cognitiva, no le abandona en toda la novela -a

modo de memoria genética- y suele activarse al contacto con la lluvia o el mar. Kirlian denomina “Síndrome K.M.O.” a este fenómeno.

Cuando una noche Kirlian regresa de nuevo a la cabaña de Chandernagoor desde Moob Nwot, el propio viejo le dice que Gaea lo está esperando, pues en tanto que sobreviviente de la hecatombe vive en estado de una dolorosa soledad sexual. Esa noche duerme con el aura de Kirlian, para quien es su primer encuentro con una mujer.

En la mañana siguiente, los tres se dirigen en vehículo a la distante ciudad de Utsavalipak⁸⁷. Allí constatan lo horrible de la muerte nuclear, pues la bomba de neutrones dejó los esqueletos humanos en las posiciones más iconoclastas -haciendo el amor, defecando, bebiendo en un bar- y los objetos prácticamente sin alteración: barcos surtos en la bahía, vehículos, almacenes, avenidas, energía eléctrica, etc. Allí se apropian de vituallas y luego suben en un funicular a contemplar el puerto desde los cerros más altos.

En todo este proceso, Kirlian y Gaea viven un desenfreno erótico-pasional. Al regreso de Utsavalipak, Kirlian les dice que él irá a Moob Nwot a buscar su cuerpo para regresar a vivir con ellos. Según el viejo Chandernagoor, queda poco tiempo, ya que él dispone de un contador Coulter que le entrega muy malos resultados de los niveles de radiación. Gaea confirma esta noticia, pues comienza a perder cabello.

El aura de Kirlian regresa a Moob Nwot nuevamente. Hasta la sala del hospital donde se encuentra con Carrantou ha llegado un triunvirato -un sajón, un judío, un oriental- de altos dignatarios del búnker, indagando con el personal médico por el estado de salud de ambos amigos.

⁸⁷ Ciudad arquetípica de las novelas de Patricio Manns, cuya mención se hace explícita también en *Buenas noches los pastores* y *El desorden en un cuerno de niebla*.

Kirlian decide seguirlos. Tras traspasar algunos pasillos, se da cuenta, por el número de gente y las variopintas lenguas de comunicación, que se encuentran en el Gran Consejo Central, ubicado en el séptimo subterráneo de Moob Nwot. Siguiendo a varios de estos personajes, llega hasta la sala del Consejo General de Dirección de la ciudadela. Allí encuentra oculto el gran cerebro informático que contiene la clave para abrir la cúpula ovoide.

El protagonista intuye que a la gran mayoría de estos dignatarios no le preocupan los problemas que se están debatiendo sino conservar sus privilegios, mantener el *statu quo*. Luego de una concienzuda indagación, Kirlian logra atravesar puertas, pasillo y muros, dispuesto a enfrentarse al cerebro computacional, aunque lo ve enorme, monstruoso.

Kirlian escribe primero la secuencia de códigos, información que se hallaba adosada al gran cerebro informático. Esta es la fórmula que permite iniciar el proceso de desencadenamiento de la apertura. Luego observa los múltiples teclados y botones y se enfrenta contra el tiempo al cerebro cibernético. Toda esta compleja actividad se facilita por su experiencia laboral previa en el ámbito informático de Moob Nwot.

Kirlian logra activar el cerebro en sólo quince minutos, regresando lo más rápido posible a la sala donde se encuentra su cuerpo para reintegrarse a él de forma definitiva.

Con el proceso de reintegración ya finalizado, Kirlian escucha gritos y exclamaciones de terror, dándose cuenta que el desmantelamiento del búnker ha comenzado. Carece de fuerzas, pues su cuerpo ha estado varios días sin caminar. Intenta hacerlo, no importándole su total desnudez. Ve a gran parte del personal médico correr aterrorizados. Ahora escucha un rumor sordo e hiriente, reemplazando el silencio habitual del búnker, lo que él atribuye al proceso de apertura de la monumental estructura. En ese preciso instante, Kirlian recuerda a Carrantou y decide ir a buscarlo.

Lo encuentra con su corazón latiendo tenuemente, con la frente tibia y con dos lágrimas al pie de los párpados. Como carece de la posibilidad de llevárselo, extrae una tijera del arsenal quirúrgico y se la clava en el corazón. Comienza a caer lluvia.

Mientras prosigue la apertura del refugio, Kirlian inicia una caminata hacia el bosque. Allí se encuentra con hombres y mujeres reunidos caminando, alejándose de Moob Nwot. Logra llegar nuevamente hasta la cabaña y pide que le abran. Le contesta Gaea y se sorprende al verlo físicamente por vez primera.

Kirlian pasa, se abriga y bebe, mientras le informa a Gaea que ha abierto el búnker y miles de personas en plena libertad lo están abandonando.

Él ahora pregunta por el viejo Chandernagoor. Gaea se calla. Luego, le pide a Kirlian que se vista. Salen al exterior y en la parte trasera de la cabaña lo encuentran muerto, colgado a una cuerda. Kirlian no entiende esta decisión y Gaea debe explicarle que su propio abuelo quería esa muerte y que le ha dejado una carta explicando sus razones.

El epílogo de la novela se inicia con una descripción del apocalipsis. Comienzan a morir colectivamente las aves, los peces, cae constantemente lluvia radioactiva, la gente de Moob Nwot, como despertando de un largo letargo, deambula sin rumbo fijo por la costa, los arroyos y el bosque. Al unirse ambos sexos -pues siempre estuvieron celosamente separados en el búnker-, empiezan a fornicar sin orden ni concierto, como también a disputarse las cosas a dentelladas.

En la cabaña del fallecido A. Z. Chandernagoor, Kirlian y Gaea se aman, comen, y beben pantagruélicamente.

Kirlian, ante los viejos del villorrio fundacional cercano a la cabaña tiene autoridad, pues está provisto de armas y cuchillos. También ante los habitantes de Moob Nwot que se internan en el bosque. Se hace respetar, pero gran parte del tiempo él sólo se dedica a Gaea.

Unos días más tarde, comienza a caer la nieve y algunos moobitanos intentan entrar por la fuerza a la cabaña. Kirlian los mata a balazos. Estima que ellos mismos han sido los responsables de esos asesinatos.

Los animales del bosque comienzan a caminar hacia el sur. Kirlian y Gaea matan algunos de ellos y salmueran su carne para conservarla. En sus tiempos de ocio ven viejos cassettes traídos de Utsavalipak. Muchos de ellos son de promoción turística de diversos lugares del mundo, otros corresponden a testamentos visuales y literarios.

Otro día descubren devorados a sus propios perros, razón por la que redoblan la vigilancia de la cabaña.

Transcurrido algún tiempo, deciden excursionar hasta Moob Nwot, encontrándose con muchos muertos en el camino. Esta visita es desoladora, especialmente para Kirlian, pues el búnker se encuentra totalmente derruido, los ascensores han dejado de funcionar y todo es podredumbre. Gaea le pregunta cómo ha sobrevivido en tanta inhumanidad y Kirlian le responde que por su capacidad de soñar, ya que sólo su cuerpo estaba ahí, no su corazón. Ante tan sombría perspectiva, deciden abandonar el lugar.

A su regreso, la cabaña ha sido incendiada por los desesperados provenientes de Moob Nwot. Comienza a consumirse todo lo que había en su interior. Ante este sombrío panorama, Gaea estalla y se mesa el cabello, que queda entre sus manos. Mira las uñas de Kirlian y las encuentra totalmente blancas. Desesperada, dice que esos signos son la constatación de sus próximas muertes.

Ante la suposición de que pronto morirán, Kirlian y Gaea deciden irse a expedicionar los mares de aquella parte del planeta, en un trimarán conservado por el fallecido viejo Chandernagoor. Para ello sacan cajas de conservas y botellas guardadas en un escondite. Reparán

la embarcación, arreglando las velas y fijando el mástil. Se dan a la mar, alejándose del viejo muelle.

Al igual que la bitácora de Carrantou/Kevin Montmorency O'Donegal encontrada en el viejo submarino encallado cerca de la comunidad de Chandernagoor, ellos llevarán un Diario de a bordo en su embarcación, como un testimonio póstumo de su historia y de su amor.

Mientras la costa va quedando atrás, ambos ven que desde allí centenares de personas los despiden, hecho que es interpretado por Kirlian como una reinención de los signos del adiós.

Detienen la embarcación para comer. Gaea le da ánimo, pero le dice que teme al dolor físico, pues Kirlian nunca lo ha experimentado. Kirlian le ofrece un vaso de licor y le dice que ése es un antídoto milenario. Entonces Gaea le cuenta la historia de Sadiman y Laetoli: las primeras huellas del hombre sobre la tierra, realizando una analogía por contraste con ellos mismos, que serían los últimos.

Deciden enfilar rumbo al sur. Gaea le pregunta a Kirlian qué es lo que ve en el horizonte. Kirlian responde que escepticismo. Muy en lo alto del cielo, graznan unos pájaros perdidos.

Sobre el género de la novela De repente los lugares desaparecen

Sobre la base de la reseña ofrecida en las líneas precedentes, abordamos el tema del género de pertenencia de la novela *De repente los lugares desaparecen*, de la forma más simple y directa posible, formulando dos preguntas retóricas: ¿Es una novela de ciencia ficción? ¿Hay voluntad de transgresión en ella?

Consideramos que las respuestas a estas preguntas son afirmativas y que en rigor se trata de preguntas complementarias y en ningún caso divergentes, como se podría deducir.

En este contexto, es del caso considerar la inexistencia de consenso en el mundo académico respecto de la ciencia ficción, en tanto que concepto o noción teórica, situación que, con posterioridad a una investigación sobre el tema, nos ha llevado a considerar dos propuestas

de definición *posibles*, tomando en consideración criterios temporales, espaciales, del tipo de especulación narrativa realizada, género y tema.

La primera definición señala lo siguiente:

“La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no puede darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional”.

(Sánchez y Gallego 2003).

De acuerdo a esta definición previa, la novela mannsiana se corresponde plenamente con la acepción de novela de ciencia ficción, por cuanto es una narración imaginaria *que no puede darse en el mundo que conocemos*. Todavía, por lo menos a guisa de consuelo, no existe información sobre un gigantesco búnker especialmente habilitado para los sobrevivientes de una conflagración nuclear a escala planetaria. Posiblemente haya sido pensado y diseñado a nivel de élites gobernantes de algún país con hegemonía económica y política a nivel mundial, pero falta su implementación y el método de selección, en el caso de ser un refugio para grandes colectividades.

En segundo lugar, no obstante haber ocurrido dos guerras mundiales en el siglo pasado y atentados de impacto mundial en años todavía muy próximos, el empleo de bombas de neutrones -arma de destrucción mucho más poderosa que las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki en 1945- no ha pasado de una etapa experimental.

En Moob Nwot ese terrible escenario es el que inicia y dota de sentido a la trama narrativa. Luego, como la bomba de neutrones y sus efectos serían las coordenadas científicas de

alteración de la realidad, la novela se instituye entonces como una especulación racional sobre un hecho determinado.

La segunda definición plantea la siguiente consideración (la traducción y los paréntesis en cursiva son nuestros):

“Yo defino a la ciencia-ficción como un género literario o una construcción verbal cuyas condiciones suficientes y necesarias son la presencia e interacción entre la extrañeza (“*estrangement*”) y la cognición, y cuyo mecanismo principal es una estructura (“*framework*”) imaginativa que es una alternativa al medio empírico del autor”.

(Suvin 1972, 1979, 1988).

La presencia de un búnker omnipotente, que protege a un grupo selecto y reducido de personas, algunas de las cuales, como Kirlian, han nacido por inseminación artificial en ese mismo espacio altamente tecnologizado, es la condición primaria que provoca “desfamiliarización” y/o “extrañamiento” (*estrangement*) en un lector promedio de esta novela mansiana. Esta “estructura” (*framework*) imaginativa que la soporta en sus cuatro partes y veinte capítulos -apocalipsis radioactivo, búnker como estructura refundacional de la vida, sistema utópico/distópico de organización social, lucha por la libertad, emancipación individual-, como asimismo la interacción entre la propia desfamiliarización y la cognición, provocan lo que el mismo Suvin denomina el *novum*, esto es la novedad o innovación científica que debe estar presente en una narración de ciencia ficción.

El *novum* viene dado aquí por la existencia de toda una fraseología tecnocientífica que inerva *De repente los lugares desaparecen* en tanto que novela *de género* (energía luzar, contador Coulter, mención de códigos electrónicos, fórmulas químicas, medida de Gauss, magnetoterapia, antioión, rayos de diversos tipos, electrón, fisión del átomo, fórmula $Oa+E2=FC$, operación

hexadecimal, codificación en R.O.M., etc.), como también la despersonalización de Carrantou y de Kirlian, el letargo de sus cuerpos físicos, la asunción de sus auras y los poderes de transmaterialidad e invisibilidad que éstas poseen. De esta forma y siguiendo analíticamente el concepto de Suvin, este texto mannsiano es con plena propiedad una novela de ciencia ficción.

Con respecto a la *voluntad de transgresión* que anima e informa la casi totalidad de la novelística mannsiana, este aspecto también se haya presente en la presente novela en análisis, por cuanto su acento *utópico* o *distópico* no se encuentra claramente delimitado y, en segundo lugar, su *punto topográfico de referencia* no es el propio de obras canónicas de ciencia ficción, sino que intenta alcanzar ámbitos bastante marginales respecto de su cénit, como es el caso de Latinoamérica (en general) y de Chile (en particular).

Elementos utópicos y distópicos en la novela

A modo de reconocimiento conceptual, recordemos que la utopía es una manifestación literaria de carácter narrativo que alude a determinados enclaves humanos remotos o sin referencia temporal concreta, apartados radical y voluntariamente -ante una determinada crisis o como medida punitiva- de su propia sociedad y de sus coetáneos, cuya característica central es el diseño y la implementación de modelos ideales de organización social, política, económica, cultural o religiosa, promotores del respeto a los Derechos Humanos, la solidaridad, la ecología y el pacifismo. No obstante, esta búsqueda obsesiva por un paradigma perfecto, muchas de las utopías tienen un desenlace negativo.

Dentro de la periodización literaria de los subgéneros de la ciencia ficción, cabe señalar que la utopía no es particularmente nueva, ya que autores tan antiguos como Platón (427-347 a. C.), Tomás Moro (1478-1535) y Jonathan Swift (1667-1745) se encuentran dentro de sus principales representantes.

Por su lado las distopías, también denominadas *antiutopías*, nos presentan sociedades de un futuro próximo, con un alto grado de progreso tecnológico y científico, pero con nulos contactos con el mundo exterior, es decir, con férreas estructuras de gobierno y control, las que pueden expresarse en altos niveles de manipulación, adoctrinamiento y represión, totalitarias, con atmósferas asfixiantes y ausencia total de válvulas de descomprensión social, aunque disfrazadas bajo la forma de un Estado de bienestar.

El acierto de estas distopías es que han logrado anticiparse -desde el terreno de la ficción- a importantes fenómenos históricos y científicos, tales como la caída de sistemas políticos e ideológicos, la programación genética, la asunción de los lenguajes artificiales y la presencia de los medios de comunicación como dispositivos de los sistemas de coerción totalitaria.

En síntesis, desde nuestro punto de vista, lo central aquí es que la historia narrada en *De repente los lugares desaparecen* comienza como una utopía -un asentamiento humano aislado, con un modelo jerarquizado de organización social, con propósitos declarados de respeto a valores universales-, pero subrepticamente va apareciendo la distopía, como las fallas geológicas que predicen un terremoto. Por ejemplo, este aspecto se puede apreciar con bastante claridad en el despótico gobierno de la gerontocracia en Moob Nwot, la falsa ilusión de productividad merced a los adelantos tecnológicos, la genética animal, la anulación de la libertad y muchas otras.

Con respecto al tópico de los espacios referenciales presentes en el canon de novelas de ciencia ficción, no resulta común la incorporación de lugares tales como Latinoamérica o Chile. Estimamos que el autor opta ideológica y políticamente por esta alternativa, ya que pretende incorporar este espacio (y sus problemáticas) a una agenda internacional real, de la cual siempre ha estado marginada.

En la novela esto se ve reflejado en las claras referencias históricas y geográficas a que se hace alusión.

En el caso de Latinoamérica, en la novela se mencionan a lo menos cinco grandes escritores pertenecientes a ella, como es el caso del peruano César Vallejo (1892-1938), el mexicano Juan Rulfo (1917-1986), el colombiano Gabriel García Márquez (1928) y los argentinos Jorge Luis Borges (1899-1986) y Julio Cortázar (1914-1984), ello con el manifiesto propósito autoral de resaltar su calidad literaria y valorar la literatura propia de esta parte del mundo.

Un segundo ejemplo está dado por la frase proferida por el viejo A. Z. Chandernagoor cuando evalúa los regímenes del último tiempo, en evidente correlato con las autocracias de ese lado del mundo:

“Se expoliaba a las pequeñas naciones, a los estados desvalidos, sin rendir jamás cuenta a nadie. Los últimos cincuenta años de la tierra fueron los años del chantaje y de la prepotencia, hasta que el chantaje y la prepotencia perdieron toda eficacia coercitiva. No se juega eternamente con el fuego sin incendiar la casa. Ni con el hambre ni con el miedo. Porque si las palabras se gastan con el uso, también se gasta el sentido que comportan” (Manns 1992: 125-126).

Para el caso chileno, un ejemplo claro es la mención del puerto mannsiano arquetípico de Utsavalipak y la descripción pormenorizada de calles, ascensores, bares y prostíbulos -el Roland Bar, el siete espejos-, con directa remisión al imaginario cultural del puerto chileno de Valparaíso; también la estadía de Carrantou en Chile antes de su llegada a Moob Nwot y la

nacionalidad chilena de su mujer Marina, como también las conversaciones con Kirlian en Coa,⁸⁸ a efectos de no ser sorprendidos en su complot de abandonar Moob Nwot; el mismo búnker, en relación a los espacios homónimos de la dictadura militar chilena entre 1973 y 1990,⁸⁹ la censura a las artes y a la historia (símil a la ocurrida en el país en aquel periodo), etc.

Directamente relacionado con las claves de sentido de la novela se encuentra el plus técnico de las citas, hecho que arriba anticipábamos como un verdadero punto de inflexión. Debido a la estructura relacional de significado que comportan tanto la forma como el contenido, el desarrollo de la primera característica señalada ayudará en la comprensión de la segunda.

En cada nueva novela publicada, Manns va evidenciando una progresiva optimización de los mecanismos técnico-narrativos, dispositivos que no actúan al azar, sino constituyen indicio de las ideas-fuerza que animan el texto.

Es el caso, por ejemplo de dos textos ficticios escritos por el viejo A. Z. Chandernagoor - *El cuaderno de los excesos* y *el cuaderno de los últimos días*- los cuales son una especie de crónica póstuma dirigida a los sobrevivientes del apocalipsis, una especie de *accountability* ético, de un *De Profundis* que enfatiza su análisis en la descomunal sinrazón que condujo al planeta a una conflagración tecnológica apocalíptica. Este documento queda para la posteridad como un manual y guía para Kirlian y Gaea, hecho que les lleva a ambos a replicar esos textos con un *Diario de a bordo* en su postrera navegación. La idea subyacente parece ser la importancia del testimonio, del registro escrito y la fugacidad de la oralidad, la pervivencia comunicativa a modo de *enxiemplo* para las futuras generaciones.

⁸⁸ En Chile, el Coa es una jerga propia del mundo delincencial o hamponesco.

⁸⁹ Curiosamente, la expresión alemana bunker (“refugio”) es de uso común en Chile y designa popularmente tanto la edificación secreta subterránea construida en 1982 en la Plaza de la Constitución, frente a la casa de gobierno conocida como “La Moneda”, como también la residencia privada del General Augusto Pinochet en Lo Curro, cuyo costo total fue de 20 millones de dólares con cargo al Fisco y que hoy pertenece al Ejército.

También hay un estilo de citas en Manns que llaman particularmente la atención, por dos razones: en primer lugar, se trata de referencias que no están desvinculadas de la trama narrativa, antes bien forman parte de la misma y se relacionan con un imaginario cultural supuestamente compartido por el (archi) lector y, en segundo lugar, remiten a una clave de sentido. Ellas son de índole literaria (la mención a los escritores latinoamericanos), musical y cinéfila.

Una referencia musical tiene lugar cuando Kirlian y Gaea se encuentran en la habitación biblioteca viendo videocassettes y observan a un músico cantando una canción, cuyo texto se transcribe parcialmente en la misma novela de la forma siguiente:

“Was she told when she was young that pain would lead to pleasure?

Did she understand it when they said

That a man must break his back to earn his day of leisure?

Will she still believe it when he’s dead? (Manns 1992 231).

Se trata de un fragmento de la canción “Girl” del grupo musical inglés The Beatles,⁹⁰ y lo que señala son cualidades extrapolables al amor de Kirlian hacia Gaea (“sufrimiento”), algunas de sus propias características (“¿le dijeron de pequeña que el dolor llevaba al placer?”) y el contexto en que ambo se encuentran (“proximidad de la muerte”). A tanto alcanza el impacto de la canción, que ambos “terminan enlazados”, puesto que Gaea es la propia “Girl” del tema musical.

Lo mismo ocurre con una mención que hace el propio narrador, cuando algunos moobitanos han encendido la cabaña (las cursivas son nuestras):

⁹⁰ “¿Le dijeron de joven que el dolor llevaría al placer?

¿Lo entendió cuando le dijeron que un hombre debe romperse la espalda para ganar un día de descanso?
¿Lo creará aún cuando él ya esté muerto?” (la traducción es nuestra).

El autor de esta canción es John Lennon (aunque algunas publicaciones también señalan a Paul McCartney como coautor). Aparece en 1965, en el álbum “Rubber Soul” (“alma de plástico”).

“La esperanza de un día más se derrumba. Las llamas se derrumban exterminadas por la última llamarada. *Tal y como alguien* lo consignara formalmente en un pretérito papel, el tiempo es ahora *un fuego que consume*” (Manns 1992 235).

En este caso se trata de una clave de autorreferencia del propio novelista, pues una composición musical suya se denomina precisamente “El fuego que consume” (Manns 1969).

La tercera cita es de carácter cinéfilo y ocurre cuando el viejo A. Z. Chandernagoor, a efectos de identificar la ubicación de Kirlian, lo “viste” con una máscara similar al rostro del actor Robert Redford, protagonista de la película *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (1972). El visionado del film nos hace establecer convergencias con la propia situación de Kirlian, dado que se trata de un soldado estadounidense del siglo XIX que, tras combatir por su país contra tropas de México, llega a un ambiente hostil (“las montañas rocosas”), pretendiendo sobrevivir allí.

La ayuda recibida por un trampero apodado Garra de oso y la convivencia marital que emprende con la nativa amerindia Swan, así como el infierno de venganza que experimenta tras el asesinato de su familia por otra etnia indígena, se erigen como una manifestación especular del protagonista (Kirlian/Jeremiah Johnson; Extrarradio de Moob Nwot/Montañas rocosas; A. Z. Chandernagoor/Garra de oso; Gaea/Swan; Apocalipsis/venganza).

Sobre la matriz de sentido

Una vez abordada tanto la reseña de la novela *De repente los lugares desaparecen*, como verificada su plena condición de novela de ciencia ficción utópica/distópica y sus principales elementos técnicos y estructurales, procedemos a llevar a cabo un análisis de las principales ideas-fuerza planteadas en el texto.

Una primera lectura atenta de la novela permite establecer, a lo menos, una crítica de tres aspectos muy interrelacionados: el armamentismo actual, la desregulación del progreso tecnológico y la impunidad del poder.

En las páginas de la novela son numerosas las ocasiones en que se registra una clara oposición entre la dualidad tecnología/naturaleza, con el objetivo de cualificar la tecnología como algo propio y exclusivo de los estados más desarrollados del orbe, los que tuvieron derecho a diseñar, implementar y utilizar tecnología de carácter bélica a niveles descomunales con desastrosos resultados. Este armamentismo está narrado como el producto de la erosión de las confianzas entre los países más poderosos y su utilización, la forma de asegurar una efectiva defensa de sus territorios.

En cuanto a la impunidad, el viejo A.Z. Chandernagoor, en tanto que subalterno de Moob Nwot, expresa constantemente que los jefes moobitanos, no obstante ser los responsables de una hecatombe nuclear, no han asumido responsabilidad alguna en este hecho, sino que han diseñado previamente una ruta de escape, un refugio, un búnker, en caso de ocurrir una tragedia radioactiva. Es decir, el poder ha sido ejercido con total impunidad, desvinculado de un marco moral, democrático, propio de una sociedad civilizada.

Todo lo anterior viene a reafirmar la idea que Moob Nwot, en tanto modelo incitativo de mundo, es el producto de una *distorsión* y que debido a ello, no puede en modo alguno constituir una alternativa frente al apocalipsis.

El progreso tecnológico, supuestamente centrado en aplicaciones provenientes de la ciencia y empleado en beneficio de la humanidad ha sido usado para su destrucción, a través de la acumulación de elementos e insumos bélicos de gran fuerza destructiva. Ello ocurre básicamente porque no existen mecanismos regulatorios que limiten su utilización ni organismos que ejerzan una supervisión integral, situación que consolida la condición de impunidad por parte de los

países hegemónicos en el concierto mundial. Esa impunidad además, posibilita la construcción de un búnker a espaldas de los ciudadanos.

Si contrastamos esta situación con el panorama global de las últimas décadas, evidentemente hay una crítica política en la novela, la cual se puede sostener perfectamente con datos estadísticos confiables, factor que reafirma la fuerza performativa de que está investida *De repente los lugares desaparecen*.⁹¹

La fuerza performativa real de la novela o sus efectos performativos alcanzan hasta el poder profético, si traemos a colación sucesos ocurridos en el mundo, con posterioridad a su publicación en el año 1992.⁹²

Como ya ha sido expuesto, el análisis de la tríada progreso tecnológico-bélico desregulado, armamentismo e impunidad aparece en oposición a la naturaleza, a la que se le atribuyen las condiciones contrarias. En efecto, a pesar de la lluvia radioactiva, A.Z. Chandernagoor, su nieta Gaea y la gente sobreviviente vive en los bosques aledaños a Moob Nwot, donde todavía hay ríos y peces, mar, animales, árboles, frutos, etc. Contaminados, claro está, pero vivos, autenticando una fuerza vital. De aquí se puede extrapolar una propuesta ecológica por parte del autor, fundamentalmente a través de la descripción de la belleza de los paisajes sobrevivientes y de las sensaciones indescriptibles experimentadas por Kirlian cuando penetra en el bosque.

En cuanto al mismo Kirlian, en tanto que protagonista de la novela, encarna un móvil bastante común en obras de esta tipología: la lucha por el valor de la libertad.

⁹¹ Se trata de datos proporcionados por el Instituto Internacional de Estocolmo para la Investigación de la Paz, organismo internacional independiente fundado en 1966. Disponible en Internet en su página web <http://www.sipri.org> [Acceso el día martes 26 de marzo de 2013].

⁹² Solo basta citar el accidente nuclear de Fukushima en el año 2011, con magnitud 7 (máxima), según la Escala Internacional de Eventos Nucleares (INES).

Kirlian, aun cuando se nos presenta con cierto grado de rebeldía, en su calidad de hombre nacido artificialmente y con total desconocimiento de los extramuros moobitanos, es un personaje estático antes de conocer a Carrantou; el militar retirado es quien activa su toma de conciencia y, a partir de ese hecho, lo impulsa a liberarse, tanto del mismo Moob Nwot, como en su condición de ser humano.

Kirlian, al ir observando progresivamente la realidad de otro mundo, el de los bosques exteriores al búnker, va experimentando aversión progresiva contra todo lo que corresponde a Moob Nwot y toma conciencia de sus estructuras de injusticia, cuando enumera los tipos de castigo para los subversivos: aislamiento, prohibición de lectura, de masturbación, focos de luz dirigidos al rostro toda la noche, aplicación de ducha continua, generación de risa constante conducente a la histeria, ducha de sonido desintegradora de la materia, etc. Esta lucha por la libertad le lleva a arrostrar todo tipo de peligros y alcanzar el amor, la más alta manifestación humana.

La existencia de Moob Nwot como enclave exclusivo y de los bosques exteriores como expresión de marginación subalterna, configura en la novela el móvil de la soledad, la cual se expresa preferentemente en la pareja de Kirlian y Gaea. El primero nunca ha visto una mujer y no tiene amigos antes de conocer a Carrantou; vive con otras personas, pero no comparte sentimientos ni afectos y tampoco realiza actividades comunitarias. Se trata de una vida unívoca, absolutamente individual, sin alteridad posible. En el caso de Gaea, por vivir en la cabaña del bosque experiencias de lectura, música y arte con su abuelo, tiene una cultura y una existencia mucho más rica que la de Kirlian, motivo por el cual sufre todavía más su precariedad existencial. Por ello vive una pasión sexual desaforada y encuentra en Kirlian su más fiel discípulo en las artes amatorias, atenuando su “más extrema sed antropológica”, para usar la feliz expresión cortazariana.

Esta pareja de Kirlian y Gaea recuerda en cierto modo, por el tratamiento isócrono de su amor, el de otras parejas paradigmáticas de la literatura como Romeo y Julieta.

Para la consolidación de esta pareja, es necesario que ambos sean expurgados de sus respectivos topoi: Kirlian de Moob Nwot, suerte de antiparaiso, y Gaea, aunque nacida con posterioridad a la hecatombe nuclear, del mundo de sus padres. Tras la tragedia y los eventos vividos por Kirlian, ambos tienen un nuevo espacio fundacional: la cabaña protectora de su abuelo y los bosques adyacentes. Tras la apertura del búnker, ese espacio es reemplazado por el mar, donde deciden iniciar un viaje final.

Observamos también en la novela un aspecto directamente relacionado el anterior: la profunda relación existente entre el amor (Eros) y la muerte (Tánatos).

Por ejemplo, en este texto mannsiano dicha relación está referida a las constantes invectivas que lanza A. Z. Chandernagoor, en relación con los sucesivos orgasmos que experimenta un hombre en trance de muerte por ahorcamiento. De hecho, el mismo Chandernagoor elige este método para su propia muerte.

Igual acontece en un coito entre Gaea y Kirlian, llevado a cabo en el puerto inhabitado de Utsavalipak, donde juegan a estrangularse mientras realizan el acto sexual.

Todo lo anterior constituye una constante remisión temática a la película *El imperio de los sentidos*, del cineasta japonés Nagisa Oshima.⁹³

A través de una textualidad atética, *De repente los lugares desaparecen* nos convoca a una reflexión posmoderna sobre la utopía tecnológica y la (in) evitabilidad de un apocalipsis nuclear, pues se reiteran extensamente en el texto, aunque de forma críptica, los abusos tecnocientíficos en el mundo contemporáneo, así como las consecuencias respecto de su

⁹³ Oshima, Nagisa, *El Imperio de los sentidos*. Japón/Francia, Argos Films, 1976. Esta película cuenta una historia real ocurrida en Japón en la década de 1930, donde una pareja de amantes lleva sus deseos sexuales hasta la muerte.

desregulación, oponiéndoseles únicamente la fuerza del amor, como basamento de la perpetuación de la especie.⁹⁴

Finalmente, esta lectura en clave posmoderna a la que invita la novela, también aparece expresada en tópicos tales como los eufemismos con lo que suele designarse la realidad de Moob Nwot, sosías lingüísticos que conforman “simulacros”, “manifestaciones de hiperrealidad”, según la terminología de Baudrillard.⁹⁵

Este aspecto lo podemos ver reflejado en el inicio de la guerra, sin clarificación de motivos, sin espesor informativo, sin información respecto de los bandos en pugna y sin datos confiables sobre su duración.

Para ejemplificar esta crítica posmoderna, Moob Nwot vive sobre la base de eufemismos, pues todo en la ciudadela recibe una denominación que no se relaciona con la verdad. Por otro lado, hay una saturación de medios de comunicación, son demasiados y hacen lo contrario de lo que se espera. En el búnker se obnubila la libertad, cuando no se la anula directamente, como ocurre con la vigilancia tecnológica de los individuos que habitan en su interior.

Esa es la razón definitiva por la cual Kirlian, que ha entrado al escenario de la conciencia -el único escenario posible de la evolución humana-, debe luchar con todas sus fuerzas junto a Gaea para cambiar ese estado de cosas. Si su propósito es logrado a no, depende de cómo evaluemos el desenlace de la novela, un aspecto no menor para su cabal comprensión, en el cual sugiere reparar su propio autor:

⁹⁴ A efectos comparativos de la dualidad ficción/realidad, véase el resumen en idioma español del Yearbook 2012 del Instituto Internacional de Estocolmo para la Investigación de la Paz, disponible en Internet: <http://www.sipri.org/yearbook/2012/files/SIPRIYB12SummaryES.pdf> [Acceso el día martes 26 de marzo de 2013].

⁹⁵ Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducción de Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.

“No estés tan seguro. *De repente los lugares desaparecen* tiene un final absolutamente abierto. Tal vez un día abras tu ventana, que entonces dará al mar, y los verás pasar con rumbo al sur. Es el lector, cada lector, quien debe escribir en conciencia la última palabra, su palabra, su vocación de vida, su valoración de continuidad, antes del verdadero punto final. Si ello no es así, no vale la pena que se comprometa en este laberinto”.

(Epple 1991 229).

3.7. El corazón a contraluz (1996).

El corazón a contraluz. Un modelo del registro etnoficcional narrativo.

“Una muerte es una tragedia; un millón de muertes es un dato estadístico”

(Frase supuestamente proferida por Josef Iulianov Stalin).

Situados ya en la séptima arqueología de la producción novelística de Patricio Manns, en ella nos interesa sobremanera identificar y caracterizar los objetivos previamente trazados para *El corazón a contraluz*, los cuales se orientan a cualificar los elementos que conforman un determinado y característico registro de la diégesis mannsiana -etnoficción, antropología e historia- el que opera subsumido en el texto literario mismo.

En este mismo sentido, resulta valioso ofrecer las características principales de lo que la teoría denomina “Literatura Etnoficcional”,⁹⁶ contraponiéndolas a la propia realidad etnoficcional de algunas novelas de Manns que presentan este registro, como asimismo exponer las especificidades etnoficcionales, antropológicas e históricas que exhibe *El corazón a contraluz*.

Finalmente, estimamos relevante establecer si un texto con las peculiaridades precitadas permite -todavía- constatar una ontología novelística o si, por el contrario, esta novela pierde definitivamente esa cualidad para constituir un híbrido textual.

En cualquiera de los dos posibles escenarios, ofreceremos algunos fundamentos técnico-conceptuales que legitimen una posición clara, amén de algunas conclusiones de interés para evaluar la evolución/estancamiento/involución de *El corazón a contraluz* al interior del proyecto novelístico global de Patricio Manns.

⁹⁶ En un sentido restringido a novelas latinoamericanas, la etnoficción hace referencia a textos narrativos que recogen actos fundacionales, epopéyicos, bélicos, cosmogónicos, etc., de sociedades primitivas o indígenas, las cuales se encuentran extintas o en claro peligro de desaparición.

Dentro del itinerario novelístico del escritor chileno, la novela *Actas del Alto Bío-Bío* desarrollada anteriormente en nuestra tesis doctoral, puede ser considerada como la primera novela mannsiana de impronta etnoficcional.

No obstante lo anterior y sin negar su calidad, esta novela-reportaje ficcionaliza un hecho particular dentro de la historia del movimiento reivindicativo mapuche: el primer levantamiento en armas de esa etnia frente al Estado chileno en el año 1934, tocando más bien de forma tangencial aspectos de carácter cosmogónico y de profundización de aspectos culturales y tradicionales.

El corazón a contraluz sin lugar a dudas que es un texto mucho más ambicioso y complejo, pues, reconociendo una perspectiva etnoficcional que apunta en lo central a denunciar el exterminio de la etnia selk'nam en Tierra del Fuego en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tiene un diseño narrativo bastante peculiar que recoge datos anclados en la historia y la antropología, los que se difuminan en un lenguaje narrativo no exento de lirismo, conjuntamente con la presentación de otros leitmotiv -la muerte, la violencia, el enfrentamiento entre la cosmovisión racionalista europeizante y el pensamiento mágico-mítico selk'nam, el amor-, etc., hecho que la convierten en una obra más universal.

La temática etnoficcional referida a la etnia mapuche se retoma en la última novela de Manns publicada hasta la fecha: *El lento silbido de los sables*, centrada en el choque cultural que supuso la denominada “Pacificación de la Araucanía” en el sur de Chile,⁹⁷ cuyo análisis se realizará en esta misma tesis doctoral.

⁹⁷ En estricto rigor histórico, la guerra entre el pueblo mapuche y el Ejército de Chile se encuentra directamente relacionada con “la guerra del Pacífico”, conflicto bélico que enfrenta a Chile contra Perú y Bolivia, entre los años 1879 y 1883. Al finalizar la guerra, los dos últimos países pierden valiosas posesiones, las cuales conforman actualmente el extremo norte de Chile. Dado que desde 1857 hasta 1886 hubo hechos de sangre en el territorio mapuche por la expansión del Estado, ambas guerras terminaron potenciando logística y experiencialmente al ejército, pues, por un lado los soldados salían de una guerra

En relación con lo antropológico, Manns, en el proceso de investigación que le es tan característico,⁹⁸ operacionaliza un conjunto de datos extraídos de autores y textos canónicos de esta disciplina científica (o relacionados con ella, como la etnología, la etnografía, la historia natural u otras). Es el caso de Charles Darwin con su *Journal of research into the natural History during the voyage around the world* (1839); el sacerdote anglicano Thomas Brigdes, responsable del monumental *Diccionario Yámana-Inglés* (1865); Martín Gusinde, autor del libro *Los indios de tierra del fuego. Los Selk'nam* (1931) y, de más reciente data, el texto *Los Selk'nam. La vida de los onas*, de la antropóloga norteamericana Anne Chapman (1986).

Dentro de las temáticas de corte específicamente antropológico que aparecen en la novela, podemos citar, entre las principales, varios capítulos dedicados a la descripción del imaginario selk'nam. Verbigracia, la mención a las nueve épocas míticas de la etnia, narradas por Drimys Winteri a Julio Popper, los protagonistas de la novela, donde podemos apropiarnos de aspectos biológicos, conductuales y sociales del mundo indígena selk'nam desde una perspectiva literaria, sin la aridez de la textualidad técnico-científica de la Antropología, como es el caso de la rebelión de los hombres (*Maná-maten*) y el rito de iniciación masculina (*Hain* o *Klóketen*).

El extenso relato de Drimys Winteri en su condición de chamana respecto de las nueve épocas míticas del pueblo selk'nam (*de las montañas reencarnadas, del gobierno de las mujeres, de los héroes fornicadores, de la subida al cielo del sol, de los que trepaban hasta Kuanip, de la cotorra que predijo un mal milenio, de los coleccionistas de prepucios, de la cabeza ambulante y de los ríos de sangre y de los racimos de orejas*), también aporta valiosos antecedentes del

para ingresar a otra, trasladándose del norte hacia el sur del país y, por otro, se probaban nuevas tecnologías de guerra en el territorio mapuche (por ejemplo, con la introducción de carabina de repetición *Spencer* en remplazo de la carabina de un tiro *Minié*).

⁹⁸ Según la información aportada por el propio autor en el programa cultural chileno de televisión "Off the record" conducido por el escritor Fernando Villagrán en 1997, la novela *El corazón a contraluz* le significó cinco años de trabajo.

pasado remoto, los orígenes y su historia evolutiva, datos que permiten ir más allá del nivel meramente informativo, otorgando un conocimiento de la cosmovisión indígena y sus complejidades culturales en cuanto a mitopoéticas, teofonías, tradiciones, costumbres y rituales.

Otro ejemplo muy claro lo constituye el tema del chamanismo de Drimys Winteri abordado extensamente en la novela en el capítulo XXVII, a través de alusiones constantes a los poderes de que está investida.⁹⁹ Drimys primero narra la condición chamánica de su propio padre (en lengua Selk'nam, un *kon*):

“-No, ya te he dicho que extendía la mirada hacia la orilla de enfrente, sus ojos se curvaban enganchándola. Luego la recogía para hacer que la orilla viniera hacia él. Todo pasaba muy rápido. (...) Mi padre era un “kon”. (...) Un wizard. Un chamán. El hechicero”. (Manns 1996 37).

Lo mismo sucede cuando derrota a Popper en una carrera contra su caballo *Moloch*:

“(...) Winteri levantó de pronto un brazo despidiéndose del jinete vencido y del lento caballo azabache, que era el más rápido de los caballos de “El Páramo”, y a partir de entonces, el hombre y la bestia quedaron atrás. Luego se fueron quedando todavía más atrás, hasta que por fin la selk'nam desapareció tras un promontorio” (86).

Un nuevo ejemplo se constata en los párrafos siguientes, cuando Drimys confirma su visión kilométrica al advertir a Popper en cuatro ocasiones de la emboscada preparada por Joachim Polvdsen (“Juaco Polen”), uno de sus múltiples enemigos, hecho que termina siendo confirmado:

⁹⁹ De acuerdo a Mircea Eliade, el Chamanismo “No es propiamente hablando, una religión, sino un conjunto de métodos extáticos y terapéuticos ordenados a obtener el contacto con el universo paralelo, aunque invisible, de los espíritus y el apoyo de estos últimos en la gestión de los asuntos humanos”. Véase Eliade y Couliano (1992 127).

1. “(...) La dama apoya el índice en mitad de su frente, cierra los ojos echando atrás la cabeza, y dice luego:
-Considerando un círculo de una milla de largo, ahora somos tres en su interior.
-Cuatro –replica el caballero-, pues nuestros caballos son dos.
-Entonces seis –rectifica ella-, pues el otro también trae caballo.
-¿El otro? ¿Qué otro? (...)”
2. “(...) Alguien viene hacia aquí. Es el otro. Está bordeando la ribera por el este (...)”
3. “(...) -Es un hombre de barba, ha desmontado y tira su caballo de las riendas (...)”
4. “(...) -¿El que viene es Juaco Polen?
-El que viene es Joachim Polvdsen.”
5. “(...) -Era el bandido Joachim Polen –confirma él.
-Lo sé –replica ella-, vi perfectamente a Juaco Polvdsen cuando huía a perderse (...)”
(229-235).

Drimys finaliza manifiesta sus poderes en una dimensión sobrenatural, cuando le señala en el epílogo a Popper que puede ver su corazón azul a contraluz y le informa a éste de la fecha exacta de su muerte:

“-Es extraño, pasa el tiempo, pero cada vez que te paras contra una ventana, veo tu corazón a contraluz.

Él agitó la mano con gesto de fastidio, aunque preguntó, sin mayor interés:

-¿Y lo ves cómo?

-Azul. Ha hecho un gran esfuerzo. Desconozco la naturaleza de ese esfuerzo, pero no tardaré en saberlo.

-¿Tiene algún significado particular el color azul de mi corazón?

La dama vaciló. Luego murmuró, buscando las palabras:

-Significa que te veré el próximo 7 de junio en el Cementerio de la Recoleta” (290).

Entendiendo la historia como un depósito informativo de los sucesos preferentemente relacionados con el pretérito, en *El corazón a contraluz* existen, a lo menos, siete fuentes documentales históricas concretas utilizadas como material de investigación: las diversas peticiones de concesión de tierras remitidas por Julio Popper a los gobiernos argentinos de la época entre 1885 y 1893; las respuestas de los poderes ejecutivo y legislativo de Argentina, documentos actualmente preservados en la biblioteca de su Congreso Nacional; los textos de sus dos conferencias ofrecidas en 1891 en la Sociedad Geográfica Argentina, los diversos documentos remitidos por Popper a la *Societati Geografice Romine*, en su calidad de ciudadano rumano de nacimiento; los archivos de las antiguas misiones Salesianas y Anglicanas de Tierra del Fuego conservados en museos de Chile y Argentina y en menor medida, el Diario de vida Popperiano, que permiten corroborar extraliterariamente la *realidad* de los acontecimientos centrales narrados y, por otro lado, establecer la *verosimilitud* literaria de esta diégesis mansiana.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Podemos señalar el Museo Histórico Regional “Braun Menéndez”, el Museo Salesiano Maggiorino Borgatello, el Instituto de la Patagonia (Punta Arenas) y el Museo Antropológico Martín Gusinde (Puerto Williams) en Chile; también el Museo Marítimo y del Presidio de Ushuaia y el Museo del Fin del Mundo en Argentina, como centros de investigación que conservan gran parte del patrimonio documental generado por las extintas misiones salesianas y anglicanas de Tierra del Fuego.

Las fuentes históricas aludidas se pueden agrupar temáticamente tanto en datos del contexto histórico-social del exterminio Selk'nam como en aspectos biográficos del propio Julio Popper.

Con respecto al primer tema, existe abundante literatura de investigación histórica referida a las matanzas ejercidas contra los indígenas selk'nam, yámanas, tehuelches y otras etnias emparentadas en Tierra del Fuego, genocidio iniciado el siglo XIX y finalizado el siglo XX.¹⁰¹

Dentro de las (sin)razones que intentan explicar estos actos, cabe señalar que el siglo XIX se caracteriza por ser el periodo histórico de la razón ilustrada, del enciclopedismo, época en donde las diversas expediciones científicas, las exploraciones y los descubrimientos geográficos alrededor del mundo desconocido no hacen sino corroborar una férrea voluntad de conocimiento. Lamentablemente, ante el hallazgo de riquezas en los lugares recién explorados y descubiertos, el afán científico fue desplazado de forma vertiginosa por el logro de objetivos de una evidente y exclusiva naturaleza de plusvalía económica.¹⁰²

En este contexto, los principales empresarios europeos llegados a Tierra del Fuego a partir de la segunda mitad del siglo XIX, consideraron necesario efectuar una limpieza étnica de la zona, basados en fundamentos de orden eugenésico, a efectos de no tener impedimentos de ninguna clase para materializar sus proyectos económicos.¹⁰³

¹⁰¹ Véase el texto de Boleslao Lewin *Quién fue el conquistador patagónico Julio Popper*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974 (27-30).

¹⁰² Los abusos ocurridos en Tierra del Fuego son sólo una continuidad histórica, pues el despojo se dio desde el mismo descubrimiento de América. Vid. el libro de Eduardo Galeano *Las venas abiertas de América Latina*. Santiago: Pehuén, 1971.

¹⁰³ Ofrecemos tres antecedentes para vislumbrar la brutalidad de la masacre indígena: en principio se pagaban 2 libras esterlinas por cada par de orejas Selk'nam (no era necesario exhibir el cadáver); se considera al inglés Sam Hyslop (que en la novela mannsiana aparece con su nombre real, ejerciendo como lugarteniente de Popper) como el principal asesino de los Selk'nam, atribuyéndosele un total de 80 víctimas. Finalmente, varios historiadores certifican la extinción total de los Selk'nam con la muerte de Angela Loij en 1974, última descendiente pura de esa raza.

Las enormes e inexploradas riquezas encontradas en Tierra del Fuego generan una riada de ciudadanos extranjeros -de muy diversa condición- arribando desde Europa en pos de la quimera del oro fueguino (rusos, ingleses, alemanes, yugoeslavos, italianos, franceses, españoles, etc.). Lo paradójico de esta situación es que muchos de ellos terminaron como desaharrados en un lugar presumiblemente arcádico, al servicio de empresarios desalmados, cuando no muertos en hechos bélicos con los falsos buscadores de oro, con las etnias originarias o en reyertas con sus propios compañeros en tiempos de ocio.

Con este tipo de personajes en sus filas, Julio Popper, con el grado de capitán, llegó a disponer de un ejército en Tierra del Fuego, el cual combatía con un uniforme bastante similar al del Imperio Austro-Húngaro de la época, apertrechado como una unidad bélica convencional y financiado a su vez por las utilidades de Popper en sus negocios ganaderos y, especialmente, con la media tonelada de oro anual que generaba la empresa “Lavaderos de Oro del Sur”, cuya propiedad compartía con ilustres políticos y empresarios argentinos.

La lucha del ejército de Popper se daba con buscadores de oro apócrifos, extranjeros, argentinos y chilenos, quienes carecían de capital e infraestructura para instalar empresas auríferas e intentaban sabotear y robar el trabajo de los lavaderos establecidos legalmente, ya sea en el proceso de extracción mismo, el acopio o el envío a Argentina del valioso metal en paquebotes especialmente dispuestos en los embarcaderos fueguinos.

Por otro lado, Popper tenía una amplia base de apoyo y contactos con el poder político argentino y, amparado en dicha situación, dictó una prohibición de instalar lavaderos en lo que consideraba graciosamente como su territorio, normativa que hizo extensiva a sus propios hombres, estableciendo severos castigos en caso de desobediencia.

Tomando en consideración la paupérrima condición socioeconómica de sus subordinados (aunque jamás reconociendo este hecho o efectuando declaraciones públicas que los

comprometiera ante la justicia), Popper y empresarios como él alentaron calurosamente el corte de orejas Selk'nam con un estímulo monetario, hecho que inclusive fue registrado fotográficamente por el mismo Julio Popper y expuesto en una de sus conferencias. En la actualidad, dichas imágenes están al alcance de cualquier investigador.

En relación con los aspectos biográficos de Julio Popper, a la luz de lo investigado resulta evidente que hay una gran fidelidad de los acontecimientos narrados con los realizados efectivamente por él, en términos de origen genealógico (nacimiento el 15 de diciembre de 1857 en Bucarest, Rumania), linaje familiar (sus padres -Nefthalí y Hannah Popper-, eran de origen polaco y de tradición judía asquenazi), estudios desarrollados (lector furibundo en la librería de su padre, de condición políglota), profesión (Ingeniero de Zapadores, título obtenido en Francia en 1877), relaciones establecidas (vinculado siempre con las élites de la época, tanto en Europa como en Argentina), características físicas y psicológicas (de gran estatura, pelirrojo, de ojos azules, jamás sonreía, duro, impenetrable, de gran ambigüedad en sus acciones, racista, genocida, con egocéntricas pretensiones de descubridor, geógrafo, historiador, etnólogo, antropólogo), gran cantidad de viajes realizados (Francia, Rusia, Egipto, Estados Unidos, Austria, etc.), naturaleza de actividades económicas desarrolladas en Tierra del Fuego (empresario de lavaderos de oro, obtención de tierras en concesión para la crianza de ganados, negocios bursátiles en Buenos Aires, especulaciones financieras y políticas, membresía en una Logia Masónica) y su temprana muerte ocurrida a los treinta y seis años (el 5 de junio de 1893).

Esta evaluación de fidelidad está fundada en la profusa información proporcionada por diversas fuentes antropológicas e históricas respecto de la vida de Popper, utilizadas por Manns en tanto que materiales de documentación para esta novela etnoficcional.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Véase especialmente el texto de Armando Braun Menéndez *Julio Popper, el dictador fueguino*, disponible en portales especializados de Internet.

No obstante lo anterior, abordamos ahora un punto esencial del presente análisis:

¿Sigue siendo literatura este texto mannsiano? ¿No se encuentra mediatizado, anulado en su *literariedad* por el conjunto de datos antropológicos e históricos?¹⁰⁵

Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, ¿Podríamos hablar de una “historia novelada” o de una ficción “antropológica”? ¿O se logra conformar una narración en donde ambas disciplinas son meros elementos auxiliares para la ficción, para la configuración de los personajes, para el diseño de los acontecimientos y los espacios en que se desarrolla la historia?

Las preguntas anteriores las consideramos propias de todo análisis literario, pues hoy no basta con describir una estructura, con graficar un determinado funcionamiento. ¿Qué se hace con esos materiales? Ponerlos al servicio de una interpretación, buscar el sentido de la obra literaria, aunque eso mismo signifique reconocer que todo texto es plurisignificativo, una obra abierta, tal como lo ha señalado Eco (1962).

Desde nuestra perspectiva, Manns utiliza elementos antropológicos e históricos con el propósito principal de diseñar la ficción y realiza una investigación rigurosa por cuanto ello le permite plena objetividad en el discurso narrativo, tomando en consideración la fuerte carga ideológica de una novela etnoficcional.

En este mismo contexto, Engelbert Manfred (1994) plantea que algunos textos literarios narrativos contemporáneos se caracterizan por instalar parcelas de realidad al interior de los mundos ficticios, como una forma de empoderarse frente a ella y ver la obra literaria misma no sólo como producto artístico, sino como producto cultural, otorgándole un estatuto y una jerarquía gnoseológica superior.

¹⁰⁵ Ciñéndonos estrictamente al significado de *literariness* proporcionado por Roman Jakobson: “lo que hace de una obra determinada una obra literaria” (es decir, análisis centrado en la especificidad intrínseca, los elementos constitutivos, el funcionamiento de una obra literaria). Véase Marchese y Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986 (246).

Por su parte el historiador Russell B. Nye (1966) establece relaciones de complementariedad entre novela e historia, pues para él un escritor desarrolla el sustrato interno, psicológico, de un personaje (emociones, ideas y motivos) que le permiten anticipar determinados sucesos, algo extemporáneo en un documento histórico.

En síntesis, *El corazón a contraluz* no deja de ser -en ningún momento- una novela, esto es, un constructo lingüístico ficcional, con una estructura narrativa que contiene una historia, una trama, en donde determinados personajes desarrollan un conjunto de acciones en ámbitos de carácter espacial.

En tal sentido, reiterando lo ya señalado, los antecedentes de carácter antropológico e histórico presentes en *El corazón a contraluz* sólo constituyen apoyaturas de sustentación para la verosimilitud de la narración, datos que le otorgan una cierta credibilidad literaria, instalándola en el subgénero de la etnoficción, pero a la misma vez estableciendo una sinergia, un juego narrativo entre lo real extraliterario y lo ficticio, al interior de la propia narración, características que confirman el particular estilema narrativo mannsiano.

Si bien en la literatura chilena el tema de Tierra de Fuego no es nuevo, -en relación con la apropiación exógena de riquezas, exterminio de los habitantes nativos, rasgos definitorios de su devenir histórico-, si hablamos de un tratamiento narrativo, *El corazón a contraluz* sí resulta radicalmente innovador, en cuanto a la profundidad y rigurosidad de la *investigación* previa realizada, a su *propuesta estética* y al *sentido* que dimana de la novela.¹⁰⁶

¹⁰⁶ En relación con este punto basta citar el conjunto de la obra del escritor Francisco Coloane (1910-2002), Premio Nacional de Literatura 1964 y maestro literario de Patricio Manns, especialmente sus libros de cuentos *Cabo de Hornos* (1941), *Golfo de Penas* (1945) y *Tierra del Fuego* (1956), de gran divulgación y popularidad en Francia; algunas narraciones del Premio Nacional de Literatura 1957 Manuel Rojas (1896-1973) y, más recientemente, las novelas *Mundo del fin del mundo* (1994) y *Patagonia Express* (1995), de Luis Sepúlveda (1949).

En relación con la investigación, estimamos pertinente extraer una información del registro anecdótico de Patricio Manns, a efectos de establecer su forma de trabajo literario.

Manns se informa por vez primera del tema popperiano en 1957, tras cumplir su servicio militar en Punta Arenas, la ciudad más austral de Chile¹⁰⁷. Él señala que, debido a la condición cosmopolita de ese puerto, existían muchas historias populares circulando en el imaginario de la urbe puntarenense y una de ellas era el aura mítica que rodeaba la vida y obra de Julio Popper en Tierra del Fuego. Sin tener la preparación necesaria para asumir una tarea de tal magnitud, comenzó a acumular materiales sobre el tema mientras experimentaba su proceso de aprendizaje vital y literario durante las cuatro décadas siguientes. Retomó el leitmotiv popperiano en 1990 y finalizó su trabajo cinco años más tarde, logrando la publicación de *El corazón a contraluz* en 1996.

En cuanto a la propuesta estética mannsiana, destaca particularmente el *léxico* empleado, el cual se revela con mucha elaboración, poético, a ratos subyugante, inervado de una lírica extraña, sobrecogedor, incluso paradójal, si consideramos el hostil ambiente fueguino y patagónico al que hace referencia directa, características que esperamos ver reflejadas en los ejemplos siguientes:

“Maniobrando con cuidado en el interior de un crepúsculo redondo, untado por el tenue rocío del sol agónico que entraba ya al océano chirriando detrás de las montañas, alargó el brazo hasta que su mano se posó en el cuello trémulo, un cuello que palpitaba empapado de sudor y de miedo. Los dedos trajinaron primero dulces, compasivos, apaciguadores. Pero al cabo de un momento tropezaron con la cruel

¹⁰⁷ En comunicación personal entregada en el programa “Off the record” ya referido, Manns narra la realización de su conscripción militar en el Regimiento N° 4 de Artillería “Pudeto” de Punta Arenas, entre los años 1955-1956.

dureza de la flecha hundida en la piel, a medias incrustada en el hueso de la frente, entre las dos pupilas negras que relucían embargadas por un expresivo terror” (15-16).

“Algunos pueblos, Winteri (...) tatuaban también sus yeguas, sus camellas y sus perras, pues llevaban su lógica hasta un justo extremo total, el orgasmo hasta la imprudencia que aterra, el acto de vivir hasta escanciar el semen, la sangre, en una postrera cucharada de espuma, de ceniza o de agua” (52).

“Me hallaba, al parecer, en el centro de una planicie circular, bañada en su periferia por el inmenso espejo del océano. Adelantaba siguiendo la línea de cinco grados señalada por la aguja magnética, pero no obstante haber avanzado algunas millas, me parecía estar siempre estar fijo en el centro de la planicie. (...) De pronto vi aparecer un grupo de seres gigantescos que se aproximaba con mucha rapidez. Terminé al fin por apercibirme que todo aquello no era más que el efecto de las cabalgaduras reflejadas en la superficie del barro, así como el supuesto océano era simplemente la imagen del firmamento reproducida por la misma refracción. Era una magnífica ilusión óptica que me fascinaba” (87).

En el primer caso se trata del ataque con flechas fallido de Edward Bouverie Pusey Selk'nam -el hermano de Drimys Winteri- a Julio Popper, pues la cerbatana es recibida por su caballo Moloch y no por el jinete, agregándose algunas descripciones de las peculiaridades geográficas de Tierra del Fuego.

El segundo ejemplo corresponde a la calurosa información reseñada por Popper respecto de los Escitas, cultura que él considera modélica. Esto, en el contexto de una de las primeras conversaciones con Drimys Winteri.

La cita final corresponde a un comentario de Popper del fenómeno visual experimentado en Tierra del Fuego denominado *Fatamorgana*, que él había visto anteriormente sólo en Italia. Aquí el narrador es el propio Popper, en el marco de una conferencia ofrecida en el Instituto Geográfico Argentino.

En cuanto a los *dispositivos técnicos narrativos*, ellos son diestramente utilizados, enmascarados en la historia central, hecho que viene a confirmar la madurez literaria de Manns. Dentro de los principales, destacamos una mimesis de impronta borgeana, asunción de estructuras narrativas propias de la crónica, intertextualidad y utilización de la técnica literaria denominada *mise en abisme* o “cajas chinas”, elementos que comportan una textualidad de carácter atético.

Como sabemos, la narrativa de Jorge Luis Borges se caracteriza por la construcción de personajes, hechos, espacios y libros que *parecen* ser verdaderos extraliterariamente, sin embargo solamente son juegos literarios, creaciones propias del heterocosmos ficcional, una especie de intelectualismo aparente.

En tal sentido, la mimesis borgeana la vemos reflejada en la presentación de dos textos apócrifos al interior del texto, una trilogía denominada *Crónica de los escitas* y la *Memoria de tres arroyos*.

De acuerdo a la trama, Popper, durante uno de sus múltiples viajes alrededor del mundo, llega a Siberia en 1882, en donde tiene la oportunidad de conocer al historiador ruso Víctor Berkoff, quien maravillado por la fascinación que Popper siente por la civilización escita, le obsequia el texto de su autoría. Este es el libro de cabecera de Popper y es leído por Drimys

Winteri, en una de las tantas conversaciones intelectuales sostenidas en “El Páramo”, la estancia fueguina del exterminador de indígenas Selk’nam. El supuesto libro también sirve para oponerlo a la cosmovisión selk’nam, defendida por Drimys.

El segundo texto apócrifo -que sólo aparece citado entre paréntesis a pie de página al finalizar el capítulo XXII- tiene como autor a uno de los capataces de Popper, Ambrosio Comarcano. Su supuesta fecha de publicación es 1899, es decir, a seis años de transcurrida la muerte real de Popper y es un texto complementario a un artículo escrito por el empresario de origen rumano a un diario de Buenos Aires en 1891. Su temática es un combate entre el ejército popperiano y falsos buscadores de oro.

En ambos textos apócrifos observamos la apropiación de códigos correspondientes a la crónica, esto por tres razones: tanto el texto sobre los escitas como la memoria de tres arroyos, serían exposición de *hechos o acontecimientos*; dichos actos están centrados sobre *personajes o lugares* y, por último, dado su estilo de redacción e intención comunicativa, ellos constituyen formas embrionarias de la propia *historiografía* popperiana.

En el mismo contexto de la admiración mannsiana por la estética de Jorge Luis Borges, aparece la idea del *tiempo circular* en la novela, concepto tratado por el escritor argentino en gran parte de su producción literaria, proveniente de la reflexión filosófica clásica.

Para Borges el tiempo es una categoría de la eternidad, de la inmutabilidad, lo que significa que determinados actos, eventos o sucesos tienden a su repetición constante, aunque es factible la adopción de variantes. En este sentido no existirían un “antes” y un “después” claramente delimitados, sino un eterno retorno.

En *El corazón a contraluz* la circularidad se expresa en el latrocinio de los descubridores y conquistadores europeos en las geografías de América, desde la génesis de esas dinámicas históricas. De esta forma, Julio Popper es presentado como uno más en la extensa nómina de los

expoliadores. En el texto mannsiano, hay una referencia directa a este punto usando como elemento de análisis el viaje de Hernando de Magallanes en 1519 y el testimonio escrito de Antonio Pigafetta, el cronista de la expedición en tanto que responsable de llevar el Diario de a bordo:

“El Capitán General Fernao de Magalhaes -que siglo a siglo fue transformándose paulatinamente en Fernando de Magaglianes, Fernando de Magalhaes, Ferdinand de Magellan, Hernando de Magallanes-, decidió navegar hacia el sudeste el año 1519” (73).

“El navegante portugués era un tipo retaco, de trato difícil, presa de frecuentes ataques depresivos (...) Un médico de la época adelantó la hipótesis de que su estómago ulcerado estaba al origen de ese carácter agrio. Otro, que su irritabilidad procedía de la imposibilidad de fornicar, pues la sífilis le estaba carcomiendo el pene” (74).

“El Diario de a bordo lo llevó durante todo el viaje un escritor italiano, muy curioso, muy deslenguado y muy católico, llamado Antonio Pigafetta. Él es un auténtico precursor del realismo mágico” (74).

“Por un Rey de Oro -carta de la baraja española- Pigafetta obtuvo seis gallinas. Esa noche cenaron una variedad de cerdo que tenía el ombligo en la espalda” (75).

“El tercer herido, apenas al comenzar la refriega, fue Hernando de Magallanes, a quien una flecha le traspasó la pierna izquierda. Sus hombres se replegaron. Un matancero desnudo y lleno de colores vino hasta el herido y cercenó su pierna derecha con un golpe de terciado, espada de ancha hoja y lamina corta y curva que sus forjadores llaman

“kriss”. El capitán se derrumbó boca abajo, como un sórdido amasijo de carne, sangre y excrementos. Estando así, torció el rostro y vio que sus hombres comenzaban la huida, desbandándose entre gritos de horror y oprobiosos lamentos. Los agredidos prosiguieron encarnizándose con lo que iba quedando del que tanto navegó al encuentro de su muerte”.

(80-81).

La idea contenida en estos trozos es que tanto Hernando de Magallanes como Antonio Pigafetta constituyen una prefiguración de Julio Popper, con quien comparten las siguientes características: ser de nacionalidad extranjera, poseer un afán descubridor, tener una ambición desmedida de riquezas y una responsabilidad directa en el asesinato de indígenas.

La intertextualidad se encuentra claramente presente, a lo menos en cuatro tipologías textuales: boletines de sociedades geográficas, documentos históricos y registros antropológicos (basados en mitopoéticas y teofonías selk’nam) y citas textuales de textos popperianos.

Aparte de los boletines destinados a la Sociedad Geográfica Argentina, en la novela se mencionan tres supuestas cartas despachadas por Popper a la Real Sociedad Geográfica Rumana, redactadas en francés y dirigidas específicamente a su secretario perpetuo Georgiu Ignatius Lahovari, las cuales se publicaron en un boletín de la entidad en 1891. En dichas misivas reitera su propuesta de realizar “una expedición exploratoria de la Antártida” (137).

En cuanto a los documentos históricos y los registros antropológicos utilizados para construir la ficción narrativa, en citas precedentes ya hemos señalado tanto su profusión, como su origen y/o autoría y su actual estado de conservación, nombrando el lugar actual o la institución cultural en donde se puede acceder a ellos.

Con todo, destacamos el tratamiento literario dado en la novela a los cantos ceremoniales de Drimys Winteri, situación desarrollada en el capítulo XVII del texto. En su fuero interno

Popper las considera teofonías, aunque, en estado de duermevela, pregunta por ellas a regañadientes y las niega con ulterioridad.

En este mismo contexto destaca la mitopoética selk'nam referida en el capítulo XII, cuya temática dice relación con el mito epocal de los héroes fornicadores, cuya principal característica es la supremacía masculina, la asunción de los primeros chamanes Selk'nam varones y la educación exclusivamente masculina de los hijos varones, así como el peculiar castigo denominado *Isse-Ohone* (huracán vaginal o “muerte por sobredosis de esperma” en el idiolecto mannsiano) dado a una mujer en falta, ya sea al pueblo o al marido.

Dentro de las citas textuales se menciona un volumen de autoría popperiana (1891) bajo el título de *Apuntes geográficos, etnológicos, estadísticos e industriales sobre la Tierra del Fuego*, al cual, de acuerdo al dictum del narrador, se puede acceder a su lectura en la biblioteca del Instituto Geográfico Argentino de Buenos Aires.

En algunos párrafos hay comentarios e impresiones extraídas supuestamente de un Diario personal del empresario rumano.

Esta intertextualidad genera a su vez efectos de distanciamiento, más allá de la realidad factual que suponen o de la hipotética intervención mannsiana de su estructura léxico-conceptual, pues los textos aludidos objetivizan la narración central, despojándola de manifestaciones emocionales y/o expresiones psicológicas internas, a la vez que expandiendo las posibilidades lúdicas de la antinomia realidad/ficción.

Otro ejemplo brillante de la propuesta estética de *El corazón a contraluz* es el empleo de la técnica literaria *mise en abisme* (o “cajas chinas”).

En la novela es constante la tematización de binomios conceptuales, los cuales, no obstante la oposición especular que suponen, al analizarse más profundamente devienen en significativas relaciones de complementariedad. En un nivel todavía más reflexivo, desde fuera

del texto, consideramos que se estaría apuntando al error histórico de no considerar dichas estructuras como parte de un mismo proceso.

De menor a mayor complejidad, Manns establece relaciones semiológicas entre los binomios tundra siberiana/estepa fueguina, escitas/selk'nam, Europa/América, racionalidad/pensamiento mágico, todas ellas insertas a su vez en la pareja Julio Popper/Drimys Winteri.

Popper cree ver similitudes entre la estepa siberiana y la tundra fueguina. Ello se explica por cuanto Siberia es un territorio muy querido para él; allí cierra un ciclo de su vida e inaugura otro y representa el lugar donde pudo conocer la cultura escita en 1882, a través de la trilogía obsequiada por Víctor Berkoff. La tundra fueguina, por su parte, es el lugar donde ha consolidado un imperio económico-social. Sin embargo, la tundra para Popper no tiene el mismo significado que posee para Drimys.

Popper declara una admiración enorme por la civilización escita, de la cual sólo tiene un conocimiento teórico idealizado, en desmedro de los selk'nam, los habitantes nativos de Tierra de Fuego, a quienes extermina a través del corte y colección de orejas, cuando lo lógico hubiese sido sostener una fluida relación intercultural.

Popper es un hombre culto, ilustrado, europeo. Para él los selk'nam son incultos, ignorantes, más cercanos de la barbarie, americanos. No obstante lo que observa y aprende de Drimys en toda la novela, no cambia su sesgada percepción, pues se encuentra predeterminado por una cosmovisión cartesiana, racional, que niega las manifestaciones ajenas a ella, tales como capacidades y habilidades transpersonales, el chamanismo, el pensamiento mítico-mágico y la propia cosmogonía selk'nam, a las que considera actividades más propias del Medioevo.

Precisamente por no ver los binomios como las dos caras de una misma moneda, es que el amor entre Popper y Drimys resulta imposible, aunque ella sea su alter ego femenino e inclusive sea capaz de infringirle una derrota intelectual.

Como ya lo hemos enunciado, el fracaso amoroso ocurre porque se trata de dos cosmogonías, dos cosmovisiones muy distintas dispuestas en sentido contrario: racionalidad cartesiana frente al pensamiento mágico. De ahí la violencia y la muerte incesantes generadas a partir de este desencuentro histórico-cultural.

Además, es una historia de amor imposible porque Popper se adscribe a otros códigos morales: es un personaje oportunista, lleno de ambigüedades, alguien cuya identidad más profunda es huir de sí mismo, hecho reflejado en su propia historia de vida, ya que en su madurez reniega del judaísmo -no obstante haber sido educado en la tradición *asquenazi* en su más tierna infancia rumana- para ingresar a la “Logia Docente”, entidad perteneciente a la Masonería argentina. Más aún, renunciando públicamente al credo judaico, no trepida en mantener una correspondencia privada con Théodor Herzl (1860-1904), autor del célebre libro *El Estado Judío*, publicado en 1896 y considerado como la biblia política del Sionismo.

En un nivel superior de abstracción, en la búsqueda de su sentido, *El corazón a contraluz* presenta una serie de ideas expuestas que estimamos congruente desarrollar.

En primer lugar, la temática del exterminio selk’nam de los siglos XIX y XX constituye un profundo alegato narrativo contra el racismo actual a nivel global, un modelo incitativo y una toma de conciencia, una contramemoria literaria mannsiana sobre el particular. En el inicio del texto, esta visión reduccionista de las razas aborígenes lo expresa Popper con una frase darwiniana, cuando da muerte a Edward Bouverie Pusey Selk’nam:

“Imbécil (...) ¿Qué podías contra un rémington y un caballo? ¿Qué pudo tu arco miserable contra nuestra velocidad y nuestra tecnología? Yo

represento en toda la extensión fueguina un alarde tecnológico desconocido al interior de estos cuadrantes, pero tu oscuro cerebro no comprendió nada” (24).

No obstante el pensamiento y la praxis de Popper, hay un conjunto de frases formuladas por Drimys Winteri que abren debate o ponen en entredicho la supuesta superioridad racional europeísta (las cursivas son nuestras):

“Con suavidad, le informó que antes de su llegada, mucho mundo hablaba castellano allí, y el Polaco, enrojeciendo una vez más, levantó la voz para gritar que lo sabía, que estaba consciente de no haber traído nada nuevo (...). Con mayor suavidad aún, ella retrucó que no era cierto que no había traído nada.

-¿Cómo es eso- dijo Popper-. ¿Acaso no lo sé yo mismo?

-Has traído la muerte. La muerte por la muerte, y esto algo nuevo aquí”
(39-40).

“-¿Conoces, Iuliu, Bahía Blanca, Río Gallegos, Punta Arenas, Puerto-Por-Venir, Ushuaia, Santa Cruz, Puerto Williams, Bahía de las voces, Caleta de gente Grande?

-Mejor que a esta mano -él la extendió hasta ponerla debajo de una lámpara.

-Todo tenía nombre ya cuando aún no fundaban la ciudad en que naciste.

-Patrañas –gritó Popper, y había empuñado la mano blanca, casi pequeña, regordeta, como si quisiera golpear el rostro moreno que lo encaraba sin el menor esfuerzo, sin un mínimo rictus de temor ni de insolencia.

-Tú siempre tienes razón. ¿Por qué no te vas a tener razón a tu tierra?"

(50).

Un ejemplo rotundo de lo que hemos planteado arriba se puede reflejar en el naufragio que sufren Popper y sus hombres, en una excursión costera desde el mar hacia el río Pellegrini, acompañado de Drimys Winteri. El desenlace fatal es evitado, ya que son salvados por un destacamento de indígenas selk'nam y obligados a marchar de noche por el paisaje fueguino. De improviso, los indígenas se marchan en silencio, ante la estupefacción general, excepto Drimys:

"-¡Cómo! ¿No nos mata?"

Popper la miraba incrédulo. Ella se lo preguntó al rostro pintado del jefe.

Después que éste hubo terminado de hablar, y emprendió la marcha de regreso al pálido e ilimitado espacio de la tundra, Drimys Winteri tradujo:

-Los Selk'nam no matan jamás a un enemigo desarmado, así sea aquél el exterminador de su raza. El deber de un selk'nam es respetar las leyes de Kuanip y proteger al enemigo cuando no existe igualdad de condiciones para un combate. Es una ley antigua, de la época del mito de la cabeza ambulante" (123-124).

Otro elemento interesante de análisis dice relación con la expresión que autentifica a Julio Popper: el de ser un hombre con "el corazón a contraluz", frase que no sólo sirve de título a la novela, sino que alude a la impenetrabilidad, el mutismo, la severidad y a la ausencia de emociones o de vida afectiva del personaje en cuestión.

Sortear el conjunto de obstáculos que Popper levanta para preservar su más profunda intimidad y arribar a su lado más desconocido, oscuro, enigmático, es una tarea titánica que sólo Drimys Winteri -en su condición de esclarecida chamana Selk'nam-, puede asumir y superar.

En este contexto, son dos las oportunidades concretas en que Drimys Winteri -no obstante todas las corazas exteriores con las que resguarda su intimidad Popper-, logra atisbar el volcán interior del exterminador de indígenas y viviseccionar sus monstruos interiores.

La primera se lleva a cabo cuando Drimys se encuentra en el refugio de Popper en “El Páramo”, tras ser capturada. Esta conversación es un estudio preliminar, exploratorio, que realizan los dos para cotejar sus respectivas fuerzas. Popper enumera todo su ideario intelectual (en donde no logra ocultar su racismo) y Drimys le opone su cosmovisión mítica, manifestándole que puede ver su corazón a contraluz, hecho que desconcierta al rumano.

La segunda ocurre años más tarde, cuando Drimys se presenta en la casa bonaerense de Popper para informarle de su próxima muerte, señalándole que ha podido verla en su corazón a contraluz de color azul, esto es, ella puede ver/examinar el aspecto más recóndito del corazón popperiano, *desde el lado opuesto a la luz*.

Lo que observa Drimys proféticamente en el corazón azul (símbolo cromático del frío, la noche, la melancolía, la tristeza) de Popper es una muerte particular, anómala, pero que excede una determinada cualidad anatómico-patológica. Es una muerte por el dogmatismo de Popper frente a otras realidades socioculturales, por su incapacidad de resignificar la alteridad, por su abismante ceguera cuando se trata de aceptar al otro como un legítimo otro en la convivencia.

Tanto la aseveración winteriana respecto del músculo cordial de Popper como la anticipación de su muerte aparecen corroboradas total y absolutamente en la autopsia practicada por el médico legista Conrado Bistourie, quien declara en una de las conclusiones del comunicado final “La muerte fue ocasionada por una afección orgánica del corazón” (292). En privado, el facultativo emite el siguiente comentario, hecho que genera una perplejidad mayúscula entre los circunstantes:

“El órgano cardíaco del señor Popper era de color azul” (292).

En síntesis, si el análisis de *El corazón a contraluz* toma en consideración su efecto performativo real, ello implicará percibirla como una asunción etnoficcional mannsiana en los intersticios de la posmodernidad, pues su atenta lectura ejerce una crítica anticapitalista radical en contra del gran relato del descubrimiento y conquista de América, como una suerte de epifanía cristiana y empresa comercial. A la luz de los documentos consultados, si bien las misiones salesianas y anglicanas contribuyeron a aminorar el sufrimiento indígena, en la práctica el trato represivo contra las etnias originarias de Tierra del Fuego no dejó de ejercerse, tanto así, que hoy ni siquiera pueden considerarse subalternas, pues se encuentran totalmente extintas y, por extensión, ausentes también las misiones, al carecer de sentido su permanencia en dichos parajes.

Asimismo, en esta novela podemos ver prefigurados temas y motivos contenidos en la principal novela de Patricio Manns *El desorden en un cuerno de niebla*, sobre todo en relación con los mecanismos metaficcionales que permiten establecer una poética sobre la literatura.

3.8. Memorial de la noche (1998).

Un comentario a *Memorial de la Noche*.

En el contexto de una investigación doctoral sobre la novelística de Patricio Manns no puede dejar de sorprender en grado sumo la publicación de una novela como *Memorial de la Noche* (1998), dicho esto sin ningún sentido peyorativo.

La sorpresa surge por cuanto, tras su atenta lectura y análisis, podemos señalar que se trata de una edición aumentada y corregida de una novela anterior suya publicada hace trece años atrás, *Actas del Alto Bío-Bío* (1985), cuyo análisis hemos realizado en páginas precedentes de la presente tesis doctoral.

No es una mera reimpresión, puesto que se adicionan algunos capítulos y existe una disposición distinta para ellos.

A nuestro juicio, el problema dice relación con lo expresado en la portada de este texto, la cual señala que *Memorial de la noche* es una novela basada en las *Actas del Alto Bío-Bío*, hecho que no corresponde a la realidad, pues en rigor es la misma novela. Conociendo algunas de las intrahistorias del mundo editorial chileno, seguramente obedece a una decisión de este tipo el texto reseñado.

Nuestra sorpresa también dice relación con la respuesta mannsiana frente a la interrogante que se genera a partir de colocar un texto equívoco: “Son pequeñas licencias literarias que me permito siendo el autor” (Casasús 2007).

El comentario mannsiano nos abre un escenario de contrapreguntas: ¿No resultaba más válido plantear que existía la necesidad mannsiana de retomar literariamente este material, fiel a su propia y personal poética del palimpsesto? ¿O derechamente se trataba de una necesidad económica de *aggiornar* el título conforme a los nuevos tiempos, entendiendo que las *Actas*

tienen una impronta demasiado mannsiana, esto es, políticamente incorrecta en tiempos de transición política?

Con todo, preferimos centrarnos en las cosas nuevas que aparecen en *El Memorial de la Noche*, las que enumeramos a continuación:

- a) Un epígrafe de Pablo Neruda, extraído del poemario “Canto General”;
- b) La adición de algunos nuevos memoriales -“de la sombra”, “de la fecundidad”, “del adiós” y “del pasado”, los cuales implican ordenar de un modo distinto los capítulos de *Las actas del Alto Bío-Bío* originales, subdividiéndolos o aumentándolos.
- c) Un episodio centrado en los rituales de casamiento de Deyanira Allipén y José Segundo Leiva Tapia, donde -con un lenguaje escatológico a ratos excesivo- se abordan determinadas características de la peculiar sexualidad araucana.
- d) Otro episodio donde el cacique Angol Mamalcahuello le habla al personaje entrevistador sobre un supuesto hijo de los protagonistas José y Deyanira, sobreviviente a la matanza, de nombre homónimo al padre y cuya residencia es muy cercana al lugar donde transcurre la entrevista, esto es, la Pampa de Cayulafquén. Este episodio revisita la onomástica histórica de Chile.

No obstante las novedades anteriores, estimamos que la aparición de este texto no contribuye a la calidad literaria de su autor, ni menos a su desarrollo, obedeciendo dicha publicación estrictamente a decisiones editoriales ajenas al propio Patricio Manns.

3.9. El desorden en un cuerno de niebla (1999).

La poética contenida en *El desorden en un cuerno de Niebla*.

“En este terreno me nació un estilo lo más propio posible y que según opiniones que respeto, empezando por la mía, se apoya en el humor para ir en busca del amor, entendiendo por este último la más extrema sed antropológica”.

Julio Cortázar: *Papeles inesperados*.

Introducción

Tanto la crítica especializada como sus lectores de mayor fidelidad han coincidido en señalar a la novela *El desorden en un cuerno de niebla* como la obra narrativa más importante de Patricio Manns. No obstante su complejidad estructural, los diversos niveles temáticos que registra y las diferentes dimensiones “ontológicas” que emprende en tanto que propuesta literaria novelística -historia, mitología, metaliteratura-, a casi tres lustros desde su publicación, su fama se acrecienta día a día, logrando un espacio de privilegio en la pléyade de obras representativas de la mejor literatura latinoamericana.

En relación con lo anterior, el destacado crítico inglés Robert Pring-Mill (1924-2005), que en vida fuera profesor emérito del Saint Catherine College de la Universidad de Oxford y miembro de número de la Academia Británica de la Lengua, no teme expresar el siguiente comentario:

“En mi opinión, *El desorden en un cuerno de niebla* debe tener tanta o más resonancia que la que tuvo en su tiempo *Cien Años de soledad*, porque es todavía más novedosa que aquella novela ya consagrada como un clásico de la literatura latinoamericana” (Manns 1999: 9-10).

De un modo similar se expresa el académico chileno Juan Armando Epple de la Universidad de Eugene (Oregon, EE.UU.), quien considera que esta novela constituye el mejor

ejemplo de una obra singular, a horcajadas entre la literatura de compromiso político y la *avant garde* experimental (el texto en paréntesis es nuestro):

“(El *desorden en un cuerno de Niebla* sería una novela) *palimpséstica* o *palinódica* que comprime y distiende varios planos textuales: un hilo narrativo vinculado metafóricamente al eje chileno de una tragedia americana, un meta-texto que configura una reflexión sobre los dilemas histórico-culturales del continente americano, otro que conecta esos dilemas con una actualización de la discusión sobre el origen de la novela (que Manns sitúa en Islandia), y en el caso de la América Latina, sus filiaciones heterogéneas con un doble legado: la tradición escrita europea y la tradición oral, de raigambre épico-mítica de las culturas indígenas. Y finalmente, un plano que va formalizando y proyectando, desde el imaginario discursivo, una poética sobre la literatura” (Epple 239).

En el caso de la recepción de la novela en un público más masivo, hay un conjunto de comentarios y críticas que han promovido fervorosamente la obra, contribuyendo a su popularización, especialmente en Argentina.¹⁰⁸

Objetivos

El presente análisis tiene como uno de sus objetivos fundamentales analizar el tratamiento temático del doble en la novela *El desorden en un cuerno de niebla*, considerada por algunos investigadores como la obra más compleja de Patricio Manns desde un punto de

¹⁰⁸ Podemos citar como las críticas más representativas en este sentido las siguientes: “Campos de batalla” de Margara Averbach; “La herida que gotea” de Jaime Concha; “La tropela de narrar el universo” de Jaime Correas y “La sinfonía múltiple” de Gabriel Montergous. Véase Webgrafia.

vista temático, narratológico y de técnicas literarias utilizadas. No obstante el reconocimiento de este estatuto de complejidad, desde nuestra perspectiva dichas investigaciones no abordan un elemento clave para el desciframiento del encriptado simbólico del texto: el análisis exhaustivo de la tematización del doble, expresado en la peculiar estructuración de algunos personajes protagónicos, pero especialmente en la dualidad *Cessair Triggvason/María Parabellum*, hecho que nos permite iniciar una reestructuración semántica del “puzzle” que supone la lectura de su entramado narrativo.

Reseña de El desorden en un cuerno de niebla

Tomando como base dicho planteamiento y en parte la postura de Epple (1991:239), los niveles pueden agruparse -desde lo más específico hasta lo más general- del modo siguiente:

- a) Referencias histórico-culturales sobre Chile.
- b) Diégesis de lo ancestral americano.
- c) Origen islandés de la novela y,
- d) Metatexto sobre *Arte literario*.

El inicio de la novela nos informa de un personaje denominado *María Parabellum*, quien se encuentra realizando un acto de escritura. El taller donde se encuentra es violentamente asaltado y ella recibe una bala que perfora su sien. Al quedar inconsciente penetra en lo que el narrador denomina significativamente la *niebla*. Posteriormente se nos dice que recobra la conciencia y en tal estado nos enteramos de complejas visiones que nutren su recuerdo (y anticipan el futuro) -espejismos, relaciones, rostros, viajes, elementos-, poco comprensibles hasta ese momento de la lectura. Ello ocurre porque en verdad Parabellum (antes de ese hecho *Cessair Triggvason*) se encuentra en una dimensión distinta a la vida, en un limbo/purgatorio. Agónica desde ese escenario, efectúa diversas analepsis y prolepsis de su

existencia.

Este hecho es un torbellino escritural a partir del cual se van edificando en distintas capas y niveles las propuestas temáticas del libro.

En el desenlace del texto comprendemos que dos personajes protagónicos y simbólicos - Ari Skaldapillir y José Bregante Lúcido¹⁰⁹ guardianes de un faro apócrifo con veleidades arquetípicas,¹¹⁰ son el producto onírico de María Parabellum.

Para abordar el presente trabajo sobre *El desorden en un cuerno de niebla* diremos preliminarmente que constituye una formulación poética mannsiana muy en la línea de la nueva novela histórica, dado que trabaja con referentes reales que se ficcionalizan en un constante juego especular, hecho que pretendemos graficar en el esquema que presentamos a continuación y que explicitaremos en las páginas subsiguientes:

¹⁰⁹ Skaldapillir, es “*el despojador de escaldos*”. Los escaldos eran poetas-guerreros vikingos. Bregante tiene un origen sánscrito y alude a “*el mejor*”. Luego, ambos encarnan la oposición norte/sur.

¹¹⁰ El faro es *apócrifo*, pues no llega jamás a existir verdaderamente, no tiene un correlato con algún faro real, aunque guarda algunas semejanzas con el faro de Los Evangelistas, en el sur de Chile. También es *arquetípico*, dado que constituye un personaje más de la novela, el que se encuentra en proceso de escritura. En virtud de ello puede descrito como un túnel demiúrgico que se encuentra entre: a) el cielo y la tierra; b) el sueño y el tiempo y, c) el pasado y el presente.

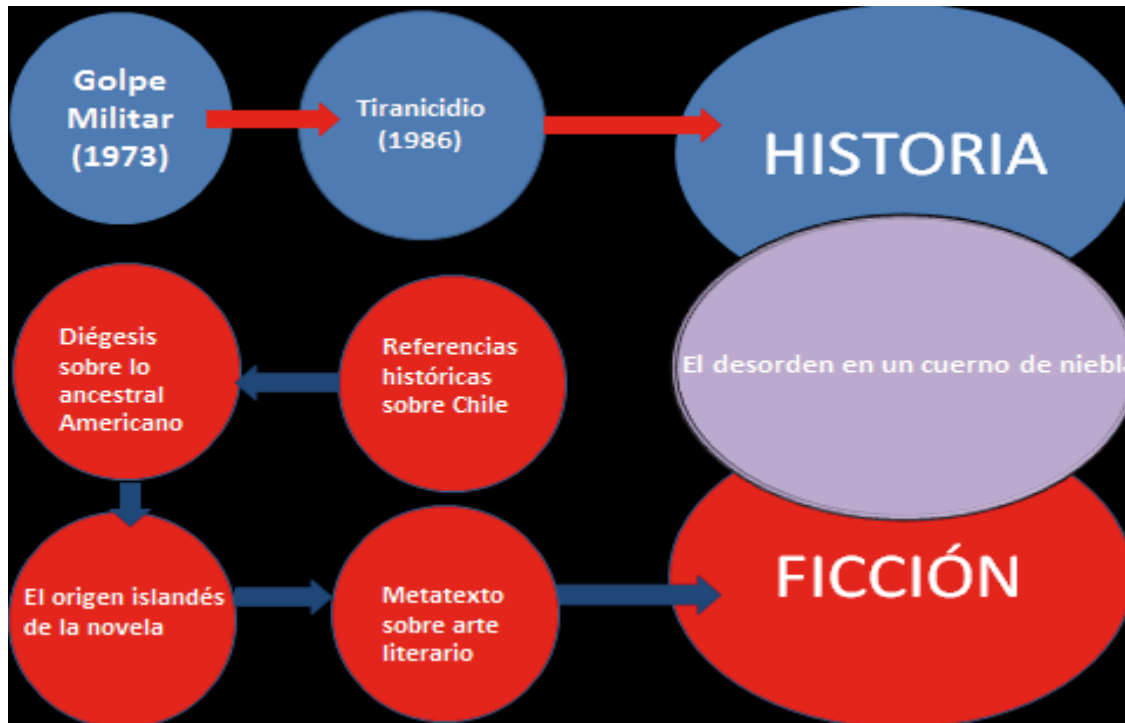


Figura N° 3

Primer nivel: Referencias histórico-culturales sobre Chile

No obstante la audacia técnica y la multiplicidad temática aludidas por los dos investigadores citados en la introducción, el libro tiene un punto de fuga común, un hecho histórico concreto a partir del cual se despliega gran parte de su arquitectura narrativa: la operación militar contra Augusto Pinochet en el Cajón del Maipo el 7 de septiembre de 1986. Este suceso real se transmuta en materia literaria, estableciendo un juego de indeterminación entre la realidad y la ficción. Los principales materiales que lo conforman son los siguientes:

Mención de personajes históricos

A través de toda la novela existen pródigas alusiones al mundo político, histórico y cultural real de Chile, en la mención explícita de nombres tales como Salvador Allende, José Miguel Carrera, Enrique París, Raúl Ruiz, José Tohá y Fernando Torres, respecto de los cuales

se ofrece una síntesis informativa.

Salvador Allende, médico y militante socialista, después de tres candidaturas frustradas logra triunfar en las elecciones de 1970. Su gobierno, el primer éxito político de una coalición socialista en una votación libre e informada en el mundo, tuvo grandes dificultades internas y externas que devinieron en el Golpe de Estado de 1973.

José Miguel Carrera (1785-1821) es uno de los padres fundadores de la patria. De temperamento indócil, tuvo una relación muy difícil con Bernardo O'Higgins (1778- 1842), la otra gran figura de la independencia. Muere fusilado en Mendoza (Argentina) por órdenes del libertador José de San Martín (1778-1850), integrante con O'Higgins de la liga masónica *Lautaro*.

Enrique París (1933-1973) fue uno de los médicos personales de Salvador Allende y permaneció junto a él en La Moneda. Muere torturado, pero hasta ahora sus restos no han sido encontrados.

Raúl Ruiz (1941-2011) es el principal director de cine chileno en la actualidad. Ha desarrollado prácticamente toda su carrera en Francia, país donde residió hasta su muerte.

José Tohá (1927-1974) integró el gabinete de Salvador Allende en dos oportunidades: primero como Ministro del Interior y luego como Ministro de Defensa. Fue desterrado a Isla Dawson, en el sur del país y luego ingresado al Hospital Militar de Santiago donde falleció a consecuencias de su deteriorado estado de salud por desnutrición. Las autoridades militares declararon que su muerte fue un suicidio.

Fernando Torres (1940) -en la novela aparece como *Hernando Torrest-*, es un fiscal militar que adquiere notoriedad pública en los casos vinculantes del intento de asesinato en contra del general Pinochet y la internación de armas en *Carrizal Bajo*, en la costa norte del país.

Vicaría de la Solidaridad

En el texto se señala que María Parabellum fue recogida y auxiliada en una clínica oculta de la Vicaría de la Solidaridad. Para quien no posea información de la historia chilena contemporánea, con esta denominación actuó una entidad dependiente de la Iglesia Católica en el periodo de excepción democrática, amparando a muchos ciudadanos nacionales y extranjeros -independientemente de su condición confesional y política- de los abusos del régimen de facto.

La Vicaría fue creada en 1976 por un decreto del Vaticano emitido por el Papa Paulo VI, a instancias del Cardenal chileno de la época Raúl Silva Henríquez (1907-1999) y su labor se extendió hasta el año 1992.

Casa Capitular

En la novela hay varios acontecimientos donde se menciona bajo esta denominación a un espacio de poder y de centro cívico. Ello permite reconocerlo como la sede del poder ejecutivo de Chile, cuyo nombre protocolar es *La Moneda*. Precisamente es en la casa de gobierno donde fallece el presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973, defendiendo la Carta Magna del país. En la novela el adjetivo “capitular” tendría una doble lectura: por un lado la obvia derrota militar y política y, por otro, la abdicación de la utopía socialista.

Augusto Aciago de las Fosas

Hay aquí -tanto por similitud fonética como por la naturaleza de sus acciones-, una evidente homología con el personaje histórico Augusto Pinochet Ugarte (1915-2006), general de Ejército que, tras el golpe de Estado en 1973, se hizo del poder en forma omnímoda hasta el 11 de marzo de 1990. Al igual que Pinochet en la vida real, *Augusto Aciago* en Utsavalipak utiliza la tortura y el asesinato como elemento de disuasión contra la disidencia y más tarde

como medio de control absoluto.

Visita de Erik y Cessair Triggvason a Pablo Neruda en Isla Negra

En la visita de Cessair y su padre hay una quinta referencia de carácter histórico respecto de Chile: hay una descripción bastante exacta del enclave de *Isla Negra*, situado en la costa central del país y uno de los lugares de residencia del poeta Pablo Neruda. Asimismo se describe fielmente la pasión del vate por diversas colecciones de objetos y el origen de las *cantoneras* que constituyen el cerco de la casa. De hecho, con el mismo nombre aparece mencionado el carpintero que en la realidad trabajó en ellas (Eustaquio Matamala).

Esta visita reviste importancia también porque aporta algunos significativos antecedentes sobre Cessair. Allí ella presencia un asesinato y decide *adoptar* el nombre de la víctima (María).

El apellido *Parabellum* lo toma de una expresión del mismo asesino, iterada posteriormente en su propio baleo, hecho corroborado en los ejemplos siguientes (las cursivas y los paréntesis son nuestros):

“Como un animal doméstico, aquella María había olido a su hombre, había lamido su cuello a través de la abertura de la camisa, había lamido también su mano izquierda en signo de sumisión, pero el hombre (lo que quedaba en él de tal) la había matado sin saludar, clavándole una abeja de plomo en el cuenco preciso de los senos, vaciándole en el acto toda la diminuta voluntad de agua de mar que ella se había llevado apozada ahí. Antes que esa María se desplomara, el agua desbordó de su recipiente, en ruta hacia el pubis, y luego alcanzó los pies lavándolos de culpa, puesto que era agua de mar de Laraquete, y brotaba en las inmediaciones de su herido, de su macerado, de su atropellado corazón.

-Es una Parabellum, no podía fallarme -gruñó el matador soplando el cañón de la pistola” (Manns 1999: 28-29).

“Más todavía cuando el cuerpo delgado y blanco (de Cessair) como un tallo de luz, un pálido jeroglífico, cayó livianamente al suelo repicando. Sólo entonces liberaron sus rostros ocultos por pasamontañas, encendieron cigarrillos inquietos y echaron ojeadas por la habitación, que olía a herrumbre, y ahora a sangre fresca.

Uno sopló el cañón de su arma y masculló satisfecho:

-Es una Parabellum, no tenía por qué fallarme” (14).

Intrahistoria de María Isabel Núñez

El personaje María Isabel Núñez aparece en la novela como la madre de Cessair Triggvason. Se refiere como originaria de España y extinta a temprana edad. Todos estos datos son plenamente coincidentes con los de la abuela materna del propio autor. De manera que aquí podríamos hablar de un particular homenaje filial.

Detención de Erik Triggvason en Valdivia en 1973

No es casual que el capitán de navío Erik Triggvason sea detenido, juzgado con evidente parcialidad y condenado al ahorcamiento.

La Armada de Chile (coloquialmente conocida como *la Marina*) fue una de las ramas de la Defensa Nacional que tuvo los mayores elementos entre sus filas proclives ideológicamente al gobierno de Salvador Allende. Y por la misma razón, fue la rama castrense en donde se realizaron las mayores *purgas*. A este respecto resulta pertinente señalar que la materialización del mismo golpe implicó para los complotados destituir a la máxima autoridad de la Armada, el Almirante Raúl Montero Cornejo (1914-2000), quien, además de haber sido ministro del gobierno de la *Unidad Popular*, era un firme defensor del

respeto a la Constitución.

Capítulo “De allende la utopía, de allende la tragedia, y de allende el porte majestuoso de la Cordillera de los Andes”

En este capítulo (páginas 248-259), José Bregante Lúcido relata los últimos momentos de Salvador Allende en La Moneda. Dicho relato es la ficcionalización de la propia experiencia de Patricio Manns. La mención a un perro que acompaña al mandatario es una referencia al periodista Augusto “Perro” Olivares (1930-1973), uno de sus principales amigos. En estas páginas también se homenajea la despedida del presidente con su hija Beatriz en una de las puertas laterales del palacio de gobierno, específicamente la puerta de la calle Morandé N° 80.

Anagrama del FPMP

En un encuentro entre Cessair y José Bregante Lúcido en alta mar, a bordo del barco *Ona Trek*, Cessair besa el tatuaje de José que consiste en un fusil acostado sobre cuatro letras (similar al detentado por una agrupación política real chilena). En dicho símbolo, aparece su sigla invertida, posiblemente para graficar la rabia e impotencia ante el fracaso de asesinar a Augusto Aciago de las Fosas (las letras en negritas son nuestras):

“R.M.P.F”:**(Rujo: ¡Mierda! ¡Porque Fallamos!)**” (209)¹¹¹

Segundo nivel: Diégesis de lo ancestral americano

La narrativa de Patricio Manns es un constante compromiso literario por la reivindicación histórica de los indígenas, no sólo de Chile -sus novelas, especialmente las

¹¹¹ FPMP es la sigla que corresponde al *Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, brazo armado del Partido Comunista chileno, más tarde escindido para operar en forma autónoma. Manuel Rodríguez (1785-1818) es un héroe chileno de la independencia. Su acción política de mayor relieve es el fallido *tiranicidio* contra Augusto Pinochet, ocurrido el 7 de septiembre de 1986. Manns, quien vivió parte de su exilio europeo en *Trez-Vella* (*Échenevex*, Francia), actuó como vocero de dicha agrupación y fue compositor de su himno.

que aluden al ciclo de las *Actas*, *El corazón a contraluz*, *Memorial de la Noche*, *Diversos instantes del reino* y *El lento silbido de los sables* constituyen constataciones empíricas de lo señalado-, sino también de América en su conjunto. En este segundo sentido su poemario *Memorial de Bonampak* (1995), un vibrante alegato a favor de la grandeza del pueblo maya y en contra del exterminio sufrido a manos de los conquistadores españoles, es una impronta muy palpable.

En *El desorden en un cuerno de niebla*, también se reflejan claramente estas preocupaciones. Lo novedoso es que, en la estructura del texto (y por tanto, también en su significado), la exaltación de lo ancestral americano aparece plenamente equiparada a la diégesis sobre los textos fundacionales de raigambre europea, los cuales examinaremos en el nivel siguiente.

Chilam Balam de Chumayel

En el Intertexto Dos de la novela (el Uno es europeo) se cita a *Los Dzules* (los conquistadores españoles) en un sentido elegíaco y de amargura por sus acciones. La cita se inicia cantando la magnificencia del pueblo, el orden de la naturaleza y la armonía con sus divinidades. Con la llegada de los Dzules, esa grandeza deviene en tragedia, el orden en caos y la armonía en oscuridad, lo cual se esgrime como causa fundamental del apocalipsis maya. Aunque no se señala, el tono declamatorio del Intertexto exalta la oralidad por sobre la escritura en un juego de oposiciones vida/muerte, lo vernacular/lo europeizante.

El *Chilam Balam de Chumayel* es el más conocido de una serie de libros de autores anónimos que narran la historia de la civilización maya y determinados aspectos de su religión, ciencia, y folclore. Su escritura se fecha entre los siglos XVII y XVIII. Muchos de estos textos patrimoniales de la humanidad fueron destruidos por los misioneros, debido a razones religiosas impetradas por la jerarquía sacerdotal católica.

Metáfora del Sur

Este capítulo narra la cronología de una mujer denominada Victoria del Tránsito y de su hijo José (Bregante Lúcido). En ella asistimos a su condición de presa en un campo de concentración y exterminio, su caminata, su toma de conciencia, su particular embarazo (el padre de José, según la propia madre, es mitad huemul y mitad cóndor, los soportes animales del escudo de armas de Chile), el crecimiento de José y su posterior conformación en guerrillero. Como lo señalan claramente el título y la narración del capítulo, hay aquí una alegoría de la conversión violenta del campesinado indígena americano como única opción de cambio posible. En este contexto, la propia metáfora une este plano narrativo con el anterior.

Tercer nivel: El origen islandés de la novela

La tesis de un origen islandés para la novela no es original de Patricio Manns. En el panorama de la literatura latinoamericana ha sido formulada con anterioridad por el escritor argentino Jorge Luis Borges. La idea descansa tanto en textos históricos como en la riqueza de las sagas nórdicas, cuyas raíces se remontan hasta el siglo XII. Su entronización como tesis vendría a poner en tela de juicio varias consideraciones históricas respecto al género novelesco.

En *El desorden en un cuerno de niebla* la inserción del origen islandés se expresa en la mención de autores, textos y mitos escandinavos tales como *Snorri Sturluson*, *Edda Mayor*, *Heimskringla*, *Los Mabinogión*, *Beltené*, *Régulus* y *Fomalhaut*. La vinculación de este nivel con los anteriores se da claramente en la genealogía paterna de Cessair y en la relación que ésta sostiene con su tutora Signy Huld y la literatura escandinava.

Ciertamente esta idea de la génesis novelesca islandesa también es un homenaje a la figura de Borges por un doble motivo. En primer lugar, éste es presentado como un preceptor de Cessair Triggvason -argentino y ciego- que afirma lo siguiente:

“En el siglo XII -sostenía Borges- los islandeses descubren la novela, el arte inveterado de Cervantes y de Flaubert, y este descubrimiento es tan secreto y tan estéril para el resto del mundo, como el descubrimiento de América por los mismos islandeses trescientos años antes del primero de los viajes de Cristóforo Colombo” (41).

En segundo lugar, la ciudad de *Utsavalipak* donde transcurren muchos sucesos vividos por Cessair Triggvason, es un anagrama de *Kapilavastu*, ciudad que aparece en su obra de ensayos *Otras inquisiciones* (1952) y remite geográficamente a una región de India antigua, considerada un lugar santo de peregrinación budista.

Snorri Sturluson (1178-1241)

Es el poeta islandés de mayor reconocimiento en este periodo y uno de los más insignes de toda su historia literaria. A su condición de poeta, agregaba también las de historiador y jurista. Es el autor de la *Edda Prosaica*, versión libre de la *Edda Mayor*.

La Edda Mayor

También conocida como la *Edda Poética*, es una colección de poemas islandeses escritos en el siglo XIII que contienen las principales mitologías escandinavas y leyendas germanas de carácter épico.

La Edda aparecía primitivamente en un manuscrito conocido como *Codex Regius*, el que estuvo extraviado hasta 1643. Permaneció hasta 1971 en la Biblioteca Real Danesa para ser devuelto finalmente a Islandia. En la novela de Manns la cita de la *Edda Mayor* (en traducción de Jorge Luis Borges) aparece en el Intertexto Uno, antes del *Chilam Balam de Chumayel* y se fecha su redacción hacia 1380.

Heimskringla

Es un conjunto de sagas nórdicas escritas por Snorri Sturluson que cuentan en 16 relatos cuatro siglos de la dinastía real noruega. Por ello también recibe las denominaciones de *Crónicas de los reyes del norte* y *Crónicas de los reyes de Noruega*.

El texto obtiene tal nombre ante la ausencia de la primera página. La segunda se inicia con las palabras *Kringla Heimsins*, cuyo significado es “Luz del mundo”.

Los Mabinogión

Son colecciones de manuscritos sobre historias galesas procedentes de la Edad de Hierro, aunque fechadas en la Edad Media.

Beltené

Etimológicamente su nombre significa “buen fuego” o “fuego luminoso”. Es el Dios de la muerte en la mitología nórdica. Se considera a Beltené como el primer antepasado del género humano. En Irlanda, su fiesta se celebra el primer día de mayo.

Régulus y Fomalhaut

En la mitología nórdica, Régulus y Fomalhaut representan a las estrellas guardianas del norte y el sur respectivamente. En la astronomía, Régulus es el nombre de la estrella más brillante de la constelación de *Leo*. Fomalhaut, por su parte, también lo es en relación con la constelación de *Piscis Austrinis*.

Este nivel se relaciona con el anterior a través de la oposición de sus mitos fundacionales, particularizados en los *Intertextos I* y *II* de la novela.

Cuarto Nivel: Metatexto sobre Arte literario

Este nivel, que se va desprendiendo a partir de los precedentes, es el de mayor abstracción en la novela y si bien a lo largo del texto se van entregando informaciones (en lenguaje cifrado) que sugieren su existencia, no es sino hasta concluir la lectura cuando ella

surge en toda su plenitud y difumina (ordena) la niebla del cuerno.

Desde nuestra mirada, hay siete momentos que pueden ilustrar este nivel: el título, la propia iconografía de la portada, la cita de Claude Lévi-Strauss, la cita de Roland Barthes, una canción de María Parabellum, la definición sobre literatura que aparece en las páginas finales del texto y, aunada a todas ellas, la tematización del tema del doble en la novela: las dicotomías Ari Skaldapillir/José Bregante Lúcido, Régulus/Fomalhaut y Cessair Triggvason/María Parabellum.

Título

El título del libro alude a un espacio -el cuerno de niebla- que es en sí mismo una contradicción: El cuerno -que connota una materialidad-, tiene una esencia de niebla (lo inasible por definición, pues sólo se puede ver y cuando ello ocurre quedamos imposibilitados de percibir el entorno). Debido a esta condición, su interior solo puede contener desorden, caos. Sin embargo (y aquí está la genialidad del autor), el caos está en el origen de todas las mitologías. El desorden es un elemento necesario para la propia existencia humana. Y en ese sentido, la niebla simbolizaría el caos del origen y la agonía y muerte de Cessair Triggvason/María Parabellum.

En esta densidad mítica es pertinente asociar el cuerno con los conceptos de *Cornucopia*, *Cuerno de Gabriel* y *Trompeta de Torricelli*.

La *Cornucopia* es una representación mítica de la abundancia. De origen griego, aparece datada por primera vez en el siglo V a. C. La información recogida coincide en señalar que el dios Zeus, criado con leche de la cabra *Amaltea*, accidentalmente rompió uno de sus cuernos. En compensación, le concedió al cuerno roto la posibilidad de otorgar todo lo que quisiera a su eventual dueño. En relación con el mito de origen, el cuerno de niebla podría entenderse también como una cornucopia, pues contiene al mundo.

El *Cuerno de Gabriel*, también conocido como *Trompeta de Torricelli* en honor al físico y matemático italiano Evangelista Torricelli (1608-1647), es una figura geométrica que a pesar de tener una superficie infinita posee un volumen finito, lo que -si pensamos el cuerno de niebla Mannsiano como un cuerno en este sentido-, vendría a plantear una paradoja: ¿Hay superficie en el caos? En tanto que novela, esto es evidente, ya que el cuerno opera como símbolo de agonía y muerte.

Iconografía de la portada

De acuerdo a la información que ofrece el mismo libro, en la portada del texto hay tres procesos técnicos involucrados: diseño, foto y fotocromía de tapa.

Para el análisis de ellos, nosotros utilizaremos el nombre de *iconografía*, pues esa palabra describe tanto la temática de las imágenes como establece una relación directa con lo alegórico y lo simbólico.

En nuestro análisis del título no hemos hecho alusión a un elemento que está ausente del mismo, pero que aparece protagónicamente en la portada: El faro (elemento auxiliador y guía de navegación). De él se dice en más de una oportunidad que es “*el padre de todos los faros*” y que es “*el padre del faro de Virginia Wolf*”.

En la portada aparece irradiando su luz por sobre la niebla, lo que sólo puede significar que introduce el orden, pero *en la medida de lo posible*, ya que ambos elementos ocupan coordenadas distintas. El faro es vertical y la niebla es horizontal, de manera que el supuesto orden es relativo (o mítico, para ser congruentes con este nivel narrativo). Podríamos agregar, a modo de ejemplo, que la voz *faro* es altamente significativa y simbólica en el idioma inglés - *lighthouse*- cuya traducción literal es “casa de luz”.

Cita de Claude Lévi-Strauss

La cita textual de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), antropólogo y uno de los padres del

Estructuralismo es la siguiente, a modo de epígrafe de la novela:

“La verdad de la historia está en el mito, y no al revés” (7).

Esta cita aparece integrada en libro de Lévi-Strauss *Mito y significado* (1978). Si la analizamos concienzudamente, hay un interesante ejercicio argumentativo que se despliega a partir de su lectura.

En primer lugar, estar de acuerdo con ella implica un cambio de horizonte epistemológico, por cuanto tradicionalmente se concibe al mito como una elucidación ancestral de lo inexplicable, una cosmogonía oral generada a partir de la ausencia del *logos*, del desconocimiento de categorías racionales; en síntesis, una mentira *necesaria* para darle un sentido de orden al mundo.

La consecuencia de resignificar el mito es enorme: significa restituir el pensamiento salvaje, el rol de la memoria, los sueños fundacionales, las tradiciones orales, reinstalarlo como discurso en las comunidades, devolverles la voz original.

En segundo lugar, significa también destronar a la historia desde su pedestal de reserva cultural escrita de la humanidad.

Si nuestra lectura de Lévi-Strauss es correcta, este cambio de perspectiva con respecto a la historia estaría fundamentado en que, a través de su ejercicio, los colectivos humanos más poderosos han cometido las mayores tropelías y exacciones en contra de las sociedades más débiles y han disfrazado eufemísticamente tales acciones mediante el concurso de una historia *oficial*.

Sobre la base de lo expuesto, sostenemos que la cita constituye una orientación para los lectores respecto del material narrativo ofrecido, en términos de revaloración de los mitos.

Cita de Roland Barthes

La segunda cita-epígrafe que aparece con anterioridad al prólogo de *El desorden en*

un cuerno de niebla pertenece a Roland Barthes (1915-1980), uno de los grandes intelectuales franceses contemporáneos y, como ya se ha indicado, aparece originalmente formulada en su libro *El grado cero de la escritura* (1972):

“Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad. Podemos imaginar por tanto a autores que prefieran la seguridad del arte a la soledad del estilo” (7).

En la cita anterior, la tesis barthesiana apunta a que el estilo (o la *voluntad* de estilo, según Manns) no proviene de un conocimiento técnico adquirido e institucionalizado, sino forma parte de la propia ontología del escritor, de su cosmovisión, inclusive de su propia imaginería onírica. La segunda parte de la cita también constituye un manifiesto literario, en relación con el deber del artista: asumir su obra anclado bajo el signo del rigor, del cuestionamiento y la autocrítica constante.

Las citas de Claude Lévi-Strauss y de Roland Barthes remiten tanto al mundo del contenido (revaloración del mito) como al de la forma (el estilo).

En este sentido, Manns las utiliza como una invitación y una advertencia en el pórtico de entrada a la novela, puesto que en ellas hay una declaración de principios que él suscribe con respecto a la literatura. Asimismo, las citas extraídas de Lévi-Strauss y Barthes son las bases teóricas de su formulación poética sobre la novela: resignificar los mitos con una voz narrativa propia, individual, ajena a las modas literarias.

Canción de María Parabellum

Las citas de Lévi-Strauss y de Barthes que evidentemente operan en un plano teórico, ahora se explicitan merced a este texto (un *soneto*). Se trata de una de las canciones de María Parabellum escuchadas por Ari Skaldapillir y José Bregante Lúcido en la soledad del faro:

“El acto de pensar es impensable
El acto de escribir indescriptible
El acto de narrar inenarrable
El acto de vivir inconfundible
El acto de cantar es inaudible
El acto de volar es inviolable
El acto de soñar es invencible
El acto de morir indemostrable
Tales son los escuetos espejismos
Que reflejan mis actos capitales
Y propulsan mis gestos a su abismo
Naciendo deje atrás la amanecida
Viviendo bifurqué bienes y males
Muriendo me debieron tanta vida” (268).

En su primera estrofa podemos ver reflejada la desconfianza posmoderna frente al concepto de realidad tradicional, lo que se evidencia en las asignaciones semánticas atribuidas a los actos de “pensar” y “narrar” a través de verbo copulativo, como asimismo a la unión existente entre literatura y vida (verbos “escribir” y “vivir”).

La segunda estrofa se orienta a jerarquizar el componente mítico como un medio de acceder a otros dominios desconocidos (asignaciones semánticas atribuidas a los verbos “volar”, “soñar” y “morir”).

En la tercera estrofa se dice que todas las connotaciones a las que remiten los verbos empleados son *espejismos* y que, en virtud de constituir engaños, meras apariencias de esa realidad elusiva, sólo pueden llevar la existencia de María Parabellum a un abismo.

La última estrofa constituye una suerte de escrutinio general de su vida, expresado en la tríada “nacimiento”, “vida” y “muerte”, desde la región ignota -la inconsciencia, el sueño, la niebla, la muerte, el mito- desde donde realiza el acto de cantar.

En síntesis, en esta canción-soneto se plantea un tema capital de todo arte literario mayor: la indecibilidad de la escritura como estructura lógico-causal, frente a la realidad e inevitabilidad de la muerte.

Definición sobre literatura

Finalmente, en la siguiente cita se condensa la dicotomía Forma/Contenido, cuando -en otro de los recurrentes, exaltados y febriles diálogos sostenidos entre José Bregante Lúcido (JBL) y Ari Skaldapillir (AS)-, se arriba a una mixtura definitoria (aunque no definitiva) de la literatura:

(JBL) -“Pero entonces, ¿Qué carajos es la literatura?”

(AS) -Una función de la realidad.

(JBL) -¿Aunque hable de sueños?

(AS) -Los sueños son la realidad transformada por la alquimia del subconsciente”

(272).

Dicha definición une los dos planos separados *metodológicamente* en las citas, aunque no en los horizontes culturales a los cuales hacen referencia.

Aparte de la influencia explícita de Levi-Strauss y Barthes sobre la poética de Manns, creemos reconocer también en esta *seriación* de la literatura una reminiscencia de Joseph Campbell (1949), cuando escribe en el siguiente párrafo que los mitos son sueños colectivos y los sueños mitos privados, tal como parece sugerirlo Manns en boca de su personaje Ari Skaldapillir en la propia novela:

“El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique. Pero en el sueño las formas son distorsionadas por las dificultades peculiares al que sueña, mientras que en el mito los problemas y las soluciones mostrados son directamente válidos para toda la humanidad” (Campbell 1949: 25-26).

El tema del doble en El desorden en un cuerno de niebla

En este acápite abordaremos la tematización del doble de una forma más específica, reconociendo su estructura particular, los personajes que la integran, sus dimensiones narrativas y las tipologías en las que podrían adscribirse dichos entes ficcionales.

La irrupción de nuevos derroteros para la literatura contemporánea significa dejar de lado posturas centradas exclusivamente en lo formal, preocupadas en exceso por un afán clasificatorio antes que por un examen integral de la obra. Dicho esfuerzo muchas veces es infructuoso, por cuanto la narrativa, especialmente, siempre termina rebasando las esclusas que pretenden contenerla.

En relación con lo anterior y haciendo una específica referencia al tema del doble, nos parecen de suyo pertinentes las palabras siguientes:

“La pregunta ahora es: con un doble, una su definición, una su realidad, ¿se agotaría el potencial de juego sin más? La respuesta, no hay que decirlo, se vislumbra infinitamente más compleja, y algunas consideraciones suplementarias nos pueden ayudar a sostenerlo” (Vilella 2007).

Efectivamente, reconociendo la importancia de estudiar los tipos de doble, tematización que encarna la crisis del sujeto actual, en los párrafos siguientes procuramos analizar su

existencia en la obra y, a partir de los registros encontrados, poder insertarlos en alguna tipología determinada para este efecto.

Dentro de las múltiples preocupaciones que se intentan poner en juego en esta novela, una de ellas es el mito como estructura fundante de la realidad. En este mismo sentido, la dualidad como uno de los elementos conformantes de todo mito.

En el *Desorden en un cuerno de niebla*, hay tres estructuras duales, contenidas unas en otras, bajo principios de recursividad. Ellas son Ari Skaldapillir/José Bregante Lúcido, Régulus/Fomalhaut y Cessair Triggvason/María Parabellum.

Ari Skaldaspillir/ José Bregante Lúcido

Esta dualidad, surgida desde lo que el propio autor ha pergeñado parafraseando a Joyce como “*el mordiscón ancestral del subconsciente*”(Manns 1999 212) de María Parabellum, se encarna en los dos cuidadores del faro, espacio concebido como elemento que permite la agónica sobrevivencia de ella y, por extensión, del orden.

Estas dos encarnaciones de un mismo sueño, evidencian la oposición que contiene a la misma Cessair Triggvason. Una, Ari Skaldapillir, representa lo nórdico, lo literario, el padre. La otra, José Bregante Lúcido, simboliza precisamente la antítesis: lo sudestal, lo oral, lo materno.

Para que se mantenga este equilibrio en el faro (y en el sueño), ambos deben mantener un enfrentamiento perenne, primero mediante armas orales, dialógicas, intelectuales, experienciales y epistemológicas. Finalmente, en un enfrentamiento físico.

Un ejemplo de la aseveración anterior aparece al inicio del capítulo nominado sugestivamente como *una probable disolución de la personalidad*, en la cual se relata el viaje de José hacia el faro y la conversación sostenida con el capitán Raúl Ruiz, donde éste le informa - para gran sorpresa de José-, que él debe desembarcar primero, en

circunstancias que éste cree haber estado antes en ese mismo lugar. Al final del capítulo también se narra la posterior llegada al mismo faro y la reconvención de Ari, señalándole que no sabía dónde se encontraba, hecho que pone en paréntesis la certidumbre de su anterior estadía:

-“Quizás sea la fatiga del viaje, lo comprendo muy bien. Estamos completamente de acuerdo. Sólo que mi misión es conducirlo al Faro, pues todavía no lo he desembarcado allá y eso es lo que estoy haciendo, ¿me comprende? (...)

-Entonces a lo mejor lo he soñado -aventuró José-, ha sido un sueño absolutamente delirante, ya que he conocido gente, he escuchado historias y canciones” (145).

“Ari Skaldapillir lo agarró por el guante derecho y le pegó un tirón atrayéndolo hacia la superficie rocosa, que creyó recordar con precisión, aunque ahora no había pista de helicóptero. El otro terminó de embobinar la red accionando el gaviete y amarró la palanca. Después se volvió para mirarlo con rostro inescrutable y hacerle justo la pregunta que estaba esperando, en mitad de su mojada resignación y en el extremo mismo de su no comprender:

-¿Dónde diablos te habías metido? -le dijo” (152).

Otro ejemplo está constituido por la respuesta de Ari Skaldapillir cuando José Bregante Lúcido le pregunta si él tenía certeza respecto de su llegada. La respuesta es taxativa en lo que concierne a la temática del doble:

“No. Pero tú eres inseparable de mí. Ignoro el porqué, pero es algo que nos sucede a ambos. Tú me aconteces, yo te acontezco” (75).

En este punto existe otra frase muy reveladora. Ella se explicita en una escena en donde Ari Skaldapillir informa a José del condicionamiento pirandelliano que tienen ambos respecto de María Parabellum. Ante el violento rechazo verbal de José, Ari le pregunta si tiene alguna noción sobre el concepto “dual”. La negativa de su compañero conlleva esta respuesta de Skaldapillir:

“Tú y yo somos uno” (241).

Régulus/Fomalhaut

Lo que era una dualidad corporeizada mediante una segunda dimensión ficcional -los hombres del faro que son soñados por el duermevela de Cessair Triggvason devenida en María Parabellum, a su vez personajes del primer segmento ficcional-, ahora adquiere tal densidad mítica que precisa de un tercer microcosmos ficcional para contenerla. En esa tercera dimensión, Ari Skaldapillir y José Bregante Lúcido se erigen en *Régulus* y *Fomalhaut* respectivamente. Y en virtud de ello, tienen un combate con posterioridad al propio fin de la novela.

Este combate es presentado como la narración de un manuscrito encontrado entre los papeles de Cessair Triggvason, némesis de María Parabellum (aunque tanto Skaldapillir como Bregante, devenidos ya en estrellas guardianas, siempre hablan de Parabellum, pues sólo intuían que eran soñados. Cuando adquieren la certeza, comienzan a esfumarse con la muerte de Cessair/María):

“-Estoy herido de muerte y vida –susurró Ari.

-Herido de vida y muerte –corroboró al instante José.

Con gran trabajo penetraron en la habitación octogonal, se allegaron a la mesa, se sentaron en sus sillas, llenaron dos copas trémulas. (...)

-Aquella es la imagen de la eternidad –musitó Skaldapillir, mostrando el

mar con un lento giro de la cabeza- y esta imagen del mar en agonía marca el momento inmediatamente anterior a la entrada de María Parabellum en la eternidad.

-Cuánto dependíamos de ella -hizo notar José, el sentimental.

-Como los personajes de un libro dependen de su autor.

Escanciando su copa tuvo fuerzas para añadir todavía:

-Ella ha estado pensando en nosotros todo el tiempo, José, con lealtad absoluta, con una entrega sin relevo. Y como ahora se apresta a penetrar en su eternidad, nos piensa penetrando con ella.

Presa de un pánico inexplicable, Bregante estiró las manos y se aferró a la mesa remeciéndola. Desde la mesa de noche de María, lejísimo, bajo el ojo mojado de Yonalda Vutamapu, cayeron al suelo copas y frascos, platillos, agujas, sahumerios, y un libro.

Todo fue inútil, sin embargo” (280-281).

La aseveración anterior se fundamenta en el nivel narrativo que nos encontramos, el de *metatexto sobre Arte Literario*, en donde el narrador despliega todos los elementos narrativos como un cartapacio y, desde esa tercera ficción epopéyica remite a la primera, elucidando todos los artificios empleados.

Cessair Triggvason/María Parabellum

No obstante lo anterior, esta estructura dual es la de mayor jerarquía, pues es la que *construye* y dota de sentido a las restantes. La lectura de la novela nos permite acceder a la prehistoria de María Parabellum, esto es, a su vida en tanto que Cessair Triggvason. En esta arqueología existencial se narra su infancia, se entregan aspectos de su filiación genética, su vida en Utsavalipak, su inserción en el mundo literario escandinavo, su particular relación

con Signy Huld, la visita a Isla Negra con su padre, el asesinato del cual es testigo, la detención y posterior ahorcamiento de Erick Triggvason, el viaje en el barco *Ona Trek*, la concientización ideológica que la lleva a asumir una opción política clandestina y, finalmente, la lucha armada que la transforma en María Parabellum.

Hasta aquí no se trataría de un doble propiamente tal. Estaríamos asistiendo a un cambio de nombre, aunque no se trata de algo irrelevante: La joven de raíces nórdicas por lado paterno toma el nombre austral de la mujer que vio asesinar -María- y se hace de un nuevo apellido -Parabellum- en una doble significación, relacionada con las armas (a diferencia de Cessair, relacionada con las letras): primero como justificación de la guerra (en la obra se cita el aforismo latino *Si vis pacem Parabellum*), y también en una connotación metonímica: ella es una Parabellum, un arma de justicia y de venganza.

En su nueva ontología, es violentamente asaltada en su taller *escribiendo* (reminiscencias de Cessair) y queda inconsciente con un balazo alojado en su sien derecha, no sin antes proferir la siguiente exclamación, de suyo significativa:

“¡Es que yo ya no soy yo!” (13).

Es interesante dedicarse brevemente al análisis de esta sentencia. Más que en un sentido exclusivamente gramatical -la reduplicación del pronombre personal *yo-*, es de utilidad tomar la acepción que concede la psicología al tema del yo, como una parte consciente del individuo, mediante la cual cada persona se hace cargo de su propia identidad y de sus relaciones con el medio.

¿Quién profiere este *dictum*? Para nosotros es Cessair, pues en él reclama su nueva condición. A partir del estado de coma subsiguiente es María Parabellum, la imagen de su propia conciencia mutilada. Ella está en una vasta región de inconsciencia o de subconsciencia, donde sueña y mitifica en una transversalidad temporal (pasado,

presente y futuro) a todos los múltiples personajes, elementos y situaciones que deambulan por el libro, mientras ingresa en el territorio de la muerte (recordemos que en las leyendas nórdicas y germanas tan presentes en este libro, el doble auguria la muerte).

Por todo lo expresado en los párrafos precedentes, la dicotomía *Cessair Triggvason/María Parabellum* se corresponde con lo que Carl Francis Keppler (1972) ha denominado como *dobles subjetivos*, es decir aquellos personajes que no constituyen sosias físicos, sino, expresado en fraseología psicológica, mutaciones de la personalidad, manifestaciones de alteridad.

Aseveramos esto por cuanto las enunciaciones de María Parabellum se realizan en una condición anormal, el cual es un estado de coma generado por una herida de bala en la sien.

Desde esta misma perspectiva teórica, la dualidad *Cessair Triggvason/María Parabellum* se inserta en lo que Lubomir Dolezel (2003) ha llamado con respecto al doble el *tema Orlando*.

Planteamos que la antinomia anterior puede adherirse a esta categoría en el sentido que siempre se trata de un mismo personaje, Cessair, que en un estado de conciencia pleno decidió cambiar sus nombres y apellidos relacionados con una historia y una cultura paternas, por nombres y apellidos relacionados con su origen materno. Cuando recibe el balazo, como ya lo hemos dicho arriba, ella protesta porque a quien buscaban los *Aciagos de la tierra* era en verdad a Cessair (la que fue) y no a María (la que era o quería ser en ese momento).

Lo único que podría colocar en paréntesis la adscripción a este tema es el concepto de *mundo ficcional*, en relación con el sueño/duermevela/niebla que envuelve a Parabellum. Es decir, si el sueño o la inconsciencia constituyen propiamente otro mundo ficcional, sería *tema de Orlando*. En caso contrario, sería en propiedad un ejemplo del *tema del doble*.

Para nosotros el sueño de *María Parabellum* sí constituye un mundo ficcional, dado que existe un procedimiento similar de elaboración entre los universos de ficción y los

cosmos oníricos, así como también las leyes que los generan, los rigen y los determinan. En efecto, en todo mundo ficcional narrativo existe una estructura básica conformada por los personajes, el espacio y los acontecimientos. En el hábitat de los sueños, ella también está presente. Obviamente, también podemos encontrar correspondencias notables en los *procesos* involucrados en la construcción de ambos mundos, en términos de determinados desplazamientos lógico-fantásticos o viceversa.

De acuerdo a Moral Padrones (1999), podemos registrar afirmaciones categóricas de estas relaciones entre mundos narrativos de ficción y los sueños en la obra de autores como Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Gaston Bachelard.

Algunas modestas conclusiones

En el presente panorama literario, es posible apreciar cómo la *posmodernidad* ha instalado temas esenciales, pero a la vez muy complejos de asimilar, en relación con el propio concepto de realidad. En rigor, lo que habita en la narrativa más reciente es una *representación* distinta de la realidad, fragmentada, que plantea la negación del sujeto y de la historia, en clara oposición a concepciones de realidad pertenecientes a otras dinámicas históricas.

La tematización del doble, particularmente, reaparece para reflejar esa fragmentación de la realidad, como una suerte de deconstrucción de la misma, expresión artística de la incertidumbre del hombre respecto de lo desconocido y a la pérdida de confianza en los grandes relatos históricos, filosóficos, políticos y religiosos.

En un corpus de autores y obras representativas (incluyendo, por cierto, a Patricio Manns y *El desorden en un cuerno de niebla*), observamos la recurrencia de dicha tematización.

En un contexto más específico, a pesar de la violencia y el apogón cultural producido

por el quiebre institucional chileno, la narrativa de ese país, hoy en una institucionalidad democrática, sigue insuflando aires de renovación temática, estilística y técnica, a través de la obra de sus principales autores.

Un escritor representativo de las preocupaciones de ese conjunto de escritores -tanto por la multiplicidad como vigencia y calidad de su obra-, es Patricio Manns, no obstante la complejidad escritural que ostentan algunas de sus obras de mayor estatura literaria.

En él, las principales técnicas utilizadas no exhiben una vana erudición intelectual sino, muy por el contrario, se perfilan como los instrumentos más adecuados para expresar el polimorfismo y la fragmentación de la realidad.

En *El desorden en un cuerno de niebla*, podemos ver una síntesis de todo lo expuesto, pues una de las características que la inscriben como una obra posmoderna es precisamente el abandono del concepto secular de realidad, la revaloración del mito y la tematización del doble como principio de (in)cognoscibilidad y de (in)aprehensión del mundo.

Desde este punto de vista *El desorden en un cuerno de niebla* puede ser concebida como una particular poética novelística mannsiana, ya que es un examen del fenómeno del proceso de escritura (*work in progress*), del nacimiento de una novela, de su progresión, donde los acontecimientos se narran desde el interior del texto y no desde la perspectiva del que escribe, situación ilustrada por ejemplo en el rol actancial conferido al personaje José Bregante Lúcido, sin conciencia de estar siendo soñado y en la concreción escritural de la novela desde el inconsciente de María Parabellum.

La formulación poética mannsiana deviene entonces en una novela acerca de la novela, una novela-ensayo sobre la ficción dentro de la ficción, estableciendo una ruptura de la dicotomía literatura de compromiso político/ literatura Experimental, logrando, por el contrario, una

integración de dichos elementos, un *aleph borgeano*, a través de una exploración posmoderna de la metaliteratura con el compromiso político.

Precisamente por la indagación de las posibilidades de la ficción, los temas vitales del texto tienen una relación de recurrencia episódica.

Desde esta perspectiva, en cuanto a una dimensión estructural del texto, más que hablar de distintos niveles de escritura (que los hay), la novela grafica distintas dimensiones ontológico-literarias contenidas en una misma diégesis, a saber: la historia del golpe militar y sus avatares posteriores en clave de mito, el origen islandés de la novela, el choque paradigmático norte/sur (llevado a cabo en el faro por Ari Skaldapillir y José Bregante Lúcido) y una peculiar poética mannsiana de la literatura que ofrece dos claves interpretativas íntimamente relacionadas:

Si Cessair se transforma en María Parabellum y ésta queda en el desorden en un cuerno de niebla (el coma, la agonía, el preludeo mortal) cuando recibe una bala, *no toda la novela es desorden. Existe un antes y un después en el texto*. Precisamente el baleo es el punto de fuga para explorarla y nos indica que *todo* en el texto tiene profundas relaciones semánticas.

En este mismo sentido, si el origen de Cessair es septentrional, su transformación en María (profundamente comprometida en los sucesos sudestales de Chile y Latinoamérica), implica una opción no solamente ideológica, particularizada, sino también de *Weltanschauung*, de propuesta filosófica más globalizante.

3.10. La vida privada de Emile Dubois (2004).

Realidad, Ficción y Mito en *La vida privada de Emile Dubois*.

“La verdad tiene estructura de ficción porque pasa por el lenguaje y el lenguaje tiene una estructura de ficción”.

Jacques Lacan: Conferencias y entrevistas en universidades norteamericanas (1975).

Introducción

Presentamos a continuación el análisis de la novela mannsiana *La vida privada de Emile Dubois*, saludada por la crítica nacional e internacional como un texto de gran factura técnico-estilística,¹¹² cuya trama vehicula una peculiar biografía dedicada a Emile Dubois, criminal en serie de origen francés avecindado en la ciudad chilena de Valparaíso y cuyo fusilamiento tuvo lugar el 26 de marzo de 1907.

Tras su muerte, sus actos alcanzaron niveles de leyenda, al desaparecer su cadáver desde el cementerio local de Playa Ancha. Con el devenir temporal, no sólo se institucionalizó su rol de *animita*,¹¹³ intensificándose el fervor religioso y la devoción popular en torno a su figura, sino también alcanzando la estatura de *santo* y mito urbano en el imaginario colectivo porteño y chileno.

Objetivos

En esta investigación nos proponemos examinar rigurosamente los datos biográficos públicos y privados disponibles de Emile Dubois, a efectos de contrastarlos con los aportados por

¹¹² Dentro de las críticas referidas a la novela mannsiana sobre este personaje podemos citar las siguientes: Javier Edwards Renard “*La novela pictográfica*”; Alejandro Lavquén “*La vida privada de Emile Dubois*”; Iván Quezada “*Doctor Manns y Monsieur Dubois*”; Estela de Saint André “*Acerca de crímenes justicieros en obras de Carlos Droguett y Patricio Manns*” y José Miguel Varas “*Emile Dubois, asesino particular*”. Véase bibliografía.

¹¹³ Las *animitas* son topos públicos de devoción religiosa popular, desarrollados en pequeñas construcciones devenidas en capillas o santuarios, a modo de remembranza de un hecho trágico, de veneración de santidades o personajes populares, a los que se les atribuyen características extraterrenales.

Patricio Manns en su proceso de ficcionalización narrativa. Este análisis comparativo nos permitirá tanto clasificar los niveles de realidad y ficción presentes en la novela, como también estudiar el proceso de mitificación del personaje protagónico, esto es, realizar un estudio literario de naturaleza identificatoria respecto de sus componentes de realidad, ficción y mito.

En otra instancia de análisis, también nos interesa identificar la presencia o ausencia en el texto de algunas características centrales de la novelística mannsiana: *voluntad de estilo*, *transgresión*, *intertextualidad* y *posmodernidad*, a fin de verificar su pertinencia respecto a determinados elementos de estilo o de género literario señalados por la crítica como gravitantes en esta novela: el *thriller*, el *folletín romántico* decimonónico francés, la novela *gótica* y la novela *negra* o *hard-boiled*.

Finalmente, en la etapa relativa a las conclusiones del presente trabajo, nos interesa establecer si -producto del análisis contrastivo realidad/ficción-, *La vida privada de Emile Dubois* constituye una matriz de sentido que dice relación con el proceso de constitución de un mito, toda vez que en sus páginas se sugiere:

- a) La inevitable elusividad de las verdades históricas debido a factores temporales y, como obvia consecuencia,
- b) La conformación de la *animita* (en este caso particular, Emile Dubois) como estructura bimembre antinómica -Héroe/criminal, Santo/loco, Ángel/demonio- cuando se lleva a cabo el análisis de su existencia, en relación con las particulares relaciones de justicia y violencia exhibidas.

Antecedentes

Como se puede fácilmente extrapolar, *La vida privada de Emile Dubois* no es el primer texto literario o de no ficción que tiene como objetivo central documentar la vida del aventurero

francés. Existen otros que le preceden, de mayor o menor éxito, y a continuación daremos una breve reseña de los mismos.

En 1907, el mismo año de la muerte del asesino, aparece *La verdadera historia de Dubois* (Tagle y Morales 1907), un texto de indiscutibles rasgos auto propagandísticos, pues en su presentación proclama ofrecer un conjunto de antecedentes relevantes tales como “la verdadera historia”, “las memorias del famoso criminal”, “su vida en Francia, Inglaterra, Venezuela, Perú, Bolivia y Chile” y “sus mujeres Úrsula y Elcira”.

También resulta efectista el tratamiento de la iconografía de portada, en donde podemos apreciar la inicial “D” de su supuesto apellido Dubois clavada por un estoque (el arma predilecta utilizada en sus asesinatos), razón por la que hay abundante sangre manando desde ella, tal como lo podemos ver reflejado en la imagen siguiente fotocopiada desde un facsímil del texto original:



Figura N° 4

Una tercera razón que se puede esgrimir sobre el particular está relacionada con el hecho que los supuestos autores declaran haber recibido un manuscrito de forma anónima, hecho que implica la alta factibilidad de constituir un material apócrifo.

En el mismo año aparece publicado el texto *Emile Dubois. Relación verídica de sus crímenes y aventuras* (Del Campo 1907), cuya real autoría ha sido puesta en entredicho, dado que se trataría de un alias/pseudónimo. En lo sustantivo, este libro sigue la línea general de investigación anterior.

El reconocido escritor chileno Joaquín Edwards Bello (1943), también ficcionaliza sobre la figura de este asesino en serie francés, viniendo en viaje desde Bolivia hacia Chile.

Finalmente, el también célebre escritor chileno Carlos Droguett (1971), publica la novela *Todas esas muertes*, la que obtiene el Premio Alfaguara de ese mismo año. Para nuestra investigación, este último texto es el que se nos asoma como el más relevante, pues Manns le realiza un particular homenaje a través del mecanismo literario de la *intertextualidad*, situación que abordaremos en los párrafos siguientes.

Voluntad de estilo, transgresión, intertextualidad y Posmodernidad en La vida Privada de Emile Dubois

Es de público conocimiento la *voluntad de estilo* de Patricio Manns, una forma particular de inervar la narración con lenguaje lírico, hecho que no es óbice para la comprensión global de un texto narrativo.

Utilizar esta voluntad de estilo mannsiana implica asumir como estrategia narrativa el realismo épico, corriente literaria (y cinéfila) que mezcla la grandeza y el carácter sobrehumano de la épica con situaciones y personajes de caracteres más humanos, tendiendo a la profundización de las motivaciones de éstos y a las circunstancias de la narración.

El término puede aplicarse en general a la conciliación de lo sobrenatural y lo fantástico en la literatura, con la verosimilitud interna del relato y con la credibilidad con que éste se llega a desarrollar.

En el caso particular de *La vida privada de Emile Dubois*, ofrecemos el extenso ejemplo siguiente para certificar lo expresado anteriormente:

“-¿Cómo has estado? Pensé mucho en ti mientras anduve caminando por los altos del puerto.

Léa guardó silencio arrebujándose en su manta y después se levantó para calentar un poco de té, que sirvió más tarde en una hermosa tetera verdeoscura.

-Una de estas noches te llevaré al teatro, Léa. Tú irás con tu abrigo de piel y tus guantes largos, yo con mi abrigo oscuro y mi corbatilla blanca. Una compañía francesa está presentando *Las Bacantes*, de Eurípides. ¿Recuerdas la pieza? Baco vagando por los bosques con su corte de bacantes, las parejas rodando borrachas y desnudas a la luz de la luna, fornicando entre gritos ahogados y risas nerviosas. Y el vino presidiendo la gigantesca orgía multitudinaria y fantasmal” (Manns 2004 43).

Son evidentes los vocablos con función adjetiva en el párrafo (“abrigo *de piel*”, “guantes *largos*”, “abrigo *oscuro*”, “corbatilla *blanca*”, “compañía *francesa*”, “parejas *borrachas y desnudas*”, “gritos *ahogados*”, “risas *nerviosas*” y “*gigantesca orgía multitudinaria y fantasmal*”), así como las figuras literarias de la *enumeración caótica* del actante Baco y la *personificación* relativa al vino utilizadas por Dubois para conferirle una grandeza épica a una simple invitación al teatro.

De lo anterior podemos deducir el carácter egocéntrico que obsede a Dubois, su *élan* actoral mezclado a la personalidad sencilla de Léa. Esta contraposición enriquece sus puntos de vista en tanto personajes, sus motivaciones personales y las circunstancias de la narración.

No obstante el léxico empleado, no se pierde la verosimilitud interna del relato ni resulta afectado el desarrollo de su credibilidad.

En cuanto al tema de la *transgresión* mannsiana, esta característica se puede aplicar formal o conceptualmente. A partir de su exilio europeo, Patricio Manns concibe a sus obras novelísticas como “experimentales”, pues introduce fragmentos lingüísticos líricos e inclusive parlamentos dramáticos en determinados segmentos narrativos, los que se constituyen en una ampliación de posibilidades, como también utiliza elementos inversos a la norma, como ser el uso de pastiches con intención satírico-humorística.

En el caso particular de la novela que nos ocupa, hemos seleccionado dos fragmentos ilustrativos de la transgresión, los que presentamos a continuación para ofrecer una explicación posterior:

“En ese instante preciso, Mercuriano Aponte se aprestaba a desenganchar a Eurípides, su caballo, de los varales del carruaje. Había llegado al trote lento hasta aquella pequeña caballeriza, situada detrás del prostíbulo de La Metro Ochenta, conocido como El Dedo Sin Uña, quien le alquilaba el espacio para que su animal pernoctara guarecido del frío. Puso un saco lleno de pasto bajo el hocico humeante, atándolo a la nuca, y luego cubrió el caballo con una deshilachada manta oscura. (...)”

Mercuriano se hallaba ajustando la manta sobre el lomo de su jamelgo, cuando éste lo empujó contra el muro de la caballeriza. Golpeándolo con cierta rudeza, dijo estas extrañas palabras:

-Ten cuidado conmigo, Eurípides, porque si lo fusilan a él, me fusilarán también a mí, y tú serás convertido en un par de estropajosos costillares, que colgarán tapados de moscas en la carnicería de la esquina” (41).

“El caballero comenzó a desvestirse. Pronto elevó su figura desnuda en mitad de cuarto. Cuando el chico vio las proporciones de su aparejo corrió a apretar el culo contra la puerta de la celda, cerrada a machote.

-No me haga eso –dijo, de súbito implorante.

-¿Por qué no? Es lo más natural del mundo. Esto lo sabe hasta el puto más tonto. Además, si quieres el dinero, tendrás que ganarlo. Y te hará falta mucho dinero para escapar dentro de tres días. Vamos, tiéndete ahí.

-Caballero, puedo chupárselo toda la noche, puedo metérselo por donde le dé la gana, pero no me haga esto. ¿Sabe que me va a romper el guatero? ¿Qué no podré sentarme a cagar ni en una semana?

-Hay formas y formas de hacerlo sin dolor -dijo Dubois a media voz. Buscó en su sobretodo y extrajo el adminículo de goma que le había obsequiado Francisca Ascárraga.

-Con esto reduzco al menos en cinco centímetros su tamaño -dijo ajustándolo en la base de la rígida manguera-.

Me lo regaló una mujer hermosa que tampoco quería ver sus entrañas palpitando en el suelo.

-Está bien -dijo luego de un tiempo Hermógenes, pues comprendió que no podría ganar-, pero antes pásame la botella y los morlacos” (183).

En el primer ejemplo, asistimos a un altercado sostenido entre Mercuriano Aponte, el cochero de un prostíbulo -y cochero exclusivo también de Emile Dubois- con su caballo Eurípides cuando el cochero desengancha al equino de los varales del carruaje.¹¹⁴

¹¹⁴ El cochero conlleva en su nombre y apellido una connotación simbólica con intención paródica. Según la mitología, *Mercurio* era el mensajero de los dioses y jefe de los viajeros. Por su parte, *Aponte* era el

Eurípides lo empuja (supuestamente por estar en desacuerdo con los actos delictivos del cochero) y Mercuriano le dice también unas extrañas palabras relacionadas con la culpabilidad de ambos en unos crímenes, prelujiéndole además, de forma humorística, su propio fin.

Toda esta escena -donde debe adicionarse el nombre metafórico del pene para designar al prostíbulo y una medida de longitud para hacer referencia a la exuberante constitución física de la regente del mismo-, constituyen una transgresión paródica del folletín romántico decimonónico francés, donde suelen ocurrir sucesos sobrenaturales en ambientes fantasmagóricos.

La segunda escena también da a conocer una transgresión del folletín romántico francés del siglo XIX, no obstante abandonar el tono exclusivamente humorístico para aludir a la sordidez del comercio sexual penitenciario, alcanzando, de acuerdo a la perspectiva de Goulemot (1996), dimensiones de narración pornográfica.¹¹⁵

En cuanto a *operaciones intertextuales*, en *La vida privada de Emile Dubois* destaca nítidamente la admiración que siente Patricio Manns por la obra de Carlos Droguett.

Al igual que en la novela de Droguett sobre Dubois *Todas esas muertas*, Manns en su texto introduce la figura del poeta maldito chileno Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), autor del célebre poema “Tarde en el hospital”, como un actante más de la narración.

Droguett especula con la posibilidad de que Dubois y Pezoa Véliz hayan alternado en los circuitos nocturnos de Valparaíso, ya que fueron coetáneos. Sin embargo, no existe un documento, una imagen o un testimonio que lo pueda certificar.

enviado del cielo para impartir sabiduría. Que el personaje sea homosexual no asumido, de escasa inteligencia e inserto en los ambientes marginales de Valparaíso, al servicio de un prostíbulo y de un asesino en serie, así nos lo demuestra. El caballo *Eurípides*, de nombre similar al del poeta trágico griego del siglo V a. C., que en realidad es un *jamelgo* con capacidad de discurrir y expresar emocionalidad, también connota un objetivo satírico.

¹¹⁵ De acuerdo a este autor la descripción mannsiana, sin juzgarla cualitativa o moralmente, posee un rol iniciático, un efecto de espejo, una finalidad fisiológica y un carácter incitativo: provocar en el lector una pulsión, un deseo o un rechazo, instalarlo en un estado de tensión y de carencia del que tendrá que liberarse con recursos extraliterarios.

Manns, en este particular homenaje intertextual a Droguett, también hace participar en la diégesis a Pezoa Véliz (o hacerlo coincidir con Dubois) en los siguientes capítulos, páginas y acontecimientos:

Hay ojos en la noche (37-38):

-Una vez que Dubois ha realizado el asesinato del usurero Gaspard Janvión, se retira del lugar. Alguien tose en las cercanías, pero Dubois no se inquieta.

-Dubois recoge un gato vagabundo y continúa su camino. Una persona observa el último movimiento de Dubois. Es el poeta chileno Carlos Pezoa Véliz, que andaba en un bar de las cercanías.

-Pezoa Véliz se esconde y ve pasar a Dubois. Éste recoge el gato, dice unas enigmáticas palabras y continúa su camino.

De un poeta hipocondríaco y la visita de tres alguaciles (83-90):

-Léa, la amante negra de Dubois, está leyendo para él algo sobre un poeta chileno (Carlos Pezoa Véliz), pero Dubois se extiende con malquerencia respecto de Pezoa y de los poetas en general.

Ménage à trois con sangre y lágrimas (91-98):

-Emile Dubois y la prostituta Gioconda permanecen todavía en su cuarto cuando se inicia la jornada en el lenocinio de La Metro Ochenta. Pezoa Véliz pide ingresar al lupanar.

-La Metro Ochenta y Pezoa Véliz intercambian impresiones sobre Puschkin, el poeta ruso.

-Esta escena recuerda un pasaje de la vida real del propio Manns, cuando visita el tugurio de Olegaria Comarcano.

Nos mete en la conciencia algunas nociones de la lucha de clases (163-167):

-Hay una gran huelga en el puerto.

-Mercuriano intenta abandonar el carruaje y se encuentra con algunos dirigentes del movimiento, entre los cuales se encuentra también el poeta Carlos Pezoa Véliz.

-La policía comienza a reprimir. Un cojo que oficiaba de dirigente muere y Pezoa Véliz cae un poco más allá.

Resumen de muchísimos desastres (187-190):

-6 días después de ser arrestado Dubois, se produce el sismo más violento en toda la historia de Valparaíso.

-Léa y Mercuriano buscan entre las ruinas el cadáver de Dubois, pero no lo encuentran.

-A quien sí logran reconocer es al poeta Carlos Pezoa Véliz, debajo de un carruaje, herido de gravedad en su pierna derecha, quien les señala que oyó decir que Dubois había escapado, aunque había sido recapturado.

Cauteloso intento de cerrar el libro ¹¹⁶ (191-196):*

-Este capítulo se inicia con el escape de Dubois y su encuentro con un hombre herido bajo un carruaje. Entablan conversación y se informa que ese personaje es el poeta Carlos Pezoa Véliz (este es el juego intertextual más evidente y explícito con la propia novela de Droguett).

-Dubois se esfuerza porque Pezoa Véliz lo reconozca, aunque es en vano.

-Ambos conversan sobre sus sueños de gloria en la poesía y en el crimen y de sus estrepitosos fracasos.

-Llega la policía y arresta nuevamente a Dubois. Ambos se despiden con el deseo de intercambiar oficios.

En cuanto a características de la *Posmodernidad literaria* presentes en esta novela, una relevante es una vez más la relación especular entre literatura y vida (es decir, entre ficción y realidad), pues lo que se novela es una vida humana ficcionalizada a través de diversos

¹¹⁶ Este asterisco indica la siguiente lectura a pie de página: “Fragmento de un capítulo de *Todas esas muertas* de Carlos Droguett, modificado por Patricio Manns. El poeta chileno Carlos Pezoa Véliz, chileno, comenzó a hacerse famoso a comienzos del siglo XX y fue contemporáneo de Emile Dubois, aunque no está probado que ambos hombres se conocieran. En ambos libros -Droguett y Manns- el poeta forma parte de la ficción” (Manns, 2004 196).

mecanismos narrativos y categorías de análisis. En este mismo sentido, que la novela instaure un mito, no obstante haber indagado en el derrotero existencial “real” de Dubois va a expresar el abandono del proyecto de narración de la realidad llevado a cabo por la estética del posmodernismo literario.

Un tercer elemento posmodernista es la heterogeneidad de estilos o géneros que cruzan por las páginas de esta novela, los cuales abordaremos en los párrafos siguientes.

Los diversos críticos que han escrito sobre este texto han reparado en las diversas estéticas relacionadas que surgen en él, como por ejemplo el *Thriller*,¹¹⁷ el *Folletín Romántico francés*,¹¹⁸ la *novela gótica*¹¹⁹ y la *novela negra* o su variante *hard-boiled*.¹²⁰

En la vida privada de Emile Dubois las características de thriller que podemos reconocer son la presencia de un personaje protagónico sobresaliente por alguna condición específica: En este caso, Dubois es actor en la esfera pública y seductor y asesino en serie en su vida privada, elementos con los cuales genera admiración y rechazo entre los habitantes de Valparaíso y de Chile como también suspenso entre los lectores de la novela; además, en el texto hay confrontaciones de diversa intensidad y elementos sorpresa que constituyen “vueltas de tuerca” a

¹¹⁷ Proveniente del idioma inglés con el significado de “suspenso”, se aplica esta denominación generalmente para designar un género cinematográfico o literario enfatizado en un ambiente de suspenso y/o expectación por su trama y desenlace.

¹¹⁸ El Folletín Romántico Francés, (del francés *feuilleton*, diminutivo de *feuille*, 'hoja', página de un libro), es un género dramático de ficción del siglo XIX, caracterizado por su intenso ritmo de producción, el argumento poco verosímil y la simplicidad psicológica. Recurre a la temática amorosa, pero también al misterio, a hechos de sangre y a lo escabroso. Propio de las novelas por entregas, se ha dado también en teatro, cine, historieta y televisión, siempre con características similares.

¹¹⁹ La narrativa gótica o de terror es un género literario surgido en Inglaterra a fines del siglo XVIII, relacionado estrechamente con el de terror y subsumido en éste, al punto de que es difícil diferenciar uno del otro.

¹²⁰ La novela Negra (del francés *Noir*) y su variante *hard-boiled* es la novela del mundo profesional del crimen desarrollada en Francia y Estados Unidos en la década de 1950. Entre sus principales características se encuentran la violencia de sus argumentos, la presencia de personajes decadentes, marginales, empobrecidos, como también la oscura puesta en escena de su ambientación.

la trama. Por ejemplo, en el texto siempre Dubois parece escapar de ser sorprendido de sus crímenes y cuando es fusilado su cadáver desaparece, lo que le confiere un aura de misterio a su personaje.

En este mismo sentido, la atmósfera del relato se presenta como corrupta, con personajes disvalóricos, algunos de los cuales exhiben vicios y actitudes pecaminosas.

En cuanto al Folletín Romántico francés, en la novela podemos identificar claramente algunas características propias de este género discursivo, como ser los títulos de alto impacto, su formato similar a un texto de estructura por entregas, predilección por la temática amorosa y el misterio, descripción de hechos de sangre, etc.

En *la vida privada de Emile Dubois* genera alto impacto el título, pues con dicha declaración -su vida *privada*- lo que se está sugiriendo es la posibilidad de acceder a una información reservada, secreta, relevante del protagonista, y cuya adquisición informativa cambiará la percepción que se tiene de él. En virtud de lo anterior, los capítulos breves y de vertiginoso ritmo actúan como estructura propia de “diario” con una sección de novela por entregas, que capta totalmente la atención del lector.

La predilección por la temática amorosa propia del folletín romántico francés también se cumple claramente en la novela manssiana, pues la vida amorosa de Emile Dubois aparece fogosa e intensa, copiosamente fundamentada, oscilando desde la vida marital con la mulata Léa, hasta lo erótico-celebratorio con la meretriz Gioconda o la dama de alcurnia Francisca Ascárraga.

Finalmente el misterio tampoco está ausente de este texto, pues son varios los pasajes en que la tensión surge precisamente de la incertidumbre que provocan los actos preliminares a un crimen ejecutado por Dubois, dado que, en su condición de semidiós, de dador de vida y muerte, parece evaluar a sus potenciales víctimas, a fin de proceder a asesinarlos u otorgarles su perdón, como es el caso del crimen de Gaspard Janvión, debido al delito de usura o la sobrevivencia del

viejo Joseph Hofmannsthal, a quien declina eliminar por considerarlo “un hombre sin atributos”, parafraseando la famosa novela del escritor austriaco Robert Musil.

En cuanto a características de la novela gótica (Solaz 2003) presentes en *La vida privada de Emile Dubois*, una de las más representativas es el *miedo*, el terror colectivo incubado en el seno de la sociedad de Valparaíso merced a los asesinatos en serie cometidos por Dubois, como asimismo a parte de su *iconografía ambiental*, a través de la oscuridad, el frío y la niebla de la costa, donde suele andar el asesino de madrugada. A dichas características agregamos la presencia de una *heroína perseguida*, leal, como es el caso de la mulata Léa, quien vivencia todos los avatares de Dubois y tras su muerte le sobrevive totalmente desamparada con un hijo, no obstante las infidelidades y altanería del francés en la comisión de sus delitos y en su propia vida marital.

Finalmente, como el mismo Patricio Manns lo expresa, en su novela utiliza algunos aspectos de la variante hard-boiled de novela negra, los cuales son *escenario de extrema violencia, asesinatos* y contextos que suelen derivar en escenas de *sexo explícito*.

Un escenario de extrema violencia se da cuando Dubois ejecuta a su primera víctima Gaspard Janvión. Cuando llega Dubois de noche hasta su casa, el mismo Janvión le abre la puerta. Es un tipo envejecido, dedicado a la usura. El hecho de haberle abierto la puerta significa que alguna transacción espúrea se llevará a cabo.

Luego de una charla macabra con referencias a Esopo, Platón y Lafontaine, Dubois aprieta su cuello y lo sienta en una silla, colocando su cabeza bajo un ventanal de madera y dejándolo caer:

“-Viejo ladrón, eres de sesos retardados y tacaño hasta para irte de este mundo. Pero yo no cuento dos veces la misma fábula.

Levanta el cuerpo de Janvión con una mano y mete la cabeza bajo la ventana, que ha alzado antes, como una guillotina. Luego deja caer la

ventana empujándola con fuerza hacia abajo y rompiendo las vértebras del cuello de Janvión” (35).

En el caso de los asesinatos, uno de los “idóneos” para ver la banalización del mal encarnada por Dubois es aquel en que, en el contexto de una huelga en el puerto, da muerte a un lancero de la policía que llega hasta un grupo de gente y los conmina violentamente a retirarse:

“El lancero detuvo su caballo mirándolos. Luego gritó con incontenible furia: -¡Largo de aquí! ¡Tienen un minuto para desaparecer!

-¿Por qué? –preguntó Dubois -. ¿Es tuya la calle?

-¡Mira, concha de tu abuela! -aulló el lancero-. ¡O desapareces ahora mismo o te mato!

-¡A mí tú no me matas, cabrón desventurado!

La lanza se elevó apuntando al pecho del caballero. Cuando el tipo se disponía a espolear el caballo para atravesarlo con su arma, Dubois saltó adelante, cogió la lanza con ambos manos, y arrancó al jinete de su montura, haciendo azotar su casco contra el empedrado. Acto seguido, y ante la mirada estupefacta de cientos de manifestantes, que aún permanecían en las inmediaciones, lo cogió por la garganta y lo estranguló con el rostro terriblemente contraído” (166).

Las escenas de sexo explícito son abundantes, pero hemos seleccionado una que reitera las peculiaridades eróticas de Dubois. En ella, el asesino llega hasta el cuarto de Gioconda en el prostíbulo, su amante prostituta, la que no se encuentra, motivo por el cual ingresa y se pone a leer en su cama mientras la espera. Escucha voces y risas en la pieza del lado, comenzando un sutil juego. El protagonista se desplaza hasta el cuarto para iniciar un trío erótico y su semblante cambia cuando observa a dos mujeres realizando actos sexuales:

“Entonces vio: una muchacha negra, de pelo corto y crespo, desnuda sobre la cama. La cabeza de Gío se hallaba sumergida entre sus muslos, y su lengua lamía los grandes y pequeños labios rojos. La joven negra golpeaba con dulzura la pared, mientras gemía. El rostro de Dubois cobró una expresión terrible” (92).

Esta escena finaliza con una paliza que Dubois aplica a ambas. Posteriormente a una de ellas, de piel negra, la obliga a que le realice un felatio y un coito anal. Con la otra, que es la ausente Gioconda, se reconcilia sexualmente toda la noche.

Realidad

Iniciamos el análisis de la estructura Realidad/Ficción/Mito de *La vida privada de Emile Dubois* conociendo sus principales datos biográficos, incluidos los asesinatos cometidos que finalmente devienen en su fusilamiento.

De acuerdo a Fuchslocher (2004), Louis Amadeo Brihier Lacroix, alias Emilio Morales y/o Emilio Dubois Murraley, nació el veintisiete de abril de 1868, en un pequeño pueblo francés, Etaples (Pas-de-Calais), ubicado en la costa de la Mancha. Sus padres eran José Brihier y Marie-Rose Lacroix.

Fue abandonado por su madre al nacer y, en consecuencia, criado por su padre, aunque sólo nominalmente, pues lo recriminaba con dureza constantemente. En rigor, su crianza fue realizada por sus abuelos maternos hasta su adolescencia.

Los antecedentes biográficos disponibles señalan que su padre era herrero, sastre y poseía un relativo éxito como escritor. En virtud de la vergüenza que le generaba el abandono de su mujer, hacía caso omiso de su hijo. Fallece cuando Dubois cuenta con 14 años.

En la búsqueda de modelos para constituir las bases de su personalidad y ante la ausencia de un modelo paterno, fue el asesino en serie británico John Williams, de principios del siglo

XIX, quien pasó a encarnar alguien digno de su admiración, admiración que lo llevó hasta la idolatría.

En Francia hay registros de su condición de aventurero y asaltante de bancos. Después de cumplir prisión por algunos delitos, pasó hasta España, donde se desempeñó como actor. Luego, llegó hasta Inglaterra donde las ofició de falsificador. A punto de ser atrapado por sus fechorías, decidió emigrar hacia centro y Sudamérica, donde trabajó en diversos países tales como Panamá, Venezuela (desempeñándose como minero en la ciudad de Maracaibo), Colombia (donde es jefe de un escuadrón guerrillero enemigo del bando conservador en el poder), Ecuador (donde lidera un conflicto contra los empresarios bananeros), Bolivia y Chile (existen registros que lo sindicaron como participante en una huelga en 1905). También su vida aventurera registra oficios de apuntador de circo y actor de sainetes.

Su itinerario criminal finalizó en Valparaíso donde es acusado de cuatro homicidios de ciudadanos de renombre: Ernesto Lafontaine (comerciante francés), Gustavo Titius (empresario alemán), Isidoro Challe (comerciante francés) y Reinaldo Tillmans (comerciante inglés), crímenes cometidos entre 1904 y 1906.

Precisamente en 1906 es atrapado por la policía de Valparaíso en la intersección de las calles Errázuriz y Melgarejo, tras la huida de la casa del dentista porteño Carlos Davies, quien grita por auxilio. Dubois deja caer una libreta con los nombres de todas sus víctimas y ese es el principal argumento para inculparlo de los crímenes.

En la investigación judicial del caso, se registra la existencia real en Francia de un soldado con el nombre de Emile Dubois, situación que confirma una suplantación de identidad por parte del asesino en serie.

Este hecho finalmente lo lleva a ser condenado y ejecutado por fusilamiento siete meses con posterioridad a su detención, el 26 de marzo de 1907, aunque siempre negó la comisión de estos delitos, muy próximo a cumplir 39 años de edad.

Ficción

Todos los antecedentes descritos con anterioridad constituyen los materiales históricos con los cuales Manns construye su personaje protagónico; por así decirlo, la vida *pública* del criminal francés. No obstante, en su proceso de ficcionalización lo que él pretende es indagar en su vida *privada*, vale decir, en el conjunto de datos que sólo están sugeridos, de naturaleza especulativa, sin posibilidades de constatación empírica, pues *no es la realidad* la que le interesa reconstruir, sino que el nivel de la ficcionalización tenga una verosimilitud narrativa.

Para ello introduce algunas modificaciones mannsianas a la historia, las cuales actúan a nivel de la construcción de *personajes*, de los *acontecimientos* desarrollados y de los *espacios* donde dichos acontecimientos son llevados a cabo. Además de la estructura básica narrativa, también podemos considerar, entre otros, el *ritmo* narrativo con una estructura de treinta y siete capítulos breves, y un aspecto ya abordado: la *heterogeneidad estilística* de la obra.

Una característica central de esta novela es el diseño del personaje protagónico: el Emile Dubois de Manns es único e irrepetible, imposible de confundir con algún otro modelo narrativo o dramático de alguna obra cuyo protagonista esté basado en la historia de este particular asesino. Su egocentrismo, aunado a la autoconcepción de considerarse un verdadero Dios, más allá del bien y el mal, lo confirman en la galería de grandes asesinos de la historia. Como estrategia discursiva también resalta la escasa presencia del mundo policial, ausente en las pesquisas y en las indagatorias sobre los crímenes, apenas visible en todo el proceso, pues la focalización se centra en Dubois y su vida sexual, como asimismo en su *iter criminalis*.

En cuanto a los acontecimientos, estos se enmarcan dentro de los datos generales contenidos en los archivos policiales y jurídicos de este caso, pero agregan cuatro rasgos íntimamente relacionados: La construcción identitaria de los asesinados, el ocultamiento de los nombres reales de sus amantes, las circunstancias merced a las cuales se cometen los asesinatos y los instrumentales de muerte utilizados para los crímenes.

Manns no entrega los nombres reales de las víctimas de Dubois, pues su obra es una novela, no un reportaje periodístico, por tanto una recreación artística de hechos punibles a partir de los cuales se plantean reflexiones existenciales sobre el propio devenir humano.

Más bien le interesa profundizar en los modos y medios de producción con los cuales los poderosos sojuzgan a los proletarios del puerto. Sus nombres, por lo demás, están contenidos en archivos y documentos de la época, por lo que construye literariamente arquetipos de seres humanos que esquilman a otros congéneres mediante el comercio y la usura. De este modo Ernesto Lafontaine, Gustavo Titius, Isidoro Challe y Reinaldo Tillmans se transforman en Gaspard Janvión, Bernard Levy, Marcel Daverot y Lotar Schneider.

Idéntica situación ocurre con sus amantes Elcira y Úrsula Morales. Con esta última, una joven colombiana de 18 años, llega hasta Chile y tienen un hijo.

En la novela, Úrsula podría equipararse a Léa, la mulata de Guadalupe, quien le sobrevive embarazada de un hijo. Sus otras compañeras sexuales ficticias son Gioconda, la bella meretriz del prostíbulo El Dedo Sin Uña, y la adinerada dama Francisca Ascárraga. Presumiblemente este cambio obedece a ilustrar a Dubois como un seductor invencible, cuyos éxitos amorios se propagan a todas las clases sociales como también destacar su vigor sexual, hecho expresado en diversas ocasiones en el texto.

En cuanto a la circunstancia de los asesinatos, en la novela se omite toda referencia a un accionar delincencial por parte de Dubois y se presentan los crímenes más bien como hechos

justicieros, como actos de redención ejecutados por alguien con una desarrollada conciencia social, un vengador anónimo que incluso llega hasta el sacrificio de su propia individualidad en pos del bien común, del colectivo. En ello hay una evidente intención romántica.

En la realidad, Dubois golpeaba a sus víctimas con un laque y luego clavaba un estilete o estoque en el corazón. En la novela, inclusive llega a ocupar otros procedimientos e instrumentales de muerte tales como la guillotina y el ahorcamiento.

Finalmente, en relación con el espacio utilizado, el Valparaíso de inicios de siglo se encuentra muy bien documentado, inclusive con presencia de personajes episódicos populares y lugares de la vida nocturna -El barman Courtemanche, Zancos, el anunciador callejero de los almacenes B.B. Fischer y Cía., el Bar *La Santa Sed*, el prostíbulo *El Dedo Sin Uña*, la descripción del Cerro Concepción, el Plan de Valparaíso, así como la atmósfera ambiental propia del puerto con sus ascensores, su policromía, la lluvia, el frío y el viento nocturno.

En el examen que hemos realizado respecto a las estrategias discursivas mannsianas asumidas para ficcionalizar la historia de Dubois, no podemos sino expresar nuestra coincidencia con el planteamiento de Iser (1997), para quien, por el hecho de que existe una dimensión antropológica contenida en las ficciones literarias, estas no hacen sino representar diversas posibilidades de la realidad, potencialidades que exponen otros mundos posibles, la proyección de un determinado modelo de mundo. Luego, una ficcionalización literaria como la realizada por Patricio Manns, no obstante entregarse a través de un *discurso representado*, igual constituye una matriz generadora de significado.

*Emile Dubois como Mito*¹²¹

Las cualidades intrínsecas de la vida real de Emile Dubois (situación familiar de pauperización, precarios derroteros laborales y fundamentalmente su condición de asesino en serie y posterior fusilamiento), unido al hecho de situaciones anómalas registradas a partir de su captura, hacen que progresivamente exista un cambio en la percepción que la sociedad tenía del aventurero francés hasta arribar actualmente, un siglo después de ocurridos los hechos de Valparaíso, a una numerosa corriente de opinión que sostiene una evaluación justiciera de Dubois, una reivindicación de sus actos y una consideración teológico-mística que lo eleva hasta la categoría de santo, debido a los supuestos favores concedidos en su calidad de *animita*.

Como ya lo hemos señalado, este proceso de mitificación de un personaje histórico se ha visto facilitado por un cúmulo de hechos que coadyuvan a iniciar ese proceso mitificador.

En este contexto, el primero de ellos es la polémica despertada en la opinión pública respecto a la falsa suposición de que con la captura de Dubois cesan los asesinatos con un patrón similar, pues ello no ocurre. Además sus declaraciones extrajudiciales recogidas y difundidas por los principales medios de comunicación de la época, insisten en su total inocencia respecto de los asesinatos, como también los reivindican, considerándolos actos de justicia popular.

A estas consideraciones, se agrega el hecho de que la investigación del caso llega a determinar la existencia de un soldado francés con el nombre de Emile Dubois, introduciendo un relevante elemento de ambigüedad en el caso.

En este mismo sentido, la soberbia del criminal al mismo momento de su fusilamiento, sin asomos de temor frente a su inminente final, fue inclinando la balanza de la opinión pública, de suyo muy voluble frente a hechos análogos, respecto de Dubois.

¹²¹ Para una adecuada comprensión del proceso de constitución de un mito, vid. el artículo de Tomás Domínguez Balmaceda (2011) “La ruta milagrosa de la ciudad de los muertos. Devoción popular en tumbas y santuarios del Cementerio General de Santiago”.

El proceso mitificador no termina allí: la desaparición del cadáver tras su entierro le confiere un aura extraterrenal a su vida, instalando su figura como un símbolo cristológico de sufrimiento y martirio, lo que consolida con su instauración como *animita*, la que resulta ser muy productiva, pues con el transcurso temporal de una centuria es posible certificar que su actual emplazamiento en el cementerio N° 3 de Playa Ancha de Valparaíso es uno de los que registra mayor cantidad de visitas y ofrendas gracias a los supuestos favores concedidos, tal como es posible apreciar en la imagen siguiente:



Figura N° 5

Más allá de la consideración personal individual existente sobre Emile Dubois, es lógico concluir que desde el imaginario colectivo está absolutamente resuelta su condición milagrosa,

que goza de la veneración popular. A este respecto es significativo traer a colación las palabras del investigador Víctor Rojas Farías:

“De estos altares espontáneos, el más famoso es el de Emile Dubois en el Cementerio Playa Ancha. Dubois fue fusilado en 1907 sentenciado a muerte por asesinar a un señor de la alta sociedad e intentar hacer lo mismo con otro. ¿Homicida a sangre fría, ladrón que robaba para dar a los pobres o simplemente inocente? Su leyenda tiene muchas versiones, pero quienes lo visitan concuerdan en algo, que es milagroso. Dubois llegó a lo máximo que puede aspirar un fusilado: ser santo de veneración popular” (Rojas 2001).

Sobre la base del análisis Realidad/Ficción/Mito en *La vida privada de Emile Dubois* podemos sostener, a modo de síntesis, que los datos biográficos del asesino francés (“realidad”) son recogidos por el novelista chileno y tamizados luego en un proceso de filtro selectivo en determinadas estrategias narrativas y procedimientos técnicos (“ficcionalización”) para plantear dos ideas en relación con la instauración del personaje histórico Emile Dubois como mito.

La primera de ellas es la inevitable *elusividad de la realidad* tal como se suele concebir, respecto a búsqueda o reconstrucción de personajes, épocas, estéticas, etc. Tomando en consideración el factor temporal, la realidad resulta imposible de aprehender, es una estrella fugaz de la que sólo se conocen fragmentos o parcelas determinadas.

En segundo lugar, no existe claridad meridiana respecto a cómo se gestionan los procesos de mitificación. Para Losada (2010), existen en cada proceso mitificador tantos elementos contrapuestos y son tan diversos los factores determinantes de su consistencia, que resulta más útil investigar las razones de su impacto particular, que examinar la lógica interna de su construcción.

Desde nuestra óptica, Manns parece tener plenamente asumidas estas consideraciones para construir un Dubois transhistórico, mítico, justo y violento, héroe y criminal, santo y loco, ángel y demonio a la misma vez. Bajo esa premisa investiga y ficcionaliza para entender la mitificación sobre Dubois, pues su literatura es modelo incitativo de mundo y, en consecuencia, ejerce un efecto performativo real.

3.11. Diversos instantes del reino (2006).

Un comentario a *Diversos instantes del reino*.

Por segunda vez en la presente investigación de tesis doctoral, nos acontece un acontecimiento peculiar: la publicación por parte del novelista Patricio Manns de un material narrativo precedente con una denominación distinta al material original, expresando además con ello que tal decisión obedece a una razón de fuste literaria y no a un fundamento basado exclusivamente en criterios económicos.

En efecto, en el segundo ciclo narrativo mannsiano esta situación tiene lugar con la postrera novela de dicho ciclo *Memorial de la noche* (1998), publicada por Editorial Sudamericana, dado que su lectura y análisis nos lleva a establecer que básicamente se trata del antetexto *Actas del alto Bío-Bío* (Madrid, Ediciones Michay), última novela analizada del primer ciclo narrativo del escritor chileno, cuya publicación tuvo lugar trece años atrás, en 1985.

Nuestra lectura y análisis contrastivo de *Memorial de la noche* nos llevó a clasificarla como una *edición aumentada y corregida* del antetexto *Actas del alto Bío-Bío*, no constituyendo sólo una reimpresión, puesto que el referido *Memorial* agregaba nuevos capítulos como asimismo les daba una disposición distinta, dentro del universo general de capítulos.

En este mismo sentido, nuestra crítica frente al autor nacional decía relación con su respuesta frente a dicha situación, señalando que eran “licencias literarias”.

Si consideramos que la novela *Memorial de la noche* señalaba claramente en su portada que se encontraba *basada en Actas del alto Bío-Bío*, ello es un exceso, pues además de apartarse de la verdad objetiva, se trata de una estratagema de la cual Manns no requiere en absoluto, dada su trayectoria artística en el país.

Nuestro disenso finalizaba con la formulación de una sospecha incómoda: que la novela debía su publicación a criterios extraliterarios, más bien de índole económica y no artística.

Esta situación vivenciada en el binomio *Actas del alto Bío-Bío / Memorial de la noche* se vuelve a repetir.

En esta oportunidad se trata de la penúltima novela del tercer ciclo narrativo mannsiano, *Diversos instantes del reino* (Editorial Alfaguara, 2006), cuyo antecedente más directo es su antetexto *Actas de Muerteputa* (Editorial Emisión Ltda., 1988).

Sobre la base de lo expuesto en los párrafos anteriores, tenemos la tentación de conferirle al binomio *Actas de Muerteputa / Diversos instantes del reino* un estatuto similar a la dualidad anterior, esto es, justificar su existencia debido a criterios económicos dictaminados por el mundo editorial.

Sin embargo, existen tres razones que impiden realizar mecánicamente la misma clasificación, aunque reconociendo que se trata de una discusión abierta sobre el particular: el hiato temporal, el tratamiento de la portada y la estructura de los capítulos.

Hasta el momento de la publicación de *Diversos instantes del reino*, Patricio Manns, en estricto rigor, sin tomar en consideración los dos binomios ya aludidos, ha publicado nueve novelas. Existe por tanto un interregno especial entre ambos, lo que vendría a plantear otra hipótesis: cada cierto tiempo el novelista chileno por razones de fidelidad a la *poética del palimpsesto*, tiene la necesidad de retomar literariamente un determinado material narrativo, configurando un *shifter* en su producción literaria que cumple *una función de reiteración ideológica*, situación que lo podemos observar en el esquema siguiente:

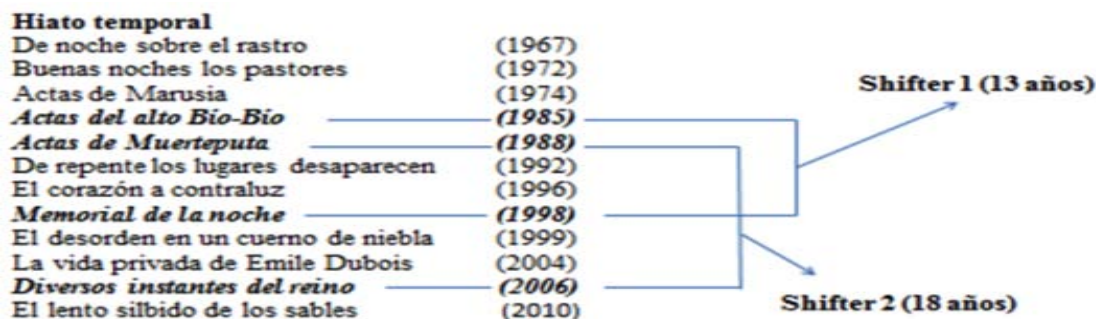


Figura N° 6

Tratamiento de la portada

El tratamiento iconográfico en *Actas de Muerteputa* es parco y somero. En dicha portada podemos reconocer la presencia de elementos monocromos: un cóndor, un yelmo y -oculto entre cordilleras y arbustos- un rostro escrutador. En las páginas interiores del texto, no existen créditos del autor de dicho trabajo.

En contrapartida, la iconografía es un aspecto muy cuidado en *Diversos instantes del reino*. La portada reproduce un célebre cuadro del pintor alemán nacionalizado francés Max Ernst (1891-1976) de 1943-1944 titulado *Das Auge der Stille* (“El ojo del silencio”), actualmente en la Galería de arte de la Universidad de Washington.

En el cuadro se aprecia la preeminencia objetual de órganos visuales. Este hecho anula la división conceptual de sujeto y objeto y obliga a una reflexión indagatoria sobre el particular. Lo que ambas iconografías comparten únicamente son los ojos, tal como es posible observar en la siguiente comparación de las portadas:



Figura N° 7

Estructura de los capítulos

a) Se adiciona una dedicatoria a su compañera Alejandra Lastra, la cual inicia el texto, agregándose también un epígrafe de Federico Nietzsche, mientras se mantienen los epígrafes restantes: uno del texto *Chilam Balam de Chumayel* y uno del libro *Anteparaiso*, del poeta chileno Raúl Zurita;

b) En *Diversos instantes del reino* se agregan tres capítulos, respecto de *Actas de Muerteputa*: Ellos son “*Hazaña del golpeado*”, “*Oh!*” y “*Consumación de los ultrajes*”.

El primero narra la violencia intrafamiliar que ejercía el padre del Desertor contra él y su madre, hecho que parece sugerir su conducta actual. El segundo capítulo narra a su vez pensamientos expresados en voz alta de los habitantes de Muerteputa cuando lo ven bañarse desnudo en el arroyo del lugar. Finalmente, en el tercer capítulo las graves y crueles vejaciones experimentadas por el Desertor en su proceso de instrucción militar.

No obstante lo señalado, se trata en lo sustancial de aumento de páginas, cambios de nombres o subdivisión de los mismos capítulos, lo cual explica a su vez la subdivisión en dos partes del texto, tal como lo podemos observar a continuación (en cursivas los capítulos *nuevos*):

Primera parte: *Cuando apareció*

La situación

¿Quién? ¿Cuándo? ¿Cómo?

Escuetas precisiones

Acerca de los nombres

Ciertos movimientos, algunas conjeturas

En la bifurcación

Descripción de un peligro aparente

Modos de estatuir un símbolo

Continuidad de los guerreros

Apostillas al penetrante dolor

El espejo plural del agua ardiente

El perímetro, la razón, las objeciones

Conciliábulo

Nunca un hombre nacido de mujer

Si solo escuchara en medio del fuego

Hazaña del golpeado

El Almacabra de los enemigos

Más uno, menos uno

Encontrón con la peste

Adusta relación de las borrascas fundadoras

(Oh!)

Segunda parte: *Cuando se fue*

Hay algo tan desventurado

Ah, si comprendiera. Ah, si no juzgara mal

¡Caramba!

Collage

Consumación de los ultrajes

Confirmación del hábitat

Crónica capitular

Ay, si obtemperara debajo de la niebla

Carnababel

La memoria insomne

Veredicto y aplicación del Código Oral

Logaritmo

3.12. El lento silbido de los sables (2010).

La radical impugnación de la Pacificación Araucana en *El lento silbido de los sables*.

“(…) *Los hombres no nacieron para vivir inútilmente y como los animales selváticos, sin provecho del género humano; y una asociación de bárbaros tan bárbaros como los Pampas o como los Araucanos no es más que una horda de fieras, que es urgente encadenar o destruir en el interés de la humanidad y en el bien de la civilización (…)*”

Diario *El Mercurio*, 24 de mayo de 1859.

Introducción

El lento silbido de los sables, la más reciente novela de Patricio Manns publicada en Editorial Catalonia, se nutre por cuarta vez en su producción literaria del tema de la desterritorialización mapuche y la violencia congénita de dicho proceso histórico denominado eufemísticamente “Pacificación de la Araucanía”.

En efecto, tanto en el antetexto *Actas del Alto Bío-Bío* (1985)¹²² como en su producto final *Memorial de la noche*, lo narrado dice relación con la promulgación de la Ley Agraria en 1928 y sus graves consecuencias para la etnia mapuche, hecho que deviene en el primer levantamiento militar indígena de 1934.

Si adicionamos a esta enumeración *El corazón a contraluz*, donde el texto mannsiano asume una sólida apología de las etnias australes extinguidas por la codicia empresarial europea y criolla (selk’nam u onas, kawéskar o alacalufes, yámanas), tenemos también en *El lento silbido de los sables* una cuarta reiteración de la evidente impronta etnoficcional en las novelas de Manns y una voluntad estilístico-testimonial presente prácticamente en el resto de su novelística, aunque

¹²² El antetexto es un texto literario y lingüísticamente coherente que precede al que el autor da como definitivo. El antetexto puede ser un borrador, pero puede ser también una obra editada. Véase Marchese y Forradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona: Ariel, 1986 28.

en dichas obras el énfasis en la defensa indígena pasa a focalizarse en favor del subalterno urbano.

Sin embargo, aquí el punto de vista narrativo claramente orientado a la causa indígena mapuche adquiere ribetes polémicos por la furibunda radicalidad de su compromiso, pues dicho propósito metaliterario le lleva a abjurar de un período histórico chileno de más de treinta años (1851-1886) e implica éticamente a todos los gobiernos comprendidos en ese considerable segmento temporal (Presidencias de Manuel Montt [1851-1861], José Joaquín Pérez [1861-1871], Federico Errázuriz [1871-1876], Aníbal Pinto [1876-1881] y Domingo Santa María [1881-1886]).

En este contexto, es dable esperar en este nuevo palimpsesto mannsiano otra contramemoria literaria que, oscilando entre el documento histórico y la ficción narrativa, contribuye a iluminar nuestro presente como nación desde los desgarros más profundos del pasado, re-velando un pretérito que muchos quisieran ignorar, especialmente si lo ocultado, lo negado, explica en gran parte el actual conflicto en la zona sur del país y en definitiva el empoderamiento informativo sobre el tema termina por conferirle un estatuto de verosimilitud muy distinto al que ha sido consagrado por la historia oficial.

Breve Reseña histórica

El lento silbido de los sables, a través de la vida y obra del militar Orozimbo Baeza,¹²³ examina el proceso que la historia oficial chilena denomina Pacificación de la Araucanía. En nuestro análisis, realizaremos un cotejo entre la ficción y algunos hechos históricos reales, buscando establecer algunos puntos de vista mannsianos respecto a esta relación.

¹²³ Orozimbo Baeza, el protagonista de la novela, está basado en el militar chileno Orozimbo Barbosa Puga (1838-1891). Presumiblemente “Baeza” es por su mujer Corina Baeza Yávar. Barbosa ingresa al Ejército a los 18 años de edad y combate en dos oportunidades en Arauco: entre los años 1862-1864 y 1868-1869, ocupando cargos administrativos y detentando grados militares. La escasa correlación de hechos, datos y fechas entre ambos responde a la construcción literaria del personaje.

En la actualidad, no existe consenso respecto de este proceso histórico denominado también “Ocupación de la Araucanía” del cual se ocupa la novela, ni siquiera en relación con las fechas de inicio y término del conflicto.

Para los historiadores conservadores, proclives a considerar esta etapa como “necesaria” para el desarrollo e integración definitiva de los territorios australes al país, este periodo se inicia en 1861, año de inicio del gobierno de diez años de José Joaquín Pérez Mascayano (Ravest 1985).

Para la visión contraria, tal decisión bélica por parte del Estado chileno en contra de los indígenas en realidad se inicia en 1851, bajo la presidencia de Manuel Montt, cuando éste recibe el “Plan de Pacificación”, de manos del Alto Mando militar de la época (Bengoa 1985).

Como dato objetivo sí estamos en condiciones de señalar los deslindes territoriales de la ocupación militar: El río Bío-Bío, como límite septentrional y el Río Toltén por el sur, lo que hace del territorio en disputa un conjunto de millones de hectáreas, muchas de ellas cultivables y con un número estimable de cabezas de ganado.

Como ya lo hemos expuesto, existe un gran disenso en los documentos historiográficos chilenos que se refieren a la Pacificación de la Araucanía. En este sentido, un aspecto importante de registrar es la voluntad de verosimilitud narrativa que intenta conseguir Patricio Manns, pues recoge testimonios de diverso signo político-ideológico para construir su obra literaria, aun cuando su posición autoral asume una clara defensa del mundo indígena.¹²⁴

¹²⁴ Dentro de los historiadores con una posición favorable al Estado chileno, podemos señalar a Guevara (1902) y Lara (1889). Desde la perspectiva pro mapuche, la obra anteriormente citada de Bengoa (1985). Incluso hay un tercer vector informativo, pues se recogen informes directamente redactados en las mismas zonas del conflicto por parte de los corresponsales de guerra, publicados en los periódicos *El Ferrocarril* y *La República* de Santiago, *El Mercurio* de Valparaíso y *El Meteoro* de Los Ángeles, los cuales sensibilizan a la opinión pública frente a los hechos de Arauco.

En la novela la perspectiva mannsiana se expresa en la presencia de un eje temático que exalta los actos castrenses, en desmedro de los realizados por los mapuches. No obstante lo anterior, ello no significa en modo alguno que la focalización narrativa esté realmente comprometida con el aparato militar, pues en las acciones descritas el elemento irónico y/o crítico-satírico es muy claro.

En este caso, el Ejército (a través de militares como Tomás Walton, Miguel Ángel *Trapial* Herrera, Cornelio Saavedra, Abigail Cruz, el mismo Orozimbo Baeza), es presentado como una organización carente de valores, como el brazo armado de los partidos políticos en el poder, comprometido en una tarea de exterminio contra sus propios connacionales y por cierto motivados por el provecho económico que devendrá de la tarea asignada.

Un caso evidente es el del Teniente Coronel Tomás Walton, quien propone una forma de guerra denominada “guerra de recursos”, la que en la práctica es una guerra de exterminio, sustentada en el “ahorro” de tiempo, logística y bajas militares:

“Yo no diviso una gran diferencia entre la ocupación periódica, por medio de adelantos progresivos de la línea de frontera, y el dominio del territorio, exterminando de una vez a todos o la mayor parte de sus habitantes” (Walton 1870).

La postura de Walton tiene éxito, pues el ejército decide iniciar una ofensiva total contra el pueblo mapuche, llamada precisamente “guerra de recursos”, tal como él lo pretendía. Esta guerra de recursos fue una postura bélica caracterizada por la asfixia económica de los araucanos, impidiéndoles comprar cualquier suministro en los negocios establecidos, quemando sus sementeras, cometiendo abigeato con su ganado, apoderándose ilegalmente de sus tierras y vendiendo niños y mujeres mapuches en las ferias agrícolas, en nombre del propio Ejército de Chile.

En la ficción mannsiana, un joven militar, el Teniente Trapial Herrera,¹²⁵ narra en casa de Baeza en Santiago, en un periodo de asueto de parte del personal militar, su participación en el asalto al poblado de Boroa y la captura del primer amor mapuche de Baeza, una indígena de nombre Luz de luna, homónimo al de su futura hija con la autóctona Rayén. Herrera entrega detalles de las horrendas violaciones de las que ella fue objeto por parte de su jefe Tomás Walton y algunos oficiales, así como de su cruel muerte, a merced de unos funcionarios castrenses que le clavan una bayoneta en su vagina.

El Teniente Coronel Cornelio Saavedra, uno de los ideólogos militares en la planificación de la guerra, también es presentado en el texto como un hombre carente de escrúpulos, duro, carente de la más mínima emocionalidad, venal.¹²⁶

El coronel Abigail Cruz, el superior de Orozimbo Baeza cuando éste llega por primera vez hasta Arauco, deja morir a sus hombres cuando cruzan el río a caballo en invierno, pues dice que le importa “la misión”, no los hombres. Obliga a beber alcohol a sus subordinados y protege al capellán, aun cuando existen suficientes testimonios de sus actos de violación a menores.

La novela va de este modo relatando el acrecentamiento del genocidio hasta arribar a una masacre final que termina por sojuzgar a los indígenas y la degradación ética que transforma a Baeza en un monstruo, hecho muy lejano, antitético al soldado valeroso que llega por primera vez a Arauco insuflado de amor patrio, justicia y nobles ideales.

¹²⁵ Personaje con clara connotación simbólica, pues en idioma mapudungún *Trapial* es voz nativa que significa “puma”. El apellido por tanto, revela su ascendencia mapuche, luego, su condición de renegado que combate a su propia etnia.

¹²⁶ Cornelio Saavedra Rodríguez (1821-1891) fue un político y militar chileno. Presentó el proyecto de Pacificación de la Araucanía y tuvo por algunos periodos la jefatura máxima en estos territorios. Por el concepto de “servicios distinguidos” recibió una hacienda y extensiones de tierra en el sur. Actualmente existe una pequeña urbe en su honor: Puerto Saavedra, en el sur del país.

Sobre dos críticas de signo contrario

Por lo expuesto con anterioridad, una atenta lectura de esta nueva etnoficción mannsiana nos lleva a expresar nuestro profundo desacuerdo con los puntos de vista sostenidos por Patricia Espinosa (2011) y Enrique Fernández (2011), autores de las dos críticas literarias sobre *El lento silbido de los sables* aparecidas en el país hasta el momento.

Es difícil sostener el prisma argumentativo con el que ambos estudiosos han abordado la novela mannsiana, pues se trata de valoraciones/evaluaciones ajenas a un ejercicio crítico del análisis literario, centradas más bien en consideraciones de carácter personal, de ética sexual individual (claramente en el caso de Espinosa) y de análisis contrastivo descontextualizado, con utilización de calificativos precariamente fundamentados, en relación con Fernández.

El lento silbido de los sables para Espinosa es un trunco “homenaje” mannsiano devenido en agresión a la propia dignidad del pueblo mapuche. En rigor, no se trata de un homenaje propiamente tal, pues, conforme al propio concepto, la novela no es un “acto” celebrado en “honor” de alguien (la cultura indígena mapuche), ni expresión de “sumisión” o de “veneración”, ni menos “juramento de fidelidad”, si tomamos en consideración las otras acepciones o desplazamientos semánticos del vocablo.

Muy por el contrario, su propósito central, en palabras del propio autor, (hecho evidente que parece no ver Espinosa en la dedicatoria del texto) es “estimular (“aguijonear”, “incitar, excitar con viveza a la ejecución de algo”) la lucha de los pueblos originarios, de América Latina, en general, y de Chile, en particular”.

Básicamente lo que Espinosa ataca con indignación es la configuración actancial de Orozimbo Baeza, de la mujer mapuche y de lo que, en su particular concepción, *estaría* representando la novela.

Respecto del primer punto, critica acremente al protagonista, describiéndolo como un “alcohólico inmune al remordimiento”, un “violador consuetudinario de mujeres y niñas mapuches”, un hombre atrapado por un “deseo sexual incontrolable”, un “guerrero violador” y otros epítetos análogos.

En relación con su segunda objeción, tanto la caracterización del militar chileno, así como la configuración de la mujer indígena, “similar a una prostituta o una geisha”, “no deja a los mapuches a una altura merecida”, pues el empeño mannsiano termina “denigrándola” y todo ello concluye en “la dilución del discurso político de la novela, en pos de una seguidilla de asquerosas estampas pornográficas que glorifican el pene del conquistador y la vagina mapuche púber”.

Es innegable señalar que en *El lento silbido de los sables* aparecen los tres aspectos citados por Espinosa, pero con un sentido diametralmente opuesto al señalado por ella, pues en absoluto constituyen fines en sí mismos.

La degradación total que alcanza Baeza, la progresiva pauperización y la mendicidad de la mujer mapuche y, muy especialmente, la preeminencia de una praxis sexual sórdida en el conjunto de acontecimientos narrados son *medios*, instrumentos, herramientas de las que se vale el autor para enjuiciar la bestialidad del proceso neocolonizador del siglo XIX en la Araucanía.

Manns no alienta las vejaciones sexuales ni con ellas intenta degradar a la mujer mapuche. Se trata precisamente de lo opuesto: de ejercer mediante esas escenas una crítica *saboteadora* del papel jugado por el ejército chileno como brazo armado del Estado en los territorios de Arauco, acción genocida llevada a cabo sin ningún límite moral, en donde la clase oligárquica dominante durante tres décadas impulsó una masacre para desterritorializar Arauco y

ofrecerlo como un pingüe negocio inmobiliario a los emplazamiento humanos de las colonias extranjeras -Alemanas, francesas e italianas- rápidamente avencidadas en ese enclave.¹²⁷

Desde esta perspectiva, el discurso político mannsiano no se diluye, como plantea Patricia Espinosa, sino que está estratégicamente construido como *efecto* de representación. El asco y la repulsión que causan las escenas mencionadas por Espinosa cumplen el rol de constituir evidencia de los disvalores militares y sensibilizarnos frente a la tragedia mapuche, como lo podemos apreciar en los ejemplos siguientes:

“-El Capellán la tiene en su tienda -informó Zambrano-, Pero hoy la lleva al bosque. Supongo que violó a la niña tantas veces que se le murió debajo de la sotana y tratará de enterrarla” (Manns 2010 81).

“-Iba por el bosque sobre mi caballo para remontar una colina, que era mi observatorio personal. Desde allí podía controlar muchos movimientos de nuestras propias tropas y de los escuadrones indios que estas tenían al frente. De pronto se me cruza una mapuche con un canasto de mimbre sobre la cabeza. Era joven. Decidí propinarle un escarmiento y le di un caballazo arrojándola por tierra. Quedó como aturdida con la cabeza debajo del canasto. Cuando vi sus piernas, mi acordeón se convirtió en mazorca. Salté a tierra y puse los treinta centímetros a la obra. Después me invadió un extraño sentimiento, pues no sabía si estaba muerta, y para no dejarla agonizando allí, al borde del camino, le metí cuchillo” (109).

¹²⁷ Quizás como pocas novelas mannsianas, *El lento silbido de los sables* tiene tan marcada su *textualidad atética*, esto es, requiere una crítica que describa tal acto (y por ello nos sorprende en grado sumo la ceguera de Espinosa y Fernández).

En el primer caso, se trata de la figura ruin del Capellán, quien ha raptado una pequeña indígena y abusa de ella en su tienda. Cuando se da cuenta que está agónica, la lleva al bosque para violarla por última vez y luego asesinarla.

El segundo ejemplo lo constituye una declaración de un militar, quien comparte con sus compañeros la confesión de una violación y asesinato sin remordimientos de ningún tipo.

Sobre la base de lo explicado arriba, ¿Podemos adscribirle a estos segmentos narrativos (y otros que aparecen profusamente en el texto) el propósito de glorificar genitualmente a los soldados y exhibir su versatilidad sexual? Es obvio que no.

En el caso de Fernández, su crítica está enfatizada en el supuesto “pisoteo” de la imagen de la mujer mapuche presentada en la novela y, muy especialmente, en la escena donde Orozimbo Baeza tiene relaciones sexuales con su propia hija “Luz de luna”, fruto de su relación con la indígena Rayén, lo que hace del texto “un repertorio de obscenidades” y una “novela burda”.

Las constantes violaciones y humillaciones de la mujer mapuche son el efecto de la animalización de los soldados y su perspectiva conceptual de los indígenas como animales, como meros objetos, *no como seres humanos*. Esa es la intención del autor, extraliterariamente y del narrador, al interior del texto.

Detrás de esas escenas hay una intención ideológica del texto como testimonio literario de una masacre, de tal manera que esos segmentos narrativos no constituyen visiones peyorativas de la mujer mapuche, sino enjuiciamientos críticos de la actuación connivencial entre el aparato administrativo estatal y el ejército.

En el caso del incesto (*literario*) de Baeza, se trata de realzar fundamentalmente el proceso de creciente degradación que sufre el protagonista, quien arriba a los 18 años de edad a la región del conflicto y permanece allí durante más de 30 años. Es la “Pacificación” quien lo

transforma en dipsómano, violador, mentiroso y asesino, para quien no hay límites posibles para la búsqueda del placer carnal.

Aparte de la intención autoral de refrendar la descomposición moral de Orozimbo Baeza, para Luz de luna y su madre Rayén, en tanto que mujeres con una cosmovisión distinta, la visión occidental respecto del incesto les dice poco o nada.

Además, Baeza está casado legalmente en la capital del país, Santiago, con una dama de la alta sociedad: Josefina Aedo Pérez-Cotapos. Fruto de esta relación existen dos hijos: Marcial y Rafaela. Para él, esos son sus hijos. Rayén es solamente una india con la que él convive en Arauco y con la cual mitiga su soledad.

Por otro lado, en la cosmovisión mapuche las relaciones de parentesco son complejas y multiformes: en ocasiones obedecen a reglas patrilineales y en otras a cánones matrilineales. De aquí se sigue que si los jefes del clan mapuche consideran que una pareja no es “familia”, no colocan obstáculos para que sostengan relaciones sexuales consentidas. Al ser Baeza un “*huinca*”,¹²⁸ su relación con Rayén no se puede considerar un matrimonio y Luz de luna ser verdaderamente una hija.¹²⁹

No obstante todos nuestros fundamentos anteriores, tanto Espinosa como Fernández omiten señalar algo esencial, en relación con sus apreciaciones sobre *El lento silbido de los sables*: que la moral no es el espacio del arte literario.

Como lo ha expresado brillantemente el escritor Milan Kundera (1987), en el hombre existe el deseo innato de juzgar antes de comprender. En este sentido, los pre-juicios de Espinosa y Fernández les impiden la comprensión de la etnoficción mannsiana, olvidando la voluntad

¹²⁸ Palabra despectiva en idioma mapudungun que significa “no mapuche”, “gringo”, “español”, “extranjero”, “chileno” “afuerino”, “invasor”, “usurpador”, “ladrón”. Vid. De Moesbach (1963).

¹²⁹ Para estudios serios y profundos sobre la cultura araucana, más allá del prejuicio de su cosmovisión sexual, vid. el examen de Koessler-Ilg (2006) y Zapater (1978).

transgresora de la novela, hecho capital que lleva a decir al novelista checo “la única moral de la novela es el conocimiento”.

Desde el mismo punto de vista de Kundera, Goulemot (1996) refrenda que la literatura pornográfica (en el caso que la novela mannsiana lo sea efectivamente, hecho del cual discrepamos) tiene también un rol de redescubrimiento sensual, de uso de recursos textuales e ilustrados para conquistar al lector, de efectos provocados por su lectura.

El descenso a los infiernos

En definitiva, el itinerario biográfico-existencial de Orozimbo Baeza se corresponde plenamente con el conocido leitmotiv literario de la *catábasis*.¹³⁰ Por ello, resulta bastante extraño que ambos críticos no lo perciban e insistan en una crítica centrada en aspectos ético-morales.

La adscripción de los actos de Orozimbo Baeza a este motivo explicaría que su vida previa, esto es, infancia y juventud, transcurran sin mayores contratiempos, tiempo en que es adoctrinado en la fe religiosa católica, realizando su primera comunión a los ocho años de edad y posteriormente su casamiento, conforme a las reglas del rito católico.

En rigor, su viaje infernal se inicia cuando es enviado a combatir en la “Guerra de Arauco” en 1861, donde tiene oportunidad de conocer la cultura militar de la época, el rostro real de los hechos de armas, los primeros encuentros con la muerte, la sangre y los asesinatos contra los mapuches. El subteniente Orozimbo Baeza que se nos presenta al llegar a Arauco es un hombre probo, antagónico a los motivos que llevan al ejército a actuar contra sus connacionales,

¹³⁰ Conocido también como “Viaje a los infiernos”, este motivo literario dice relación con el descenso del protagonista a una región sobrenatural, un inframundo, donde tiene múltiples experiencias de signo negativo como “pruebas”. Orfeo (*Orfeo y Eurídice*, mitología griega), Odiseo (*Odisea*) y Dante (*La Divina Comedia*) son personajes característicos de catábasis.

preocupado de la justicia de sus acciones, solidario con sus compañeros y comprometido con la verdad.

La guerra lo va cambiando, va perdiendo sus ideales, deviene en alcohólico, pues quiere olvidar el dolor de estar impotente ante las innumerables tropelías que presencia, las matanzas sangrientas, el dolo, el enmascaramiento, la falsedad, etc.

Su punto de inflexión moral se produce cuando observa al capellán militar del destacamento raptar una indígena mapuche de corta edad y violarla reiteradas veces hasta dejarla agónica. Luego, sacarla subrepticamente desde su tienda de campaña para llevarla al bosque y ejecutarla de un disparo en la cabeza, no sin antes mancillarla por última vez. Baeza lo sigue desde el campamento para evitar que el capellán consume tan deleznable acción, pero no puede evitar masturbarse al presenciar dicho acto (las cursivas son nuestras):

“Orozimbo limpió el esperma de su mano con un puñado de hierbas salvajes, montó a caballo y marchó tras el sacerdote. Todavía tenía los ojos empapados de lágrimas. *Había comprendido que la guerra le acababa de ganar la batalla, y que nunca más, a partir de ahora, volvería a ser el hombre puro que creía encarnar.* Por lo pronto, la cantidad de violaciones y exacciones que cometería durante los próximos años probarían hasta la saciedad que *no se puede jugar con fuego sin incendiar la casa*” (82).

En síntesis, hay una *causa* basal que explica (aunque evidentemente no justifica) los actos de Baeza. No se trata de una presentación descontextualizada, sino una *ontogenia diacrónica* de los acontecimientos de Arauco, hechos que posibilitan una modelización tanto del Estado como del ejército chileno en la Araucanía, dado que como lo señala el mismo narrador “*no se puede jugar con fuego sin incendiar la casa*”.

En definitiva es la propia narración quien nos propone un rechazo a los actos perpetrados por el binomio Estado-Ejército en el territorio araucano en tanto sistema modelizante incitativo, debido a las grietas que detecta en su ideología. En este caso particular, el refrán utilizado es una estructura fundamental del mismo sabotaje. Si no hubiese tal crítica del sabotaje que desmontase textualidades “engañosas” (sean téticas o atéticas), se corre el riesgo de captar solamente la literalidad del texto, error de Patricia Espinosa y de Enrique Fernández.

Razones histórico-jurídicas para ficcionalizar una radical impugnación

Tanto el estricto apego a los datos históricos, como asimismo la rigurosa investigación realizada constituyen elementos auxiliares para la elaboración de una etnoficción que, como ya lo hemos señalado, ejerce una crítica saboteadora del discurso oficial estatal-militar chileno sobre la supuesta “Pacificación” de la Araucanía.

En términos literarios, en *El lento silbido de los sables* hay una propuesta de lectura que impugna de manera furibunda el proceso pacificador, derogando y/o dejando sin efecto, anulando, el concepto mismo de “Pacificación” y proponiendo en su lugar el de “Ocupación”, como un concepto más adecuado para los sucesos de Arauco acaecidos en el siglo XIX.

La “radical impugnación” mannsiana, a su vez, se encuentra sustentada en un conjunto de razones histórico-jurídicas que nos proponemos examinar en los párrafos siguientes.

Cuando Orozimbo Baeza arriba hasta su primer destino en la Araucanía, la única persona con la cual establece una relación confiable, basada en valores de justicia y solidaridad es su ordenanza Eraclio Zambrano, un cabo primero que ya se encontraba combatiendo en el territorio indígena. Zambrano le facilita un texto a Baeza en donde se aborda el Parlamento de Quilín en 1641, cerca del fuerte de Nacimiento, época en que Chile, así como toda Sudamérica, con la excepción de Brasil, pertenecía a la Corona Española de Felipe IV.

Obviando el problema de verosimilitud narrativa contenido en el hecho que un suboficial tenga información de esta índole y que éste tenga preocupaciones ciudadanas y una conciencia cívica más allá de su oficio, ciertamente la veracidad de la realización de este cónclave hispano-indígena permite aproximarnos a un primer elemento histórico-jurídico favorable a la perspectiva mapuche.

Básicamente, este parlamento fue suscrito entre el Gobernador de Chile de la época, Francisco López de Zúñiga y Meneses, algunos parlamentarios de la corona española, entre ellos el jesuita Diego de Rosales,¹³¹ y algunos representantes mapuches. Lo medular del documento es que en él se definen *a perpetuidad* los territorios de la nación indiana. Este Parlamento, llevado a cabo el 6 de enero de 1641, fue ratificado por el mismo rey Carlos IV por Real Cédula del 29 de abril de 1643.

Dicho de otra forma, el Parlamento de Quilín reconoce la *autonomía* de los territorios de Arauco. Este hecho es muy relevante, pues significa que tras el proceso de independencia chilena de España, ocurrido entre los años 1810-1818, cualquier reivindicación no araucana sobre estos territorios implicaba una negociación entre el Estado chileno y los legítimos dueños de la tierra.

Todavía más: esa negociación se llevó a cabo, pero su espíritu y letra fue vulnerada unilateralmente por el propio estado chileno.

En efecto, en el año 1825, Chile, en tanto que nación independiente, celebra un estatuto con los indígenas, destinado a regular las relaciones entre la naciente república y el *Wall Mapu* (País Mapuche) denominado el Parlamento de Tapihue, el cual, no obstante las promesas jurídicas que contenía (reconocimiento de la existencia de una frontera y de la soberanía mapuche), en la realidad fue letra muerta.

¹³¹ Diego de Rosales (1601-1677), sacerdote jesuita español, es uno de los principales intelectuales del periodo colonial chileno, autor del libro manuscrito *Historia General del Reino de Chile*, cuya primera publicación en tres tomos fue lograda recién en los años 1877-1878.

Este abandono legal tuvo su expresión más concreta con la llegada de las colonias extranjeras al sur del país, acto estimulado calurosamente por el propio Estado, con la política de colonización impulsada por el ministro Vicente Pérez Rosales a partir de 1850.

Esta medida, complementada en 1852 con la creación por ley de la Provincia de Arauco, la cual en la práctica anexó parte del territorio mapuche a Chile, terminó por precipitar los hechos de sangre en la región de Arauco.

En la novela, en dos ocasiones hay referencias directas a estas históricas situaciones; en la primera, es el propio narrador omnisciente quien entrega información y emite comentarios sobre el particular (las cursivas son nuestras):

“La Nación Mapuche (...) nació constituyéndose en una suerte de *tapón* entre el Chile del Gobierno Central y sus tierras y ciudades que quedaban al sur del río Toltén, como Osorno, Río Bueno, Valdivia, Puerto Montt, Ancud y Castro (...)

Por esta causa, el Gobierno de Chile *buscó una estratagema para desatar la guerra, y esta consistió en lanzar una campaña preparatoria de prensa, acusando a los mapuches de flojos, irresponsables, alcohólicos, y que habían abandonado el cultivo de la tierra y la crianza de ganado para dedicarse a sus largos carnavales y sus no menos prolongadas orgías. La idea básica era despojar a los indios de su territorio para entregarlas a los colonos europeos, tal como se había hecho con las provincias comprendidas entre Valdivia y Puerto Montt, más al sur, donde a partir de 1852, se había establecido una pujante colonia alemana y otras -aunque más pequeñas- no menos pujantes colonias italiana y francesa”* (20-21).

En la segunda, el cabo Zambrano y Orozimbo Baeza se detienen a comer en una posada ubicada a la vera del camino, tras una extenuante jornada de días que los conduce en misión militar hasta Boroa, una aldea próxima a Temuco (las cursivas nos pertenecen):

“Al cabo de un rato se acercó el dueño de los lugares.

-¿De dónde es usted? –inquirió el Teniente.

-Soy italiano -repuso el lacónico posadero-. Me gusta Chile.

-*Esto no es Chile* -observó cáustico Orozimbo Baeza, aplicando sus nuevos conocimientos-. *Usted vive en la Nación Mapuche.*

-*Es lo mismo, señor oficial. Está dentro de Chile.*

Orozimbo lo miró, mientras el otro limpiaba sus manos con un delantal.

-Estamos en paz -dijo el italiano sonriendo-. *Yo los necesito a ellos y ellos me necesitan a mí.* Es la única manera de evitar las guerras.

-Muy simple- dijo el Teniente-. Pero le prevengo que esto está por comenzar.

-Y yo le aseguro que mientras tenga la posibilidad de traer aguardiente, nadie me tocará un pelo de la calva.

En efecto, su cabeza desprovista de cabellos parecía un huevo, a tal punto que sus clientes lo llamaban Pastene Fulgieri, el Descabellado.

-Mi teniente -dijo Zambrano en voz baja-. *Esta gente es así. No les interesa el país y sus leyes. Al contrario, están masacrando a los indios con sus barriles de aguardiente”* (38-39).

Frente a tal cúmulo de antecedentes irrefutables, llama la atención que no exista, -no obstante el tiempo transcurrido y las consecuencias de la ocupación- un discurso opositor a la

línea oficial historiográfica respecto de la ordalía mapuche en Arauco y que sea mayoritariamente la reivindicación étnica, no el discurso académico, la voz primordial que intenta incorporar una visión distinta a esos hechos.

Propuesta de sabotaje mansiano: “Ocupación” y no “Pacificación”

La constatación más irredargüible respecto a que lo vivido en la Araucanía es una “Ocupación”, la entrega el hecho del sangriento desenlace de *El lento silbido de los sables*. En dicho epílogo se narra la decisión -por parte del Estado Mayor del Ejército- de impulsar un ataque final contra la etnia mapuche, pues tras tantos años de masacre aún resisten focos de insubordinación en defensa del territorio indígena.

En este contexto, les resulta de gran ayuda el regreso victorioso de los destacamentos que se encuentran en el extremo norte del país, combatiendo contra Perú y Bolivia en la Guerra del Pacífico (1879-1883) y donde algunos militares de alta graduación -Cornelio Saavedra, el propio Orozimbo Barboza, alter ego del protagonista de *El lento silbido de los sables*- optimizaron su experiencia bélica, hecho decisivo para la posterior capitulación araucana.

Tras una cruenta carnicería, y cuando todos los territorios que quedaban alzados son dominados militarmente, sin ninguna capacidad de respuesta, comienzan a retirarse las divisiones hacia sus cuarteles ubicados en distintas zonas del país, no sin antes dejar reconstruidos y reforzados sus fuertes en Arauco, los cuales quedan apertrechados con insumos alimenticios y un considerable parque bélico, además de renovado recurso humano.

Sobre la base de lo anterior, el término utilizado de la “Ocupación” va a remitirnos de forma paradigmática hacia un ámbito militar, en el sentido de la permanencia de ejércitos extranjeros en territorios de otro Estado, interviniendo y dirigiendo su vida pública.

Esto es lo que sucede precisamente en la Araucanía, dado que los Parlamentos de Quilín en 1641 y de Tapihue en 1825, expresan claramente que el Wall Mapu es *otro Estado*. En este

mismo sentido, no existe ningún documento mapuche que autorice el ingreso del Ejército de Chile a los territorios araucanos.

Este ingreso es una medida inconsulta y privativa del Estado chileno, cuyo Ejército, en tanto que ejecutor de su política exterior no sólo “interviene y dirige la vida pública de la Nación Mapuche” como se puede esperar conforme a una ocupación, sino que se apodera violentamente de esos territorios (mediante asesinatos, violaciones, exacciones territoriales, robos de ganado, tráfico de personas, etc.) configurando lo que el Derecho Internacional define técnicamente como un Genocidio.¹³²

Particularmente, los artículos consensuados en el Parlamento de Tapihue en 1825 nos revelan el posterior incumplimiento del Estado chileno del principio de derecho conocido como *Uti Possidetis Iure* (“como poseías [de acuerdo al Derecho] poseerás”), en virtud del cual los estados en conflicto conservan íntegramente sus territorios anteriores al inicio de las hostilidades. De tal forma que si tras la conflagración se genera un cambio de esa situación, ello debe ser refrendado en un tratado firmado entre ambas partes, cosa que obviamente no aconteció en el caso mapuche, hecho que viene a corroborar la ocupación.

La creación de la provincia de Arauco por parte del Estado Chileno en 1852 que se ficcionaliza en la novela, lesionó gravemente los intereses de la nación mapuche, pues desconoció los parlamentos celebrados con anterioridad y dejó el campo abonado para la referida ocupación.

¹³² La Asamblea General de la ONU define el Genocidio en su resolución 96 (I) del 11 de diciembre de 1946 como “*un delito de Derecho Internacional contrario al espíritu y a los fines de las Naciones Unidas y que el mundo civilizado condena*”. Posteriormente se ha adicionado el concepto de “*actos perpetrados con la intención de destruir total o parcialmente a un grupo nacional, étnico, racial o religioso*”, los cuales han sido especificados en “*Matanza de miembros del grupo, lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo, sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial, medidas destinadas a impedir nacimientos en el seno del grupo y traslado por la fuerza de niños del grupo a otro grupo*”.

En este mismo sentido, el inicio de las hostilidades en Arauco son “de hecho” y no “de derecho”, pues no existe una “declaración de guerra” que la fundamente jurídicamente ni un “armisticio” cuando ella finaliza, hecho que implícitamente significa reconocer la calidad de Estado al *Wall Mapu*.

Si tales documentos existiesen, dos serían las fórmulas para referirse al conflicto: una guerra “de nación a nación” o, en su defecto, una guerra “civil”. En ambos casos, la razón asiste a los mapuches, pues se reconoce su condición de Estado.

En este contexto, nos parece pertinente señalar que existen suficientes elementos de juicio respecto de la distorsión histórica de la “Pacificación” de la Araucanía, los que nos permiten concluir en que tal concepto de la “Pacificación” constituye un eufemismo, un ideograma bajtiniano,¹³³ el que ha intentado esconder la macabra realidad y que, en consecuencia, debe ser cambiado por otra expresión, verbigracia “ocupación”, dado que el vocablo de pacificación no se ajusta a los hechos efectivamente desarrollados en los territorios de Arauco.

Una crítica metaliteraria del sabotaje

Por todo lo anteriormente expuesto, *El lento silbido de los sables* se articula en un caso especial de *metaliteratura*, cuyo análisis demuestra que rebasa los aspectos específicamente intraliterarios, alcanzando un estatuto que lo convierte también en un producto cultural en absoluto inocente, como asimismo en un documento político de reflexión y reescritura de la historia.

¹³³ Siguiendo a Bajtín (1929), la “Pacificación” de la Araucanía sería un “producto ideológico” (luego, un “ideograma”), producto de “la realidad material y social” de Chile en un momento específico de su “horizonte ideológico” (poder de la oligarquía).

Lo interesante de esta visión de “producto cultural” es que el autor toma perfecta conciencia de ello, aún a riesgo de convertir la novela en un mero *amusement*, tal como nos lo explican Adorno y Horkheimer (1944-1947).¹³⁴

La fuerza especular de su impugnación de la pacificación araucana y el lenguaje denunciatorio con que se relata la tragedia mapuche impiden que el texto sea visto como un simple entretenimiento de masas, hecho posible merced a la reproducción técnica de un bien o servicio propio de la economía capitalista.

En este mismo sentido, la organización institucional de la Editorial que publica la novela, evita que prevalezcan los criterios mercantilistas tradicionales (edición, diseño, tiraje, etc.) en un mercado editorial tan pauperizado como el chileno.¹³⁵

Gracias a estas consideraciones, *El lento silbido de los sables* tiene un *efecto performativo real* y puede estar en condiciones de luchar por un lugar de privilegio en la lucha por la hegemonía cultural desde la perspectiva de Gramsci (Gruppi 1978), instaurando una voz disonante (aunque progresivamente valorada) dentro de las obras culturales que examinan el periodo histórico de la masacre indígena.

Con la instauración de esa voz disonante esta novela también asume *el punto de vista del subalterno*, pues ejerce, en primer lugar, una crítica radical contra la injusticia, el abuso y la expropiación, pero también construye un relato desde la marginalidad sobre el choque de culturas

¹³⁴ Véase Adorno y Horkheimer (1944-1947).

¹³⁵ Editorial *Catalonia*, constituida como tal en 2003, tiene su origen en las librerías *Catalonia*, fundadas en 1996, inspiradas en la mítica librería barcelonesa. Su éxito en Chile se debe a su característica de “gestora cultural”, basada en consideraciones tales como catálogo de autores de relieve, premios nacionales e internacionales para gran parte de sus obras publicadas, buen sistema de distribución, representación exclusiva de importantes sellos editoriales, éxito de ventas, etc.

producido en Arauco y más aún, entrega fundadas razones sobre la dramática actualidad del conflicto.¹³⁶

¹³⁶ La página web <http://mapuexpress.org> es considerado el informativo mapuche más leído y fundado respecto de los violentos sucesos actuales de Arauco [Página visitada el lunes 16 de septiembre de 2013].

Capítulo 4:

Isotopías de la novelística Mannsiana.

En el siguiente apartado ofrecemos las conclusiones de nuestra tesis, entendiendo éstas como “isotopías”, como los resultados concretos de nuestro trabajo sobre la novelística de Patricio Manns, pero también como un conjunto de proposiciones que estimamos del caso plantear sobre dicho corpus novelesco. Dichas conclusiones siguen un método inductivo de exposición, surgido del examen particular de sus obras narrativas, hasta arribar a formulaciones de orden más general respecto de la poética narrativa mannsiana.

1. La literatura mannsiana, al trasluz de sus cuatro primeras novelas, deviene práctica política porque su lenguaje poético procura un nuevo texto reterritorializado, tanto en su funcionamiento, en sus devenires, como asimismo en sus líneas de fuga, contaminadas de aspectos sociales, culturales, mitológicos, ideológicos y políticos, situación que transforma los textos narrativos en supratextos.

2. Nuestro análisis de la primera novela de Patricio Manns titulada *De noche sobre el rastro* (1967) se centra en el análisis de algunos aspectos de su modalidad de producción y de los modos de representación contenidos en ella, los cuales hacen posible validar la deuda que tiene esta obra respecto de dos novelas fundamentales que le sirven de matriz de sentido: *La náusea* de Jean Paul Sartre (1938) y *El extranjero* (1942) de Albert Camus.

Esta deuda mannsiana no obstante, se expresa más bien en términos de un desiderátum que la habita, de un anhelo de novelar respecto de un determinado espacio social (el mundo marginal chileno) y de sus personajes prototípicos (el obrero Helmuth Max Cárdenas y los ambientes en los cuales deambula), antes que en la formulación novelística de los modelos narrativos que utiliza. Lo que sí observamos en sus páginas es una tensión dialéctica irresuelta entre dos estéticas en pugna (Existencialismo/Absurdismo Vs. Realismo Social) intentando plasmar una reflexión sobre el hombre pauperizado en situación límite.

Tanto el Existencialismo sartreano como el Absurdismo de Camus no logran ser replicados en esta primeriza novela mannsiana, pues, a diferencia de *La náusea* y *El extranjero*, en donde habitan ideas de gran espesor filosófico relacionadas con el problema de la esencia, la existencia y el sentido de la vida, las cuales en el primer caso generan la náusea que angustia al protagonista Antoine Roquentin hasta que él mismo capta la naturaleza profunda de su problema y con ello logra penetrar a otro estadio de su existencia, así como en la obra de Camus la dicotomía trágica que encapsula a Mersault, impidiéndole vivir el duelo de su madre y respetar una vida humana, en *De noche sobre el rastro* una farragosa plasmación técnica de procedimientos narrativos no logra ocultar que la principal deficiencia de la novela radica en el hecho central que Manns se encuentra fuertemente tensionado entre dos épicas contrapuestas: el Existencialismo y el Realismo social, empresa para la cual no se encuentra debidamente preparado ni experiencial ni técnicamente.

En el caso específico de esta novela, dos son las causas principales de esta implosión: Patricio Manns en este periodo ejerce un trabajo agotador como periodista en la radio Balmaceda de Santiago de Chile y trabaja 10 ó 12 horas diarias apremiado por los informativos para seguir trabajando posteriormente en su manuscrito hasta la madrugada. Es el cansancio físico la razón que le impide razonar literariamente.

Además Manns conoce en este período a algunos autores que posteriormente ejercerán una enorme influencia en su obra, pero a los cuales no logra asimilar en esta etapa primeriza. Él declara haber hecho grandes descubrimientos literarios, en particular la literatura irlandesa (James Joyce, George Moore, etc.), la obra del norteamericano William Faulkner, con el cual se sentía identificado biográficamente, así como también Albert Camus y Jean Paul Sartre, autores a los que conoce en su adolescencia.

En relación con lo anterior, la intención del autor al conocer las técnicas literarias usadas de los autores nombrados es exhibir en la novela misma su descubrimiento literario a través de técnicas tales como el *fluir de la conciencia* o el *monólogo interior*, pero su excesivo empleo empobrece el resultado final, pues una única historia es contada por varias voces, pero existe una acción inmutable en el momento dramático.

Por otro lado, los personajes de esta novela proceden de una experiencia personal mannsiana, en gran medida autobiográficos, por lo cual los elementos de ficción introducidos obedecen a dotar de un estatuto narrativo el carácter excesivamente local de la historia.

Con la necesaria perspectiva histórica, no dudamos en calificar esta obra narrativa como la piedra fundacional de la novelística mannsiana, pues en ella se encuentran las ideas centrales de su propuesta/visión literaria: la literatura como expresión política y el compromiso con los sectores sociales más pauperizados, así como la construcción (larvaria, en este caso) de un imaginario cultural.

3. En *Buenas noches los pastores* (1972) el objetivo mannsiano al acometer la redacción de esta novela era certificar el texto como de un formato superior, “totalizante”, que hablara del sur de Chile en profundidad, usando de todos los elementos posibles; en este sentido, las constantes menciones al terremoto de 1960, que lo sorprende en Calbuco, es la mejor prueba de ello. De esta forma, el terremoto es una suerte de introducción al realismo mágico *avant la lettre*.

En el caso de *Buenas noches los pastores*, consideramos pertinente señalar que un aspecto capital de ella dice relación con la voluntad autoral mannsiana de elaborar una novela *total*, en términos similares a los autores canónicos del boom narrativo hispanoamericano, hecho que se puede identificar en el examen de sus procedimientos narrativos y su leitmotiv.

Desde esta perspectiva, Manns elabora una triada de elementos que grafican esta ambición de totalidad en la novela, subsumidos en la decisión de construir un espacio dotado de autonomía

plena como *Axis Mundi* -Utsavalipak- en donde todo ocurre en términos de personajes y acontecimientos.

El enclave del mundo cerrado de Utsavalipak entonces actúa como un vórtice escritural en donde coexisten a lo menos tres elementos:

a) Revalorización del *mito*, a través del inventario del rico caudal mitológico de la zona chilena austral de Chiloé, correlato real de dicho escenario ficticio; b) La *ideología*, mediante la mostración del conflicto vivenciado por las clases sociales que allí habitan en términos de poderío y subalternidad económica, de praxis política y de lucha ideológica propiamente tal; c) Las apocalípticas consecuencias derivadas de una catástrofe natural tal como lo fue el *terremoto y tsunami de 1960* en el sur de Chile, episodio que en la novela aparece coherentemente encubierto bajo la modalidad de una reescritura con intención transficcional, estableciendo con ello reflexiones sociohistóricas que rebasan la diégesis textual.

En relación con lo anterior, la modelización del mundo que se ofrece aquí posee una textualidad atética, pues no se agota en la descripción del material folclórico-mitológico chilote. Parte de él, pero asume estrategias discursivas específicas para posibilitar la transficcionalidad de la ideología y el seísmo de 1960, tales como la polifonía narrativa, la heterogeneidad literaria (prosa poética), la mimesis de los discursos no literarios (especialmente el lenguaje periodístico, el versículo bíblico y la crónica española medieval) hasta exhibir un paradigma narrativo análogo a Gabriel García Márquez y el Realismo Mágico, en términos de realidad representada.

En síntesis, esta novela nos presenta una acumulación mimética entre dos concepciones de mundo (Mitología e Ideología) mediatizadas ante una catástrofe sísmica, con el objetivo de evidenciar las superfetaciones de un colectivo humano.

4. La articulación de los dispositivos narrativos desplegados en la novela *Actas de Marusia* (1974), tienen una estrategia de deconstrucción relacionada íntimamente con objetivos

supraliterarios tales como la recuperación de la memoria histórica del salitre chileno, la ambivalencia entre realidad y ficción y el establecimiento de una analogía temporal entre la ficción narrativa centrada en 1925 y posteriormente el golpe militar de 1973, con claros propósitos de *exemplum*.

La revaloración de la memoria del pretérito salitrero permite en la diégesis actualizar los datos históricos del salitre, la génesis del caliche, la pertenencia de las oficinas salitreras y el rol ejercido por los capitales ingleses, tanto en las matanzas ocurridas a principios del siglo XX (Escuela Santa María de Iquique, San Gregorio, Marusia, La Coruña), como en los conflictos bélicos con países vecinos (Perú y Bolivia).

Estos últimos aspectos presentes en la ficción de Marusia permiten también aproximarse al tema de la candente *cuestión social* en la pampa salitrera chilena, en términos de creación de organizaciones obreras (sociedades de socorros mutuos, mancomunales, sindicatos, partidos políticos obreros) y la difusión de sus ideologías, así como también la reacción del Estado frente a sus demandas.

A nuestro juicio, lo relevante en esta obra narrativa es que un examen crítico de la historia de Marusia y el discurso que la expresa, en ningún momento dejan de ser ontología literaria, literatura propiamente tal, pues la diégesis mansniana apunta a la superación de Marusia como mito, como un no-lugar, sino -expresado en fraseología Bachelardiana- una novedosa *poética del espacio* que exige un nuevo estatuto para una *realidad sociohistórica* irrecusable, constituyendo de este modo la novela una traza literaria radicalmente opuesta a la obliteración de un pretérito imperfecto sobre el salitre.

5. En la novela *Actas del Alto Bío-Bío* (1985), identificamos una voluntad autoral alusiva a problemáticas de evidente carácter social y político, hecho que lleva a visualizar la obra como

una contramemoria ejercida sobre el proceso histórico de la desterritorialización del mundo mapuche en el sur de Chile.

Literariamente esta contramemoria adquiere la impronta de un discurso etnoficcional con el valor de *Acta y/o Memorial* comprometido con el decurso histórico de la nación mapuche, tanto desde la geografía descriptiva de su desterritorialización llevada a cabo en la Cordillera de Nahuelbuta, como de la pormenorización y revaloración de su ritualidad ceremonial o festiva tradicional (*machitún, medán, apol*), el imaginario botánico mapuche (propiedades del laurel, avellano, canelo), su oralitura y organización militar (historia de José Segundo Leiva Tapia).

A su vez, el discurso etnoficcional se especifica mediante una narración intradiegetica (presencia de un narrador personaje en primera persona), la cual realiza la contramemoria literaria del levantamiento mapuche de 1934, en respuesta a la derogación de la Ley Agraria de 1928 y a la Concesión de Derechos de Propiedad del Congreso Nacional para el estamento latifundista, en detrimento del campesinado y el mundo indígena, acción apoyada militarmente por agentes del propio Estado.

Desde nuestro prisma de análisis, existe un fundamento literario mannsiano que sustenta adecuadamente esta ficción narrativa: se trata de la tesis que concibe el proceso de desterritorialización mapuche como un fenómeno totalmente vaciado de su referente histórico tanto por la historiografía chilena como por los diversos medios de comunicación nacionales, situación de exclusión que exige abordar la temática reivindicativa del *Wall Mapu* desde la misma literatura.

6. El análisis de tres nuevas novelas del corpus literario de Patricio Manns correspondientes a su segundo ciclo narrativo 1988-1998 (*Actas de Muerteputa, De repente los lugares desaparecen* y *El corazón a contraluz*) nos permite confirmar en ellas *el desarrollo de un proyecto literario de*

gran envergadura, hecho ya avizorado, pero que por limitantes personales, artístico-literarias y teóricas, aparecía en un estadio inicial de desarrollo.

En relación con lo anterior, si el primer corpus mannsiano tenía una relación especular indesmentible con el imaginario social, histórico y político chileno, la diáspora provocada por el quiebre institucional de 1973, por definición, significó para Manns una *apertura* a nuevas realidades desconocidas hasta ese momento, asumiendo la expatriación como una opción de vida forzosa, hecho expresado en su literatura en términos de una *amplificación de temas y motivos*, sin perder su identidad chilena y latinoamericana.

Ello es evidente en este segundo corpus narrativo, pues el escritor chileno asume en lo formal *la utilización de dispositivos y procedimientos técnicos* propios de la novelística contemporánea, como asimismo incorpora en lo conceptual-ideológico *corrientes de pensamiento y líneas epistemológicas* poco conocidas en su país de origen.

El desarrollo literario de Manns no niega su experiencia anterior: por el contrario, mantiene las *bases temáticas* características de su primera etapa, pero robustecidas por su etapa de aprendizaje europeo.

En este contexto, el tema de la memoria mantiene presente el referente extraliterario chileno, pero dicha presencia aparece ahora subordinada frente a un propósito mayor: *la reflexión ontológica sobre Latinoamérica*.

El nivel de desarrollo exhibido por Manns en esta nueva etapa inclusive le permite introducirse con notable desempeño en subgéneros narrativos tradicionalmente alejados de su propuesta estética, como es el caso de la ciencia ficción, con la publicación de la novela *De repente los lugares desaparecen* (1992); a nuestro juicio, este desafío es logrado merced al acceso a la amplia gama de los nuevos conocimientos adquiridos en Europa por Manns, como al propio contexto histórico-social de este continente en la década de 1990.

Si tanto la rigurosidad investigativa con que Manns afrontaba el acto escritural como el dominio de técnicas narrativas contemporáneas ya eran reconocidas por un sector de la crítica en su etapa literaria inicial, en este nuevo corpus en estudio adquieren especial relevancia temáticas propias de la *posmodernidad literaria*.

7. *Actas de Muerteputa* (1988), es la primera obra del segundo corpus y postludio narrativo de una trilogía iniciada con *Actas de Marusia* (1974) y *Actas del Alto Bío-Bío* (1985), los dos últimos textos del ciclo narrativo anterior.

En esta novela no existen referentes históricos concretos, temporales y geográficos determinados -como las matanzas ocurridas en los enclaves de la Oficina salitrera “Marusia” en 1925 y el Alto Bío-Bío en 1934-, sino se evidencia una *construcción alegórica sobre el devenir americano*, metaforizado en una aldea arquetípica atemporal.

Esta posmodernidad mannsiana se expresa en innovaciones vanguardistas en lo técnico y fundamentalmente en una *reescritura de la historia americana* en su conjunto, alejada de referentes espacio-temporales específicos, estrategia ficcional que le posibilita asumir con mayor libertad una arquitectura alegórico-arquetípica enjuiciadora de la violencia colonialista.

La propuesta contenida en ella se correlaciona directamente con una sinergia de elementos que la nutren de sentido -*alegorías, arquetipos, posmodernidad*-, aunada el hecho reiterativo de una constante voluntad mannsiana por transgredir tanto géneros como estéticas, opción que aquí se asume en forma de una cohorte multiforme que considera utilización de estructuras similares al poema épico, presencia de narrador juglaresco en primera persona plural, así como también del corifeo de la dramaturgia griega clásica, intención alegórica propia del Auto Sacramental, Raccontos, relación especular entre las Actas anteriores y Muerteputa, etc., estética de transgresión que podemos describir como una característica central de Patricio Manns, hecho que

nos permite conceptualizar este texto narrativo como una reflexión profunda sobre el continente americano.

En relación con el ideario *alegórico* de la novela, éste se puede identificar en las menciones a realidades extraliterarias a Muerteputa, distintas epocalmente pero en plena convergencia de sentido con ella, como por ejemplo a través de la descripción de rituales propios de etnias sudamericanas con diacronías diversas y en las acciones similares realizadas por personajes exógenos al mundo nativo, etc., las cuales se instituyen en la novela como símbolos que representan ideas abstractas.

Otro elemento muy presente en el texto es la construcción *arquetípica* de sus personajes protagónicos -La misma aldehuela de Muerteputa, Hiperbóreo Caxicóndor, el Desertor, el Rapazuelo- decisión de arquitectura narrativa que permite conferirle mayores niveles de *universalidad* a sus acciones, de forma tal de representar un colectivo, una ejemplaridad, antes que actos ejecutados individualmente y, merced a ello, operar en tanto modelo incitativo de lectura influida por la crítica del sabotaje.

En cuanto a la impronta *posmodernista* presente en el texto, ello se puede observar con posterioridad al acto mismo de lectura. Este análisis ulterior es trascendente, pues posibilita concebir a Muerteputa como un *topoi* metafórico que opera por sucesivos efectos de acumulación, transitando desde una pulsión inicial atávica (mitificación del águila y el cóndor andino, el código oral que guía las acciones de sus habitantes) y concluyendo en un destino nuevo: la sublimación del referente cósmico aludido en sus páginas (Suramérica). En este escenario, la cartografía de sus hitos distópicos, de acuerdo al autor, respondería a prácticas propias del *Imperio*, en tanto que concepto teórico y praxis detentadora del poder. Este es un hecho capital de la novela, pues el mismo Manns la percibe como paradigma de la nueva novela

histórica en el marco de la posmodernidad, dado que se encuentra totalmente permeada por una voluntad de reescritura de la historia.

8. Desde los márgenes metaficcionales de la literatura de anticipación científica, la novela *De repente los lugares desaparecen* (1992) también presenta una actitud posmoderna que alerta constantemente sobre el *estado actual de la utopía tecnológica* y la creciente amenaza de un apocalipsis nuclear.

Sin lugar a dudas que la publicación de este texto narrativo, por las innovaciones exhibidas en los planos de la forma y del contenido, significan un punto de inflexión dentro de la propuesta novelística general de Patricio Manns, pues le permiten asumir con toda propiedad temáticas peculiares de la literatura contemporánea.

Dentro de los aspectos formales aludidos arriba, cabe señalar que se trata de una literatura alejada del leitmotiv temático mannsiano, pues es una novela instalada en el registro de ciencia ficción. En tal sentido, recoge elementos propios de este canon, tales como el binomio *utopía/distopía* para hacer referencia a los tipos de mundo ficticio presentes en esta categoría.

En la novela, el autor no se decanta por ninguno de los topos aludidos para describir la naturaleza del emplazamiento moobitano donde transcurren los acontecimientos narrados. Al encontrarse en interdicción el género, ello contribuye a mantener en alto el suspenso y las expectativas de sus lectores, debido al peculiar diseño de la trama.

En relación con el plano del contenido, *De repente los lugares desaparecen* instala un conjunto de temáticas y motivos relevantes -no únicamente para un lector atento, sino para un ciudadano consciente de su entorno-, las cuales hoy son reclamadas como propias por la posmodernidad.

En este ámbito, cabe señalar a modo de ejemplo la impunidad que suele otorgar la consecución del poder político y económico cuando no existen adecuados niveles de

transparencia informativa, así como también la grave desregulación del progreso tecnológico y el armamentismo actual liderado por las grandes potencias.

A nuestro juicio, en este sentido radica el mayor mérito de esta novela, pues Manns construye, mediante el formato de la ciencia ficción, una propuesta de preservación ecológica que exige una lucha radical por la libertad. No obstante, esta lucha no es fácil ni gratuita, pues implica cambiar el estado actual de la situación, donde los dueños del capital adicionan réditos económicos y maximizan sus utilidades, mientras los países en vías de desarrollo quedan condenados a un futuro de perenne subalternidad, tal como se narra en la amarga metáfora de Moob Nwot.

9. En el caso particular de la novela *El corazón a contraluz* (1996), la posmodernidad mannsiana se autentifica en un *discurso etnoficcional* que efectúa una crítica violenta ejercida contra el espejismo de los grandes discursos modernistas, cuestionando las causas subyacentes en el exterminio de las etnias aborígenes de Patagonia y de Tierra del Fuego en los siglos XIX y XX, presentando estos hechos como genocidios históricos disfrazados bajo el eufemismo de costos humanos implícitos en grandes procesos de descubrimientos geográficos, conquista e industrialización.

La violencia de esta crítica se extiende a las “Misiones” europeas de carácter confesional religioso (salesianas, en el caso del Catolicismo y anglicanas, para el mundo protestante) llegadas a dichos territorios en auxilio de sus habitantes vernaculares, con el propósito inicial de dar a conocer la palabra de Dios y evangelizar a los nativos y cuyo fracaso les significó el abandono definitivo de esos territorios.

La novela también modela una estructura conformada por otros dos ámbitos gnoseológicos aparte del discurso etnoficcional -*Antropología e Historia*-, los cuales confluyen

en un texto literario narrativo con la misma visión opuesta y radicalmente crítica del relato a favor del proceso del descubrimiento y conquista de América.

Desde el punto de vista del discurso etnoficcional, *El corazón a contraluz* presenta numerosos dispositivos narrativos -*mimesis borgeana*, *pastiche de la crónica*, *relaciones de intertextualidad*, *mise en abisme*, *tiempo circular*, etc.-, en tanto técnica de distanciamiento destinada a enjuiciar el exterminio de la etnia Selk'nam en el territorio fueguino.

En cuanto a los datos antropológicos investigados por Manns, éstos se encuentran orientados a develar la riqueza del imaginario Selk'nam y muy particularmente la sabiduría de la tradición chamánico-mitológica expresada por la protagonista Drimys Winteri en sus diálogos con Julio Popper, representante de la opuesta cosmogonía racional europea.

En relación con los antecedentes históricos investigados en diversos museos de Chile y Argentina, ellos tienen como propósito medular en la novela subvertir el aura positivista del conquistador europeo en la topografía fueguina y patagónica para catastrarlo más bien como una brutal expoliación económica exenta de preocupaciones humanas respecto de los habitantes originarios.

Desde nuestro enfoque analítico, un elemento clave de la novela es su adhesión a ultranza a los cánones novelísticos, no obstante poseer una peculiaridad estructural insuflada de otras epistemes textuales tales como la Historia, la Antropología y la Etnoficción, ya descritas con anterioridad.

En ningún momento *El corazón a contraluz* deja de ser novela para constituir un híbrido textual, pues su sentido cósmico, trascendente, se encuentra en sintonía con aquello que Engelbert Manfred señala como “parcelas de realidad”, es decir, en tanto obras literarias empoderadas, como productos culturales complejos y no únicamente como manifestaciones artísticas. En este sentido, la temática literaria del genocidio selk'nam se eleva metafóricamente

para constituir un alegato contra el racismo y una crítica virulenta sobre las nuevas prácticas neocapitalistas.

10. Una vez analizadas las obras correspondientes al tercer ciclo novelístico mannsiano (*El desorden en un cuerno de niebla*, *La vida privada de Emile Dubois* y *El lento silbido de los sables*) -segmento cuya extensión temporal abarca desde 1999 hasta 2010-, podemos corroborar una aseveración preludiada en los ciclos narrativos anteriores: este último ciclo logra la plena consolidación del proyecto literario mannsiano iniciado en 1967.

Dicha consolidación es posible merced a que en el texto *El desorden en un cuerno de niebla* hay un acabado diseño y arquitectura de la poética novelística mannsiana, configurada por características esenciales de la propia posmodernidad literaria.

En las restantes obras del ciclo, sin poseer objetivos tan ambiciosos como en la novela inicial, se pueden reconocer también temáticas específicas de la cosmovisión mannsiana, tales como la presencia de *formatos literarios híbridos*, propios de la heterogeneidad posmoderna.

Esta hibridez posmoderna se expresa en el empleo de la estructura de análisis Realidad/Ficción/Mito, en la utilización del *folletín romántico* decimonónico francés y otras estéticas concomitantes en la novela *La vida privada de Emile Dubois* y en las *estrategias narrativas* asumidas por la ficcionalización histórica en *El lento silbido de los sables* con propósitos de un sabotaje y subversión del discurso historiográfico oficial en relación con el devenir de la Araucanía indígena chilena en el siglo XIX.

11. En este sentido, uno de los aspectos notables de *El desorden en un cuerno de niebla* es el *tratamiento temático del doble* del cual hace gala en los binomios Ari Skaldapillir/José Bregante Lúcido, Régulus/Fomalhaut y Cessair Triggvason/María Parabellum, innovación literaria de la novela basada teóricamente en las posturas de Carl Francis Kepler, con los *dobles subjetivos*, de

Lubomir Dolezel, con *el tema de Orlando* y de la *Ficcionalidad y los mundos posibles*, en el caso de Evangelina Moral Padrones.

No obstante la incontrastable adscripción de *El desorden en un cuerno de niebla* a la vanguardia experimental, ello no implica una renuncia a la literatura de compromiso político. Antes bien, esta característica es la que anima la diégesis de la novela, en el sentido de abordar acontecimientos de base histórica que se ficcionalizan, erigiéndose en puntos claves de fuga para su interpretación: el *coup d'État* de 1973 y el *tiranicidio* de 1986.

Esta novela nos presenta diversos ejes temáticos o que funcionan a la manera de placas tectónicas superpuestas, desde la diégesis más concreta relacionada con Chile (primer nivel) hasta una reflexión sobre lo ancestral americano (segundo nivel), el origen islandés de la novela (tercer nivel) y un metatexto sobre arte literario (cuarto nivel).

Esta especial formulación narrativa propicia una lectura con distintos niveles de complejidad, proceso auxiliado por determinados conectores que establecen relaciones entre los niveles y en donde existe un punto de fuga posible que opera como núcleo central: El tiranicidio. El desorden aludido por el título proviene de la herida que recibe María Parabellum, pues técnicamente es ella quien está escribiendo la novela. La razón del caos narrativo es esa herida, hecho que lleva a una constatación mucho más afiebrada: es la herida quien está escribiendo la novela y Parabellum es sólo una herramienta circunstancial.

12. *La vida privada de Emile Dubois* (2004), en tanto que obra de base histórica real, centrada en la biografía literaria dedicada a Emile Dubois, asesino en serie de origen francés, utiliza la *intertextualidad* con la novela de Carlos Droguett *Todas esas muertes* (1971), como mecanismo narrativo generador de ambigüedad, resultante de los múltiples cruces existentes entre realidad, ficción y mito.

Esta característica se expresa en ambos textos en la copresencia en la diégesis del personaje protagónico Emile Dubois y el poeta maldito chileno Carlos Pezoa Véliz en el Valparaíso de inicios del siglo XX, cuya veracidad histórica individual no certifica su supuesto conocimiento y mutua interacción, hecho que contribuye al juego específicamente literario.

Este texto también presenta elementos de cuatro formatos de narración emparentados: el thriller, el folletín romántico francés, la novela gótica y la novela negra, los cuales se subsumen para ofrecer, a modo de conclusión, tres ideas sobre la naturaleza profunda de una reconstrucción histórico-biográfica como la de Emile Dubois y sus implicancias: la elusividad de las supuestas verdades pretéritas debido al distanciamiento temporal y su reemplazo por procesos de mitificación expresados popularmente en la conformación de animitas, reflejo de un imaginario colectivo.

En nuestra mirada, tanto la elusividad de la reconstrucción de un perfil identitario coherente como la asunción de un proceso de mitificación, es la razón definitiva por la cual Patricio Manns opta por denominar sugestivamente a su proyecto novelesco como la vida *privada* de Emile Dubois, aquello que no se conocía, lo que pudo ser verosímil.

13. Un elemento central para un adecuado análisis de *El lento silbido de los sables* es la utilización de la *catábasis* o *descenso a los infiernos* como leitmotiv literario adscrito al personaje protagónico Orozimbo Baeza, hecho que evita una errónea comprensión de esta novela y en la que parece haber incurrido parte de la crítica literaria chilena.

El análisis de esta cuarta novela etnoficcional mannsiana nos lleva a concebirla como una contramemoria literaria, cuya base teórica aspira al propósito metaliterario de la reterritorialización mapuche.

Dicho propósito metaliterario se puede fundamentar/analizar con las herramientas de la crítica del sabotaje asensiana y, desde esta mirada, propugnar la derogación del concepto de

“Pacificación” para aludir al proceso histórico vivido en la Araucanía del siglo XIX, reemplazando esta denominación por el concepto de “Ocupación”, objetivamente más pertinente, si consideramos el cúmulo de razones histórico-jurídicas puestas en juego por la propia narración: Parlamento de Quilín (1641), Parlamento de Tapihue (1825), Resolución 96 (I) ONU de 1946 y otros.

14. En un sentido general, tanto el proyecto discursivo mannsiano como su formulación pueden cartografiarse perfectamente entonces, en un vórtice escritural que reconoce, a lo menos, la presencia de seis grandes características, a saber: a) Memoria y contramemoria; b) Discurso etnoficcional, mitos y arquetipos literarios; c) Tipología de ficcionalización histórica; d) El palimpsesto; e) Operaciones intertextuales y, f) Voluntad de estilo.

La memoria en la literatura mannsiana se concibe en una doble perspectiva: primero como intento de los poderes fácticos por ocultar sucesos trágicos de la historia de Chile y luego como contramemoria, es decir, como subversión literaria del canon histórico, hecho que lleva a la elección temática de novelas cuya base histórica implica un acto de reescritura.

La decisión de construir una contramemoria especular de sucesos de base real, exige mantener un filtro literario que cautele el producto artístico. En este sentido, se adopta un compromiso con los colectivos originarios, conflictuados por el poder dominante o por problemas identitarios, exaltando sus particulares cosmovisiones a través del discurso etnoficcional y de los mitos y arquetipos de dichas comunidades atávicas.

En cuanto a la relación existente con la tradición literaria, estas primeras novelas mannsianas se declaran en sintonía con los postulados de la Nueva Novela Histórica latinoamericana, en el sentido de llevar a sus límites las posibilidades de la concepción denominada “novela total” y sus concreciones específicas (especialmente el juego

realidad/ficción y las técnicas narrativas de vanguardia). Todo ello instaura una peculiar tipología de ficcionalización histórica.

Gran parte del corpus mannsiano funciona por relación especular, esto es, el examen de hechos pretéritos sirven para el análisis del tiempo presente, entendiendo que el pasado también comunica y transfiere significado. Esta característica, formulada por el propio Patricio Manns y desarrollada por Juan Armando Epple, recibe el nombre de “Poética del Palimpsesto”.

En la concepción mannsiana de Literatura, los textos (y los autores que los producen) entran en una relación dialógica natural, donde los temas y los estilos entran en convergencia a través de lo que denomina “operaciones intertextuales”.

El lenguaje literario de Manns, siempre al borde o transgrediendo el realismo épico, insuflado de poesía, no impide la comprensión del texto, pero sí adhiere a un estatuto de rigurosidad importante, fuertemente influido por una premisa teórica de Roland Barthes.

Desde este punto de vista, adscribir la concepción del estilo del lenguaje en Manns, implica olvidarse del “éxito” y soñar con el “libro”, considerando la voluntad de estilo como una utopía.

15. En cuanto al plus que significaría la novelística mannsiana a nivel conceptual-ideológico, sustentamos la tesis que ella ha percibido con singular sagacidad nuestro país, con bellísimas descripciones de sus emplazamientos topográficos, con un lenguaje profundamente poético, sugerente, para acercarnos a las cosmovisiones y teogonías de las diversas etnias originarias, pero con una voz narrativa condenatoria de las graves asimetrías sociohistóricas desde nuestro origen como nación, las que enmascaran -desde la propia estructura de institucionalidad estatal- violencia, hechos de sangre e injusticias ejercidas contra las clases sociales más deprivadas, hiancias que en términos concretos han destruido los vasos comunicantes entre nuestro tejido social y dificultado la construcción de un proyecto verdaderamente nacional.

Manns ciertamente ha elegido el camino más difícil para presentarnos su imaginario literario, el cual se orienta en términos similares a los proferidos por Eduardo Galeano respecto de la América profunda.

En este sentido, sus novelas constituyen otra forma de señalar que en Chile están “los ladrillos de una gran casa por hacer”, narrando los avatares de la historia sobre nuestra extensa geografía y los más disímiles oficios de sus habitantes sobre tan peculiar territorio, ya sea en la pampa salitrera del norte, en los enclaves urbanos y marginales del centro, en el frío y la lluvia austral, en la inhóspita soledad fueguina y patagónica.

A nuestro modesto juicio, el examen de las novelas mannsianas permite constatar que en ellas subsiste una imagen onírica de Chile, la encarnación de un sueño, el cual se ha diseñado sobre la base de develar nuestro pretérito, no solamente como elemento de denuncia política, sino como una forma de re-conocer en profundidad las heridas del ayer, acogerlas, abrugarlas y restañarlas, para superarlas de una manera definitiva y de esta forma materializar un perfil identitario como nación, con un proyecto realmente colectivo. Esto será posible sólo con la verdad más radical y desgarradora y es por ello que, desde el contexto histórico actual, urge resignificar su obra narrativa en el país, pues en sus páginas hay una búsqueda incansable por lo auténtico, escenario en el cual *Utsavalipak* es la perfecta metáfora de Chile.

Finalmente, desde una parcela artística y cultural popular, estimamos que esa es la razón por la cual Patricio Manns es reconocido como uno de nuestros principales íconos culturales, detentando una estatura análoga a Pablo Neruda, Violeta Parra, Víctor Jara y otros. Esta consideración ha significado recientemente que universidades y organizaciones culturales de prestigio levanten nuevamente una candidatura suya para la obtención del premio nacional de literatura.

ANEXOS.

Cancionero esencial de Patricio Manns (del libro *Cantología* [2004, 2012])

Arriba en la cordillera (1965)

¿Qué sabes de cordilleras

si tú naciste tan lejos?

Hay que conocer la piedra

que corona el ventisquero

hay que recorrer callando

los atajos del silencio

y cortar por las orillas

de los lagos cumbreños:

mi padre anduvo su vida

por entre piedras y cerros.

La Viuda Blanca en su grupa

–la maldición del arriero–

llevó mi viejo esa noche

para arrear ganado ajeno.

Junto al paso de Atacalco

a la entrada del invierno

le preguntaron a golpes

y él respondió con silencios:

los guardias cordilleranos

clavaron su cruz al viento.

Los Ángeles, Santa Fe

fueron nombres del infierno:

hasta mi casa llegaba
la ley buscando al cuatrero
Mi madre escondió la cara
cuando él no volvió del cerro
y arriba en la cordillera
la noche entraba en sus huesos:
él que fue tan hombre y sólo
llevó a la muerte en su arreo.
Nosotros cruzamos hoy
con un rebaño del bueno
arriba en la cordillera
no nos vio pasar ni el viento
Con qué orgullo me querría
si ahora llegara a saberlo
pero el viento no más sabe
donde se durmió mi viejo
con su pena de hombre pobre
y dos balas en el pecho.

Valdivia en la niebla (1966)

El río va bocabajo burlando troncos y cerros
y el agua es sombra tranquila timoneando en el silencio
Una gaviota hacia Niebla grita su canto de invierno
y en la ribera se ahoga la sombra sucia de un perro.

Un bronco motor emerge
desgarrando un ruido nuevo.
Luego brotan de la sombra dos
convoyes madereros.
Valdivia entera se duerme en un dulce sueño espeso.
Hacia Las Ánimas zumban sordos los aserraderos.
Dos amantes se reparten puente y río con los dedos
y un guardia oscuro vigila los avatares del viento.
Y abajo, en Corral, la noche del mar
ahoga un lamento
y en su corazón salino flotan
marinos y muertos.
Yo permanezco tranquilo con las manos en los remos
y un pitillo reluciente sangrando bajo el sombrero.
Me cansa mirar el agua porque están tus ojos dentro.
La oscuridad de la altura no me libra del lucero.
No quiero tocar tu tierra y me alejo río adentro,
no quiero tocar el aire
y en gruesa manta me envuelvo,
no quiero morder tu nombre
y fumo y fumo en silencio
pero de todo me asaltas porque en todo
estás viviendo.
Los martillos van labrando los juncos de tu cabello.

El viento canta en tu boca,
el río brilla en tu cuerpo,
y en cada nombre que nombro
salta el tuyo como un beso.

Pero en tu pecho cruzado
por ríos turbios y fieros
flota olvidado en la noche
mi nombre como un madero.

Escrito en el trigo (1973)

Te peinas de mañana ante el espejo,
sacudes las espigas de tu cara,
cimbras tu paso haciéndote trigal,
comes los granos dulces
peleas con los pájaros,
bebes lluvia del cielo.

Puse un día en tus pechos mis dos manos,
doblé tu cuello con un beso fértil,
aré en tu vientre hasta sembrar el hijo,
y el trigo nos miraba,
ondeando sus señales
su melena de cobre.

¿Te das cuenta que nada es tan oscuro
como una vida en la que no hay trigales?

¿Te das cuenta que el mundo queda ciego
si apagas las espigas rumorosas?
¿Te das cuenta que el hombre es una espiga?
¿Que toda espiga se convierte en hombre?
¿Y que por siglos combatimos muchos
para que nadie sea dueño nunca
del trigo, pan y padre
que es de todos?
El trigo va moliéndose en tu sangre,
se transforma en harina silenciosa,
se resuelve en el pan de cada día,
va directo hacia el hombre
dormido en tus caderas
que parirás mañana.
Ya ves que todo es trigo, dulce mía:
trigo cuando me miras y sonríes,
trigo cuando sollozas y desgarras,
trigo cuando te duermes,
trigo cuando despiertas,
trigo cuando susurras.
Por aquel que descubrió en ti su gruta,
por aquel que arderá entre las manzanas,
por aquel que abrirá un río en tu pecho,
echamos las semillas luminosas;

por aquel inventamos los trigales,
enderezamos las cosechas turbias.
Somos vigías de la tierra entera
para que nadie sea dueño nunca
del trigo, pan y padre
que es de todos.

Cuando me acuerdo de mi país (1974)

Cuando me acuerdo de mi país
me sangra un volcán.

Cuando me acuerdo de mi país
me escarcho y estoy.

Cuando me acuerdo de mi país
me muero de pan,

me nublo y me voy,

me aclaro y me doy,

me siembro y se van,

me duele y no soy,

cuando me acuerdo de mi país.

Cuando me acuerdo de mi país
naufrago total.

Cuando me acuerdo de mi país
me nieva la sien.

Cuando me acuerdo de mi país

me escribo de sal,
me atraso de bien,
me angustio de tren,
me agrieto de mal,
me enfermo de andén,
cuando me acuerdo de mi país
Cuando me acuerdo de mi país
me enojo de ayer.
Cuando me acuerdo de mi país
me lluevo en abril.
Cuando me acuerdo de mi país
me calzo el deber,
me ofusco gentil,
me enciendo candil,
me encrespo de ser,
despierto fusil,
cuando me acuerdo de mi país.

Vuelvo (1978)

Con cenizas, con desgarros,
con esta altiva impaciencia,
con una honesta conciencia,
con enfado, con sospecha,
con activa certidumbre

pongo el pie en mi país.

Pongo el pie en mi país

y en lugar de sollozar,

de moler mi pena al viento,

abro el ojo y su mirar

y contengo el descontento.

Vuelvo hermoso, vuelvo tierno,

vuelvo con mi esperadura,

vuelvo con mis armaduras,

con mi espada, mi desvelo,

mi tajante desconsuelo,

mi presagio, mi dulzura,

vuelvo con mi amor espeso,

vuelvo en alma

y vuelvo en hueso

a encontrar la patria pura

al pie del último beso.

Vuelvo al fin sin humillarme,

sin pedir perdón ni olvido:

nunca el hombre está vencido,

su derrota es siempre breve,

un estímulo que mueve

la vocación de su guerra,

pues la raza que destierra

y la raza que recibe
le dirán al fin que él vive
dolores de toda tierra.

El equipaje del destierro (1980)

Tú me preguntas cómo fue el acoso aquel que obtuve.
Metes la lengua en mi cabeza, en mi pensar, en mi algo.
Y bien: te dejo suponer que abandoné mi pueblo,
que huí rompiendo el crudo umbral como un puma aterrado.

Pero yo te aseguro que no me han quitado nada
puesto que de esa tierra no me podrán apartar.

Pues, ¿cómo van a robar mi volcán con su volcana?

¿Desviar de mi alma el embocar del río con su ría?

¿Hacharme en el paisaje el árbol con su arboladura?

¿Matarme a plena sien el rudo piojo con su pioja?

¿Quemar con un fósforo usual mi libro y su librea?

¿Juntarse el yatagán con mi dolor y su dolora?

¿Hacer aguar en temporal mi bote con su bota?

¿Batir en retirada mi conjuro y su conjura?

Vibrar la cuerda de mi solfeo

con su solfear.

Tú me preguntas cómo fue el acoso aquel que obtuve.

Pones el ojo a hojear en la estación de mi memoria.

Y bien: concedo que al final ganaron la batalla,

que falta conocer el resultado de la guerra.

Pero confieso que yo no extravié un grano de polen

puesto que de esa tierra no me podrán apartar.

¿Pues cómo van a extenuar mi caso con su caza?

¿Adelgazar mi saco vecinal con su saqueo?

¿Uncir mi canto universal de grillo a su grillete?

¿Vaciar de contenido mi araucano y su araucaria?

¿Cavar con fúnebre placer mi tumbo con su tumba?

¿Frenar la turbulencia de mi gesta con su gesto?

¿El choque de mis esperantes con su esperadura?

El equipaje del destierro es mi maleta de humo,

pero sabemos que sin el fuego humo no habrá.

Palimpsesto (1981)

Huelga decirnos que yo os quiero más

en la profunda pulpa de antesueño,

cuando el glaciar se reconvierte al sol

y se nos va la esperma en el empeño

y se nos cuaja el ceño de cenizas

ávidas de hendir el cavilar del leño.

Huelga decirnos, Libertad Osuna,

que os sueño arando en hierro y sabio azote,

volviendo a errar y a herrar sin miramientos

sobre un caballo y sobre un brioso brote,

que es una forma de entender amar
y otra jornada que vencéis al trote
con ansia de echar
la tierra a mugir,
la luz a rodar.

Huelga dudar que Libertad amando
me vuelva a herir la gana regresando.
Qué hambre tener que Libertad Osuna
os una en la memoria del ultraje,
os rememore y os despierte al vuelo,
os calce el corazón con los corajes,
os arremeta sin parar la estancia
oscura en que bebéis
la injuria y su brebaje.

Qué hombre volver para que Osuna libre
libre su nombre y su veloz corpiño,
su vientre cuarzo y su agonía historia
y sus cadenas, su reloj, su niño
y os avecine, os una, y os ausculte
con sus dos manos y sus tres cariños,
y su refulgir,
su oficio de herir
la luz por venir.

Si nos va a arder la gana en toda luna

y hemos de andarla juntos tierra a tierra
que en las raíces Libertad nos una.

Vino del mar (2002)

Vino del mar
envuelta en agua azul,
la trajo el viento del más allá,
dormida en las olas de espuma y sal
sobre su propia herida mortal.

Vino del mar
con una cicatriz
que dividía su pecho en dos,
trazada por
un furioso puñal
que eternizó su indefensión.

Vino del mar
más blanca que la sal
hacia la oscura arteria de mi amor
y allí quedó
muerta en la playa gris
bajo un fulgor crepuscular.

Vino del mar
más negra que el carbón
para alumbrar la noche de mi amor

y allí encendió
un fuego sin furor
para entibiar mi corazón.

Vino del mar
y era una estrella azul
danzando en altas olas de sal.

Volviste a mí
porque me ataste
al nudo de la eternidad.

Material fotográfico Patricio Manns



Fotografía 1:

Elenco estelar de “La Peña de los Parra”

(Patricio Manns, Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara y Rolando Alarcón)



Fotografía N° 2:

Patricio Manns con Michelle Bachelet

(Presidenta de Chile período 2006-2010 y período 2014-2018)



Fotografía N° 3:

Firma de *Cavalieur seul*, edición francesa de novela *El corazón a contraluz* (Saint Malo)



Fotografía 4:

Candidatura Patricio Manns Premio Nacional de Literatura 2008



Fotografía 5:

Con la escritora argentina Silvina Bulrich



Fotografía N° 6:

Con el novelista chileno Carlos Droguett en Celigny (Francia)



Fotografía 7:

Encuentro Internacional de Escritores (Coronel, 2002)



Fotografía N° 8:

Patricio Manns con el cantautor argentino Víctor Heredia



Fotografía 9:

Con el poeta chileno Raúl Zurita



Fotografía N° 10:

Afiche actividad candidatura Premio Nacional de Literatura 2008



Fotografía N° 11:

Patricio Manns con Inti-Illimani

Grabación del disco “Con la razón y la fuerza” en Roma (1982)



Fotografía 12:

Con el narrador chileno Francisco Coloane



Fotografía 13:

Con Matilde Urrutia (viuda de Pablo Neruda) y el escritor argentino Ernesto Sábato



Fotografía N° 14:

Actuación conjunta de Patricio Manns con músicos argentinos:

(Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Julia Senko y León Gieco)



Fotografía N° 15:

Patricio Manns con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Ginebra (Suiza)



Fotografía N° 16:

Patricio Manns con Joan Manuel Serrat



Fotografía N° 17:

Con el escritor uruguayo Eduardo Galeano en Uruguay



Fotografía N° 18:

Patricio Manns con su compañera Alejandra Lastra y el cantautor uruguayo Daniel Viglietti



Fotografía N° 19:

Patricio Manns con el autor de la tesis, en su residencia de Concón (18 de febrero de 2014)

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias.

Epple, Juan Armando. *Patricio Manns: actas del cazador en movimiento*. Santiago: Mosquito, 1991. Impreso.

Manns, Patricio. *De noche sobre el rastro*. Santiago: Universitaria, 1967. Impreso.

---. *Buenas noches los pastores*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Impreso.

---. *Las grandes masacres*. Santiago: Quimantú, 1972. Impreso.

---. *El movimiento obrero*. Santiago: Quimantú, 1972. Impreso.

---. *Actas de Marusia*. Santiago: Pluma y Pincel, 1993 [1974]. Impreso.

---. "Escritura y destierro". *Araucaria de Chile* N° 23. Madrid: Michay, 1983, 131-133. Impreso.

---. *Actas del Alto Bío-Bío*. Madrid: Michay, 1985. Impreso.

---. *Actas de Muerteputa*. Santiago: Emisión, 1988. Impreso.

---. *De repente los lugares desaparecen*. Concepción: Lar, 1992. Impreso

---. *El corazón a contraluz*. Buenos Aires: Emecé, 1996. Impreso.

---. *Memorial de la noche*. Santiago: Sudamericana, 1998. Impreso.

---. *Chile: Una dictadura militar permanente (1811-1999)*. Santiago: Sudamericana, 1999. Impreso.

---. *El desorden en un cuerno de niebla*. Buenos Aires: Emecé, 1999. Impreso.

---. *La tumba del zambullidor*. Santiago: Sudamericana, 2001. Impreso.

---. *Memorial de Bonampak*. Valencia: Brosquil, 2003. Impreso.

---. *La vida privada de Emile Dubois*. Santiago: Alfaguara, 2004. Impreso.

---. *Diversos instantes del reino*. Santiago: Alfaguara, 2006. Impreso.

---. *El lento silbido de los sables*. Santiago, Catalonia, 2010. Impreso.

Fuentes teóricas y estudios críticos.

Adorno, T. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994 [1944-1947]. Impreso.

Aguirre, Claudio y Alberto Díaz. “El espejismo de los lugares. La construcción del espacio en el desierto tarapaqueño. Huara, siglos XIX-XX”. Santiago: *Norte Grande* (PUC) N° 44. 2009, 34. Impreso.

Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Barcelona: Círculo de lectores, 1974 [1941]. Impreso.

Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)”. *Escritos*. Barcelona: Laia, 1974 [1967]. Impreso.

Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982. Impreso.

---. *De amor y sombra*. Santiago: Sudamericana, 1984. Impreso.

Ampuero, Roberto. *Nuestros años verde olivo*. Santiago: Planeta, 1999. Impreso.

Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1985 [1958]. Impreso.

Asensi, Manuel. “Los teléfonos Ericsson ha dejado de ser suecos (Una re-lectura encriptada del *Manifiesto Comunista*””. *Redes.com* 1 (2004): 183-194.

---. “Crítica, sabotaje y subalternidad”. *Lectora* 13 (2007):133-153.

---. *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos, 2011. 7-91, 182-213, 274-295, 297-334. Impreso.

Asimov, Isaac. *Fundación*. Buenos Aires: Aocal, 1955 [1951]. Impreso.

Asturias, Miguel Angel. *El señor presidente*. Madrid: Alianza, 1946. Impreso.

Augé, Marc. *La guerra de los sueños: Ejercicios de Etnoficción*. Trad. de Alberto Luis Bixio.

Barcelona: Gedisa, 1998 [1997]. Impreso.

---. *Los “no lugares” espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa, 2002, 57. Impreso.

Bachelard, Gaston. *La poesía del espacio*. París: Presses Universitaires de France, 1992, 175. Impreso.

Balibar, Étienne y Pierre Macherey. “Sobre la literatura como forma ideológica”. *Crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975. Impreso.

Baroja, Pío. *La busca*. Madrid: Caro Raggio, 1972 [1904]. Impreso.

Bajtín, Mijail. *El marxismo y la filosofía del lenguaje: Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992. Impreso.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Trad. de Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006 [1972]. Impreso.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1978. Impreso.

Bengoa, José. *Historia del pueblo mapuche: siglo XIX y XX*. Santiago: LOM, 1985. Impreso.

Benjamin, Walter. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Madrid: Taurus, 1973 [1940]. Impreso.

Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Madrid: Cátedra, 1983 [1862]. Impreso.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.

---. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952. Impreso.

Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro, 1996 [1953]. Impreso.

Brigdes, Thomas. *Yamana-English: a Dictionary of speech of Tierra del Fuego*. Mödling: Missionsdruckrei San Gabriel, 1933[1865]. Impreso.

Britto García, Luis, “Historia oficial y Nueva Novela Histórica”. *Cuadernos del CILHA 6* (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana). (2004): 23-37. Impreso.

Campbell, Joseph. “El mito y el sueño” y “La función del mito, del culto y la meditación”. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. trad. de Luisa Josefina Hernández. México: FCE, 1972 [1949]. 10-22, 209-211. Impreso.

Camus, Albert. *El extranjero*. Barcelona: Planeta, 2006 [1942]. Impreso.

Cárdenas Álvarez, Renato. *El libro de la mitología de Chiloé*. Punta Arenas: Atelí y Cía. Ltda., 1977. Impreso.

Cerda, Carlos. *Morir en Berlín*. Santiago: Planeta, 1993. Impreso.

Chapman, Anne. *Los Selk'nam: La vida de los onas*. Buenos Aires: Emecé, 1998. Impreso.

Chatwin, Bruce. *En la Patagonia*. 3ª Ed. Madrid: Península, 1977. Impreso.

Chihuailaf, Elicura. *De sueños azules y contrasueños*. Santiago: Universitaria, 1995. Impreso.

Chocano, Magdalena et alii, eds. *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2011, 9-20. Impreso.

Collyer, Jaime. *El habitante del cielo*. Barcelona: Seix Barral, 2002. Impreso.

Coloane, Francisco. *Cabo de Hornos*. Santiago: Alfaguara, 2009 [1941]. Impreso.

---. *Golfo de Penas*. Santiago: Planeta, 1995 [1945]. Impreso.

---. *Tierra del Fuego*. Barcelona: Ollero y Ramos Editores, 1998 [1956]. Impreso.

Contreras, Gonzalo. *La ciudad anterior*. Santiago: Planeta, 1991. Impreso.

---. *El gran mal*. Santiago: Alfaguara, 1998. Impreso.

Cordua, Carla. "Hablando con el pasado". Ponencia leída en el I Congreso Internacional de Filosofía de la Historia. Buenos Aires, 25-27 Oct. 2000.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963. Impreso.

Crichton, Michael. *Parque Jurásico*. Barcelona: Debolsillo, 2010 [1990]. Impreso.

Darwin, Charles. *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo (en el navío de S. M. "Beagle")*. Buenos Aires: El Aleph, 2000 [1839]. Impreso.

Dávila Andrade, César. *Boletín y Elegía de las mitas*. Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo, 2003 [1959]. Impreso.

Del Campo, Inocencio. *Emile Dubois: Relación verídica de sus crímenes y aventuras*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Universo, 1907. Impreso.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Tomo I. París: Gallimard, 1990. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002 [1980]. Impreso.

De Man, Paul. *La resistencia a la teoría*. Trad. de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990, 11-37. Impreso.

De Moesbach, Ernesto Wilhem. *Idioma Mapuche*. Padre Las Casas: Editorial San Francisco, 1963. Impreso.

Derrida, Jacques. *El mal de archivo. Una impresión freudiana*. trad. de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1997 [1995]. Impreso.

De Rokha, Pablo. *Escritura de Raimundo Contreras*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008 [1929].

---. *Epopeya de las comidas y bebidas de Chile*. Santiago: Universitaria, 1998 [1949]. Impreso.

---. *Canto del macho anciano*. Santiago: Universitaria, 1961. Impreso.

De Rosales, Diego. *Historia General del Reyno de Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1989 [1877]. Impreso.

De Saint André, Estela. “Acerca de crímenes justicieros en obras de Carlos Droguett y Patricio Manns”. Ponencia presentada en la II Jornada Intercátedra de Pensamiento Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba, Sept. 2005.

---. “Pragmática de la Violencia en la narrativa de Patricio Manns”. Ponencia presentada al Tercer Congreso Internacional CELEHIS de Literatura (Literatura Española, Latinoamericana y Argentina). Mar del Plata, 7-9 Abr. 2008.

Díaz Aguad, Alfonso. “Apuntes sobre los italianos en la provincia de Tarapacá 1870-1950”. Les Cahiers ALHIM 5 (*Amérique Latine Histoire y Mémoire*), 2002. Impreso.

Dick, Philip K. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Trad. César Terrón. Barcelona: Edhasa, 1992 [1968]. Impreso.

Dolezel, Lubomir. “Una semántica para la temática: el caso del doble”. Naupert, C. Comp. *Tematología y Comparatismo Literario*. Madrid: Arco Libros S.L., 2003, 257-275. Impreso.

Domínguez Balmaceda, Tomás. “La ruta milagrosa de la ciudad de los muertos. Devoción popular en tumbas y santuarios del Cementerio General de Santiago”. Ponencia presentada en el Coloquio “*Lecturas de la animita: Estética, identidad y patrimonio*”, Facultad de Filosofía e Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile. 24 marzo, 2011.

Donoso, José. *Coronación*. Santiago: Nascimento, 1957. Impreso.

---. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 1997 [1970]. Impreso.

---. *Casa de campo*. Santiago: Barcelona: Seix Barral, 1978. Impreso.

---. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral, 1981. Impreso.

---. *La desesperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Impreso.

---. *Historia personal del Boom*. Santiago: Andrés Bello, 1987[1972]. Impreso.

Donoso, Ricardo. *Alessandri, agitador y demolidor*. México: FCE, 1954. Impreso.

Droguett, Carlos. *Todas esas muertas*. Madrid: Alfaguara, 1971. Impreso.

Echeverría, Esteban. *El matadero*. 9ª ed. Madrid: Cátedra, 1986 [1871]. Impreso.

Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta De Agostini, 1992 [1962]. Impreso.

Edwards Bello, Joaquín. *En el viejo Almendral: Valparaíso, ciudad del viento*. Santiago: Orbe, 1943. Impreso.

Edwards Renard, Javier. “La novela pictográfica”. *El Mercurio*, 7 mayo 2004. Impreso.

Eliade, Mircea. “Arquetipos y repetición”. Trad. de Ricardo Anaya. *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé, 2001[1951], 7-33. Impreso.

---. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1998 [1956]. Impreso.

Eliade, Mircea y Ioan Couliano. *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992. Impreso.

Eloy Martínez, Tomás. *Santa Evita*, Buenos Aires: Editorial Planeta, 1995. Impreso.

---. “Mito, historia y ficción en América Latina”. Conferencia Sede del Banco Interamericano de Desarrollo. Washington D. C., 27 mayo 1999.

Epple, Juan Armando, José Miguel Varas, Guido Decap. “Historia (y geografía) como material poético” (sobre *Actas del Alto Bío-Bío*). *Araucaria de Chile* 35, Madrid: Michay, 1986. 179-189. Impreso.

---. “Actas: entre la memoria y el sueño” (Conversación con Patricio Manns). *Araucaria de Chile* 43. Madrid: Michay, 1988. 107-114. Impreso.

Escobar, Ángel ed. *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*. Zaragoza: Institución “Fernando el católico”, 2006. Impreso.

Fahrenkrog, Harry. *La verdad sobre la revuelta de Ranquil*. Santiago: Universitaria, 1985. Impreso.

Foucault, Michel. *La Arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001[1969]. Impreso.

---. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002 [1975]. Impreso.

---. *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1979 [1977]. 45-75, 153-162, 163-174 y 175-189. Impreso.

Franz, Carlos. *El lugar donde estuvo el paraíso*. Santiago: Planeta, 1996. Impreso.

Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. México D.F.: FCE, 1962. Impreso.

Fuguet, Alberto. *Mala onda*. Santiago: Alfaguara, 1991. Impreso.

---. *Por favor, rebobinar*. Santiago: Alfaguara, 1998. Impreso.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Santiago: Pehuén, 1999 [1971]. Impreso.

Galindo V., Oscar, “Nueva Novela Histórica Hispanoamericana: una introducción”. *Instituto de Lingüística y Literatura*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, (1999): 39-44. Impreso.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. Impreso.

---. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000 [1968]. Impreso.

---. *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. Impreso.

---. *El general en su laberinto*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989. Impreso.

Genette, Gérard. “Discurso del relato”. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989 [1972]: 75-327. Impreso.

---. *Metalepsis*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Reverso Ediciones SL, 2006 [2004]. Impreso.

Godoy, Álvaro. “Volver en alma y en hueso”. *La Bicicleta* 1983:19-22.

Goic, Cedomil. *Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1968. Impreso.

---. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Impreso.

Goulemot, Jean-Marie. *Esos libros que se leen solo con una mano*. Alegria: Ediciones Oria S.L., 1996. Impreso.

Gruppi, Luciano. *El concepto de Hegemonía en Gramsci*. México D. F.: Ediciones de cultura popular, 1978. Impreso.

Guevara, Tomás. *Historia de la civilización de La Araucanía*. Santiago: Editorial Barcelona, 1902. Impreso.

Gusinde, Martín. *Los indios de tierra del fuego: Los Selk'nam*. Vol.1. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana, 1982. Impreso.

Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Félix Alcan, 1924. Impreso.

---. *Los evangelios en tierra santa*. París: P.U.F., 1941. Impreso.

---. *Le mémoire Collective*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1950. Impreso.

Harnecker, Marta. *Lucha de clases* (I y II). Santiago: Quimantú, 1972. Col. Cuadernos de Educación Popular. Impreso.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

Hawking, Stephen. *Breve Historia del tiempo*. Barcelona: Crítica, 2013 [1988]. Impreso.

Herzl, Théodor. *El Estado judío*. Barcelona: Riopiedras Ediciones, 2004 [1896]. Impreso.

Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998 [1934]. Impreso.

Infante, Ricardo y Sunkel, Osvaldo, “Chile: hacia un desarrollo inclusivo”. *Revista CEPAL* 97. 2009: 135-154. Impreso.

Iser, Wolfgang. *Ficcionalización: La dimensión antropológica de las ficciones literarias*, Madrid: Arco Libros S. L., 1997. Impreso.

Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Traducción de Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991. Impreso.

Jara, Patricio. *El sangrador*. Santiago: Alfaguara, 2002. Impreso.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995. Impreso.

Kafka, Franz. *Aforismos, visiones y sueños*. Barcelona: Debolsillo, 2005 [1917]. Impreso.

- Keppler, Carl Francis. *The literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972. Impreso.
- Koessler-Ilg, Bertha. *Cuenta el pueblo mapuche. Volumen I "Tradiciones"*. Santiago: Mare Nostrum, 2006. Impreso.
- Kohut, Karl. Coord. *La invención del pasado: La Nueva Novela Histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt/Madrid: Vervuet/Americana Eystettensia, 1997. 9-28. Impreso.
- Kristeva, Julia, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239 (1967): 440-441. Impreso.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987. Impreso.
- Lara, Horacio. *Crónica de la Araucanía*. Santiago: El Progreso, 1889. Impreso.
- Lavquén, Alejandro. "La vida privada de Emile Dubois". *Punto Final* 581 (2004). Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. "La estructura de los mitos". *Antropología Estructural*. Trad. de Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 1995 [1974] 229-252. Impreso.
- . *Mito y significado*. Trad. de Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza, 2002 [1978]. Impreso.
- Lewin, Boleslao. *Quién fue el conquistador patagónico Julio Popper*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1974. Impreso.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Trad. de Juan José Sebrell. Barcelona: Edhasa, 1971 [1916]. Impreso.
- Lyotard, Jean Francois. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987 [1979]. Impreso.
- Manfred, Engelbert. "Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana a partir de 1968. El post-boom: ¿Una novela liberada?". *Estudios Filológicos* 29, (1994):125-142.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986. Impreso.
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: Norma, 1999 [1855]. Impreso.

Medel López, José Luis. *Decibilidad y narración impenitente en la escritura de Patricio Manns*. Santiago: Universidad de Chile, 2003. Impreso.

Mege, Pedro. *La imaginación araucana*. Santiago: Fondo Matta, 1997. Impreso.

Montergous, Gabriel, “La sinfonía múltiple”. *Patricio Manns: un escritor a contraluz*. Web. 15 jul. 2013.

Mora, Gabriela. “De repente los lugares desaparecen de Patricio Manns: ¿Ciencia ficción a la chilena?”. *Revista Chilena de Literatura* 1993: 89-102.

---. “Marcas violentas: colonialismo, muerte y sexo en El corazón a contraluz de Patricio Manns”. *Revista Chilena de Literatura* 2004: 109-123.

Morales Piña, Eddie. “Brevisima relación de la Nueva Novela Histórica en Chile”. *Notas Históricas y Geográficas UPLA*. 2001: 177-190.

Neruda, Pablo. “Las Alturas de Macchu Picchu”. *Canto General*. Santiago: Losada, 1948. 27-41.

---. *Odas Elementales*. Buenos Aires: Losada, 1954. Impreso.

Nye, Rusell. “History and Literature: Branches of the same tree”. *Essays on History and Literature*. Ohio: Columbus University, 1966. 123-162. Impreso.

Olivares, Juan Carlos. *El umbral roto: Escritos en antropología poética*. Santiago: Fondo Matta, 1995. Impreso.

Orwell, George. *1984*. Barcelona: Destino, 1983 [1950]. Impreso.

Pérez Rosales, Vicente. *Recuerdos del pasado: 1814-1860*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1886. Impreso.

Piglia, Ricardo. *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. Impreso.

Prescott, William. *El mundo de los incas*. Trad. de Carlos Ayala. Barcelona: Círculo de lectores, 1970 [1847]. Impreso.

Pring-Mill, Robert. "Prólogo". *El desorden en un cuerno de niebla*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 9-10. Impreso.

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). *Informe sobre Desarrollo Humano*. Madrid: Mundi-Prensa, 2010. Impreso.

Ravest Mora, Manuel. *La Pacificación de la Araucanía (1861-1883)*. Santiago: Licanray, 1985. Impreso.

Reiman, Elisabeth y Fernando Rivas Sánchez. *La lucha por la tierra*. Santiago: Quimantú, 1971. Impreso.

Reyes, Renato. "'Arriba en la cordillera" y "levantamiento en Ranquil 70 años de olvido". *AZkintuWE 1* (2004): 5-7.

Rifaterre, Michel. *Ensayos de Estilística Estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976. Impreso.

Risopatrón, Francisco. *Diccionario Geográfico de las provincias de Tacna y Tarapacá*. Iquique: Imprenta de la industria, 1890. Impreso.

Rivera Letelier, Hernán. *La reina Isabel cantaba rancheras*. Santiago: Planeta, 1994. Impreso.

---. *Santa María de las flores negras*. Santiago: Planeta, 2002. Impreso.

---. *El arte de la resurrección*. Santiago: Alfaguara, 2010. Impreso.

Roa Bastos, Augusto. *Yo, el supremo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974. Impreso.

Rodríguez Monegal, Emir. *El "boom" de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972. Impreso.

Rodríguez, Jaime Alejandro. *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2000. Impreso.

Rojas, Manuel. *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig Zag, 1951. Impreso.

---. *Mejor que el vino*. Santiago: Zig Zag, 1958. Impreso.

---. *Sombras contra el muro*. Santiago: Zigzag, 1964. Impreso.

---. *La oscura vida radiante*. Santiago: Antártica, 2007 [1971]. Impreso.

Rojas Farías, Víctor. *El mito y sus leyendas*. Valparaíso: Ril Editores, 2001. Impreso.

Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Aguilar, 1963. Impreso.

Sandoval, Marcela. "El imaginario Selk'nam en la novela de Patricio Manns El corazón a contraluz." *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 409-416. Impreso.

Sartre, Jean Paul. *La náusea*. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 2003[1938]. Impreso.

Sepúlveda, Luis. *Mundo del fin del mundo*. Barcelona: Tusquets, 1994. Impreso.

---. *Patagonia Express*. Barcelona: Tusquets, 1995. Impreso.

Silva, D. *Guía administrativa y comercial de las provincias de Tacna, Tarapacá y Antofagasta*. Santiago: Imprenta y encuadernación Chilena, 1913. Impreso.

Suvin, Darko. *On the Poetics on the Science Fiction Literary Genre*. Illinois: College English, 1972. Impreso.

---. *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics and History of a Literary Genre*. Yale: University Press, 1979. Impreso.

---. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Ohio: The Kent University Press, 1988. Impreso.

Tagle, E. y C. Morales. *La verdadera historia de Dubois*: Santiago, Edición privada, 1907. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000 [1995]. Impreso.

Tomboy, Reinaldo. *Ranquil: Novela de la tierra*. Santiago: Orbe, 1958 [1941]. Impreso.

Troncoso, Germán. *Bío-Bío sangriento*. Santiago: S/E, 1974. Impreso.

Uliánova, Olga. "Levantamiento campesino de Lonquimay y la Internacional Comunista." *Estudios Públicos* 2003: 173-223.

Usandizaga, Helena, ed. *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006. Impreso.

Varas, José Miguel. "Emile Dubois, asesino particular". Rocinante 2004: S/I.

Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral, 1966. Impreso.

---. *La fiesta del Chivo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. Impreso.

V. V. A. A. "Apuntes para una definición de la novela histórica". *La novela histórica: teoría y comentarios*. Spang, Kurt et al. (Eds.) Universidad de Navarra, 1995. 65-114. Impreso.

Verne, Julio. *Viaje al centro de la tierra*. México D. F.: Porrúa, 1987 [1864].

Vian, Boris. *La hierba roja*, Barcelona, Editorial Bruguera S. A., 1982[1950].

Vilella, Eduard. *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida: Pagès Editors, 2007. Impreso.

Walton, Tomás. "Memoria sobre la línea de Frontera del Malleco y plan de ocupación". *Memoria que el Ministerio de Estado en el Departamento de Guerra presentara al Congreso*. Temuco: Imprenta Nacional, 1870. 115-116.

Wells, H. G. *La máquina del tiempo*. Madrid: Ediciones Masters, 2003 [1895]. Impreso.

White, Hayden. "El texto histórico como artefacto literario". *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós/ICE Universidad Autónoma de Barcelona, 2003 [1978].

---. *Metahistoria o el contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992. Impreso.

Zapater, Horacio. *Aborígenes chilenos a través de cronistas y viajeros*. Santiago: Andrés Bello, 1978. Impreso.

Webgrafía:

Ramsés Aguirre Montoya. *Ficha salitrera*. Ramsés Aguirre Montoya. N. d. Web. 24 abr. 2012.

Cristian Aránguiz. *Canal Youtube*. Periódico La Pulenta. N.d. Web. 15 mar. 2013.

Arco Iris TV. *Cinemateca virtual de Chile*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes N. d. Web. 1 mar. 2013.

Julio C. Avendaño. *Historia de Valdivia Chile*. Julio C. Avendaño. N. d. Web. Enero 2012.

Márgara Averbach. “Campos de batalla”. *Patricio Manns: un escritor a contraluz*. Agencia literaria Alejandra Lastra. 1999. Web. 15 jul. 2013.

Armando Braun Menéndez. *Julio Popper, el dictador fueguino*. Museo del fin del mundo. N. d. Web. 05 mar. 2013.

Mario Casasús. “Los países son crueles con sus creadores: entrevista a Patricio Manns”. *La Jornada de Morelos* (México). Editora de medios de Morelos. Web. 03 de oct. 2007.

Rafael Cavada. “Así viví el 11”. *Ahora Noticias*. Mega/Holding Bethia. 1990. Web. 10 sep. 2013.

Jaime Concha. “La herida que gotea”. *Patricio Manns: un escritor a contraluz*. Agencia literaria Alejandra Lastra. 2002. Web. 15 jul. 2013.

Jaime Correas. “La tropelía de narrar el universo”. *Patricio Manns: un escritor a contraluz*. 1999. Web. 15 jul. 2013.

Ricardo Cuadros. “Contra el método generacional”. *Crítica*. Adolfo Pardo/Revista latinoamericana de ensayo. 1997-2005. Web. 02 en. 2014.

Patricio Escobar. “El desierto, las flores y la sangre”. *La Nación*. Web. 20 dic. 2007.

Patricia Espinosa. “Las almejas pornográficas”. *Las Últimas Noticias*. El Mercurio S.A.P. 1994. Web. 25 feb. 2011.

Enrique Fernández. “Patricio Manns y El lento silbido de los sables: La burda novela de un talentoso músico”. Semanario *Cambio 21*. Copesa. 2011. Web. 14 ag. 2013.

Abel Fuchslocher. "Historia oculta de Emile Dubois: Revolucionario, asesino y santo". *La Cuarta*. Copesa. 1984. Web. 17 sep. 2013.

Carmen Galarce. "Análisis de Actas del Alto Bío-Bío". *Patricio Manns: un escritor a contraluz*. Agencia literaria Alejandra Lastra. N.d. Web. 09 jun. 2012.

Identidad y futuro. *Diccionario Yámana-Inglés on line*. Identidad y futuro. N. d. Web. 04 mar. 2013.

José Manuel Losada Goya. *Mito moderno y proceso de mitificación*. N. d. Universidad Complutense de Madrid. Web. 27 sep. 2013.

N. p. *Mapuexpress*. Mapuexpress Agencia de noticias/Fundación Mapuche Folil. 2000. Web. 16 sep. 2013.

Evangelina Moral Padrones. "Ficcionalidad, mundos posibles y sueños". *Dialnet*. Universidad de la Rioja. 1999. Web. 14 sep. 2013.

Organización de Naciones Unidas. ONU. "Resolución 96." 2014. Organización de Naciones Unidas. 2014. www.onu.org.

Mauricio Pilleux Cepeda. *Genealogía de la familia Manns*. Mauricio Pilleux Cepeda. N. d. Web. Enero 2012.

Iván Quezada. "Doctor Manns y Monsieur Dubois". *La Nación*. 2004. Empresa Periodística La Nación S.A. Web. 24 abr. 2012.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. N. d. Web. 17 mar. 2012.

Renato Reyes. "'Arriba en la cordillera" y "levantamiento en Ranquil 70 años de olvido". *AZKINTUWE*. Azkintuwe -Agencia mapuche de noticias. 2008. Web. 18 mar. 2012.

Jorge Said Barahona. "La acracia en la pampa". *Archivo Chile*. Centro de estudios Miguel Enríquez. N. d. Web. 18 mar. 2012.

Sipri. *Yearbook 2012*. Stockholm International Peace Research Institute. N. d. Web. 26 mar. 2013.

Lucía Solaz. “Literatura Gótica”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Web. N° 23, 2003.

Francisco Súnier. *Sitio de ciencia ficción*. Francisco Súnier. 2001. Web. 20 mar. 2013.

Slavoj Žizek. “The matrix, o las dos caras de la perversión”. Revista *Acción Paralela* N° 5. Trad. de Carolina Díaz. 2010. Web. 16 mares. 2012.

Material audiovisual complementario:

Cooperativa FM. “Programa Acordes Mayores. Entrevista a Patricio Manns. Conducción de Miguel Davagnino”. Video clip en línea. *Youtube*. 13 de septiembre de 2013. Internet. 10 de octubre de 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=Cu44GUISDuE>

Evolución. “Entrevista a Patricio Manns en el ciclo *Movistar Arena* de Canal 13 (Chile). Conducción de Sergio Lagos”. Video clip en línea. *Youtube*. 12, 14 de diciembre de 2011. Internet. 18 de febrero de 2014.

I Parte:

http://www.youtube.com/watch?v=zGwV9K_JZbY

II Parte:

<http://www.youtube.com/watch?v=XAAorZ46Vmg>

III Parte:

<http://www.youtube.com/watch?v=vmNbAU-vXSc>

Rodrigo Goncalves. “Entrevista a Patricio Manns. Programa “Off the record”, Valparaíso, UCV Televisión. Conducción de Fernando Villagrán”. Video Clip en línea. *Youtube*. 1997. Internet. 18 de febrero de 2014. Disponible en los sitios:

<http://www.cinechileno.org> y <http://www.cinematavirtualdechile.cl>.

Alejandra Lastra. “Concierto de Trez Vella I”. Video clip en línea. *YouTube*. 15 de febrero de 2012. Internet. 18 de febrero de 2014.

Alejandra Lastra. “Concierto de Trez Vella II”. Video clip en línea. *YouTube*. 15 de febrero de 2012. Internet. 18 de febrero de 2014.

Concierto de Trez Vella (I y II Parte), documental de la televisión belga, dirigido por Guillermo Garlick. Con los escritores chilenos Fernando Alegría y Raúl Zurita. Música del grupo Inti Illimani. Año 1986.

Concierto de Trez Vella I Parte:

<http://www.youtube.com/watch?v=dDi9vcQ8ZS0>

Concierto de Trez Vella II Parte:

<http://www.youtube.com/watch?v=UhyxgJaZFoM&feature=related>

Youtube. “Programa especial UCV 2002. Entrevista a Patricio Manns. Conducción de Thelmo Aguilar”. Video clip en línea. *Youtube*. Internet. 18 de febrero de 2014.

<http://www.youtube.com/watch?v=bPAmiGV-ILI>

Filmografía:

Metropolis. Dir. Fritz Lang. Perf. Gustav Fröhlich, Brigitte Helm. UFA, 1927. DVD.

The planet of the apes. Dir. Franklin Schaffner. Perf. Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter. 20th Century Fox, 1968. DVD.

Jeremiah Johnson. Dir. Sydney Pollack. Perf. Robert Redford, Will Geer, Delle Bolton. Warner Brothers Pictures, 1972. DVD.

L'Empire des sens. Dir. Nagisa Oshima. Perf. Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda. Argos Films, 1976. DVD.

Actas de Marusia. Dir. Miguel Littín. Perf. Gian María Volonté, Diana Bracho. Conacine México, 1976. DVD.

Blade Runner. Dir. Ridley Scott. Perf. Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young. Warner Brothers Pictures, 1982. DVD.

Twelve monkeys. Dir. Terry Gilliam. Perf. Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt. Universal Studios, 1995. DVD.

Waterworld. Dir. Kevin Reynolds. Perf. Kevin Costner, Jeanne Tripplehorn, Denis Hopper. Universal Studios, 1995. DVD.

Discografía:

The Beatles. "Girl". Rubber soul. EMI Studios, 1965.

Manns, Patricio. "La hora final". La hora final. CBS Chile/Argentina, 1969.

Advis, Luis/Quilapayún. Cantata Santa María de Iquique. DICAP (Discoteca del cantar popular), 1970.