

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Matanzas fundacionales: las masacres de obreros en la  
"novela histórica" hispanoamericana**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Cristian Vidal Barría**

Director

**Niall Binns**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía



**TESIS DOCTORAL**

**Matanzas fundacionales: las masacres de obreros en la «novela  
histórica» hispanoamericana**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Cristian Vidal Barría**

Director de la Tesis

**Niall Binns**

**Madrid, 2019**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía



**TESIS DOCTORAL**

**Matanzas fundacionales: las masacres de obreros en la «novela  
histórica» hispanoamericana**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Cristian Vidal Barría**

Director de la Tesis

**Niall Binns**

**Madrid, 2019**

Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filología  
Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía

Director de Tesis:  
Dr. Niall Binns  
Universidad Complutense de Madrid, España

Co-Dirección – Co-tutoría  
No Aplica

Estancia de Investigación  
Dr. Eduardo Barraza  
Universidad de los Lagos, Osorno, Chile



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Cristian Ignacio Vidal Barría ,  
estudiante en el Programa de Doctorado Literatura Hispanoamericana ,  
de la Facultad de Filología  de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

Matanzas Fundacionales: las masacres de obreros en la «novela histórica»  
hispanoamericana.

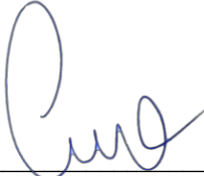
y dirigida por: Niall Binns

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 15  de julio  de 2019

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.



A Mateo  
*Un día desvelo, ahora consuelo*



## Agradecimientos

Nada hubiese sido posible sin la ayuda de quienes se hicieron partícipes de esta investigación: en su calidad de director y coordinador de tesis el Dr. Niall Binns y en su condición de director a cargo de la estancia de investigación el Dr. Eduardo Barraza Jara de la Universidad de los Lagos en Chile. Las reflexiones críticas y el apoyo constante de ambos han permitido que, finalmente, esta tesis haya llegado a su punto final.

Agradezco, asimismo, la colaboración de docentes e investigadores que, sin involucrarse directamente en el proceso de la investigación doctoral, fueron parte fundamental en la formación teórica y crítica que me ha permitido desarrollar esta investigación. Sergio Mansilla de la Universidad Austral de Chile; Teodosio Fernández, Selena Millares, Raquel Arias del área de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Madrid; Horst Nitschack, Natalia Cisterna, Bernardo Subercaseaux de la Universidad de Chile. Todos ellos, quizás sin saberlo, resolvieron alguna duda en un momento determinado.

Los amigos y compañeros que, tal como uno, desarrollaban sus propias tesis, han sido un apoyo necesario y gratificante: aquellos de la Universidad Autónoma y Complutense de Madrid, los de la Universidad de Chile y aquellos que en el sur de Chile, ya sean de la Universidad Austral o de la Universidad de los Lagos, conocieron parte de esta tesis cuando aún era un proyecto.

Finalmente, los agradecimientos descansan en quienes siempre estuvieron ahí: mis padres, mis hermanas, la familia, los amigos, Gissela y, fundamentalmente, Mateo, que no se cansa de crecer.



*La visión del historiador está condicionada siempre y en todas partes por su propia ubicación en el tiempo y en el espacio; y como el tiempo y el espacio están cambiando continuamente, ninguna historia, en el sentido subjetivo del término, podrá ser nunca un relato permanente que narre, de una vez y para siempre, todo de una manera tal que sea aceptable para los lectores de todas las épocas, ni siquiera para todas las partes de la Tierra.*

Roberto Bolaño



## ÍNDICE

Resumen	17
Summary	21
Introducción	25
<b>1. Capítulo I. Del espacio histórico al espacio literario</b>	<b>37</b>
1.1 La novela histórica en Hispanoamérica: tradición y canon	40
1.1.1 De Europa a Hispanoamérica: surgimiento de la novela histórica	40
1.1.2 La novela histórica hispanoamericana en la primera mitad del siglo XX	47
1.1.3 La novela histórica en Hispanoamérica: lecturas y debates (1970-2010)	67
1.2 Cruces interdisciplinarios / Límites difuminados	85
1.2.1 El «referente» y su representación histórica	85
1.2.2 Novela histórica: un texto híbrido, una ficción referencial	93
1.3 Matanzas de obreros en la novela hispanoamericana	99
1.3.1 Violencia, herida y matanzas en la novela histórica de Hispanoamérica	99
1.3.2 Polifonías textuales: la masacre de las bananeras en Colombia 1928	105
1.3.3 «La huelga del estaño»: la matanza de Catavi en Bolivia 1942	110
<b>2. Capítulo II. Violencia fundadora: Buenos Aires y la «Semana Trágica» 1919</b>	<b>117</b>
2.1 <i>En la Semana Trágica</i> (1966): una novela histórica sobre la matanza de 1919	126
2.1.1 Entre la crítica y la ficción: David Viñas y su lugar en el campo literario argentino (diálogos críticos)	126
	13

2.1.2	Develaciones del lenguaje: la violencia en el personaje Camilo Pizarro	141
2.1.3	La ciudad de Buenos Aires: reflexiones en torno al espacio urbano. Las barricadas y la violencia en la novela de David Viñas	160
2.2	La Semana Trágica en <i>El profundo Sur</i> (1999): una novela de Andrés Rivera	174
2.2.1	Andrés Rivera: apuntes sobre su narrativa y el campo literario	174
2.2.2	Historia y subjetivación: trazos de identidad y violencia en los personajes de <i>El profundo Sur</i>	182
2.2.3	(Im)posibilidad de escribir el trauma. Una poética del silencio y de la violencia en Andrés Rivera	197
<b>3.</b>	<b>Capítulo III. Fundación de una nueva historia: Santa María de Iquique 1907</b>	211
3.1	<i>Hijo del salitre</i> (1952) de Volodia Teitelboim: formación y transformación en una novela histórica neorrealista	219
3.1.1	Volodia Teitelboim y la generación del 38	219
3.1.2	La novela de (trans)formación social: Elías Laferte y el camino hacia la toma de conciencia	235
3.1.3	Lectura y decodificación de <i>Hijo del salitre</i> (1907/1952): tiempo histórico y huelga general	250
3.2	<i>Santa María de las flores negras</i> (2002) de Hernán Rivera Letelier: formas de la memoria en una novela histórica reciente	257
3.2.1	La novela histórica reciente en Chile	257
3.2.2	«La voz de los sin voz»: lecturas contradictorias e im-posibilidad de la utopía en <i>Santa María de las flores negras</i>	261
3.2.3	Poder, historia y memoria: reflexiones y lecturas en <i>Santa María de las flores negras</i>	279

<b>4. Capítulo IV. La huelga general en Guayaquil 1922</b>	293
4.1 Narrativa ecuatoriana: Joaquín Gallegos Lara y <i>Los que se van</i>	298
4.2 Afectos, experiencias y subjetividades en <i>Las cruces sobre el agua</i> (1946)	316
4.3 Matanza fundacional/texto fundacional: historia, memoria y una cruz sobre el agua	335
Conclusiones	353
Obras citadas	363



## RESUMEN

### MATANZAS FUNDACIONALES: LAS MASACRES DE OBREROS EN LA «NOVELA HISTÓRICA» HISPANOAMERICANA

#### Introducción

El tema central en torno al que gira esta tesis es la representación literaria de matanzas de obreros ocurridas en determinados países de Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XX. Se ha trabajado con un corpus narrativo de cinco novelas: *Las cruces sobre el agua* (1946) del ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara; *Hijo del salitre* (1956) del chileno Volodia Teitelboim; *En la Semana Trágica* (1966) y *El profundo Sur* (1999) de los argentinos David Viñas y Andrés Rivera, respectivamente; y *Santa María de las flores negras* (2002) del escritor chileno Hernán Rivera Letelier. La coherencia de un corpus como el que aquí se presenta guarda relación con dos aspectos: por un lado, todas estas novelas entablan diálogos, con distinto grado de filiación, con el discurso histórico; por otro lado, son textos narrativos que toman como referente una serie de matanzas de obreros cuya característica distintiva ha sido su condición fundacional. Las matanzas a las que se hace alusión son la masacre de la escuela Santa María de Iquique en Chile en 1907, la matanza de obreros metalúrgicos en Argentina en 1919 y la matanza de obreros en Ecuador en 1922.

#### Objetivos y resultados

El primer objetivo de la investigación fue revisar el devenir de la novela histórica en Hispanoamérica y el modo en que el discurso literario e histórico se reúne en este tipo de novelas. Los resultados que se han logrado esbozar al respecto son que la relación entre historia y literatura supone complejidades que trascienden la exclusiva alianza o interrelación de textos y, más bien, se encumbra como un cruce, y un diálogo, de textos que operan sobre imaginarios sociales; en ese contexto el texto literario propondría un discurso alternativo a los discursos oficiales. Por su parte, las novelas que conforman el corpus aportan nuevas

formas de diálogo entre texto histórico y texto literario situadas en este caso, esencialmente, desde un discurso que habla de un lado funesto de la historia que es el de las matanzas de obreros en Hispanoamérica.

En el caso de las novelas referidas a las matanzas ocurridas en Argentina se ha propuesto como objetivo analizar el modo en que se representan los diferentes tipos de violencia en las novelas *En la Semana Trágica* y *El profundo Sur*. En el primer caso, se definió que la forma en que la novela vuelve la mirada hacia el pasado es a través de un realismo crítico que discurre por la trama de la ficción en busca de los engranajes que permitieron que aconteciera un hecho como la matanza de obreros metalúrgicos en 1919 en Buenos Aires. Por su parte, en *El profundo Sur* la forma de representar la violencia, y en este caso también el trauma, resulta ser a través de una *poética del silencio* signada por el abundante uso de espacios en blanco y elipsis literarias que, a pesar de todo, se tornan elocuentes y permiten dar cuenta que en esta novela lo que se busca no es la representación del hecho histórico sino su figuración por medio del silencio de lo irrepresentable.

En el caso de la matanza de obreros en la pampa salitrera de Chile se instaló como objetivo analizar la conformación de la huelga y la organización obrera en las novelas *Hijo del salitre* y *Santa María de las flores negras*. En el primer caso, se ha logrado advertir un interés por mostrar el camino de aprendizaje que debe seguir uno de los personajes que después se transformará en un líder político dentro del movimiento obrero chileno. Con el análisis de *Santa María de las flores negras* se ha verificado la línea memorial que mantienen las novelas históricas en la contemporaneidad y la forma en que las nuevas lecturas literarias de un hecho histórico permiten que la memoria de quienes murieron se mantenga viva.

La novela *Las cruces sobre el agua*, a partir de su referencialidad histórica, sitúa a la matanza de obreros como un acontecimiento que permite ampliar reflexiones sobre la forma en que emerge un sentimiento social y político. A partir de dicha reflexión, y en consonancia con los planteamientos de Raymond Williams y de Walter Benjamin sobre la experiencia y la «estructura de sentimiento», ha sido posible constatar el uso de las afectividades como motivo literario central que sustenta la trama. Por otro lado, se concluye que el uso de los afectos en la novela no pretende describir únicamente las relaciones emocionales y amorosas que entablan los personajes, sino que funciona como el estadio embrionario en la conformación de sujetos con conciencia social.

## **Conclusiones**

Un corpus literario de novelas hispanoamericanas que representan matanzas de obreros, con rasgos fundacionales, no había sido agrupado ni analizado hasta ahora. La investigación que se ha desarrollado a lo largo de esta tesis ha permitido visibilizar y establecer dicho corpus asumiendo que, en su conjunto, estas novelas no se limitan a proporcionar un dato que resuene tan solo en el campo literario, sino que, en el diálogo que establecen con la historia, se hacen cargo de cuestionar y repensar los discursos que se saben hegemónicos. Por otro lado, este corpus da cuenta de acontecimientos que no pueden ni deben ser vistos al margen de la historia en tanto que marcaron un momento decidor en la organización social, política y cultural de cada país, y la apropiación literaria que de estos acontecimientos se ha hecho permite que exista un discurso alternativo que, sin querer convertirse en historia, resitúa imaginarios en el mismo campo cultural.



## SUMMARY

### FOUNDATIONAL KILLINGS: THE MASSACRES OF WORKERS IN THE SPANISH AMERICAN «HISTORICAL NOVEL»

#### Introduction

The central issue of this thesis has been the literary representation of massacres of workers which occurred in certain countries of Latin America during the first half of the twentieth century. The narrative corpus is made up of five novels: *Las cruces sobre el agua* (*The Crosses on the Water*, 1946) by Ecuadorian writer Joaquín Gallegos Lara; *Hijo del salitre* (*Son of the Saltpeter*, 1956) by Chilean novelist and politician Volodia Teitelboim; *En la Semana Trágica* (*In the Tragic Week*, 1966) and *El profundo sur* (*The Deep South*, 1999) by Argentine novelists David Viñas and Andrés Rivera, respectively; and *Santa María de las flores negras* (*Santa María of the Black Flowers*, 2002) by Chilean writer Hernán Rivera Letelier. The coherence of a corpus such as the one presented here is related to two aspects: on the one hand, all these novels engage in dialogue, with different degrees of affiliation, with the historical discourse; on the other hand, they are narrative texts that take as reference a series of massacres of workers whose distinctive feature has been their founding condition. The massacres referred to are the massacre of the Santa María de Iquique school in Chile in 1907, the massacre of metallurgical workers in Argentina in 1919 and the massacre of workers in Ecuador in 1922.

#### Objectives and results

The first objective of the research has been to review the evolution of the historical novel in Spanish America and the way in which literary and historical discourses dialogue in this type of novel. The results are that the relationship between history and literature supposes complexities that transcend the exclusive alliance or interrelation of texts. Rather, it is raised as a crossing point, and a dialogue, between texts that operate around social imaginaries. In

this context, the literary text proposes an alternative discourse to official discourses. The novels belonging to the corpus provide new forms of dialogue between the historical text and the literary text, which are essentially situated within a discourse that speaks of a dark side of history: the massacres of workers in Spanish America.

In the case of the novels referring to the massacres that occurred in Argentina, the thesis has proposed to analyze the way in which the different types of violence are represented in the novels *En la Semana Trágica* and *El profundo Sur*. In the first case, it was defined that the way in which the novel turns its gaze towards the past is through a critical realism that runs through the plot of fiction in search of the sequence of events which gave rise to an event such as the massacre of metallurgical workers in 1919 in Buenos Aires. On the other hand, in *El profundo Sur* the way of representing violence, and in this case also the trauma, turned out to be through a *poetics of silence* marked by the abundant use of blank spaces and literary ellipses. Despite everything, these devices are eloquent proof that what was sought in this novel was not the representation of historical fact but its figuration through the silence of the unrepresentable.

In the case of the slaughter of workers in the nitrate fields of Chile, the objective was to analyze the formation of the strike and the workers' organization in the novels *Hijo del salitre* and *Santa María de las flores negras*. In the first case, there is a noticeable interest in showing the learning path to be followed by one of the characters, who would later become a political leader within the Chilean labor movement. The analysis of *Santa María de las flores negras* corroborates the interest in memory line maintained in contemporary historical novels and the way in which new literary readings of historical fact enable the memory of those who have died to stay alive.

The novel *Las cruces sobre el agua*, due to its historical referentiality, shows the slaughter of workers as an event that stimulates mind-opening reflections on the way in which social and political feeling emerges. Accordingly, and in line with the theoretical approaches of Raymond Williams and Walter Benjamin on experience and the "structure of feeling", it has been possible to see the use of affectivity as a central literary motif that sustains the plot. On the other hand, affectivity is used in the novel not just to describe the emotional and amorous relationships that the characters engage in; it operates as an embryonic stage in the conformation of subjects with social conscience.

## **Conclusions**

A literary corpus of Spanish-American novels representing massacres of workers, as foundational events, has never before been grouped together and analyzed. The research undertaken throughout this thesis has led to the visualizing and establishment of this corpus on the assumption that, as a whole, these novels do more than provide data which is only to resonate in the literary field; on the contrary, they bring about a dialogue with history, and they take charge of questioning and rethinking the discourses that are known as hegemonic. On the other hand, this corpus accounts for events that cannot and should not be seen at the margins of history insofar as they have marked a decisive moment in the social, political and cultural organization of each country. The literary appropriation of these facts allows an alternative discourse to exist that, without aspiring to be history, restores imaginaries in the same cultural field.



## INTRODUCCIÓN

### I. La masacre histórica

La masacre histórica es definida en el libro *Cómo sucedieron estas cosas* (2014), de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, como el asesinato masivo de individuos «usualmente desarmados y sin posibilidad de defenderse, para el que se utilizan métodos de homicidio excepcionalmente crueles, en tanto que las víctimas, vivas o muertas, son tratadas con gran desprecio» (11). Hechos de este tipo, en el continente americano, datan desde que América es América. Uno de los más notorios sería la llamada «primera rosa americana», que es la forma en la que el escritor chileno Carlos Droguett se refiere a la matanza de Cholula, ocurrida en el año 1519<sup>1</sup>. Si nos situamos en las primeras décadas del siglo XX, en algunos de los países de Hispanoamérica, el asesinato masivo de individuos se convierte en una práctica que no puede ser vista de modo aislado ni al sesgo de la historia, ya que se convierte en un método represivo, recurrente, que marca un momento decisor de la historia de cada país en el que acontece. La representación literaria de dichas matanzas en la narrativa hispanoamericana es el tema principal en torno al que gira esta investigación.

La representación literaria de una matanza, y su estudio, suscitan, sin embargo, una serie de obstáculos y dificultades, debido a que se trata de actos de violencia extrema que problematizan las categorías usuales de conceptualización y representación de la realidad. La condición «extrema» de este tipo de violencia, para Carlos Pabon (2013), «denota un “más allá de la violencia”», que sería constitutivo de este fenómeno y al mismo tiempo cuestionaría su racionalidad (33). Por ese motivo, la posibilidad de su representación queda en un marco de escepticismo bajo categorías como *lo innombrable*, *lo irrepresentable*, *lo tremendo* o *la catástrofe*, que se pueden aplicar a este tipo de matanzas o a otros hechos históricos con cualidades similares<sup>2</sup>. Emerge, en este contexto, una de las principales preguntas de la

---

<sup>1</sup> La matanza de Cholula, según los primeros cronistas de Indias, fue un ataque realizado por las fuerzas militares del conquistador español Hernán Cortés en su trayectoria a la ciudad de México-Tenochtitlan en 1519. De acuerdo con el propio Cortés (1520), con López de Gómara (1552) y Bernal Díaz del Castillo (1568), se trató de una acción preventiva y en represalia ante la sospecha de una posible emboscada dentro de la ciudad de Cholula, donde habían sido recibidos. El resultado fue la muerte de cinco o seis mil cholultecas, en su mayoría civiles desarmados, en un período no mayor a seis horas.

<sup>2</sup> El uso de estas categorías es utilizado por Fernando Reati (*lo innombrable*), Jacques Semelin (*lo irrepresentable* o *inexpresable*), Sergio Rojas (*lo tremendo*) y Henry Rousso (*la catástrofe*) en sus variadas

investigación: ¿Cómo se representan en la literatura hispanoamericana las matanzas históricas ocurridas en la primera mitad del siglo XX?

La pregunta del párrafo anterior, en su amplitud, desborda las posibilidades de análisis, al menos en el marco de esta investigación, debido a que las matanzas históricas, en la primera mitad del siglo XX en Hispanoamérica son inabarcables. Por otra parte, las matanzas, en general, poseen distintas significaciones, ya que se encuentran condicionadas por contextos diversos y diferentes magnitudes que determinan la trascendencia que tendrán en el imaginario colectivo y en el interés de quienes las representarán literariamente. Por lo anterior, en esta investigación se ha delimitado un campo de estudio que aborda las matanzas de obreros en las que subyace un sustrato fundacional y cuya representación se hace por medio de novelas que, abiertamente, entablan diálogos con la historia y, junto con ello, problematizan la noción de la novela histórica latinoamericana.

El corpus de novelas a las que, en lo sucesivo de esta investigación, se aludirá, son textos narrativos que toman como referente una serie de matanzas de obreros que mantienen una condición fundacional: la matanza de la escuela Santa María de Iquique en Chile en 1907, la matanza de obreros metalúrgicos en Argentina en 1919, la matanza de obreros en Ecuador en 1922, la matanza de las bananeras en Colombia en 1928 y la matanza de Catavi en Bolivia 1942. Pese a todo, el sustrato fundacional en una matanza, como las que aquí se han mencionado, no es de suyo una característica taxativa o manifiesta: es algo que debe demostrarse. Para ello, se debe comprender, inicialmente, que la condición fundacional solo puede ser teorizada y reflexionada desde una posición históricamente situada, que permita una mirada en perspectiva del hecho histórico, como lo hacen las novelas en cuestión.

En definitiva, el foco central de esta investigación es la representación que la literatura, entendida como una expresión artística que dialoga con la realidad, hace de estas masacres de obreros algunos años después de haber acontecido los hechos. La tesis que se presenta, por consiguiente, es que las novelas del corpus, a partir del lenguaje, las tramas y los discursos que proponen, revelan los aspectos que permiten considerar a estas matanzas como hitos fundacionales; son, a la vez, deudoras, en cierta medida, del impacto fundacional que produjeron esos hechos en el campo cultural de cada país.

---

investigaciones. Los contextos a los que refieren estas categorías son episodios históricos de diversa índole, pero tienen en común el uso de la «violencia extrema», como es el caso, por ejemplo, de dictaduras o genocidios.

Las novelas que conforman el corpus principal de la tesis son las siguientes: *Las cruces sobre el agua* (1946) del ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara; *Hijo del salitre* (1956) del chileno Volodia Teitelboim; *En la Semana Trágica* (1966) y *El profundo Sur* (1999) de los argentinos David Viñas y Andrés Rivera, respectivamente; y *Santa María de las flores negras* (2002) del escritor chileno Hernán Rivera Letelier. En definitiva, el objetivo de esta investigación se centra en el análisis del corpus que se ha presentado, compuesto de novelas que no se limitan a reproducir el discurso histórico, sino que, junto con develar su carácter fundacional, cuestionan la configuración de ese discurso y de la historia como tal, movilizandando los imaginarios historiográficos en torno a los hechos a los que cada novela hace referencia.

## II. Matanzas fundacionales

Las matanzas fundacionales llevadas a cabo con el propósito de silenciar las voces de los obreros, mantienen características definidas: (1) acontecen en la primera mitad del siglo XX, (2) las preceden huelgas masivas de obreros, (3) funcionan como dispositivos que abren paso a la estructuración y consolidación de organizaciones obreras sociales y políticas, (4) ejercen un gran impacto en el campo cultural de cada país y (5) pasan a ser materia de creaciones literarias. Del corpus principal que se ha mostrado, las primeras representaciones literarias de las matanzas corresponden a las novelas *Hijo del salitre*, de Volodia Teitelboim, y *Las cruces sobre el agua*, de Joaquín Gallegos Lara. Ambas novelas, publicadas a mediados de las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XX, guardan puntos de similitud, en tanto que adoptan la estética del realismo social. Por su parte, Teitelboim y Gallegos Lara fueron escritores, cada uno en su país, que tuvieron relevancia dentro de los movimientos que integraron, en los que se reconocía una manifiesta tendencia escritural ligada al realismo social: es decir, el Grupo de Guayaquil en Ecuador y la Generación del 38 en Chile.

A partir de las novelas mencionadas en el párrafo anterior, resulta de gran trascendencia tomar en consideración dos aspectos: el campo literario en el que se insertan estos escritores y la estética del realismo social en Hispanoamérica, ya que ambas novelas se reconocen bajo esta tendencia. En las dos ficciones se recupera el impacto directo y la

influencia que tienen las masacres obreras sobre la conciencia de jóvenes que, después de la matanza, conformarán los grupos de escritores, antes señalados, que mantienen un compromiso social en su quehacer. No obstante, la adopción, por parte de estos escritores, de una estética como la del realismo social no estará exento de críticas y conviene presentarlas en esta introducción.

Se puede decir, a muy grandes rasgos, que las críticas referidas guardan relación con una visión sesgada que ve en estos escritores, y sus novelas, únicamente una preocupación por lo que se ha denominado «alegato político», «denuncia social» o, directamente, por considerarse que sus textos son de índole panfletario, que privilegian el contenido antes que «lo literario». Es un debate que, tempranamente advierte Walter Benjamin (1934) para el caso europeo, ha «discurrido estérilmente» hasta la actualidad y, como veremos, no parece ser distinto en el caso hispanoamericano. Lo que nos interesa en el desarrollo de esta investigación, y conforme a cada contexto, es poner en discusión tales prejuicios que, aproximadamente desde mediados del siglo XX, emergen en la crítica literaria latinoamericana (Ángel Rama, Cedomil Goic, Fernando Aínsa) y que se sostienen bajo obcecaciones que difuminan una lectura aguda. Desde una lectura minuciosa sería posible reconocer, en cada uno de los textos, la construcción de un mundo ficcional autónomo que, sin dejar de lado un compromiso por parte de los escritores, pone en escena complejidades desde la perspectiva del subalterno con una evidente disposición artística y literaria. En esa misma línea, e intentando superar la esterilidad del debate, consideramos que los textos a los que aludimos, en efecto, mantienen una voluntad de crítica o denuncia social. Sin embargo, al decir de Walter Benjamin, «solo podrán funcionar políticamente si literariamente también funcionan» (Benjamin 102). Dicho en otras palabras, la voluntad política de los textos no le resta, ni obtura, su calidad literaria ya que ambas dimensiones, bajo la estética del realismo social, estarían «interconectadas» y solo de ese modo lograrían trascender. Demostrar esta interconexión es uno de los objetivos específicos que se han definido para esta investigación, teniendo en consideración las dos novelas que se insertan en el periodo de la literatura hispanoamericana en el que el realismo social mantiene su auge.

Las otras tres novelas que conforman el corpus de esta investigación se insertan en distintos periodos. *En la Semana Trágica* fue publicada en la década del sesenta en Argentina y *El Profundo Sur* y *Santa María de las flores negras* fueron publicadas en 1999 y 2002,

respectivamente, por lo que pueden ser consideradas como novelas contemporáneas. El punto de convergencia que se ha establecido para las cinco novelas, además de que representan matanzas de obreros, es que todas pertenecen a una tendencia particular en la literatura, la llamada novela histórica. No obstante, dicha denominación resulta compleja ya que, en rigor, la propia noción de novela histórica no suele definirse categóricamente. Por ello, la novela histórica de mediados de siglo XX en Hispanoamérica, como también la novela histórica contemporánea, digamos del siglo XXI, carece de un aparato crítico que indague en ella de manera exclusiva. A pesar de que el interés de esta investigación no es estrictamente proponer categorías para la novela histórica o clasificarla bajo categorías anteriores, sí forma parte de los objetivos específicos revisar el modo en que se ha ido construyendo la noción de novela histórica a lo largo del siglo XX e identificar la tendencia que se puede ver en las narrativas históricas dentro la novela actual o en corpus literarios como el de las matanzas de obreros.

### **III. Hacia un corpus de novelas que representan las matanzas**

La investigación que desarrollaremos está dividida en cuatro capítulos. En el primero de ellos se presentará un panorama general de la Novela Histórica desde su surgimiento en el siglo XIX y el devenir que ha tenido a lo largo del siglo XX y durante la primera década del siglo XXI en Hispanoamérica. Una revisión como esta, que no pretende ser exhaustiva, permitirá dar cuenta de la heterogeneidad que se manifiesta en la novela histórica y de la manera en que esta tendencia literaria se va transformando a sí misma a medida que emergen, proliferan y se consolidan nuevos paradigmas estéticos y literarios en Hispanoamérica. No obstante, en el devenir de la novela histórica y su transformación, también inciden los cambios y las reflexiones teóricas que, a lo largo del siglo XX, entrarán en boga en la disciplina histórica. Por ello, en este mismo capítulo, se plantearán y establecerán las complejidades que se originan cuando, desde la literatura, se hace uso de la historia como materia ficcional generando diálogos y lazos interdisciplinarios que requieren un aparato crítico adecuado para su análisis. Cabe señalar que el objetivo, en esta parte de la investigación, en ningún caso pretende ser una sentencia definitiva en cuanto al terreno que debe ocupar la literatura o la historia, sino la de establecer una base teórica funcional que

permita el desarrollo del análisis de manera fluida, sin divagaciones, sobre un tema que ha sido foco de interés crítico y sobre el que —en palabras de Noé Jitrik— sería preferible renunciar a cualquier «esperanza de un modelo único de comprensión» (*Historia e imaginación* 9).

En la parte final del primer capítulo se pondrán en relación las matanzas de obreros en Hispanoamérica y la representación literaria de la historia, de la violencia, de la memoria y de las heridas provocadas por estos acontecimientos y el modo en que son llevadas al campo ficcional. Para ello, se revisarán la matanza de las bananeras en Colombia y la matanza de Catavi en Bolivia, de las que se presentará, de modo general en esta parte de la investigación, una breve reseña histórica que anteceda la indagación respecto a las obras literarias que sustentan un corpus ficcional de novelas históricas que abordan aquellas matanzas obreras. En el caso de Colombia aludiremos a la novela *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, y en el caso de Bolivia se hará referencia a las novelas *Metal del diablo* (1946) de Augusto Céspedes, *El precio del estaño* (1960) de Néstor Taboada Terán y *Llallagua: historia de una montaña* (1977) de Roberto Querejazu. A pesar de que se ha delimitado un campo de investigación centrado en la representación literaria de las matanzas a través de la novela histórica, resulta productivo y favorable abordar ciertas novelas que no se circunscriben necesariamente a esta tendencia literaria, pero que, sin embargo, dialogan, y toman como parte de su mundo ficcional estos hechos históricos, como sería, con ello, el caso de la matanza de las bananeras en Colombia, la novela *Cien años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Esta obra, sin ceñirse a la forma de la novela histórica, construye, por medio del realismo mágico, un universo literario que se encuentra estrechamente ligado a la historia de su país y a la masacre de las bananeras, como veremos en la parte final del primer capítulo de la investigación.

La matanza de las bananeras en Colombia y la masacre de Catavi en Bolivia, por lo tanto, anticipan, en esta investigación, un corpus más amplio que viene a señalar que esos hechos históricos, ocurridos en la primera mitad del siglo XX en Hispanoamérica, no pueden, ni deben, ser entendidos como acontecimientos aislados. A los casos recién referidos se suma la matanza de obreros en la escuela Santa María de Iquique en Chile en 1907, la Semana Trágica en Buenos Aires en 1919 y la matanza de Guayaquil en Ecuador en 1922. Nuestra intención, sin embargo, no descansa en un revisionismo histórico de estos hechos, sino en el

estudio e investigación del sustrato fundacional que envuelve a estos funestos acontecimientos y el modo en que son representados por la literatura; en particular por novelas que dialogan con la historia. Es por ello que se analizarán las obras, y el campo literario al que estas se circunscriben, teniendo en consideración algunos aspectos que permiten que cada texto se configure como un espacio único: (1) el lugar y el contexto de enunciación; (2) la propuesta estética de la obra; (3) el discurso y las temáticas abordadas en cada novela. Es de especial interés poner atención en estos tres factores, ya que nuestro objetivo se remite a dar cuenta no únicamente de la representación literaria de las matanzas, sino de la dinámica que se presenta en la literatura hispanoamericana, bajo los márgenes y corpus que hemos delimitado, y el modo particular en que los textos dialogan con la historia y la realidad de cada país.

El segundo capítulo de la investigación se centrará en el análisis de las novelas *En la Semana Trágica* (1966) y *El Profundo Sur* (1999), de los argentinos David Viñas y Andrés Rivera, respectivamente. Estos dos escritores recuperan y representan la denominada Semana Trágica, ocurrida en Buenos Aires en 1919, en la que una huelga de obreros metalúrgicos tuvo un desenlace fatal y dejó como saldo cientos de trabajadores muertos. Si bien uno de los objetivos dentro de esta investigación es constituir un corpus literario de novelas históricas que representan las matanzas fundacionales, también lo es poner en discusión las categorías críticas bajo las que se configura la noción de novela histórica. Por ello, el análisis que ofreceremos en este capítulo se desprende, inicialmente, de cualquier conceptualización teórica respecto a la noción de novela histórica, que pueda limitar la lectura que cada una de estas obras literarias ofrece sobre el hecho referido y la lectura sobre la forma en que el texto entabla diálogos con la historia.

En la novela de David Viñas, *En la Semana Trágica*, la voz narrativa es la de miembros de la Guardia Blanca que reprimieron la huelga e iniciaron una persecución a muerte en contra de quienes manifestaban su descontento con un estado laboral precario. Por medio de estas voces narrativas se exacerbará en la novela la frialdad con la que los agresores persiguieron y mataron a los huelguistas y se dejará al descubierto el ejercicio de la violencia extrema en medio de los acontecimientos de 1919 en Buenos Aires. David Viñas, a través de esta novela, confirmará su predilección literaria por temáticas históricas en las que, junto con develar la violencia, mantiene —en palabras de Noé Jitrik— «una actitud de “denuncia” de

la historia pasada y reciente», sobre todo de aquella historia que pocas veces forma parte de los grandes discursos; como en este caso la historia de una masacre (*Historia e imaginación* 249).

Por su parte, Andrés Rivera, en *El profundo Sur*, propone una lectura de la masacre que instala al lector en un momento preciso de la historia en el que se paraliza el tiempo. En una esquina de Buenos Aires, en la agitada semana de la matanza, Rivera hace converger a cuatro personajes que hasta entonces nunca se habían visto. Una polifonía de voces que se entrecruzan construye un ambiente tenso en el que las rememoraciones de situaciones hostiles permitirán al lector conocer, por medio de miradas particulares, la manera en que van sucediendo los acontecimientos en la Semana Trágica. La novela comienza con una pregunta: ¿Por qué mata un hombre? Tal interrogante anticipa la muerte que acontece en la Semana Trágica, pero también proyecta cuestionamientos de carácter universal que se mantiene en el horizonte ficcional de la novela y que irán desplegando más dudas que certezas. Por otro lado, la característica principal de esta obra de Rivera es su fragmentariedad y su silencio, tema al que le dedicaremos algunas reflexiones.

Estas novelas no entablan diálogos con la historia desde su monumentalidad, sino que ingresan a esta para explicarla y reconocerla en el modo que se ha ido constituyendo. Desde ese lugar, *En la Semana Trágica* y *El Profundo Sur* intentarán explicar la manera en que surge y adviene la violencia extrema en el contexto de la Semana Trágica, sin la certeza de poder tener respuestas. Cada novela problematiza distintas dimensiones de la historia que en el desarrollo de la investigación se han tomado como temas de análisis. En el caso de David Viñas, se indagará en la configuración de la ciudad moderna y cómo esta se relaciona con la matanza. En el caso de Andrés Rivera se reflexionará sobre la forma de representación de la violencia extrema, en este caso de la matanza, y las im-posibilidades del lenguaje para escribir el trauma.

El tercer capítulo de la investigación mantendrá su foco en el análisis de las novelas chilenas *Hijo del salitre* (1952) de Volodia Teitelboim y *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier. Estas novelas abordan la matanza de Santa María, ocurrida en el año 1907 en Chile, en la que miles de obreros de la pampa salitrera perdieron la vida en una escuela, de nombre Santa María, en la ciudad de Iquique ubicada en el norte de Chile. Volodia Teitelboim es un reconocido miembro de la llamada generación del 38 en Chile,

también nombrada como generación neorrealista, que se caracteriza por el interés social que se despliega en las novelas de quienes conforman este grupo.

*Hijo del salitre* se desarrollará a partir de un personaje central, Elías Lafertte, cuyo referente en la realidad es el de un conocido líder de masas y político chileno del mismo nombre. A partir de este personaje, Teitelboim reconstruirá la pampa salitrera en el año 1907 en los días previos y posteriores a la matanza de la escuela Santa María. Sin embargo, Elías Lafertte no será presentado en la novela en su calidad de líder político, sino que se enfatizará el proceso de aprendizaje por el que debe pasar. Por ello, en esta investigación se ha considerado que en *Hijo del salitre* predomina la forma de la novela de aprendizaje, la *bildungsroman*, pero un aprendizaje de tipo social, por medio del cual la novela no restringe su propuesta ficcional tan solo a una representación de la matanza, sino que vislumbra en la matanza el momento histórico que permitirá que el personaje tome conciencia política como símbolo de un despertar obrero.

*Santa María de las flores negras*, por su parte, se puede considerar dentro de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Su referente histórico es el mismo que en *Hijo del salitre*. Sin embargo, la reconstrucción que Rivera Letelier hace de la matanza en 1907 se distancia de lo que antes escribiera Volodia Teitelboim. En *Santa María de las flores negras*, el personaje central, Olegario Santana, es un sujeto ficcional, creado por el autor, y su voz narrativa dejará al descubierto que en la novela no se presentará tan solo una perspectiva particular de los hechos relatados, sino que más bien esta voz se configurará bajo signos de una colectividad que representa a aquellos que caminaron desde el desierto hasta la ciudad de Iquique en una larga travesía cuyo final es vaticinado ya en las primeras hojas de la novela. No obstante, junto con representar el peregrinaje de los trabajadores, la novela se configurará como la memoria de aquellos que murieron en la ciudad de Iquique en 1907. Por lo tanto, se desprende de la novela un discurso utópico que, en este caso, ya no vislumbra lo fáctico de una transformación social, sino que sitúa al texto literario bajo una condición compensatoria y memorial. En otras palabras, la novela sería la única justicia y memoria de los pampinos muertos.

Estas dos novelas chilenas dialogan con la historia desde un lugar de resistencia, debido a que los hechos ocurridos en la escuela Santa María fueron ocultados por el gobierno de la época. Ese ocultamiento, sin embargo, no logró que la masacre de obreros quedara

silenciada. Por el contrario, emergieron voces populares, artísticas, que lograron transmitir los pormenores de este acontecimiento y la magnitud que alcanzó la huelga general en 1907. Por ello, la huelga, en concreto la huelga general, supone un tema trascendente que será analizado en este capítulo a partir de la forma en que se compone. Por otro lado, también será foco de análisis la idea de la literatura como forma constitutiva y preservadora de la memoria, o de la memoria histórica si se quiere.

El último capítulo de esta investigación, a diferencia de los dos anteriores, se centra solo en una novela: *Las cruces sobre el agua* (1946) del escritor ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara. En esta obra se aborda la huelga general y la matanza de obreros ocurrida en Ecuador el 15 de noviembre de 1922. Este acontecimiento ha sido considerado como un hito trascendental y fundacional en la historia ecuatoriana ya que se constituye como el germen que permite la conformación de los movimientos obreros y de los partidos políticos de izquierda en Ecuador. Gallegos Lara, integrante del llamado «Grupo de Guayaquil», configura un mundo ficcional que da cuenta de las precarias condiciones de los trabajadores en el contexto de la masacre obrera de 1922. Esta preocupación social, de dar cuenta de las condiciones laborales en las que se desenvuelven los trabajadores, se instala en Ecuador a principios de los años treinta y, como advierte Karl H. Heise (1975), «debe sus valores más al contenido que a la forma» (13). Sin embargo, la preocupación por el contenido, en particular por el tema social, resulta ser productivo para la literatura ecuatoriana en tanto que crea «una identificación y una individualidad literaria nacional» (14), en un país que en los años treinta recién comenzaba a conocer una literatura propia muy comprometida con las inequidades sociales.

La novela *Las cruces sobre el agua* presenta un relato que gira en torno a dos personajes centrales: el panadero Alfredo Baldeón y el estudiante de música Alfonso Cortés. En esta novela se da a conocer la precaria realidad de la ciudadanía ecuatoriana en las primeras décadas del siglo XX y las experiencias y relaciones afectivas que determinan la infancia y adolescencia de los personajes centrales en su cotidianidad. El objetivo, en este último capítulo de la investigación, es poner en valor dichas experiencias y afectos como condición germinal para la configuración de una conciencia social y una articulación política, y con ello develar el modo en que la matanza de obreros en Guayaquil se encumbra como un hito fundacional que incidirá, más adelante, en la constitución de partidos políticos,

organizaciones sociales y, principalmente, será un factor de importancia en la sorpresiva emergencia del Grupo de Guayaquil en los años treinta.

En síntesis, la investigación dará cuenta de un corpus literario de novelas históricas hispanoamericanas que mantienen en común la referencia a hechos históricos de similar talante en distintos países de Hispanoamérica. Cada novela guarda una propuesta ficcional que establece una relación particular con la historia nacional, ya sea discutiéndola, desarticulándola o revisando el modo en que esta se ha constituido. Lo evidente es que no son novelas que se limiten a reproducir el discurso histórico que, anteriormente, ha representado la masacre. Más bien, se trata de obras literarias que emprenden caminos paralelos al del discurso histórico y que al ser reunidas como un corpus, como lo haremos en esta investigación, permitirán revelar que las matanzas de obreros en Hispanoamérica no acontecen como hechos aislados y que su recuperación literaria no obedece, simplemente, al uso de un escenario de fondo para la creación de una ficción.



## CAPÍTULO I

### 1. DEL ESPACIO HISTÓRICO AL ESPACIO LITERARIO: REFLEXIONES TEÓRICAS Y APUNTES SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA

*La ficción es el otro reprimido del discurso histórico ¿por qué? Porque el discurso histórico se ejerce sobre lo verdadero. Mientras que el discurso ficcional está interesado en lo real.*

Hayden White

La relación entre el texto histórico y el texto literario, y el estudio de aquella concordancia, se remonta a épocas remotas en la historia de la humanidad. En la *Poética* de Aristóteles ya existían indicios y anhelos por determinar el lugar que debía ocupar cada textualidad y, por lo tanto, el terreno al que cada disciplina le correspondía. Para el filósofo griego la diferencia residía en que uno relataba lo que había sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. Tal sentencia ha sido el punto de partida de numerosas investigaciones que han querido establecer estrictamente los límites de cada disciplina bajo la antinomia realidad/ficción. Pese a la referencia aristotélica, podemos afirmar que la problematización sobre los límites y cruces discursivos y metodológicos entre ambos conceptos se ha desarrollado con mayor atención durante el siglo XX, pero se origina a partir de una crisis de la historia que nos remite al siglo XIX. El historiador estadounidense Hayden White, en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (2010), advierte que dicha crisis se debe a una teorización de la conciencia histórica que antes del siglo XIX no se había desplegado<sup>3</sup>. La línea de White aborda, entre otras cosas, el problema de la narratividad de la historia y el uso del «texto histórico como artefacto literario», que es el título de uno de sus trabajos. Magdalena Perkowska, en *Historias híbridas* (2008), recupera la postura de

---

<sup>3</sup> En el siglo XIX la historia, en cuanto disciplina, verá su crecimiento y expansión y teorización. Dicha consolidación se produce bajo un modelo historiográfico predominante: el positivista-historicista. Este modelo se caracteriza por su interés científico que pretende asemejarse al de las ciencias naturales. Bajo ese modelo la figura del historiador es la de un sujeto objetivo, y neutral, en su quehacer, alejado de toda interpretación ideológica. Este modelo, a comienzos del siglo XX, entrará en crisis y será cuestionado y sustituido por otros paradigmas historiográficos como el marxista y el de la escuela de Annales. Estos nuevos paradigmas impulsaron un enriquecedor debate teórico, y ampliaron la metodología y los campos de estudio de la disciplina, aspirando igualmente a alcanzar un estatus científico similar al que defendían las demás ciencias sociales, con las que abrieron numerosas vías de comunicación. Véase *Las escuelas históricas* (1992) de Guy Bourdè y Hervé Martin.

algunos pensadores, «de posición ideológica a veces opuesta», que en la segunda mitad del siglo XX anunciaron «el fin o la muerte (cancelación) de la historia», entre ellos: Francis Fukuyama (1989), Jean Baudrillard (1981), Fredric Jameson (1984), Gianni Vattimo (1985) o Terry Eagleton (1985) (19)<sup>4</sup>. Tanto las reflexiones sobre la forma y el discurso, propuestas por White, o los cuestionamientos ideológicos y epistemológicos de los investigadores recién citados, suponen un punto de reflexión teórica que nos permitirá indagar en la configuración de la historia y en el rol que desempeña el texto literario como dispositivo que permite la creación de imaginarios historiográficos a partir de la ficción.

Es necesario aclarar que, en estricto rigor, la investigación que se desarrollará no pretende delimitar el lugar de cada disciplina ya que, se entiende, situada desde la intencionalidad del texto, que la historia no quiere ser literatura ni la literatura quiere ser historia. Pese a ello, también se es consciente, en esta investigación, que ambas textualidades tienden puentes y entablan diálogos que no necesariamente afectan la esencia ni las expectativas que guarda cada texto. Así las cosas, podemos adelantar que la escritura de la historia utiliza mecanismos y estrategias que son propias de la literatura y la literatura, muchas veces, hace uso del texto y discurso histórico como materia novelesca. Por lo tanto, el camino que se ha de emprender en la presente investigación guarda relación, más bien, con el uso, la recepción, los imaginarios creados, los contextos y la forma en que la literatura se vale de la historia como materia ficcional; sobre todo, cuando estas dos disciplinas ostentan una mayor cercanía que, según se propone en esta tesis, es en la denominada novela histórica.

Hablar de novela histórica nos remite sin duda alguna, y de forma automática dirá Pilar García (2015), a unos de los principales trabajos que aborda dicha temática: *La novela histórica* (1955) del teórico marxista Georg Lukács, cuya traducción al español se realiza en 1966. El libro de Lukács se encumbra como uno de los primeros trabajos teóricos en los que se piensa la relación entre historia y literatura a partir de la ficción. Si bien Lukács establece su campo de estudio en la producción literaria europea, resulta ineludible su revisión debido a que la tradición de la novela histórica hispanoamericana, que se remonta al siglo XIX, toma

---

<sup>4</sup> Cabe señalar que Magdalena Perkowska presenta su investigación a partir de las propuestas y reflexiones que esbozan los autores antes citados en el marco de la historia y las narrativas postmodernas. Sin embargo, el camino que sigue la autora es el de cuestionar si acaso ¿es posible hablar de la muerte o disolución de la historicidad y de la historia en y desde América Latina? Y cuál es la visión que transmite la novela histórica en las postrimerías del siglo XX.

como modelo la que se escribe en Europa. No obstante, la realidad americana dista bastante de la europea, lo que, como veremos más adelante, pone en entredicho la tesis de una asimilación idéntica, en las letras hispanoamericanas, de la forma de novela histórica Europa.

Nos interesa, a lo largo de este primer capítulo, hacer una revisión general del curso que toma la novela histórica en Hispanoamérica, para asentarnos con detención en cuatro puntos: (1) El origen y desarrollo de la novela histórica en Hispanoamérica desde finales del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX. (2) La relación y problematización entre historia y literatura y cómo se lleva a cabo el uso de la materia histórica para ser novelada. (3) El estado actual de la novela histórica desde finales del siglo XX y primeras décadas del XXI. (4) La ficcionalización de episodios históricos traumáticos y, en concreto, de las matanzas de obreros ocurridas en países de la región en los albores del siglo XX.

Poner atención en estos cuatro puntos resulta coherente para esta investigación, ya que el corpus literario al que haremos referencia en los demás capítulos está comprendido por cinco novelas de filiación histórica que ficcionalizan las matanzas de obreros ocurridas en Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XX. Son novelas que se publican desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Por lo tanto, nuestro principal objetivo es analizar el modo en que episodios históricos, trágicos y traumáticos, como lo son las matanzas de obreros, revisten carácter fundacional y permean la conciencia de intelectuales que a partir del trauma revisitan, con su escritura, la historia, la violencia y la memoria en torno a dichos acontecimientos. Cada obra literaria propone un proyecto particular en un determinado contexto histórico y cultural. Dicho de otro modo, propone una forma específica de representar «lo atroz» de la matanza por medio de la escritura o de la reflexión en torno a la imposibilidad de su representación. En definitiva, la novela histórica deviene en una forma de constituirse como la memoria viva de quienes murieron en los distintos países de la región a través de textos que problematizan los distintos aspectos de la historia, de la propia literatura y de los imaginarios que a partir de la novela histórica se construyen.

## 1.1 LA NOVELA HISTÓRICA EN HISPANOAMÉRICA: TRADICIÓN Y CANON

### 1.1.1 DE EUROPA A HISPANOAMÉRICA: SURGIMIENTO DE LA NOVELA HISTÓRICA

*La novela histórica, de Scott, es una continuación en línea recta de la gran novela social realista del siglo XVIII.*

Georg Lukács

En la introducción de este capítulo hicimos referencia al teórico marxista Georg Lukács, quien publicó *La novela histórica* en Alemania en el año 1955. En dicho texto se nos presentan los problemas que genera el cruce interdisciplinar entre historia y literatura, así como los escritores que componen y se posicionan como precursores de una tendencia que, desde su surgimiento, ha generado problemas en su clasificación<sup>5</sup>. Según revisa Lukács, «la novela histórica nació a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón» (Lukács, *La novela histórica* 40) y el principal exponente en sus inicios sería Walter Scott, quien se posicionó en Occidente como el fundador de este tipo de ficciones. Pese a ello, Lukács no desconoce que antes de Scott sí se escribieron novelas de temas históricos, con la distinción de que a estas le faltaba «lo preciso histórico». De manera muy sintética habría que indicar las principales características de las ficciones históricas que se escribieron en siglo XIX. Lukács hace una distinción entre un tipo de novela histórica clásica y otra de tendencia romántica<sup>6</sup>. Las novelas históricas clásicas —según el crítico— tratan de «resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron» en un determinado acontecimiento histórico (Lukács, *La novela histórica* 44) o, en palabras de la investigadora

---

<sup>5</sup> Georg Lukács no utiliza el concepto «género» para referirse a las novelas históricas y su escritura. Sin embargo, los estudios críticos que vendrán más adelante se refieren a este tipo de novelas como «género» y en pocos casos como un «subgénero». No es nuestro foco de investigación analizar la teoría y transformación de los «géneros», pero sí nos distanciamos de dicha forma de referir a la novela histórica y, en reemplazo, la referimos como una «tendencia». No obstante, en el caso de citas textuales mantenemos la denominación de «género»

<sup>6</sup> Antonia Viu, en su estudio sobre la novela histórica chilena, nos proporciona una inquisitiva indagación respecto a lo que en su momento reflexionaron y teorizaron Georg Lukács y Amado Alonso y que, años más tarde, al final del siglo XX, analiza Celia Fernández respecto a la poética de la novela histórica. Estos tres investigadores afirman que Walter Scott es el fundador de la novela histórica occidental. Amado Alonso y Celia Fernández Prieto lo asocian, a diferencia de Lukács, con «el paradigma de la novela histórica romántica». En el apartado teórico del libro de Antonia Viu, *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena 1985-2003*, es posible indagar, con mayor profundidad, en la noción de novela histórica clásica y novela histórica romántica.

chilena Antonia Viu, se ajustarían «a un método de composición específico, según el cual la plasmación de la grandeza histórica de una figura históricamente importante depende del hecho de que esta aparezca como figura secundaria» (Viu 62). Por su parte, la novela histórica de tendencia romántica buscaría explicar una determinada época «a través de sus grandes representantes», lo que determinaría una oposición entre aquella de tendencia clásica y romántica, conforme a los personajes que se constituyan como centro de la ficción.

En la línea de la novela histórica clásica, Lukács veía en Walter Scott al «poeta del campesino, del soldado, del paria, del artesano» (*La novela histórica* 52) y, por lo tanto, alude a las ficciones del escocés no como novelas de personajes sino, más bien, de escenarios, acciones y multitudes. Como señalamos al principio, las clasificaciones respecto a la novela histórica siempre han generado disyuntivas. Amado Alonso, en 1942, afirmó que la novela histórica decimonónica, en la que se enmarcaban las ficciones de Walter Scott, se ajustarían a una tendencia «arqueológica» de la novela por su intención de transmitir un sentido cultural de una determinada época. Bajo la perspectiva de Alonso, la novela histórica del diecinueve no sería tal ya que su construcción pasaba más por un estado de la arqueología que de la historia<sup>7</sup>.

Otro punto trascendente para entender las características y la forma de la novela histórica decimonónica en Occidente lo podemos ver en su relación frente a la historia. Walter Scott escribe novelas que se mantienen fieles al discurso histórico. En ese sentido las ficciones del escocés, a nuestro entender, eran construcciones al servicio de la historia oficial, pero que incursionaban en temas de la vida cotidiana, indagando en la repercusión de la historia en las personas comunes y corrientes. Este tipo de novelas nace como respuesta artística a diversas situaciones sociales, políticas y culturales del contexto europeo. En la misma línea que venimos tratando, Marco Aurelio Larios (1997) entiende que la novela histórica de siglo XIX parece subyugarse al discurso histórico y, al respecto, señala lo siguiente:

La novela histórica del siglo XIX no tuvo verdaderas pretensiones científicas por la historia, ya que construyó su narración manejando los dos niveles —uno de ambientación que era

---

<sup>7</sup> Para profundizar en la noción de novela arqueológica, propuesta por Amado Alonso, véase su libro *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»* (1942), en particular la primera parte del libro, en la que presenta un estado de la cuestión sobre la novela histórica (la segunda parte está dedicada al análisis de la novela de Enrique Larreta).

rigurosamente el histórico, y otro dramático que era el novelesco— sin más intención que corroborar con sus personajes los ideales románticos que circulaban en la época (Larios 132).

La noción de Larios sobre la novela histórica del siglo XIX en Occidente, es clara, lúcida y directa. Además, nos presenta la interrogante sobre ¿cuáles son las pretensiones de la novela histórica a lo largo de su tradición? En el siglo XIX, al que le estamos dedicando esta breve reflexión, la novela histórica no pretende cuestionar discursos que son hegemónicos ni alterar un tipo de escritura realista. Tampoco busca visibilizar la subalternidad entendida como un problema de la lucha de clases. La atención está puesta en conocer las subjetividades de actores secundarios de la historia, pero no cuestionar su posición. Se trata de reconocer un friso de época en el que interactúan tanto los grandes personajes históricos como aquellos de «segunda fila». En estos últimos, el foco se establece, principalmente, en la intimidad de los personajes y en sus relaciones sociales y amorosas. De todos modos, la alusión que hacemos a la novela histórica tradicional o decimonónica<sup>8</sup> no es más que para resaltar los puntos que hasta ahora han sido revisados exhaustivamente por la crítica, en particular en los trabajos de Georg Lukács y Amado Alonso, a los que hemos hecho referencia.

La asimilación que se hace en Hispanoamérica de la forma de la novela histórica europea del siglo XIX no es sencilla. La posibilidad de establecer un corpus de este tipo de ficciones mantiene complejidades que queremos desarrollar a continuación. Es necesario tener presente tres conceptos que permiten comprender el surgimiento de la novela histórica en Hispanoamérica, un surgimiento que, como acabamos de mencionar, no es espontáneo, sino que se produce como asimilación de las ficciones históricas decimonónicas europeas que para entonces circulaban. Los conceptos son «crisis», «vacío» e «identidad». Lukács advierte que el surgimiento de la novela histórica se debe a una crisis y el caso de Hispanoamérica no será contrario a ello. Cabe señalar, eso sí, que dichas realidades trasatlánticas son muy diversas y, por lo tanto, la escritura de novelas históricas responde a la propia realidad de cada continente. La crisis a la que nos referimos tiene que ver con la noción de cultura que para finales del siglo XIX en Hispanoamérica se encontraba en boga

---

<sup>8</sup> Nos referimos de modo genérico como «novela histórica tradicional» a toda aquella que se escribe en el siglo XIX y comienzos del XX, en el marco del realismo literario decimonónico. Entendemos la diferenciación y diversas denominaciones que llevan a nombrar este tipo de novelas como clásicas, románticas o arqueológicas, las que, sin embargo, no resultan funcionales para esta investigación ni tampoco fueron profundizadas en su tiempo por sus autores.

desde la configuración de las repúblicas que se habían independizado de España en las primeras dos décadas de ese siglo. Sobre este factor el crítico argentino Noé Jitrik afirma, en *Historia e imaginación literaria* (1995), que la cultura en Hispanoamérica «sería una construcción en desequilibrio permanente, permanentemente amenazada» (19). Hay que tener en cuenta que la crisis del siglo XIX respondía, más bien, a una ausencia de cultura: un vacío, como lo indicamos al comienzo de este párrafo. O conviene decir, a una ausencia de cultura entendiendo que la sociedad europea es el modelo. Lo que resultó, luego de las guerras de independencia en América, fue una suma de repúblicas emancipadas que anhelaban conformar una identidad. En esa misma línea, en medio de la crisis por el vacío cultural, Antonia Viu advierte que la proliferación de la novela histórica «se justifica por el surgimiento de una conciencia nacional que intenta reivindicar las figuras del pasado como imágenes de identidad para las nuevas repúblicas» (Viu 116). Los trabajos de Jitrik y Viu son decisivos para demostrar el tipo de crisis nacional en la que surge la novela histórica en Hispanoamérica y para reconocer las pretensiones que, a partir de entonces, esta tendrá.

La mayoría de la crítica coincide en que la tradición de novela histórica se funda en Hispanoamérica con *Xicoténcatl* (1826), cuyo autor permanece anónimo. En el estudio de Antonia Viu se afirma, sin embargo, que esta novela se alejaría de la tradición scottiana. Dicho cuestionamiento reafirma «la idea de que la novela histórica hispanoamericana surge en el continente tras haber asimilado de manera pasiva un modelo europeo» (Viu 116). Por otro lado, otros críticos indican que *Xicoténcatl* sería precursora de la novela indigenista. Dicha ambigüedad, de orden clasificatoria, intentaremos dilucidarla más adelante. Sin embargo, nos confirma dos cosas: la complejidad que supone el intento por clasificar tipos de novela de manera estricta y que los intereses que rondan la novela histórica hispanoamericana, a diferencia de la europea, aluden a inquietudes y problemas propios de la región. Vale decir, se indaga, en algunos casos, en «la conflictividad étnica» que desde la conquista hasta la actualidad ha sido de interés literario. Por otro lado, queda de manifiesto el hecho de que las novelas históricas, ya desde el siglo XIX, no necesariamente responden a una etiqueta particular, sino que es posible analizarla según su grado de filiación con la historia y también bajo clasificaciones más específicas, como serían novelas de la conquista, del dictador o, como se propone en esta investigación, de matanzas de obreros.

Las llamadas novelas o romances nacionales son un buen punto de partida para analizar la forma en que se desarrolla la novela histórica hispanoamericana. Por ejemplo, Ana María Lojo (2013) advierte que «no todas las “novelas fundacionales” son históricas. Pero muchas sí lo son». Según la investigación que aquí llevamos a cabo, algunas de ellas serían *Guatimozín, el último emperador de México* (1846) de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda; *La novia del hereje* (1846) del argentino Vicente Fidel López; *El inquisidor mayor* (1852) de Manuel Bilbao y *Durante la reconquista* (1897) de Alberto Blest Gana<sup>9</sup>, ambos escritores chilenos; *Soledad* del argentino Bartolomé Mitre; *Abayubá. Novela histórica* (1873) del escritor uruguayo Florencio Escardó, considerado como «precozmente indigenista», e *Ynggermina* (1844) del colombiano Juan José Nieto cuyo proyecto liberal — afirma Rosa María Grillo (2010)— era el de un «mestizaje idílico», situación similar a *Netzula* (1839) del mexicano José María Lafragua<sup>10</sup>.

Por otra parte, Dolores Romero en *Naciones literarias* (2006) afirma que «configurar una nación y crear una literatura son procesos simultáneos» (10). Tal aseveración adquiere completo sentido si retomamos la idea inicial sobre el surgimiento de la novela histórica y la necesidad de configurar una identidad y una nación republicanas en el continente americano. Las novelas que en el párrafo anterior mencionamos, publicadas a finales del siglo XIX, responden a dicha idea y, de manera más directa, son la obra de autores quienes manifiestan su interés por construir una nación y una identidad propia. Así lo manifiesta Julio Ramos en el reconocido ensayo, *Desencuentros de la modernidad* (1989), en el que afirma que para «las sociedades recién emancipadas escribir era una práctica racionalizadora, autorizada por el proyecto de consolidación estatal» (Ramos 62)<sup>11</sup>. En Argentina, Bartolomé Mitre invitó a que las novelas «sirvan como cimiento de la nación». En Chile José Victorino Lastarria, en su discurso de incorporación a la Sociedad de Literatura de Santiago en el año 1842, formuló la necesidad de leer la literatura francesa como un modelo ya que esta, después

---

<sup>9</sup> Hacemos eco del trabajo de Antonia Viu, *Imaginar el pasado, decir el presente...* (2007), quien dedica un pequeño apartado relacionado con el surgimiento de la novela histórica en Hispanoamérica, véase el capítulo titulado «Antecedentes hispanoamericanos» del libro de Viu.

<sup>10</sup> Otros títulos de novelas históricas del periodo pueden encontrarse en el capítulo 3, «La herencia del romanticismo: novela histórica y tradición», del libro de Jean Franco *Historia de la literatura hispanoamericana* (1975).

<sup>11</sup> Para profundizar en este tema, además del trabajo de Julio Ramos, existen otras investigaciones de gran pericia y lucidez como lo son el libro de Ángel Rama, *La ciudad letrada* (1996) o el de Doris Sommer *Ficciones fundacionales* (1991).

de la muerte de Goethe y Scott, era la de mayor «colorido filosófico». Sin embargo, el llamado de Lastarria era claro en la necesidad de crear una literatura nacional y no de imitar ni copiar a los autores franceses. Al finalizar su discurso dejó clara esta noción y proclamó lo siguiente:

La literatura debe, pues, dirigirse a todo un pueblo, representarlo todo entero [...] Escribid para el pueblo, ilustradlo, combatiendo sus vicios y fomentando sus virtudes, recordándole sus hechos heroicos, acostumbrándole a venerar su religión y sus instituciones [...] Este es el único camino que debéis seguir para consumir la grande obra de hacer nuestra literatura nacional, útil y progresiva (Lastarria, ctd en Promis 92).

Lo expresado tanto por Bartolomé Mitre como por José Victorino Lastarria demuestra la necesidad por tener una «voluntad de autorreconocimiento, de persecución de identidad, de intento de desciframiento de una incógnita cuyas claves se suponen están en el pasado» (Jitrik, *Historia e imaginación* 36). Esas claves, que se encuentran en el pasado, son las que intenta descifrar la novela histórica en su acometido. Noé Jitrik añade lo siguiente:

En América Latina, en cambio, y quizá a causa del vacío político y cultural que se abre bruscamente, las preguntas también se formulan en relación con la identidad, pero se especifican en el aspecto nacional. Dicho de otro modo, la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su procedencia mítica sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades. Por supuesto, históricamente esta idea se entiende bien: no solo se deja de ser español para ser «criollo» con todas sus variantes (*Historia e imaginación* 41).

Lo que advierte Jitrik es una de las cuestiones fundamentales para comprender el devenir de la novela histórica en Hispanoamérica, pues como bien dice, la pregunta sobre la identidad conlleva un cuestionamiento sobre las distintas naciones que se están formando, es decir, ¿qué significaba ser argentino, chileno, mexicano o colombiano? Esta pregunta nos devuelve al cuestionamiento inicial sobre el modo en que surge o se asimila la novela histórica en Hispanoamérica y, a la vez, nos permite esbozar, a modo de conclusión en esta primera parte, una nueva pregunta que rondará durante toda la investigación. Referente a la construcción de las identidades en América Latina: ¿qué tipo de identidad es la que se estaba configurando en el continente? Al respecto, Rosa María Grillo afirma que en medio de «los grandes cambios socio-históricos: los historiadores piden ayuda a los escritores y se alían con ellos

para dar una interpretación de esos cambios, construir la historia oficial e imprimir la huella de los vencedores en la formación o modificación de la identidad nacional» (Grillo 55); una identidad que debía seguir un camino que contribuyese a transformar la mentalidad colonial en conciencia nacional, «eligiendo los momentos fundacionales de la[s] identidade[s] americana[s], héroes y antihéroes». Sin embargo, «con la independencia no desaparece la visión eurocéntrica» de la elite criolla y «las novelas históricas hispanoamericanas aun de escritores liberales y progresistas no pudieron sino recalcar» el esquema en que colonización o evangelización eran necesidades «de la historia y la divina providencia». Sobre ello Rosa Grillo afirma y concluye lo siguiente:

El discurso ficcional ha legitimado una situación de hegemonía/sumisión, o a menudo ha criticado una situación dada, sin por eso cuestionar el poder hegemónico que aquella situación representa (en el caso de Latinoamérica, muchos discursos ‘disidentes’ sobre la conquista cabrían en esta casilla) [...] Desde sus mismos inicios, en la literatura latinoamericana se insinúa lo *otro*, esta faceta de lo americano que estorba la idea de progreso y de nacionalidad propia de la ideología burguesa (Grillo 63-64).

En definitiva, finalizamos la primera parte de este capítulo habiendo presentado, a grandes rasgos, una breve síntesis enfocada en el surgimiento de la novela histórica en Europa y en Hispanoamérica. Sin embargo, junto con esta revisión también hemos intentado problematizar algunos aspectos que resultarán fundamentales en la revisión de la novela histórica del siglo XX y, en particular, en las novelas históricas que abordan las matanzas de obreros como materia central de la ficción. Dichos temas tienen que ver con el vacío cultural (o supuesto vacío) que surge a partir de la independencia de los países americanos, con la búsqueda de una identidad local y con el lugar que ostenta la literatura dentro de este panorama, en particular el de aquellas novelas que toman como referente episodios, personajes o momentos históricos y cuyas pretensiones se enmarcan dentro de una relación que podemos entender bajo los conceptos texto/nación o, parafraseando el libro escrito por Doris Sommer, *Ficciones fundacionales*.

### 1.1.2 LA NOVELA HISTÓRICA HISPANOAMERICANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX<sup>12</sup>

*El modelo de la novela histórica para América Latina es «oportuno», más que impuesto groseramente. Esto sugiere, de entrada, que pueden existir diferencias de dirección en los productos del género, europeos y latinoamericanos. Se supone que ello implica diferencias de sentido.*

Noé Jitrik

Entre los estudios críticos dedicados a la novela histórica existe, actualmente, una tendencia casi automática por clasificarla en dos grupos o bajo dos tendencias: (1) Novela histórica tradicional en el siglo XIX; (2) Nueva novela histórica en la segunda mitad del siglo XX<sup>13</sup>. En la nota introductoria que hace Beatriz Aracil al libro *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* (2010), se repara en lo mismo que aquí hemos señalado: la reiteración «muy a menudo [de] dos propuestas que casi nos resultan ya indiscutibles» (Aracil 11). Tal clasificación de la novela histórica (novela histórica tradicional y nueva novela histórica), en estricto rigor, no supone un error. Sin embargo, es necesario tener en consideración que, durante la primera mitad del siglo XX, periodo en que la crítica apenas se ha detenido, también existieron novelas de temas históricos que no necesariamente responden a la forma decimonónica y, por el contrario, planteaban nuevas preocupaciones, nuevos discursos y estéticas que eran afines a las tendencias literarias de mayor predominancia en su contexto. En esta segunda parte del capítulo nos interesa revisar, precisamente, dicha transformación en la novela histórica, estableciendo como foco central su desarrollo en la primera mitad del siglo XX. Es de particular interés ahondar en este periodo ya que al menos dos de las novelas que conforman

---

<sup>12</sup> Debemos descartar de entrada la idea de que esta revisión pueda ser exhaustiva. Más bien se trata de un panorama general del devenir de la novela histórica desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, considerando los movimientos literarios bajo los que se desarrolla. Intentaremos hacer referencia tanto a obras canónicas como a aquellas que no lo son y, por sobre todo, indagar en los fundamentos que definen el cambio del que es parte esta tendencia en el periodo que será revisado. Para profundizar en cada país o tendencia literaria intentaremos otorgar referencias críticas que puedan complementar esta somera revisión.

<sup>13</sup> La novela histórica tradicional corresponde a la que, en términos generales, describimos en la primera parte de este capítulo, mientras que la nueva novela histórica se refiere a un corpus novelístico publicado principalmente en los últimos treinta años del siglo XX bajo un nuevo paradigma que rompe con la forma tradicional de la novela histórica y se instaura como un proyecto crítico del discurso historiográfico. La conceptualización de nueva novela histórica se la debemos a los trabajos críticos de Fernando Aínsa (1989) y Seymour Menton (1992). Un desarrollo más amplio de esta será analizado en la siguiente parte de este capítulo.

el corpus de esta investigación fueron publicadas a mediados del siglo XX y no han sido objeto de estudio como novelas históricas, pues, como hemos mencionado, existe un vacío crítico al respecto.

### **La novela histórica en el modernismo**

El modernismo, entendido como la tendencia y expresión literaria que predomina al final del siglo XIX y comienzos del XX, es el primer punto de referencia en esta parte de la investigación. Sin embargo, referirse a la novela, y en particular a la novela histórica, en el modernismo es una tarea que no está exenta de complejidades; por una parte, porque este movimiento literario se ha destacado por su trascendencia en el ámbito poético y, por otra parte, debido a que la concepción que los escritores modernistas tenían de la novela se encontraba, para entonces, en una indefinición<sup>14</sup>. Uno de los críticos literarios que ha dedicado estudios a la novela modernista es Klaus Meyer-Minnemann, quien reafirma lo que acabamos de señalar: «el género predilecto del modernismo no es la novela». Sin embargo, nos dirá este crítico, a pesar de que la novela no era el género predilecto, igual existían escritores modernistas hispanoamericanos que escogerían dicha forma literaria, pero «cada cual dentro de su propia predilección» (Meyer-Minnemann 434); es decir, bajo temáticas muy diversas, pero con una pretensión en común: superar o distanciarse del modelo naturalista. Pese a que la novela no era el género predilecto en el desarrollo del modernismo, no son pocos los estudios que se han ocupado de las novelas más significativas que se escribieron en este periodo, con autores como Enrique Gómez Carrillo, Pedro César Dominici, José Asunción Silva o Enrique Larreta. Lo que nos interesa en esta parte de la investigación es poder reconocer, más allá de la predilección por la expresión poética, los motivos que no permitieron el auge de la novela histórica a comienzos de siglo XX, con excepción de la novela *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta. Es preciso, por

---

<sup>14</sup> La indefinición a la que nos referimos tiene que ver con la noción o idea de novela que se planteaba en el modernismo, ya que los autores consideraban que sus propias vidas podían ser vistas y escritas como una novela. En ese sentido la novela propiamente dicha veía difuminado sus límites, por ejemplo, con algunas autobiografías u otros textos, de tendencia cronística, en los que los escritores relataban sus vidas a través de una escritura literaria.

lo tanto, definir desde el comienzo que nuestra hipótesis, en esta parte de la investigación, apunta a que la novela histórica es un proyecto inconcluso o inacabado dentro del movimiento modernista demostrando su decadencia después del gran auge que tuvo en el siglo XIX.

El paso del siglo XIX al XX significa, entre otras cosas, una oposición o llámese una respuesta del naciente modernismo o aquella narrativa romántica y del realismo que fue predominante en el siglo XIX. Si queremos ser más precisos, podemos señalar que el modernismo se oponía directamente al naturalismo europeo que se había asimilado en Hispanoamérica a finales del siglo XIX<sup>15</sup>. Dentro de este panorama de oposiciones, y a la luz de la contemporaneidad, hemos de reiterar un aspecto primordial: el siglo XIX en la narrativa hispanoamericana representa, en gran medida, la fundación de una nación; mientras que, por su parte, la literatura de principios del siglo XX —según afirma Klaus Meyer-Minnemann— se ve influenciada por la irrupción de un positivismo que encuentra «su expresión particularmente en la narrativa» y que, avanzado el siglo XX, pretende redefinir los lineamientos narrativos bajo los que, en el siglo XIX, se fundó la nación. La irrupción positivista, que en el campo literario encuentra un espacio bajo la tendencia del naturalismo, provoca el «vuelco radical» del modernismo hacia la poesía. Es decir, los escritores modernistas se mostraban contrarios a los principios científicistas del positivismo que se despliegan en la narrativa naturalista<sup>16</sup>. En este complejo escenario hablar de novela modernista, o de novela histórica modernista, no parecer ser una tarea sencilla en tanto que

---

<sup>15</sup> La oposición Naturalismo/Modernismo es sustentada y desarrollada por críticos como Leo Pollman o Klaus Meyer-Minnemann. Pollman es tajante cuando señala que «el modernismo es una antítesis al naturalismo y algo fundamentalmente americano» (Pollman 7). La oposición de Pollman se da bajo principios geográficos y culturales que sugieren reflexiones en cuanto a lo americano y lo europeo. Klaus Meyer-Minnemann analiza esta diferencia indicando que la teoría del *roman expérimental* no tiene cabida en la literatura modernista debido a sus objetivos científicos y por su tendencia a representar la actualidad. Por otro lado, Manuel Prendes advierte que el modernismo hispanoamericano es «superador del positivismo antes que propiamente “antipositivista”». No se entiende de otro modo figuras como la de Justo Sierra (discípulo principal de Gabino Barreda, y posterior idealista en sus años de vejez) o José Enrique Rodó, quien, a pesar de su espiritualismo, siempre reconoció su deuda intelectual con el propio Augusto Comte» (120).

<sup>16</sup> Además de la irrupción del positivismo como factor que fundamenta el vuelco poético en el modernismo, Meyer-Minnemann plantea, a modo de hipótesis, la probabilidad de que el modernismo esté concebido en pos de la imagen paradigmática de Darío, quien, precisamente, trasciende por medio de su poesía. No obstante, hay que considerar que el modernismo no se vale tan solo de la poesía, sino de otras formas literarias como la crónica, la literatura de viajes, la literatura autobiográfica o el ensayo (433).

el género narrativo se encontraba mayoritariamente vinculado a la estética del naturalismo, al que dedicaremos algunas anotaciones más adelante<sup>17</sup>.

Algunas de las preocupaciones literarias entre los intelectuales del modernismo tenían que ver con la identidad americana y la posición en la que se encontraban ellos mismos frente a dicha identidad. Sin embargo, en este periodo la idea de identidad fue replanteada por nuevas necesidades dentro del campo intelectual finisecular y ya no respondía esencialmente a los intereses políticos y republicanos del siglo XIX. A pesar de que se reafirmaba la noción de que la literatura era uno de los discursos esenciales en la conformación de una nación y una identidad, lo que se planteaba en el periodo de fin de siglo era la necesidad de una literatura moderna en Hispanoamérica que coincidiera con la modernización social de la época. Tal hecho —señala Rafael Gutiérrez Girardot (1988)— suponía una instauración del modernismo literario en consonancia con la realidad cultural europea. Frente a esta redefinición, entendemos que América Latina se concebía, en este periodo, como un espacio en pugna en el que los diversos discursos latinoamericanistas debatían por imponer y naturalizar sus «representaciones de la experiencia latinoamericana». Eran luchas que «disputan la hegemonía» de la identidad de la región.

Como hemos señalado, en medio de la disputa identitaria, la novela modernista, de exigua publicación, tomó caminos diversos, pero mantuvo una cohesión que se evidenció a través de una serie de características (temáticas, estéticas y de estilo) que fueron compartidas, aunque no siempre a cabalidad, entre las distintas obras narrativas que entonces se publicaron. En el caso de la novela histórica, esta tomó dos rumbos que se opusieron de manera radical a las novelas históricas del siglo XIX, sobre todo a aquellas que puntualizaron la ficción en el periodo de la independencia. Por un lado, estuvo la novela histórica modernista que se interesó por la antigüedad tardía y, por otro lado, surgieron novelas modernistas cuyo foco ficcional fue el «cristianismo primitivo». Sin embargo, una de las novelas históricas modernistas, de gran repercusión hasta la actualidad y que se desmarcó de las dos categorías recién señaladas, fue *La gloria de don Ramiro* (1908) del argentino Enrique

---

<sup>17</sup> Comenzar la revisión panorámica de la novela histórica en el siglo XX poniendo énfasis en el modernismo, identificado principalmente con la poesía, antes que en el naturalismo, es una decisión que tiene que ver con dos aspectos: en primer lugar, para reconocer el despliegue de los intelectuales modernistas y, en segundo lugar porque es bajo el alero de este movimiento literario que se escribe una de las novelas históricas que mayor trascendencia tuvo en las letras hispanoamericanas a principios del siglo XX: *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta.

Larreta, obra que actualmente supone una referencia obligada dentro de los estudios críticos dedicados a la novela histórica.

Sobre *La gloria de Don Ramiro* (1908), Meyer-Minnemann dirá que es «la novela histórica más famosa del modernismo hispanoamericano», si acaso no la única. Pese a su filiación modernista, se pueden identificar, en la novela de Larreta, ciertos rasgos de un romanticismo tardío que compartió con otras novelas del periodo<sup>18</sup>. Ambientada en la España de Felipe II, esta novela sugirió algunos dilemas y problemáticas que el modernismo se planteaba a comienzos del nuevo siglo, entre ellos, la idea de una identidad americana y la posición del intelectual frente a dicha identidad. Amado Alonso, en su libro *Ensayo sobre la novela histórica; el modernismo en La gloria de Don Ramiro*, afirmó que en la novela histórica de cambio de siglo se trabajaron dos aspectos: por un lado, «la actitud, necesariamente intelectual y crítica, que requerían los propósitos reconstructores del novelista», aspectos que él identificó en la novela de Larreta; por otro lado —dirá Alonso—, existió en la novela histórica «la condición de caducado, pasajero e inesencial que se buscó en el material empleado, o sea, la actitud arqueologista del autor». Alonso asoció esta última característica con algunas de las novelas históricas del siglo XIX ya que esta pasaba más por un estado de la arqueología que de la historia, como quedó expuesto en la primera parte de este capítulo.

Otras dos novelas históricas del modernismo, que respondieron a la temática del cristianismo primitivo, son *El hombre de oro* y *Phinées. Tragedia de los Tiempos de Cristo* (1909). *El hombre de oro* fue una novela histórica inconclusa de Rubén Darío, de la cual solo se conocieron los primeros cuatro capítulos, publicados en 1896. Señala Minnemann que según lo que se desprende de su argumento, *El hombre de oro* sería el Judas Iscariote de los evangelios. Cualquier conjetura que podamos hacer, en este trabajo, respecto a esta novela es totalmente arbitraria debido a que el argumento no terminó de desarrollarse en los escasos

---

<sup>18</sup> Al respecto habría que considerar que en ningún caso los movimientos o tendencias literarias se dan ni de modo lineal ni de modo hermético. Esto quiere decir que en las novelas del modernismo se puede rastrear un romanticismo tardío que es superado, evidentemente, por la estética modernista que presentan estas narraciones. El caso de *La gloria de don Ramiro* no será la excepción. Para Manuel Prendes, «ambas tendencias fueron de evidéntísimo impacto en las letras del continente, y también se pueden distinguir, sin duda, numerosas analogías entre ellas. Coinciden romanticismo y modernismo en la inquietud por lo ideal, por las realidades del espíritu, también tienen en común su reivindicación de la libertad creadora del artista», cuyo tema será una preocupación esencial para el escritor modernista» (99).

capítulos que se conocieron<sup>19</sup>. La otra novela que corresponde al cristianismo primitivo fue *Phinées. Tragedia de los tiempos de Cristo* (1909) del colombiano Emilio Cuervo Márquez. En cuanto a la antigüedad tardía, Pedro César Dominici publicó en 1904 la novela *Dionysos. Costumbres de la antigua Grecia*. Años antes de la novela de Dominici, Larreta publicó *Artemis* (1896). Klaus Meyer-Minnemann afirma que Ricardo Jaimes Freyre también dejó inconclusa una novela que debía llevar por nombre *Los jardines de academo*, cuyos capítulos se publicaron entre 1904 y 1907.

Como quedó de manifiesto con esta última revisión, el corpus de novelas históricas en el modernismo se expande levemente con las recién señaladas. Sin embargo, como hemos evidenciado, muchas de estas quedaron inconclusas o inacabadas, mientras que las otras no trascendieron, posiblemente por remitirse a escenarios y temáticas que nos llevaban a esa antigüedad tardía o cristianismo primitivo que, en estricto rigor, se aleja de los intereses identitarios e intelectuales que inquietaban a estos escritores. No obstante, la novela del argentino Enrique Larreta, que nos lleva a la España de Felipe II, mantuvo una línea coherente con el proyecto modernista, en la medida que Don Ramiro buscaba su identidad en la tradición española, pero terminó encontrándola en el continente americano<sup>20</sup>. Quizás sea ese uno de los fundamentos que permite explicar la gran repercusión que tuvo y mantiene esta novela histórica dentro de un movimiento literario que, principalmente, fue reconocido por su expresión a través de la poesía.

## **Del Naturalismo al Regionalismo**

Manuel Prendes, en *La novela naturalista hispanoamericana* (2003), hace alusión a la novela histórica en un apartado mínimo de dos páginas. No es nuestra intención criticar dicha brevedad, sino poner al descubierto el desarrollo, casi nulo, que tuvo este tipo de

---

<sup>19</sup> Para profundizar en la novela de Darío, véase el libro de Juan Loveluck, *Diez estudios sobre Rubén Darío* (1967), en particular en el capítulo «Rubén Darío, novelista».

<sup>20</sup> Como hemos venido insistiendo, el trabajo más importante sobre la novela de Larreta es el que, tempranamente, desarrolla Amado Alonso. No obstante, el artículo: «Ironía y sensibilidad modernista: *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta», publicado por Sofía Irene Cardona-Coloma en *Revista Hispania* en 1990, o el texto de Ernesto Giménez Caballero, «*La gloria de don Ramiro* en la novela hispanoamericana», publicado en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (1949), son referencias críticas que suponen un aporte al estudio de esta novela histórica modernista.

ficciones bajo el manto de un naturalismo de difícil demarcación temporal. Tal situación puede responder a nuestra predilección por analizar primero el devenir de las ficciones históricas insertas en el modernismo antes que en el naturalismo, entendiendo que ambas tendencias literarias, en alguna medida, coexistieron y, a la vez, fueron tendencias opuestas. Para Cedomil Goic, de quien rescatamos tan solo su periodización general, el naturalismo tuvo como fecha inaugural el año 1890 con las novelas del argentino Eugenio Cambaceres que, sin embargo, fueron publicadas ya a comienzos de 1880<sup>21</sup>. Las novelas históricas más significativas del naturalismo —según la investigación que realiza Prendes— fueron *El conspirador* (1892) de la escritora peruana Mercedes Cabello de Carbonera, *El combate de la tapera* (1894) del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz, *Tomochic* (1893) del mexicano Heriberto Frías y *Durante la reconquista* (1897) del chileno Alberto Blest Gana.

Es importante tener en cuenta que uno de los cambios formales que marcó la diferencia entre la novela histórica del romanticismo y la del naturalismo fue el uso que se hizo del contexto histórico, pues en este último la trama «ya no constituyó una mera decoración, sino que cobró un papel primordial» dentro de la ficción (Prendes 105). Por otro lado, con el fin de no generar juicios críticos contradictorios, es necesario aclarar que la novela histórica de este periodo fue definida por Prendes como *realismo naturalista*<sup>22</sup> debido a lo siguiente:

El género nunca abandonará del todo sus motivaciones patrióticas o nacionalistas, pero ciertamente sí verá incrementado su valor documental y crítico, «científico», en cuanto que se sirve de la novelización de la historia reciente (que es prácticamente *toda* la historia) para entender y explicar las causas de la formación del país y de su situación actual (105).

Al finalizar la primera década del siglo XX, la forma de la novela histórica que predominó durante el romanticismo se vio modificada según las diferentes tendencias

---

<sup>21</sup> Enfatizamos que la referencia a la periodización de Cedomil Goic es tan solo general ya que el crítico reúne, dentro de lo que entiende como naturalismo, a otras tendencias que, a nuestro parecer, ostentan un desarrollo independiente y no subyugado a la estética naturalista. Tales tendencias son para Goic: criollismo, modernismo y mundonovismo.

<sup>22</sup> Se hace dicha aclaración ya que tanto en Europa como Hispanoamérica se reconoce una oposición entre realismo/naturalismo entendiendo «este último como una exageración del realismo, normalmente negativa: el naturalismo se complacería en lo soez, lo repugnante, lo atrevido» (Prendes 34). No obstante, la especificidad que comprende la novela con referente histórico no permite una diferenciación tajante en la forma de abordar la materia novelesca.

literarias finiseculares que hemos venido revisando. Por otro lado, «la idealización de la realidad americana», enfatizada por los escritores románticos, «quienes veían el propio mundo que los rodeaba incidiendo preferentemente en lo pintoresco y lo exótico», dejará de ser tal y los temas, que si bien ya habían sido objetivo de atención en la narrativa anterior, serán abordados desde nuevas y distintas perspectivas. Se dejó de lado lo característico y pintoresco para establecer, ya en la segunda década del siglo XX, la atención en lo «indigenista» o en temas «de la tierra». Dichas temáticas fueron agrupadas bajo un sello mayor que fue el del regionalismo<sup>23</sup>. Grandes y reconocidas novelas surgieron amparadas bajo la «etiqueta» regionalista: *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas (considerada como precursora del indianismo), *Zurzulita* (1920) del chileno Mariano Latorre, *La vorágine* (1924) del colombiano José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* del argentino Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929) y *Las lanzas coloradas* (1931) de los venezolanos Rómulo Gallegos y Arturo Uslar Pietri, respectivamente.

De las novelas citadas en el párrafo anterior, habría que señalar que solo la última puede considerarse, estrictamente, como novela histórica. Volveremos sobre ella más adelante. Por otro lado, conviene tener en cuenta —como lo advierte John Brushwood (1993)— que para este periodo los escritores, a pesar de que «no eran miembros del proletariado, ni tampoco proponían la igualdad de clase», han dado un paso adelante en el sentido de que ahora el pueblo por lo menos existe en la literatura (43). Otro aspecto importante a tener en cuenta es la filiación de estas novelas con los temas que abordan, debido a que algunas comparten tanto el tema de la tierra, como el del indígena o la revolución mexicana. Al respecto, Eduardo Becerra advierte la complejidad y los problemas que supone «encasillar grupos de novelas según criterios argumentales y temáticos» (Becerra 299) y que de modo general puede entenderse el panorama de la novela regionalista como una vuelta a

---

<sup>23</sup> Cabe mencionar que entre 1910 y 1920 se configuró la llamada *Novela de la revolución* que, en principio, aludía directamente a la Revolución Mexicana que se extendió entre 1910 y 1917. El mexicano Mariano Azuela fue su principal promotor. En el año 1911, a poco tiempo de haber comenzado la revolución, Azuela publicó la novela *Andrés Pérez, Maderista* que ha sido catalogada como ficción histórica o de fondo histórico. Véase el artículo de Juan Coronado: «Independencia y Revolución (la historia en la novela)» (2010). Más adelante, en 1916, Azuela publicó la reconocida novela *Los de abajo*, en la que el referente histórico es ineludible y es una de las líneas fundamentales del relato. Para una revisión de las novelas históricas más importantes publicadas entre 1910 y 1920 véase el primer capítulo «La herencia» de *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica* (1993), de John Brushwood.

las raíces, en cuanto que «no supuso tan solo la recuperación del paisaje y sus habitantes; también fue en muchos casos un encuentro con su historia» (Becerra 308).

Retomando la línea principal de esta revisión panorámica y general de la novela histórica en Hispanoamérica podemos afirmar, dando la razón a lo que señala Rosa Grillo, que «el decadentismo» o «el rechazo de la Historia» determinaron «la agonía del género», que solo resurgirá «en la mitad del siglo XX, con nuevas señas de identidad» (24). Sin embargo, no se trataría de una desaparición radical, sino de la modificación de esta tendencia literaria bajo la sombra de otras que, entre 1880 y 1910, se encontraban en boga. Por otro lado, nuestro objetivo es responder el *por qué* «agonizó» la novela histórica desde su auge en el romanticismo y se produjo dicho «rechazo a la historia» por parte de los nuevos novelistas. Al respecto quisiéramos plantear algunas hipótesis. Entendemos, junto con Ángel Rama, que el desarrollo de la novela, propiamente dicha, se produce sobre una realidad cultural evolutiva que —añadimos— se va modificando, de manera compleja, según las necesidades que el contexto requiere. De ahí, afirma Rama, «la mayor acuidad y riqueza expresiva que caracteriza al regionalismo de 1910 con respecto a los románticos del XIX» (*La novela* 54). Una de esas modificaciones tiene que ver con la relación que se estableció entre *el novelista y su público* ya en la segunda década del siglo XX, años en los que «se acentúa la conciencia» entre estos (novelista y público), «coincidiendo con la transformación de los sectores medios a la conducción de sus respectivos países». Es decir, «la novela hispanoamericana progresó por obra de la acción de un público real, que procede de esos sectores intersticiales de la sociedad, que se llaman clases medias» (Rama, *La novela* 57)<sup>24</sup>.

Junto a los aspectos culturales, advertidos por Ángel Rama, debemos situarnos en la historia para seguir comprendiendo los cambios del género y la relegación de la historia como referente ficcional. No es un error afirmar que el siglo XIX estuvo determinado por la configuración de las repúblicas emergentes y, en oposición, en el siglo XX se desplegó un tiempo histórico en el que primó un sentimiento de integración y posterior transformación de la sociedad. Por otra parte, los hechos históricos que repercutieron en las primeras tres décadas del siglo XX ya no fueron celebratorios, como en el siglo XIX, y fueron más bien de índole traumática, sea la revolución mexicana o las matanzas obreras, en las que

---

<sup>24</sup> Pese a esta relación o nuevo impacto del novelista con su público, hay que tener en cuenta que en la segunda década del siglo XX las ediciones no superaban, en promedio, los cinco mil ejemplares, lo que para entonces era normal, pero reflejó que el público lector era muy reducido.

profundizaremos más adelante. En ese contexto emergieron las ya citadas novelas regionalistas que no privilegiaron la historia como temática debido a su vuelco a la tierra, que puede ser visto como un distanciamiento al ensalce decimonónico de la historia nacional (principalmente del periodo de independencia). Dichos acontecimientos supusieron una materia histórica sensible que pocos novelistas abordaron de manera inmediata<sup>25</sup>. No obstante, como veremos ahora, este periodo transitorio para la novela histórica, digamos entre 1910 y 1930 (recordemos que entre 1880 y 1910 la novela histórica toma rumbos diversos bajo la estética naturalista y modernista), sirvió para fraguar un sentimiento social que después se desplegaría bajo la estética del realismo social en Hispanoamérica a partir de los años 30. En otras palabras, la historia local de cada país y los hitos a nivel hispanoamericano de las primeras décadas del siglo XX necesitaron ser apropiados y sensibilizados antes de ser materia ficcional. También hay que tener en cuenta lo señalado por Rama respecto a los nuevos públicos de «sectores intersticiales de la sociedad» que comenzaron a participar, por entonces, como parte del público lector. No solo serán nuevos los lectores; también ingresaron al campo literario autores que no eran de la élite y que, algunos de ellos, pueden ser considerados parte de una clase social proletaria que otorgaría voz a los sujetos subalternos.

### **Novela histórica en los años treinta: dos rumbos**

A partir de los años treinta se desarrollan y afianzan en el campo literario dos corrientes literarias que a grandes rasgos podemos definir como vanguardia y compromiso. La novela histórica, que ha venido transformándose a sí misma, encuentra mayor espacio dentro de la tendencia que mantiene un compromiso social. Con distinto devenir en cada país, esta tendencia, que nos interesa revisar con mayor detención, propicia el resurgimiento de la novela histórica en Hispanoamérica. No obstante, las ficciones históricas no quedan enmarcadas únicamente bajo el prisma de literatura comprometida. En forma paralela<sup>26</sup>,

---

<sup>25</sup> De los pocos casos en que autores escriben sobre la historia inmediata podemos citar como ejemplo la novela inconclusa sobre la matanza de Santa María de Iquique en 1907 de Baldomero Lillo en Chile (F. Algria 28), así como el caso ya referido de la novela de Mariano Azuela *Andrés Pérez, Maderista* (1911).

<sup>26</sup> Resulta importante tener en cuenta que, en estricto rigor, la novela histórica de tendencia romántica, desde su decadencia a finales del siglo XIX, nunca ha desaparecido por completo y ha seguido un camino

surgen obras literarias, de temática histórica contemporánea, que proponen una renovación y un distanciamiento sustancial con la forma clásica, decimonónica, de la novela histórica.

Inaugura la renovación la novela *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, publicada en el año 1931 en España, que establece una escisión y anticipa, muy tempranamente, el camino que seguirá la novela histórica en las últimas décadas del siglo XX. Sin circunscribirse estrictamente a ninguna tendencia de predominancia, «gravitando en el ámbito de la llamada novela de la tierra», *Las lanzas coloradas* aborda el periodo de independencia como un «gran fresco de la revolución venezolana» que, sin embargo, en ningún caso podría compararse a la novela histórica del XIX. No obstante, la inexistencia de un aparato o metodología crítica para analizar ficciones de este tipo, en este periodo, provoca el reniego de su condición histórica para alguno críticos; así se deja ver en el prólogo a cargo de Moreno-Durán a una de las ediciones: «el autor hace especial énfasis sobre lo histórico, lo cual no quiere decir —contra lo que opinan muchos críticos— que *Las lanzas coloradas* sea una novela histórica» (23).

El camino que abre la novela de Pietri lo continúa *El señor presidente*<sup>27</sup> de Miguel Ángel Asturias, que se termina de escribir en 1933 en París, pero es publicada, finalmente, en el año 1946. Cierra este ciclo, o este camino, la novela *El reino de este mundo* (1949) del cubano Alejo Carpentier. Estas tres novelas, que no se ciñen de modo estricto a las tendencias literarias de su contexto, se encumbran como el antecedente directo de lo que, más tarde, será denominado como nueva novela histórica. En particular, para Seymour Menton, *El reino de este mundo* es el antecedente directo. Seguramente, la elección que hemos realizado no está exenta de ausencias, de importantes ausencias, que podrían rastrearse en un análisis dedicado a la novela histórica de cada país. Sin embargo, en esta parte del capítulo, tomamos como

---

paralelo, diríamos, hasta entrado el siglo XXI. Con transformaciones del lenguaje o la forma de abordar los tópicos, la novela histórica tradicional ha mantenido vigencia. Hemos querido soslayar, adrede, la revisión de esta línea paralela de la novela histórica, con el fin de depurar de mayores complejidades innecesarias un panorama que de por sí no es sencillo. De todas maneras, esbozaremos, más adelante, algunas ideas a propósito de este camino paralelo en la novela histórica.

<sup>27</sup> La novela de Asturias ha sido catalogada por la crítica como la inauguradora de la llamada «Novela del dictador» en Hispanoamérica. Su inclusión dentro de un marco de ficciones históricas podría dar espacio a críticas en cuanto que la trama no hace referencia explícita a un personaje histórico (aunque está inspirada en el general Manuel Estrada Cabrera, presidente de Guatemala entre 1898 y 1920). De todos modos, consideramos, sin que su inclusión restrinja cualquier lectura, que es posible establecer un motivo histórico (o histórico atemporal) en esta novela.

referencia los juicios que la crítica le ha otorgado a estas novelas que ostentan un lugar privilegiado en el gran espectro que es la literatura hispanoamericana del siglo XX<sup>28</sup>.

Al comienzo de este apartado adelantamos que la novela histórica a partir de los años treinta encuentra un espacio bajo la tendencia del realismo social, que sería el camino del compromiso, que se extiende, aproximadamente, hasta los años sesenta, fecha que coincide con el surgimiento de las novelas del boom. Sin embargo, el panorama no está exento de complicaciones relacionadas con la heterogeneidad de los temas que se abordan en las novelas, el componente político y social, su compromiso y la condición de «históricas» que aquí le otorgamos. Ángel Rama, al referirse a la producción narrativa de los años treinta, afirma lo siguiente: «quien abandone por un instante las cumbres novelescas americanas, y trate de deambular por todo el panorama, encontrará muy pronto materiales desdeñables». Sin embargo, en este deambular panorámico, y al abandonar las cumbres novelescas, nuestro problema no tiene que ver con ese material desdeñable al que se refiere Rama. Radica, más bien, en el primer punto que mencionamos: la heterogeneidad de temas que abundan ya a partir de los años treinta del siglo XX en la novela histórica. En otras palabras, dentro de lo histórico, en este periodo<sup>29</sup>, cabrían la cuestión social, la revolución mexicana, las matanzas de obreros, la conquista, la cuestión racial, la guerra del chaco, el ciclo salitrero y el tema político. Un primer acercamiento hacia un corpus de novelas históricas a partir de los años treinta puede abordar, precisamente, aquellas ficciones que toman como materia novelesca los momentos históricos recién mencionados, pero más allá de su uso como un simple escenario de fondo.

Atendiendo a la última consideración, hemos seleccionado una lista de novelas históricas del periodo. Habrá que asumir, sin embargo, que cada novela se enfrenta al hecho histórico en términos muy disímiles, pero, en ningún caso en estas novelas la historia queda relegada a un segundo plano. Una lista de novelas venezolanas serían *La galera de Tiberio* (1931) de Enrique Bernardo Núñez, *Canaima* (1935) y *Pobre negro* (1937) de Rómulo Gallegos y *El camino del dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri; en el caso de Bolivia las

---

<sup>28</sup> Cabe señalar que estos tres escritores escribieron y publicaron sus obras sobre la historia latinoamericana estando fuera del continente y en contacto entre sí.

<sup>29</sup> Para una revisión de la narrativa bajo la estética del realismo social, véase el libro de José de la Fuente *Narrativa de vanguardia, identidad y conflicto social. La novela latinoamericana de la primera mitad del siglo XX* (2007).

novelas serían *Horizontes incendiados* (1933) de Gustavo Adolfo Otero, *El martirio de un civilizado* (1935) de Eduardo Arce Matienzo y *Chaco* (1936) de Luis Toro Ramallo<sup>30</sup>; en el caso de Chile las novelas serían *Ránquil, novela de la tierra* (1934) de Reinaldo Lomboy, *El mestizo Alejo* (1934) de Víctor Domingo Silva, *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943) de Fernando Alegría, *Hijo del salitre* (1952) de Volodia Teitelboim, *Supay el cristiano* (1967) y *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1963) de Carlos Droguett<sup>31</sup>; las novelas colombianas serían *Toá narraciones de cauchería* (1933) y *Mancha de Aceite* (1935) de César Uribe Piedrahita, *Barran-cabermeja, novela de proxenetas, rufianes, obreros y petroleros* (1934) de Rafael Jaramillo Arango, *Risaralda* (1935) de Bernardo Arias Trujillo y *La Casa grande* (1962) de Cepeda Zamudio<sup>32</sup>; en el caso de Argentina las novelas serían la trilogía de Manuel Gálvez *Los caminos de la muerte* (1928), *Humaitá* (1929) y *Jornadas de agonía* (1929), o «el ciclo de la época de Rosas escritas entre 1930 a 1954»<sup>33</sup>; finalmente entre la novelas ecuatorianas estarían *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara y *Cuando los guayacanes florecían* de Nelson Estupiñán Bass (1954).

Como vemos, ya desde los años treinta la novela histórica resurge con gran presencia, bajo nuevas señas de identidad y en sintonía con los debates sobre los nuevos actores sociales que figuran en el acontecer americano contemporáneo. Si bien no todas estas novelas caben en la estética del realismo social, muchas sí lo hacen. Por ello, el segundo problema que aqueja a las producciones literarias del periodo es que una parte de la crítica lee estas obras literarias considerando, únicamente, el componente político e ideológico que presentan. Por ejemplo, en Chile, Cedomil Goic (2009) ve el realismo social «bajo una perspectiva marxista como una réplica variada del realismo socialista» soviético (78). Por su parte, Fernando Aínsa, algunos años antes, afirmaba que la novela neorrealista pierde su dimensión literaria y se transforma en un panfleto social y político. Conviene aclarar desde ya, y bajo una lectura

---

<sup>30</sup> La selección de novelas históricas bolivianas, cuyo referente es la guerra del Chaco, han sido clasificadas y seleccionadas por Eduardo Becerra en el capítulo «A la luz de la historia» correspondiente al libro *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995).

<sup>31</sup> Para extender el corpus de novelas históricas publicadas en Chile en la primera mitad del siglo XX, véase el capítulo «La novela histórica en Chile» del libro de Antonia Viu: *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena 1985-2003* (2007).

<sup>32</sup> Para una revisión exclusiva del devenir de la novela histórica colombiana, revisar el trabajo *Balance historiográfico de la novela histórica en Colombia. Una aproximación al ámbito regional* (2015) de José Eduardo Ruedas.

<sup>33</sup> Véase el artículo de María Rosa Lojo, «La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad» (2013), donde se hace una revisión panorámica del desarrollo de la novela histórica en Argentina.

crítica, que las nociones de realismo socialista y realismo social denotan dos categorías que, si bien emparentadas, no se remiten a lo mismo. En estricto rigor, el realismo socialista es una corriente literaria que tiene su origen y desarrollo en la Unión Soviética y que se impone como una tendencia artística oficial durante el gobierno de Stalin. El realismo social, por su parte, toma como referente la estética de la corriente soviética, pero se desarrolla de un modo distinto en Hispanoamérica; es decir, se mantiene en los círculos literarios y artísticos y no se llega a perseguir escritores contrarios a ella, como sí ocurrió en la Unión Soviética<sup>34</sup>.

Al parecer, Goic y Aínsa no ven la diferenciación que hemos señalado en el párrafo anterior respecto a un tipo de realismo socialista, soviético, y un tipo de realismo social que se despliega en Hispanoamérica. Ambos críticos coinciden, e insisten, en que existe un empobrecimiento en la narrativa cuya tendencia es afín a la estética del realismo social. Aínsa afirma que «los críticos» se preguntaron a principio de los años cincuenta: «¿Por qué nos hallamos con que ahora, desde hace unos veinte años, no se han renovado los géneros novelísticos hispanoamericanos?» (Aínsa, *Narrativa* 23). Dicho cuestionamiento deja al descubierto dos cosas: por un lado, que la aproximación de Aínsa es desde la contemporaneidad, y que reproduce un cuestionamiento de mediados del siglo XX que busca validar una mirada sesgada, y canónica, del devenir de la novela hispanoamericana o bien una mirada muy general que no permite ver la heterogeneidad de las obras literarias que entonces se publican en la región y que representan a todo un continente. Por otro lado, la pregunta es baladí, ya que no son pocas las investigaciones que dan cuenta del cambio sustancial, y renovador, que constituye la emergencia de la literatura de los años 30. La pregunta podría ser válida en cuanto a la escasa renovación de la estética realista como forma predilecta de la narración.

Según advierte el propio Cedomil Goic, el realismo social en la literatura hispanoamericana significa «la aparición de un héroe colectivo protagonista de las luchas sociales, obreras, mineras o campesinas o de situaciones de pugna social» (Goic 78); visibilizar, y darles cabida a dichos actores, refleja un evidente compromiso social por parte de escritores que quedan expuestos al prejuicio de caer en lo panfletario e ideológico (marxista) mientras lo literario se difumina. Estas consideraciones se mantienen en la crítica

---

<sup>34</sup> Retomaremos esta relación en el capítulo dedicado a la narrativa argentina, a través de la noción que presenta Juan Carlos Portantiero respecto a la diferencia entre un tipo de realismo socialista y realismo social. Véase el capítulo 1.1.2 de la presente investigación.

literaria actual sin advertir que los escritores de dicha época no reniegan de su posición ideológica, pero, al mismo tiempo, se distancian de la simple tarea panfletaria que muchas veces se les ha recriminado. La propuesta de quienes manifiestan una tendencia de compromiso social en la literatura responde a un proyecto que, por medio del acto literario, pretende cristalizar un tiempo histórico de transformación que modifique los paradigmas hasta entonces hegemónicos y también replantearse la identidad nacional forjada en el siglo XIX. Es en este periodo cuando emergen las llamadas utopías sociales en la región. Siendo ese uno de sus objetivos, algunas de las novelas incluyen paratextos, prólogos o notas<sup>35</sup> que reafirman el «compromiso» de los autores y, al mismo tiempo, establecen un lugar desde dónde leer, lo que ocasiona una crítica que ve en dichos textos el carácter «panfletario». En otras palabras, es probable que el uso de estos «discursos paratextuales impida apreciar la evolución de los niveles de realización poética que llevan a cabo» algunos autores relacionados con esta estética literaria, lo que provoca que la crítica no logre ver lo esencialmente literario, pues queda condicionada a un tipo de lectura (Barraza, «Manifiestos» 37).

Lucía Guerra afirma que el realismo social en Hispanoamérica en ningún caso se da como el realismo socialista soviético. Por otra parte, según lo que hemos ido develando, la estética del realismo social en Hispanoamérica, si bien retoma la forma realista decimonónica, se basa en un proyecto definido con un fuerte diálogo con la historia, pero ya no exclusivamente con la historia colonial. En el siglo XIX el proyecto literario anhela la consolidación de una nación; en el comienzo del XX lo que se busca es una identidad compartida por aquellos que no pertenecen a las castas aristocráticas, una identidad que «se construye en y desde los discursos a partir de cómo viven, trabajan, luchan, sueñan e interactúan los seres humanos al interior de una sociedad determinada». Es necesario considerar, además, que la sensibilidad social bajo la que se reconocen estos escritores proviene de diversos factores. Por un lado, la crisis que se extiende a nivel mundial en el año

---

<sup>35</sup> Para el caso de la generación del 38, en Chile, el investigador Eduardo Barraza en «Manifiestos y prácticas textuales en la narrativa chilena (1914-1958)» revisa lo que aquí comentamos en cuanto a la función de los paratextos, prólogo y notas en las novelas de esta generación. Al respecto indica lo siguiente: «[Nicomedes] Guzmán, como el propio [Carlos] Droguett —o en el caso de Andrés Sabella, entre otros— recurren al paratexto como modalidad de discurso que, al preceder todo texto, permite hablar desde la periferia, enunciando no necesariamente un discurso centrado en lo ficticio[...] en el umbral de numerosos textos del 38, los discursos paratextuales asumen de manera fragmentaria, pero no menos demarcada, la función que habitualmente aparece reservada para el manifiesto» («Manifiestos» 36).

1929<sup>36</sup> y «sobre la cual las sensibilidades artísticas no pueden abstraerse» (De la Fuente 13). El impacto de la Guerra Civil española a partir de 1936 también será determinante en el compromiso políticos de los escritores<sup>37</sup>. Un factor local es, sin duda, la llamada «cuestión social»<sup>38</sup>, que será materia privilegiada en las novelas. Finalmente, otro factor que también será materia novelesca y determinará, impactará e influenciará a los escritores de la época son las matanzas obreras acaecidas en algunos países del continente a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Se trata de lo que en esta investigación hemos denominado como *matanzas fundacionales*. Tales hechos operan como un germen que da paso a los nuevos temas, que serán revisados por los novelistas rompiendo con los proyectos positivistas y liberales que buscaban construir una nación con claros preceptos occidentales.

Al principio de este apartado mencionamos —siguiendo la diferenciación de Teodosio Fernández (2003)— que la literatura toma dos rumbos: vanguardia y compromiso. También indicamos que el compromiso de los escritores era parte de las complejidades en el marco del realismo social. No obstante, la noción de compromiso que utilizamos merece ser revisada en tanto que es una actitud escritural que complementa el despliegue de las preocupaciones sociales de los autores. La pregunta que nos guía es: ¿cuál es el compromiso de los escritores que integran el realismo social en los distintos países de Hispanoamérica?

---

<sup>36</sup> El año 1929 está marcado por la caída de la bolsa en Wall Street, que supuso una crisis económica mundial. La repercusión de esta crisis no solo afectó al país norteamericano, sino a todo el mundo, en particular a los países latinoamericanos. Es esta crisis a la que hacemos referencia y que, en el estudio de De la Fuente, dedicado a la narrativa de la primera mitad del siglo XX, se considera esencial y determinante para los motivos literarios que se irán configurando en estos años.

<sup>37</sup> Una detallada investigación al respecto es la que lleva a cabo Niall Binns junto a un grupo de investigación a través de la colección «Hispanoamérica y la Guerra Civil española. La voz de los intelectuales» editada por Calambur. En dicha colección se han publicado, hasta ahora, volúmenes dedicados a Uruguay, Argentina, Chile, Cuba, Ecuador y Perú.

<sup>38</sup> La cuestión social nos remite a temas como la pobreza y la desigualdad social; esto en ningún caso comienza a finales del siglo XIX ni tampoco se puede afirmar que sea una situación que haya desaparecido en la realidad actual. Sin embargo, la delimitación temporal que tiene en cada país responde a que tal situación se ponga en discusión como una «cuestión» que es necesario solucionar. Con todo, en el caso particular de los países de Hispanoamérica este proceso se da con mayor complejidad en tanto que —como advierte José Luis Scelsio— esta «cuestión» «supera ampliamente una simple definición teórica, relacionándose su comprensión con perspectivas ideológicas que se imbrican en escenarios sociales mucho más amplios y que dan sustento a una mirada en la que no sólo se ponen en juego aspectos vinculados al conocimiento, sino también sus aportes y articulación con los intereses de las mayorías populares, cobrando relevancia la dimensión política que contienen estos procesos» (Scelsio 1). Una mirada contemporánea al tema de la «cuestión social» en Hispanoamérica la da el filósofo argentino Enrique Dussel (2007), quien propone construir una nueva interpretación de este proceso a la luz de las nuevas teorías que afirman la imposibilidad de un discurso histórico unívoco y estrictamente verídico: «des-estructurar para componer el relato desde otro paradigma histórico» (11).

En estricto rigor, el debate sobre el compromiso en la literatura, entendido como un vínculo con una tendencia de izquierda de raigambre marxista, se da algunos años antes de que viera la luz el conocido libro de Jean Paul Sartre *¿Qué es la literatura?* (1948), en el cual se desarrolla la noción de compromiso o literatura comprometida. De todos modos, hablar de literatura comprometida, actualmente, tiende a llevarnos al prejuicio crítico de restarle mérito a la obra literaria y demonizarla como política e ideologizada. Por el contrario, según nuestra posición y la línea de investigación que aquí abordamos, consideramos que es necesario guardar distancia de aquellas críticas y posicionar al escritor en su contexto.

Una de las ideas principales que aquí desarrollamos es que la novela histórica (en el marco del realismo social) entabla un diálogo interdisciplinar con el referente histórico, pero, además, devela un horizonte crítico en el que, por medio de imaginarios ficcionales, permea y descubre algunas dinámicas sociales y políticas que subyugan al sujeto. Desde esa perspectiva, el compromiso de escritores como el Grupo de Guayaquil en Ecuador, la generación del 38 en Chile, el grupo de Boedo, sobre todo en los años 20, en Argentina o aquellos escritores de la zona andina de Perú y Bolivia responden a un compromiso con una clase social marginal en un contexto en el que emerge un discurso crítico frente a la realidad del subalterno. Dicho en palabras de Jitrik, «se trata sobre todo de organizar una palabra literaria que diera cuenta de las miserias del sistema y del horror de las situaciones sociales» que en algunos de los casos, habían sido vividas en carne propia por los escritores o por sus padres (Jitrik, *Panorama histórico* 182). El compromiso será, entonces, con la realidad de la clase social más baja. Un ejemplo de ello es el de Nicomedes Guzmán, que en la dedicatoria de *Los hombres oscuros* (1939) deja ver su «filiación social» y «exhibe su condición de “hijo de un heladero ambulante y de una obrera doméstica”» (Barraza, «Manifiestos» 37).

La revisión que hasta ahora se ha llevado a cabo sobre la novela histórica en la primera mitad del siglo XX suscita un último problema que se debe abordar. Se trata de la relación que, tal como señalamos al principio de este apartado, guarda el uso de la historia en las ficciones. De modo funcional y pragmático, para poder elaborar una lista de novelas históricas, determinamos en párrafos precedentes que un primer acercamiento necesario era que las ficciones dialoguen con momentos históricos demarcados y que la disposición de la narración no pierda de vista la historia como materia ficcional; no obstante, el problema guarda mayor complejidad. Una opción plausible, en apariencia, podría ser el límite

temporal. Sin embargo, dicha consideración hasta la actualidad no ha tenido consenso entre los críticos que se han dedicado al estudio de la novela histórica. Hacemos eco de la investigación de Antonia Viu en la que ofrece un apartado a este tema: «el implacable límite del tiempo» (66). Viu recupera la posición de Anderson Imbert quien se refiere a la novela histórica como aquella que narra una época anterior a la del novelista. Fernando Moreno, por su parte, se muestra contrario a Anderson Imbert y propone la categoría de novela transitiva en la que el pasado se une al presente a través de «vínculos, significaciones y constantes en la historia nacional» (271). La posición que se adopta en esta investigación respecto al límite temporal es que, desde la rigurosidad crítica, la distancia temporal no es más que una de las características menores que pueden ser analizadas, mas no constituye un fundamento base. Por lo tanto, el tema de la distancia temporal se diluye debido a que al menos uno de los autores de nuestro corpus fue espectador, en su niñez, del hecho histórico que luego proporcionará la materia histórica de la novela. Además, nuestra tesis revisa las redes y diálogos, directos o indirectos, que se entablan entre el hecho histórico referido y la apropiación que realiza el escritor.

El problema para la novela histórica en este periodo sigue siendo el despliegue del referente histórico en la ficción, que no siempre se mantiene en el margen de un hito histórico considerado como tal o de personajes o colectivos que se encumbren como héroes o mártires de la nación. Dicho problema es más bien de índole epistemológico: ¿qué es lo que entendemos por historia? Esta pregunta, aunque retórica, de modo irremediable nos obliga a señalar que en muchos casos las novelas históricas del realismo social no son consideradas como tal por pertenecer o relacionarse con otras clasificaciones específicas: novela del carbón, del salitre, de matanzas, de revolución, de la guerrilla o de la cuestión social. De modo irremediable nos corresponde volver a Lukács y revelar que el tipo de novela histórica, en el realismo social, sin duda es deudor de la que el crítico húngaro concibió como clásica o tradicional, pero con grandes cambios. Para Lukács los aspectos importantes que determinan la etiqueta de histórica en una novela son la capacidad de un escritor para «saber ver lo específico de su propia época desde un ángulo histórico» y entender que los hechos no son aislados (*La novela histórica* 16). Tal lucidez permite que los sujetos perciban su existencia como algo condicionado históricamente, entendiendo que la historia es algo que interviene en su vida cotidiana. Plasmar dicha percepción en la obra literaria sería un factor

determinante para entender una novela como histórica, sobre todo cuando no es tan evidente ya que los personajes que asumen el rol principal no son los grandes representantes que han cimentado la nación y han entrado en los textos históricos hegemónicos.

La escasez de estudios sobre la novela histórica escrita entre los años 30 y 60 parece ratificar que, para la crítica, una novela histórica solo puede ser tal si acaso toma como eje central de su construcción ficcional a personajes que son parte de un discurso histórico prefigurado por la historiografía. En ese caso, ¿no sería más adecuado denominar a la novela de referente histórico como *novela historiográfica*?, ya que debe ficcionalizar solo hechos que ya han sido representados y textualizados por un discurso anterior. En esa misma línea, y acercándonos a lo sustancial de esta tesis, las novelas que toman como referente huelgas, movimientos sociales, políticos o matanzas por parte del Estado, ¿también quedarían excluidas del corpus de novelas históricas, por no ser «historias dignas de ser contadas» ya que no toman como referente a los grandes personajes históricos que han dado glorias y han cimentado la nación? Lo que pretendemos poner en discusión, con estos cuestionamientos, es el hecho de que el «peso» de la historia como verdad única e irrefutable e incluso del canon literario (que ratifica esta noción de la historia) no permite ver, inmediatamente, las modificaciones que se van produciendo en la escritura de novelas históricas (ya sea en los temas o en los recursos utilizados) o en las nuevas corrientes que ponen en discusión la noción de la historia como verdad absoluta.

Las matanzas de obreros ocurridas en el periodo de la cuestión social, o en las primeras décadas del siglo XX, como se verá más adelante, tienen gran influencia en la literatura. Es necesario destacar que no solo se circunscriben al hecho de funcionar como motivo o tema literario, sino que el mismo impacto de las matanzas es un factor que converge en el surgimiento de una narrativa eminentemente social. Vale decir, la cuestión social, como tema macro, genera una conciencia crítica y demanda con urgencia que los trabajadores se organicen como una fuerza que impulse sus demandas. Esta conciencia crítica funcionó como un motor que llevó a los trabajadores a organizarse, ahora de modo concreto, en determinadas huelgas y mitines que, como sabemos hoy en día, tuvieron un destino infausto y pasaron a convertirse en masacres de obreros que perseguían una utopía social<sup>39</sup>. La utopía fue

---

<sup>39</sup> Cabe señalar, que al referirnos a las luchas sociales de la primera década del siglo XX como estadios utópicos no entendemos, de un modo práctico, que tales luchas hayan sido proyectos irreales o imposibles de cumplir. Más bien, las entendemos como proyectos en algunos casos inacabados, pero que por medio de las

recuperada por algunos escritores y a partir del texto literario se articula como una extensión de la lucha de los trabajadores, ahora situada desde otra esfera que sería la cultura social. Así, los «escritores comprometidos» de la primera mitad del siglo XX, tomaron estos hechos históricos y construyeron una nueva utopía social ahora desde la literatura y, en cierta medida, con un afán compensatorio que incidiera en el contexto de recepción. De esa manera, según lo que hemos venido indagando, los prejuicios literarios a los que se ve sometido la novela histórica a partir de los años treinta del siglo XX responde a una lectura descontextualizada de las obras narrativas y a la escasa revisión y atención que tiene por parte de la crítica, sin advertir que son estos los temas que repercutirán, junto a las novelas mencionadas al comienzo de este apartado, en la denominada nueva novela histórica que se desplegará a partir de los años setenta del siglo XX.

A modo de síntesis, finalizamos esta parte del capítulo retomando la idea de la bifurcación literaria de este periodo entre dos estéticas que —según afirma Noé Jitrik— pueden ser consideradas rupturista de igual manera, solo que en direcciones distintas. Pese a todo, ambas líneas coinciden en que no es predilección literaria del periodo hacer un panfleto o un texto en que el componente ideológico (tomándolo en este caso como algo negativo) estuviera por sobre la intención artística o literaria; esto queda de manifiesto en un estudio introductorio a la novela de Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas* (1933), en el que se afirma lo siguiente:

No se crea que la novela de Uslar Pietri es un «documento» político o sociológico, en el sentido más inmediato y literal de estos términos. En absoluto. La obra del escritor venezolano es, ante todo, una obra de arte. En su mensaje estético resuena, lógicamente, el fenómeno político y sociológico implicado en la revolución (Téllez, «Uslar Pietri, Novelista» 12).

Por otro lado, en la misma línea, Carlos Droguett en una nota introductoria a la novela *Sesenta muertos en la escalera* (1953), de algún alcance histórico, deja en claro lo siguiente: «Este libro no lo he escrito yo. Lo escribieron los muertos, cada asesinado. He tratado además de escribir una historia no otorgando franquicias al panfleto ni al escándalo» (Droguett 6). El

---

conquistas anheladas por los trabajadores no llegan a ser esencialmente utópicas, ya que hubo partidos, militantes, sindicatos que, de un modo concreto, trabajaron para movilizar un cambio en la sociedad. Un ejemplo de ello fue la revolución cubana o la Unidad Popular en Chile.

aporte, por lo tanto, de la novela histórica que se produce en este periodo, está determinado por los temas de índole social y político que deja al descubierto y por las renovaciones discursivas que propone la narrativa histórica. Por su lado, las novelas históricas que siguen un camino paralelo, abren y fundan un espacio fecundo desde donde surgirá la llamada nueva novela histórica con su estética rupturista, irónica, revisionista y paródica, amparada bajo las grandes producciones literarias que dejará el llamado boom latinoamericano.

### 1.1.3 LA NOVELA HISTÓRICA EN HISPANOAMÉRICA DESDE FINALES DEL SIGLO XX A LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI (1970-2010): LECTURAS Y DEBATES

*Voy a organizar un grupo de historiadores jóvenes, no contaminados, para tratar de escribir la verdadera historia de Colombia (no la historia oficial), para que nos cuenten en un solo tomo cómo es este país y para que el resultado se lea como una novela.*

Gabriel García Márquez

La novela histórica del siglo XX, a partir de los años sesenta, marca un cambio sustancial de lo que hasta entonces se había escrito. Alejo Carpentier, en el año 1979, se refiere a esta como una nueva crónica de indias<sup>40</sup>, mientras que los estudios de Fernando Aínsa (1988) y Seymour Menton (1992) proponen una renovación de la tendencia nombrándola como *nueva novela histórica*. Estudios más recientes han estudiado este fenómeno en el contexto de las teorías postmodernas, como sería el caso de Karl Kohut, Magdalena Perkowska o Linda Hutcheon<sup>41</sup>. Ya en el siglo XXI la llamada nueva novela

---

<sup>40</sup> Antonia Viu, en su investigación sobre la novela histórica chilena, dedica un apartado exclusivo al concepto de *nueva crónica de Indias*. Al respecto, afirma que «la aparición de la nueva Crónica de Indias como concepto se remonta al año 1979, cuando Alejo Carpentier la proclamó como la forma que la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas del pasado siglo [1979-2000] debería adoptar para dar cuenta del mundo en el que surgía» (84). Por lo tanto, dicho concepto guarda la misión de cronista contemporáneo, transmisor de la realidad de su época, que los escritores debían asumir. Para una revisión en profundidad del concepto y la noción de cronistas de Indias revisar el trabajo de Fernando Moreno, «La historia recurrente y los nuevos cronistas de indias (sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)» (1992), o el libro de Ana Pizarro: *Nuevos cronistas de Indias. Historia y liberación en la narrativa latinoamericana contemporánea* (2015)

<sup>41</sup> Sin desconocer las importantes reflexiones de Kohut o la inquisitiva revisión de novelas, por sobre la teoría, que realiza Magdalena Perkowska, es necesario destacar el trabajo de Hutcheon al poner en discusión el concepto de *metaficción historiográfica* presente en la novela histórica contemporánea. Tal concepto, en palabras de William Perdomo, «se presenta como paradigmático dentro de la narrativa postmoderna, debido a

histórica, que en su momento despertó gran interés crítico, se difumina, pero deja instalados algunos recursos literarios que seguirán presentes en las manifestaciones actuales de la novela histórica. Más allá de las distintas denominaciones, o del devenir de esta tendencia siempre en transformación, es pertinente señalar que el nuevo auge que tuvo la novela histórica a partir de los años 60, que no lo tenía desde el siglo XIX, se condice con al auge que tendrá la novela hispanoamericana, propiamente dicha, en el contexto de lo que se denominó como «boom latinoamericano» y todo su entorno. No es casualidad, por ejemplo, que las grandes novelas históricas (nuevas novelas históricas) hayan sido escritas por autores como Carlos Fuentes con *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Augusto Roa Bastos con *Yo el Supremo* (1974), Mario Vargas Llosa y *La guerra del fin del mundo* (1981) o Gabriel García Márquez y la novela *El general en su laberinto* (1989); novelas y autores cuyo antecedente directo serían Alejo Carpentier y su novela *El reino de este mundo* (1949). Más allá de confeccionar una lista de las nuevas novelas históricas, como ya lo hizo Seymour Menton (un corpus de más de 300 novelas), lo que aquí nos interesa es ver qué diferencia a estas novelas escritas a partir de los sesenta de las que se publicaron anteriormente, y cuáles son los procedimientos literarios bajo los que se produce un diálogo interdisciplinario entre historia y literatura.

### **Nueva novela histórica, hacia un cambio de paradigma**

El trabajo de Seymour Menton se ocupa de ciertos cambios formales entre la novela histórica tradicional y la que él denomina como nueva<sup>42</sup>. En su libro *La nueva novela histórica en América Latina* (1993), Menton identifica una serie de características que están presentes en la producción novelística a partir de los setenta, entre las cuales destacan la

---

que las novelas históricas de las últimas tres décadas se caracterizan por presentar una serie de aspectos particulares como la reflexión sobre sí misma y sobre el proceso de producción y recepción de la obra literaria, al igual que la inclusión de personajes, situaciones y problemáticas de carácter histórico al interior de la obra que, al mismo tiempo, cuestiona las pretensiones de objetividad del discurso histórico» (Perdomo 26). Volveremos sobre la idea de novela histórica bajo la lógica de lo postmoderno.

<sup>42</sup> Es pertinente señalar que la novela que Menton menciona como novela histórica tradicional es en realidad el folletín histórico. A pesar de que toma dicha categorización de Lukács, en estricto rigor pasa por alto la propuesta del teórico húngaro.

parodia, la metaficción y la intertextualidad<sup>43</sup>. Por su parte, Fernando Aínsa establecía, algunos años antes, nueve características que estarían presentes en las nuevas novelas históricas, entre ellas la relectura del discurso historiográfico y la ficcionalización de la verdad histórica<sup>44</sup>. Ambas propuestas coinciden en que existe un cambio de paradigma en la novela histórica que se escribe y publica a partir de los años sesenta. No obstante, la propuesta de Menton deja ciertos vacíos importantes en su interés por delimitar la pertenencia y pertinencia de una obra dentro del corpus que él establece<sup>45</sup>. Uno de ellos es, por ejemplo, que en muy pocos casos las novelas históricas del corpus de Menton cumplen con las seis características que este señala. Por otro lado, existen novelas que cumplen algunas características y que bien se podrían catalogar como históricas, pero no son consideradas. Lo que queremos revelar en este apartado es que los criterios que establecen Menton y Aínsa no se hacen cargo del espectro completo que supone la novela histórica a partir de los años sesenta en Hispanoamérica. Resulta lógico, si se trata de delimitar un canon, que habrá que tomar bastantes consideraciones que lo avalen, pero en el caso de Menton, los parámetros parecen arbitrarios y contradictorios. Menton se tilda a sí mismo de empírico, por lo cual dirá que su investigación siempre se ha centrado, tanto para él como para otros críticos, en la revisión que de las grandes novelas que se escriben en Hispanoamérica, las que, según advertimos aquí, no lograrían reflejar las motivaciones que originan el cambio de paradigma. Dicha observación, revela que la predilección del canon que establece es bajo una

---

<sup>43</sup> Son seis las características que establece Seymour Menton. (1) Subordinación de la representación mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas como la imposibilidad de conocer la verdad histórica y su carácter cíclico e imprevisible. (2) Distorsión consciente de la historia. (3) Ficcionalización de personajes históricos a diferencia de los personajes ficticios de la novela histórica clásica. (4) Metaficción. (5) Intertextualidad. (6) Conceptos bajtinianos como dialogismo, carnavalización, parodia, heteroglosia (Menton 42).

<sup>44</sup> (1) La relectura del discurso historiográfico oficial. (2) Abolición de la distancia histórica de la novela histórica tradicional. (3) Deconstrucción y degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad. (4) Ficcionalización de la verdad histórica. (5) Superposición de tiempos diferentes (anacronías). (6) Multiplicidad de puntos de vista que impiden acceder a una sola verdad histórica. (7) Modalidades expresivas diversas (recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos). (8) Preocupación por el lenguaje y las formas expresivas para reconstruir o desmitificar el pasado. (9) Reelaboración, reescritura e intertextualidad de las novelas con otros textos ficcionales (Aínsa, «La reescritura» 18-31).

<sup>45</sup> En un estudio previo titulado «Historiografía y literatura: un acercamiento a los textos literarios de filiación histórica» (2014), profundizamos en los vacíos a los que aquí se hace referencia e indagamos en el tema de la temporalidad histórica que, según algunos críticos, debería existir entre el texto literario y el suceso histórico narrado.

consideración poco rigurosa respecto a las obras literarias y su construcción ficcional. En definitiva, lo que realiza Menton es una lectura que revela una mirada demasiado general.

Pese a las contradicciones de Menton, lo que nos interesa destacar es que estas novelas, que surgen a partir de las últimas décadas del siglo XX, construyen un nuevo paradigma en su forma de abordar la historia. El objetivo de estas «ya no es validar o confirmar la historia, sino más bien, discutirla, replantearla, cuestionarla. Es por ello que los rasgos esenciales[...] apunten a la distorsión consciente de la historia» (Vidal Barría, «Historiografía y literatura» 275), o como advierte al respecto María Cristina Pons: las nuevas novelas históricas «hacen reflexionar sobre la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oculto de la historia» (Pons 16). Desde una mirada general, estas novelas siguen caminos muy variados; por un lado, toman a los grandes personajes históricos como eje central de las ficciones, y desde ahí desmitifican ciertos aspectos amparados por la historia oficial; otras muestran «el lado antiheroico o antiépico» de la historia, mientras que algunas se ocupan de hechos que no han sido considerados por el discurso oficial, casi siempre basándose en miradas desde el sujeto subalterno. Desde este punto de vista, la nueva novela histórica se diferencia de la anterior ya que no se sitúa al servicio de la historia, sino que más bien la cuestiona y se construye como un discurso alternativo dentro de las capacidades que la literatura nos puede entregar; este tipo de novelas «no solo conlleva implicada una manera de escribir sino también una manera de leer el texto y la historia» (Pons 45).

Un acierto de Menton es cuando observa, en una conferencia en el año 2004, que la nueva novela histórica existió, tuvo su momento, y caducó. Sin embargo, ni Seymour Menton ni otros investigadores han volcado sus esfuerzos en determinar a qué se debe la decadencia de esa tendencia ficcional. Por nuestra parte, podemos abrir más el debate y afirmar que las claves para determinar la caducidad de la forma de la nueva novela histórica habría que buscarlas atendiendo, al mismo tiempo, a la decadencia de las narrativas del boom y el desarrollo del llamado «posboom», pues los problemas de la novela histórica de finales de siglo en Hispanoamérica no competen tan solo a las ficciones de este tipo, sino a la novela latinoamericana en general. Según la crítica, a la cual adherimos en este caso, una de las últimas novelas que responden al canon de Menton es *Margarita está linda la mar* (1998) de Sergio Ramírez o —añadimos nosotros— *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa.

De cualquier modo, no es nuestra intención identificar el momento en el que la tendencia denominada como nueva novela histórica deja de nutrirse por obras literarias que reúnan las características necesarias. Por el contrario, es muy probable que a partir del año 2000, aproximadamente, el auge de este tipo de ficciones haya disminuido y solo sea posible encontrar novelas que asuman los preceptos de Menton o Aínsa buscando en las producciones literarias específicas de cada país. Lo que sí podemos afirmar es que los recursos literarios de mayor predominancia en la escritura de nuevas novelas históricas aún son utilizados, de manera aislada, por autores que en las últimas décadas se aventuran a escribir ficciones de talante histórico. No obstante, ello no supone un encasillamiento bajo las características de la nueva novela histórica, ya que eso significa restringirlas al patrón en común que compartieron los novelistas que miraron la historia desde las últimas tres décadas del siglo XX. En conclusión, se puede afirmar que la forma de nueva novela histórica, si bien se siguen utilizando algunos de sus recursos retóricos, tiene una transformación en el siglo XXI que responde, principalmente, a los temas abordados o la forma en que estos son trabajados por los escritores.

### **Nueva novela histórica y novelas del «boom»: ante las teorías de la postmodernidad<sup>46</sup>**

En un claro guiño a la sentencia proferida por Marx y adoptada por Marshall Berman en el título de su libro, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencia de la modernidad* (1988), Jorge Osorio advierte, en su trabajo «Novela histórica y extrañamiento», que el desvanecimiento se haría extensivo hasta la postmodernidad y que la historia no estaría ajena a dicho fenómeno. Por lo tanto, estaríamos «en una especie de “post-historia”, si por ella entendemos una condición de absoluto cuestionamiento e incredulidad a la historia de los historiadores»; lo que nos llevaría a valorar, «a diferencia de las elaboraciones totalizantes de la historiografía», nuevas formas narrativas que doten de sentido a esta historia desvanecida (Osorio 140). Entre las nuevas formas narrativas que reclaman el sentido de la historia se encontrarían los diarios de vida, las autobiografías, las memorias y, precisamente,

---

<sup>46</sup> Para esta revisión tomamos como referencia los principales trabajos de Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Brian McHale y Karl Kohut. Además, consideramos relevante la síntesis que Jorge Osorio desarrolla sobre la novela histórica en relación con las teorías de la postmodernidad.

las nuevas novelas históricas. De ahí que algunos críticos, de gran renombre, pongan en valor estas ficciones en el marco de lo que podemos considerar como postmodernidad cultural. Fredric Jameson, bajo la misma lógica del postmodernismo, entiende que la nueva novela histórica en realidad es «ahistórica» en la medida que —como señalamos en la introducción de este capítulo— «cancela el tiempo y lo convierte en un pastiche»: sin tiempo, por lo tanto, no hay historia. Una de las principales detractoras, frente a la consideración de Fredric Jameson respecto a la condena postmoderna del *pastiche* como «síntoma alarmante y patológico de una sociedad que ya no es capaz de enfrentarse con el tiempo y con la historia», es la crítica canadiense Linda Hutcheon (Jameson 20)<sup>47</sup>.

Linda Hutcheon, más cercana a autores como Arthur Danto o Hayden White, revisa en sus libros *A Poetics of Postmodernism* (1988) y *The Politics of Postmodernism* (1987) una serie de características que podemos encontrar en las nuevas novelas históricas de finales del siglo XX. Una de ellas, sin duda la de mayor trascendencia, es la llamada metaficción historiográfica. Hutcheon propone este concepto para dar a conocer aquellas ficciones que vuelven sobre la construcción textual realista, a través de una mirada al pasado, pero con la vista en el presente, para revelar y problematizar la noción de verdad exclusiva y objetiva; por sobre ella, Hutcheon plantea el carácter subjetivo de la historia o más bien del trabajo historiográfico que siempre requiere la interpretación por parte de un sujeto que textualiza el acontecimiento. Dicha problematización, para Hutcheon, difumina los límites entre historia y ficción —o entre historia y ficción histórica— y, con ello, pretende desarticular discursos históricos y resignificar los imaginarios implantando una nueva verdad, de acuerdo con una tendencia que sería propia de la postmodernidad. Bajo dicha reflexión, la metaficción historiográfica —según lo que señala Niall Binns interpretando a Hutcheon— presentaría «las dificultades epistemológicas compartidas tanto por el novelista como el historiador en sus esfuerzos por reconstruir el pasado» (Binns, «La novela histórica» 161).

Brian McHale, en *Postmodernist Fiction* (1987), trabaja sobre el concepto de revisionismo. De modo concreto alude a las novelas que se publican a partir de los años setenta en Hispanoamérica, en el marco de las narrativas postmodernas, como *novelas históricas revisionistas* sin que en dicha denominación imponga una teoría canónica y de

---

<sup>47</sup> Para profundizar en la noción que plantea Fredric Jameson respecto a la cancelación del tiempo y su uso y resultado como un pastiche revisar el capítulo dos, «El posmodernismo y el pasado», de *Ensayos sobre el posmodernismo* (1997).

exclusión. El crítico establece como punto de comparación las novelas históricas tradicionales y la ruptura en la que incurren las nuevas novelas históricas a través de la representación de personajes o hechos históricos no documentados, o directamente «ficticios», a la par de aquellos de los que sí se tienen referencia en documentos históricos<sup>48</sup>. Dicha observación, por parte de McHale, tiene por finalidad revelar una de las estrategias bajo las que la novela histórica tradicional se mantiene «fiel» al discurso histórico y no incurre en desacreditaciones, en cuanto que «lo ficticio» se elude de manera artificiosa aparentando un texto en esencia realista. Por lo tanto, la nueva novela histórica, para McHale, es transgresora en la medida que amplía el lente, que antes tenía su foco puesto únicamente en los discursos oficiales, e integra nuevos actores sociales al tiempo que devela en las novelas aquellos hechos que han sido ocultados. Según añade este crítico estadounidense, una de las novelas paradigmáticas, y que de mejor manera refleja sus reflexiones, es *Terra Nostra* (1975) del escritor mexicano Carlos Fuentes. Niall Binns, por su parte, revisa los diferentes planos bajo los que la novela de Fuentes se adscribe como «texto paradigmático de la escritura posmoderna»:

- (a) en su creación de una historia apócrifa de España e Hispanoamérica (Felipe II se casa con la reina Elizabeth de Inglaterra; se retrasa el Descubrimiento de América durante un siglo);
- (b) en sus anacronismos creativos: su representación, por ejemplo, de un cine —el Teatro de la memoria de Valerio Camillo— en Venecia durante el Renacimiento; y (c) en su mezcla de lo fantástico y lo histórico, al representar la regresión de Felipe II a la condición de un lobo, y la magia negra que usa Elizabeth para dar vida a un gólem que seguirá reinando en España hasta su última encarnación en la forma de Franco (93-95) (Binns, «La novela histórica» 160).

María Cristina Pons, en *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (1996), revisa las lecturas que se hacen de la novela histórica en el marco de la postmodernidad y entiende que más allá de confirmar la adhesión de este tipo de ficciones en el marco de las narrativas postmodernas resulta más trascendente discernir «de qué manera

---

<sup>48</sup> Un ejemplo de lo que leemos en Brian McHale puede ser, sin duda, la novela *Los perros del paraíso* (1983) del escritor argentino Abel Posse. La novela se enfoca en Cristóbal Colón y los periplos por los que debe pasar para llevar a cabo su viaje a las Indias; en medio de la narración se integran al relato novelesco, aparentemente fidedigno, hechos ficticios anacrónicos y apócrifos que incluso ostentan una dimensión paródica y hasta fantástica. Un trabajo que desmonta la invención de la historia en esta novela es el de Ana María Lojo: «La invención del pasado en *Los perros del paraíso*, de Abel Posse» publicado en *Revista de Estudios Filológicos* en 1995.

la NNHL es una respuesta no solo a los cambios socio-históricos, sino también a un dilema trágico de la modernidad». Por su parte Jorge Osorio propone, para ello, una renovación del aparato teórico que se ha hecho cargo de estas ficciones<sup>49</sup> para «reajustar la noción de novela histórica» atendiendo a sus categorías: novelas de dictador, novelas testimoniales, novelas políticas (Osorio 141). Lo que plantea Pons es la revalorización de una idea fundamental esbozada por Georg Lukács, en su trabajo de 1955, cuando habló de que las transformaciones de la novela histórica siempre están asociadas con los «cambios sociohistóricos»: es decir, Pons se sitúa en la historicidad, propia de este tipo de ficciones, desde una concepción aparentemente marxista de la literatura. Por otro lado, Pons observa que, además del quinto centenario y el sentimiento decolonial como factor del auge de este tipo de narraciones, la nueva novela histórica sería, en sí misma, una expresión sobre el devenir, con tintes de fracaso, de los proyectos revolucionarios de los años 50 y 60 en América Latina.

Magdalena Perkowska, también, desarrolla una investigación que instala a la nueva novela histórica «ante las teorías postmodernas de la historia». Para ello delimita el campo de investigación entre los años 1985 y 2000. Su objetivo radica, más que en la concepción de las ficciones históricas como parte de las narrativas postmodernas, en el «auge de una forma renovada o ruptural de la novela histórica que se ha manifestado como una de las tendencias más importantes de la novela latinoamericana de las décadas de los ochenta y los noventa» y cómo estas pueden confrontarse con el debate postmoderno en los Estados Unidos y Europa (Perkowska 19). Al respecto, una de las hipótesis que guía su trabajo es que quienes revisan las teorías de la postmodernidad —Fredric Jameson, Terry Eagleton y Jean Baudrillard por medio— advierten que estos debates se originan en Europa occidental y en los Estados Unidos «posterior a la fase más tensa de la Guerra Fría (1948-1962), seguida por un periodo de *détente* entre 1963 y 1979, a las protestas estudiantiles de 1968 y a la guerra de Vietnam (1973)» y en el plano cultural son los años del afianzamiento del pensamiento posestructuralista y postmoderno, «signado por el descreimiento de la historia, del conocimiento, de la representación y del sentido, y por la negación de los valores de la modernidad» (45). La realidad de Hispanoamérica, sin embargo, difiere considerablemente

---

<sup>49</sup> Cabe señalar que María Cristian Pons no se refiere a las ficciones históricas de este periodo (1970-2000) bajo la acepción de nueva novela histórica. Por el contrario, «emplea expresiones como “novela histórica de fines de siglo”, “novela histórica reciente”, “novela histórica contemporánea”, aunque en general reconoce la valía de nombrar a este corpus narrativo como “nueva novela histórica”» (Osorio 139).

en el mismo periodo: «los setenta y ochenta corresponden al periodo de dictaduras militares, gobiernos autoritarios y luchas armadas internas (en América Central) que está marcado por la violencia y represión institucionalizada». Frente a este contexto Magdalena Perkowska expone que su objetivo será el de analizar un corpus literario de nuevas novelas históricas, que no necesariamente responden al canon de Menton, «como un *locus* ficcional de la reflexión acerca de la historia y el discurso histórico, producido en el contexto de las crisis actuales de las sociedades redemocratizadas y en la encrucijada de los debates postmodernos» a nivel tanto europeo y estadounidense como latinoamericano (Perkowska 37).

Finalmente, es Karl Kohut quien afronta de modo directo la discusión de las nuevas novelas históricas del periodo como parte de las narrativas postmodernas. Kohut advierte que a partir de los años sesenta, cuando se cierra el periodo de las ficciones históricas en el marco del realismo social, estas novelas integran un «fondo ideológico» que emerge a partir de las utopías socialistas latinoamericanas. Por lo tanto —según interpreta Osorio a Kohut— la forma que mantiene la nueva novela histórica no sería para Kohut un paradigma nuevo «sino un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole imágenes premodernas y modernas», lo que, en definitiva, nos habla de una relación dialéctica en que «posmodernidad e interés por la historia son parte de un mismo proceso cultural. La postmodernidad condiciona la novela histórica y la narración histórica fija un campo temático a la postmodernidad» (Osorio 143).

De la recuperación crítica que hemos intentado sintetizar, y teniendo en cuenta las novelas que son abordadas como objeto de estudio por los investigadores, nos cabe esbozar ciertas conclusiones. (1) Hablar de novela histórica (nueva, reciente, contemporánea, postmoderna) y novelas del *boom* entendidas como dos corpus distintos resulta, cuanto menos, una consideración poco acertada. Si queremos establecer una distinción, claro que nunca definitiva, corresponde entender la forma de la novela histórica como tipología discursiva que inicialmente se despliega en el marco del llamado boom, pero que más adelante encuentra interés por parte de otros escritores que no necesariamente conforman el círculo de ese grupo (Augusto Roa Bastos, Abel Posse, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, etc.). (2) Adherimos en gran parte a las consideraciones que presenta Magdalena Perkowska para emprender su investigación, en particular a la necesidad de situar en su contexto a las

obras que emergen a partir de los años setenta en Hispanoamérica, ya que nos permite distinguir que, con muy pocas excepciones (Borges o Carpentier), la narrativa de la región a partir de esa década, a diferencia de lo que ocurre en Norteamérica o Europa, carece de modelos modernos a los cuales suceder, por lo tanto —y bien lo concluye Niall Binns en un trabajo del año 1995— «es difícil ver qué sentido tiene hablar de autores del boom como novelistas postmodernos» («La novela histórica» 162). (3) Pese a todo, entendemos que el interés por situar a los novelistas del boom, y en particular a las novelas históricas del periodo, en el marco de la discusión postmoderna se origina debido a aspectos referentes a las estructuras formales y estéticas que los narradores hispanoamericanos despliegan en su escritura y que dialogan de modo coherente con un discurso crítico que quieren manifestar. Tal actitud crítica es manifestada en un marco histórico y cultural complejo en el que prima un sentimiento que desde la intelectualidad pretende, y diríamos que logra, ser revolucionario.

### **Novela histórica anacrónica**

Celia Fernández Prieto (1996) y Rosa María Grillo (2010) advierten, en sus respectivas investigaciones, que en el devenir de la novela histórica, desde su auge en el siglo XIX, se puede reconocer un fenómeno particular respecto a esta tendencia ficcional. Se trata de una línea que sigue la novela histórica de tendencia romántica, folletinesca, que persiste durante todo el siglo XX y hasta la actualidad. Dicho de otro modo, junto a las transformaciones de la novela histórica bajo las tendencias naturalista, modernista y neorrealista, existe una «evidente continuidad en paralelo del modelo genérico tradicional» (Grillo 12). Esto no quiere decir, sin embargo, que dichas ficciones se encuadren estrictamente en el marco de las ficciones decimonónicas, sino que mantiene alguna característica del periodo que se mezcla con nuevas tendencias literarias según las corrientes que se han establecido en Hispanoamérica. De todos modos, no es nuestra intención simplificar el desarrollo de la novela histórica bajo dos líneas paralelas, pues hemos insistido, en las hojas precedentes, sobre la complejidad que supone delimitar cánones y poder establecer un camino directo entre la manifestación tradicional y las nuevas formas que

adquiere este tipo de ficciones en el siglo XX. Por lo tanto, se trata aquí de poner en valor una tipología textual que forma parte de los diferentes caminos que toma la novela histórica a partir del siglo XIX y que no debe ser vista al sesgo de la crítica, ya que —como bien observa Rodrigo Cánovas (1997)— permitirá demostrar la heterogeneidad de la ficción histórica en su manifestación más reciente.

Antonia Viu, por su parte, en su estudio sobre la novela histórica en Chile, no está ajena a esta línea dentro de la narrativa histórica y la entiende bajo la concepción de folletín histórico, al que describe de la siguiente manera:

El folletín histórico es parte de una tendencia popular en la narrativa histórica del siglo XIX en la que el elemento histórico aparece de la mano con historias sentimentales y de aventuras que desde sus inicios tuvo la virtud de encantar al lector masivo [...]. Son obras en las que las nociones de bien y mal aparecen encarnadas claramente en los personajes antagonicos y que apelan a las emociones del lector de manera primaria y sensiblera, pronta a las lágrimas y la compasión (Viu 77).

Se sobreentiende que la caracterización de este tipo de novelas, que aquí hemos querido denominar como anacrónicas, toma su nombre del folletín francés, pero en estricto rigor, durante el siglo XX, solo mantienen el nombre y la publicación de dichas novelas no se mantendrá bajo entregas periódicas. Pese a ello, se identifican rasgos similares a los de esas entregas del siglo XIX. Lo importante de la revisión de esa tendencia dentro de la novela histórica es que tal modelo «genérico tradicional», como lo llama Rosa Grillo, no se mantiene estático y se transforma a sí mismo dentro de sus propias necesidades. Por ello la denominamos aquí como una novela histórica anacrónica, pero también es una novela híbrida, ya que guarda similitud con la forma tradicional introduciendo algunos tópicos de las ficciones decimonónicas, pero al mismo tiempo integrando nuevos elementos o técnicas narrativas que la vuelven ligeramente dinámica. Con todo, estas novelas no siempre llegan a configurarse como textualidades que respondan a las nuevas tendencias que surgen en cada época, y el componente «tradicional», o romántico suele ser evidente, por lo que la crítica las clasifica, sin mayor reparo, como novelas históricas tradicionales.

Ya en el siglo XXI, después del auge de la llamada nueva novela histórica, parece ser que existe un estancamiento en la producción literaria conforme a los preceptos de Aínsa o Menton. No obstante, la novela histórica anacrónica se mantiene presente en el campo

literario. Un ejemplo de ello puede ser, para el caso chileno pero extensible a los demás países, el *best seller* local *Santa María de las flores negras* (2002), que nutre el corpus de esta investigación y sobre el que volveremos en el capítulo dos. Otro ejemplo, también de Chile, es la novela de Isabel Allende *Inés del alma mía* (2006) en la que seremos espectadores de los vericuetos amorosos del personaje Inés de Suarez. En Ecuador la novela *Sé que vienen a matarme* (2001), de Alicia Yáñez Cossío, también representa un tipo de novela anacrónica cuyo foco se pone en Gabriel García Moreno, una polémica figura del siglo XIX ecuatoriano. A esta pequeña lista se puede añadir la novela, *Nuestras vidas son los ríos* (2007), del autor colombiano Jaime Manrique, en la que se aborda la relación de Simón Bolívar con Manuela Sáenz. Pese a todo, las observaciones generales que por ahora hacemos respecto a esta tendencia, guardan relación, como advertirá Eduardo Barraza, con los imaginarios historiográficos y folletinescos, dando a entender «que el folletín es uno de los géneros que participan en la tradición y en la práctica de la narrativa», tanto de Chile como de los demás países hispanoamericanos, por medio de una modalidad narrativa compensatoria según el discurso que aborde la ficción. No obstante —dirá Barraza—, el folletín aparece «situado al margen del canon de la literatura, especialmente de la crítica, aunque no al margen de sus lectores»<sup>50</sup>.

### **Camino y tendencias en la novela histórica actual (2000-2010)**

Establecer el año dos mil como punto de cierre del gran auge que tuvo la novela histórica a partir de los años sesenta en Hispanoamérica es arbitrario. No obstante, hemos tomado el cambio del siglo XX a siglo XXI tan solo como referencia general, muy cómoda por lo demás, para intentar determinar el desarrollo que tiene la novela histórica en los primeros años del nuevo siglo. Entendemos que en la novela histórica que abre el siglo XXI existe una variación en los tópicos y en la forma que esta adquiere. El descubrimiento, la conquista, el pasado colonial y la instauración de las repúblicas en Hispanoamérica ceden terreno para dar paso a narrativas del trauma y la memoria que vuelven, principalmente, sobre

---

<sup>50</sup> Para una revisión sobre esta tendencia en la literatura chilena véase *Adelantados y escritura de la conquista. Imaginarios historiográficos en la literatura chilena* (2013) de Eduardo Barraza.

acontecimientos históricos que marcaron el siglo XX y que han abierto heridas que, hasta la actualidad, en las primeras dos décadas del siglo XXI, no se han podido cerrar. Dicho de otro modo, el presente es consecuencia directa de tales acontecimientos, por lo que es necesario revisitarlos. Sin embargo, tal predilección en las ficciones histórica del siglo XXI tiene antecedentes ya desde los años treinta, bajo la estética del realismo social, y se viene desarrollando de manera discreta a la par de las grandes construcciones ficcionales del boom y postboom.

El camino que toma la novela histórica *ad-portas* de un nuevo siglo no sorprende tanto por la forma narrativa de los textos, sino por el lugar de enunciación. La historia, evidentemente, es su componente principal pero también lo son la memoria, la violencia y una metatextualidad que problematiza la escritura en su relación con el trauma. Con una posición escéptica frente al discurso histórico oficial —que arrastran las novelas desde finales del siglo XX—, las ficciones históricas del siglo XXI aluden a un pasado histórico en constante transformación —de ninguna manera estático— debido a las relaciones que pueda establecer con el presente. Se trata de redes de sentido que son abiertas por las escrituras memorísticas del siglo XXI. Dichas escrituras pretenden cuestionar tanto el presente como el pasado y asumen un carácter revisionista, de modo que los hechos históricos a los que hacen alusión sean reapropiados y resignificados desde el lugar de escritura del novelista. Desde esta perspectiva, la novela histórica actual parece abrirse camino como discurso valedero, y de autoridad, frente a la historiografía, pues asume que el pasado es materia de revisión que no le corresponde de manera exclusiva a una sola disciplina. Algunos ejemplos pueden ser el de la novela *El profundo Sur* (1999), que desarrolla una crítica metatextual sobre la imposibilidad de escribir el trauma que dejó la matanza de obreros metalúrgicos en el año 1999 en Buenos Aires y a través de esa crítica nos sumerge en la violencia histórica; el de la novela *Los ejércitos* (2006) del colombiano Evelio Rosero, en la que se asume la violencia como sustrato ficcional de mayor trascendencia en el marco de las desapariciones forzadas en Colombia en los años sesenta; o *Carne y jacintos* (2010) del chileno Antonio Gil que, por medio de una escritura fragmentaria y experimental, aborda temáticamente la memoria y la violencia en el marco de la huelga de la carne y posterior matanza de trabajadores ocurrida en Chile en el año 1905, bajo un tono pesimista lee la realidad contemporánea del país. Son este tipo de novelas las que trabajan sobre un horizonte crítico que, antes que la forma, pero

sin descuidarla, privilegian la memoria, la violencia y el trauma histórico que ha dejado el siglo XX en Hispanoamérica. Ana María Lojo propone, para el caso argentino, que las novelas históricas del siglo XXI proyectan un «giro representativo» debido a una nueva mirada de la ficción hacia la historia. Principalmente se trata de una ruptura de los «moldes acartonados» de los héroes nacionales, que se hace más evidente en la novela histórica actual. También, observa Lojo con acierto, se privilegia un tratamiento de lo corporal y sexual bajo distintas perspectivas que revisaremos más adelante.

Grínor Rojo, en un trabajo del año 2016 a propósito de la narrativa chilena, afirma que «en el inmediato posgolpe hay una ambición de producir *novelas históricas o parahistóricas*, en las cuales se reconstruye la historia de Chile tratando de explicar lo que ha pasado» (la cursiva es nuestra). En el trabajo de Rojo se analiza un corpus general de 179 novelas chilenas escritas a partir del año 1973, fecha en que en Chile ocurre el golpe de Estado de Augusto Pinochet. De este corpus general, Rojo toma 34 novelas que, según su estudio, son de alta calidad. Por otro lado, clasifica 40 de aquellas 179 como «novelas históricas contemporáneas». Algunas de las novelas que Rojo define como novelas de gran calidad literaria, y que a la vez forman parte de aquellas que clasifica como contemporáneas, son las siguientes:

En general las novelas históricas que Rojo nombra como «contemporáneas» se dividen entre ficciones que se enmarcan bajo el canon de Menton o Aínsa, mientras que el resto sigue caminos de diversa índole: novelas históricas neorrealistas tardías, folletines históricos, novelas históricas en el marco de las nuevas narrativas del siglo XXI. Una distinción como la de Rojo, entre novelas históricas y parahistóricas, hace resurgir el ineludible tema de clasificación y filiación que cada cierto tiempo aqueja a la crítica literaria. Por lo tanto, consideramos importante, para cerrar esta parte de la investigación, dedicada a revisar la novela histórica a partir de los años setenta, establecer una distinción contemporánea de la tendencia sin más afán que facilitar la comprensión de los grados filiativos de la novela histórica actual y de esa manera no caer en discordancias en torno a lo que puede y no llamarse novela histórica. La tarea, sin embargo, no es sencilla ya que resulta contraproducente organizar un corpus de novelas históricas únicamente a partir del tema histórico que coacciona la ficción, como lo hicimos con las novelas de la década del treinta, ya que la heterogeneidad temática ahora es excesivamente diversa, pues comprende todo un

siglo. Tampoco parece ser útil una óptica generacional ni que revise los aspectos formales de la narración, pues nuevamente debemos apuntar el carácter heterogéneo que mantiene este tipo de ficciones desde que deja de ser una forma privilegiada para los escritores latinoamericanos desde mediados del siglo XX.

Consideramos que para acceder a un corpus de novelas históricas hispanoamericanas en el siglo XXI es necesario determinar la filiación histórica de las novelas y, por otro lado, descifrar el horizonte crítico y ficcional que propone el texto. Al respecto, Eduardo Barraza, con el fin de desprenderse de las aprensiones que conlleva todo tipo de clasificación, acierta al distinguir las ficciones históricas según su grado de filiación:

Una denominación como «novela de filiación histórica» responde a los diversos grados del tratamiento de la historia por parte de los novelistas, sin que se pretenda cumplir (o conocer) con las exigencias de S. Menton. En ella, el suceso histórico puede ser un incidente menor que pugna contra el olvido, el hallazgo de un manuscrito, el advenimiento de celebración (como lo fue el año 1992 o el de 1991, o 2007) a propósito del quinto centenario, el suicidio del presidente José Manuel Balmaceda o la masacre de Santa María de Iquique en Chile (Barraza, *Texto inédito s/p*).

Las consideraciones antes mencionadas pueden ser extrapoladas a la novela histórica actual en los demás países hispanoamericanos, en los que observamos una dinámica similar para abordar un tipo de novela desde una mirada historicista. Entonces, sin un afán excesivamente clasificatorio, podemos establecer, de modo esquemático, dos tendencias predominantes en la novela histórica actual según el horizonte de las ficciones frente a la historia y frente al lector: (1) novelas de la memoria y (2) novelas de la violencia<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Excluimos de esta organización de las novelas aquella que solo puede ser considerada como novela de contextualización histórica, debido a que en esta el grado de filiación histórica es menor y casi incidental. En el caso de la novela de contextualización histórica se podría argüir que toda novela es histórica en la medida que se sitúa en un determinado tiempo y espacio histórico. No obstante, una novela de contextualización histórica es aquella que acontece en un tiempo histórico definido y perceptible como tal (suelen señalarse lugares y fechas que determinan esto) y utiliza la historia solo como escenario de fondo y no incluye personajes históricos. El relato o la trama bien puede ser de naturaleza amorosa, policial, psicológica, etc., pero, según nuestro criterio, sería un error analizarla desde una mirada histórica, ya que el hecho esencialmente histórico está relegado a una dimensión contextual. O bien, la construcción de los personajes, o de la trama (que en ningún caso serían históricos), supera considerablemente la anécdota histórica en que se desenvuelve la novela. En ese sentido, dichas novelas reclaman un análisis de otro tipo, que bien puede ser desde una mirada psicológica, filosófica o social, centrada directamente en la trama en la que se desenvuelve el relato. Algunas de estas novelas contemporáneas pueden ser *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, que se contextualiza en el proceso de las elecciones presidenciales en Perú en el año 2000; *Demasiados héroes* (2009) de Laura

*Las novelas históricas de la memoria o novelas de la memoria histórica*, como resulte menos polémico, son aquellas en las que el componente histórico se posiciona como elemento trascendental en el desarrollo de la obra literaria; es decir, la historia repercute directamente en los personajes, en sus reflexiones y en su devenir dentro de la ficción literaria. Por consiguiente, la integración de un hecho, un personaje o un momento histórico influye en el imaginario crítico del lector. Estas novelas suelen dejar al descubierto hechos históricos condenables y cómo estos afectan a la población. También trabajan recuperando la memoria y las voces de sujetos que no fueron parte de la historia oficial y reclaman su lugar. Además, estas novelas mantienen una fuerte crítica en contra de la sociedad y su progreso. La trama novelesca, aunque puede plantear otras líneas argumentales, no pierde nunca de vista a los personajes principales y sus historias personales, cuyas vidas han sido determinadas por el acontecimiento histórico al que hacen alusión. En el caso de Chile serán ejemplo de este tipo de novelas: *Milico* (2006) de José Miguel Varas, que vuelve sobre la dictadura de Pinochet; *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns, que revisa la masacre de Ránquil ocurrida en el año 1934 y *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier, que revive la matanza de Santa María ocurrida en el año 1907. En Argentina, la reconocida novela *Tierra del fuego* (1999) de Sylvia Iparraguirre, cuyo contexto histórico es la Patagonia argentina en los últimos años del siglo XIX, o la novela *La lengua del Malón* (2003) de Guillermo Sacomanno, que aborda el periodo del primer peronismo y ahonda, bajo estrategias metatextuales, en la escritura en cuanto memoria<sup>52</sup>; también podemos añadir, para el caso argentino, las novelas que Ana María Lojo denomina «de la memoria resistente de las etnias», entre las cuales están *Señales del cielo* (2000) y *Las orillas del fuego* (2006) de María Angélica Scott. En Colombia una novela de la memoria histórica particular, con una clara esencia paródica, es *Historia secreta de Costaguana* (2007)<sup>53</sup> de Juan Gabriel Vasquez, cuyo contexto es «la eterna guerra civil y los desatinos de los gobernantes de turno de

---

Restrepo, cuya trama es la de un niño que busca a su padre y que nos remite a la dictadura de Videla en Argentina o *La noche de Usina* (2016) de Eduardo Sacheri, basada en la crisis económica del 2001 en Argentina.

<sup>52</sup> Incluimos la novela de Saccomanno en esta categorización, pero no de manera excluyente. Su propuesta es compleja y hace confluir en el texto géneros menores como la narrativa detectivesca o aspectos del folletín, por lo que podría ser parte de aquella tendencia que aquí denominamos como anacrónica. Para un análisis crítico de la novela véase «De desmadres y desvíos; historia y literatura en *La lengua del malón* de Guillermo Saccomanno» (2010) de Ángel Tuninetti.

<sup>53</sup> Para una revisión de la novela en sus aspectos discursivos y de técnicas literarias véase el trabajo de Ricardo Carpio Franco, «La reconstrucción paródica del pasado histórico: intertexto y metaficción en historia secreta de Costaguana» (2010).

Colombia»; también podemos añadir la novela *La ceiba de la memoria*, del escritor Roberto Burgos, que sitúa la acción en la Cartagena esclavista del siglo XVII<sup>54</sup>.

La categoría *novelas de violencia histórica* en la narrativa contemporánea está dada a partir de las distintas dimensiones que adquiere la violencia en la sociedad, y no solo la física y visible. Su distinción con otro tipo de novelas es que se sumergen en un tipo de violencia histórica de talante colectivo que abre heridas en la sociedad y el hecho o contexto histórico no se difumina ni se pierde de vista en ningún momento, por más que se integren distintos ejes argumentales. El centro de la novela es hablar sobre la historia, o lo no dicho por esta, y sobre personajes históricos, poniendo en discusión la violencia que la historia ejerce a través de los próceres y los sujetos políticos que la nutren. Sin embargo, entendemos aquí la violencia bajo tres dimensiones: violencia personal, violencia estatal y violencia estructural, cada una de ellas en directa relación con un hecho histórico al que queda subsumida. Por lo tanto, un tipo de violencia histórica estructural puede ser la que sufre la mujer en cuanto sujeto político o, en el caso de la violencia política, la que está representada por matanzas de obreros. Ejemplos de esta categoría son las novelas chilenas *Herencia de fuego* (2003) de Juanita Gallardo; *La emperrada* (2001) de Marta Blanco; *Matar a los viejos* (2001) de Carlos Droguett, *Mapocho* (2002) de Nona Fernández y *Carne y jacintos* (2010) de Antonio Gil. En la literatura colombiana podemos encontrar la novela *Los ejércitos* (2006) de Evelio Rosero, *La multitud errante* (2001) de Laura Restrepo o las novelas bolivarianas de William Ospina. En Argentina las novelas *El profundo Sur* (1999) y *Ese manco pez* (2003) de Andrés Rivera, también abordan la violencia personal, política y estructural; por su parte, la catedrática y novelista Elsa Drucaroff pone sobre la mesa la violencia de género desde una perspectiva histórica en su novela *Conspiración contra Güemes* (2002).

Actualmente, las novelas históricas no llegan a responder a las clasificaciones tradicionales de la crítica (novela histórica tradicional o nueva). No obstante, la forma que adquieren en la actualidad sin duda responde a una transformación de la novela histórica que, desde su surgimiento, o asimilación en Hispanoamérica, viene aconteciendo. Las novelas históricas en el siglo XXI mantienen lo esencialmente histórico y sus propuestas estéticas son de una heterogeneidad que no permite hallar patrones comunes como, de manera muy

---

<sup>54</sup> Para una revisión de la novela histórica contemporánea en Colombia véase el trabajo del novelista y ensayista Pablo Montoya: *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: entre la pompa y el fracaso* (2009).

atractiva, lo hicieron quienes analizaron las narrativas históricas de los años setenta del siglo XX. En este caso, se utilizan, más bien, recursos de la novela histórica tradicional o nueva, indistintamente. De todos modos, las ficciones históricas actuales mantienen un horizonte crítico y un escepticismo histórico que niegan una verdad universal, un discurso único, y que es compartido como un sentimiento general por los escritores. Por otro lado, proponen nuevas verdades, nuevas perspectivas para leer la historia, y una nueva historia en constante transformación, con la particularidad de que la visión de la realidad que nos entregan esas novelas suele ser de un tono pesimista y trágico frente al devenir de la sociedad y su historia. Tal actitud literaria se comienza a gestar ya desde las narrativas del boom y, según observa Doris Sommer, respondería a la intención de «reescribir en clave de fracaso» los romances originales, decimonónicos de América Latina.

En definitiva, lo que aquí hemos querido manifestar, para cerrar este capítulo, es que un estudio de novelas históricas actuales debe desprenderse de las clasificaciones críticas a las que se recurre, de manera casi obligada, ya que dichas clasificaciones son categorías que dialogan con un tiempo histórico determinado en el que encuentran mayor sentido. Por otro lado, en esta breve síntesis, hemos de advertir, para el análisis de novelas históricas actuales, que aun cuando la ficción sea, de modo evidente, una narración histórica, es necesario identificar el grado de filiación que esta guarda con el discurso o acontecimiento histórico, no tanto con la tendencia tradicional o nueva, sino más bien con el relato propiamente tal y lo que este quiere configurar por medio de la ficción literaria: es decir, cuál es su horizonte ficcional.

## 1.2 CRUCES INTERDISCIPLINARES / LÍMITES DIFUMINADOS. PROBLEMAS DE LA HISTORIA Y SU RELACIÓN FRENTE A LA FICCIÓN

### 1.2.1 EL «REFERENTE» Y SU REPRESENTACIÓN HISTÓRICA

*[H]ay instancias que hay que reconocer con toda claridad. La primera corresponde a los hechos realmente cumplidos en algún momento y en alguna parte. La segunda corresponde a un ordenamiento de tales hechos: ésta es la tarea de la disciplina llamada "historia.*

Noé Jitrik

En la revisión que hasta aquí se ha llevado a cabo nos hemos detenido en el surgimiento y desarrollo de la novela histórica hispanoamericana entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XXI. Como bien se anticipa en el título del presente apartado en esta parte de la investigación nos interesa reconocer el diálogo y los problemas que se originan en el momento en que el discurso histórico se transforma en materia novelesca<sup>55</sup>. Para ello, nos situaremos, por ahora, en el lado de la historia, de modo que podamos indagar en los métodos bajo los cuales se construye un texto histórico y los problemas que ello suscita en el trabajo por representar la realidad. Cabe aclarar, eso sí, que el acercamiento que haremos a la disciplina histórica es totalmente funcional a nuestro objetivo; es decir, solo aludiremos a los problemas que guardan relación con la construcción del texto histórico y la forma en que dicha información pasa a formar parte de una novela histórica. Conviene, por lo tanto, comenzar por la noción de «referente».

En el año 1971 el historiador Paul Veyne, con muestras de gran escepticismo, se preguntaba: ¿qué es la historia? Al respecto, señalaba que la historia carecía de métodos científicos y que no explicaba absolutamente nada. En el mejor de los casos, decía Veyne, el carácter explicativo de la historia es una ilusión o es lo que los historiadores creen hacer: «la historia no es una ciencia y apenas tiene nada que esperar de las ciencias; ni explica ni tiene método; es más, la historia de la que tanto se habla desde hace dos siglos, no existe» (Veyne 10). Para Veyne, la historia es simplemente un «relato de acontecimientos pasados que no

---

<sup>55</sup> Para una revisión sobre la retórica detrás de la historia véase el libro de Jorge Lozano *El discurso histórico* (1987).

nos hacen revivir nada». Incluso sostiene que la noción contemporánea de la historia puede entenderse y definirse, sin problema, en los mismos términos en que lo hiciera Aristóteles y sus sucesores dos mil años antes: es decir, «los historiadores relatan acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre» (Veyne 10). Aristóteles se refirió a la noción de historia cuando se propuso delimitar el lugar que ocuparía esta y el lugar que ocuparía la ficción; al respecto, y como anticipamos, afirmaba que la historia debía ocuparse de aquellos sucesos que ocurrieron en algún tiempo y en algún lugar geográfico determinado del pasado, mientras que la ficción relataba aquello que podría haber ocurrido. Frente a la problematización y noción de historia que sostiene Veyne y la diferenciación que hemos tomado de Aristóteles, podemos afirmar, por ahora, dos cosas que, sin duda, son evidentes: primero, la historia vuelve la mirada hacia el pasado y, segundo, ese pasado es representado por un individuo que lo textualiza. Dicho de otro modo, el pasado es un referente que debe ser representado por alguien.

Más allá de los problemas que supone establecer una definición de historia, lo que nos interesa, de modo práctico para el desarrollo de las siguientes reflexiones, es reconocer que esta se basa en un referente, es decir, el hecho o el acontecimiento, que será representado por alguien<sup>56</sup>. Noé Jitrik profundiza en la idea del pasado como referente de la historia y afirma lo siguiente: «el “referente” es “algo” que existe previa y autónomamente fuera, residente en el discurso histórico, y que pasa, mediante mecanismos de “representación” que consideramos propios de una relación simbólica con las cosas, a ser referido» (*Historia e*

---

<sup>56</sup> A lo largo de este capítulo, y por razones funcionales y pragmáticas para nuestro objetivo, se utilizarán, indistintamente y como sinónimos, los conceptos «hecho» y «acontecimiento» para referirse a la realidad acaecida en un momento y espacio del pasado. Sin embargo, nuestra concepción sobre el acontecimiento trasciende la idea de este como un evento absoluto, objetivo y acabado del pasado. Más bien lo entendemos — mediante Michael Foucault y Paul Veyne— como evento pretérito con diversas capas de significación que le otorgan singularidad y rareza, y sobre el cual la historia debe trabajar desechando visiones univertalizantes y teleológicas. También adherimos a la noción de acontecimiento que maneja Roland Barthes, que entiende que la escritura del acontecimiento, si bien no compete únicamente a la disciplina histórica, debería mantener ciertas exigencias según el acontecimiento que se quiere escribir y representar. Al respecto, aclara que no se debería esperar de la descripción un desciframiento, sino que la escritura debe condecirse con el acontecimiento; en otras palabras, si el acontecimiento pretende ser revolucionario, por lo tanto se propone destruir un sistema de sentido, la escritura, de igual manera, debería intentar romper ese sistema, de ese modo, el acontecimiento y su escritura estarían interrelacionado bajo un objetivo final en común. El mensaje que quiere entregar Barthes con esa percepción de la escritura histórica tiene que ver con una impugnación a un tipo de interpretación histórica, propia de la historiografía positivista, en la que se cree que el acontecimiento tiene «un sentido profundo, una “verdadera explicación”» del hecho narrado. Por el contrario, dirá Barthes, la escritura del acontecimiento debería tener como finalidad «ya no el desvelamiento de una estructura única y “verdadera”; sino el establecimiento de un juego de estructuras múltiples: un establecimiento que estaría también *escrito*» (Barthes, *El susurro* 195).

*imaginación* 55). En otras palabras, el referente es el hecho histórico ocurrido en el pasado, que por medio de la representación que “la historia” hace de él, pasa a ser referido. Por tanto, la historia es siempre una representación del pasado. Para esta investigación, el referente, o mejor dicho de los referentes, serían las matanzas de obreros ocurridas en Hispanoamérica, en tanto que son acontecimientos históricos situados en un espacio y tiempo (primera mitad del siglo XX). Dichas matanzas son representadas y referidas por la historia oficial. El problema al que queremos llegar, sin embargo, no es que la historia, en estricto rigor, no sea ni el pasado ni la realidad, sino más bien su representación. El problema deviene cuando nos preguntamos por los mecanismos que se utilizan para representar aquel referente y si acaso la imagen que ha construido la historia se condice, en efecto, con la realidad. Para Antonia Viu, «el pasado no ingresa al texto historiográfico tal y como ocurrió, sino recortado, encuadrado como una foto» (51). En la dinámica de selección, las novelas que aquí conforman el corpus de análisis se posicionan como un discurso paralelo que, sin querer ser la única verdad ni reemplazar a la historia, representan de igual manera el acontecimiento, teniendo en consideración aquello que ha sido excluido de los textos historiográficos. Cabe señalar, eso sí, que a pesar de que historia y literatura trabajen sobre el mismo referente, o incluso que la novela trabaje sobre la representación que ya ha hecho la historiografía del acontecimiento, cada texto mantiene una intencionalidad de un sujeto posicionado históricamente, que es distinta para cada caso (volveremos sobre ello).

Dejamos sobre la mesa las ideas anteriores para pasar a otro problema relacionado con el pasado como referente del discurso histórico y también del discurso literario. Podemos pensar, por un lado, en el pasado como aquella realidad que aconteció en un tiempo anterior y que es imposible modificar. No obstante, también se puede señalar que el pasado referido por la historia es una realidad que podría estar en movimiento o en constante transformación, pero de ningún modo estática, lo cual, desde nuestro análisis, tampoco supone un gran problema. Cuando hablamos del pasado en movimiento, no queremos decir que este «adquiera nuevas propiedades» o que algo siga sucediendo en él luego de que ya ha caducado. Compartimos, al respecto, la lectura de Arthur Danto (1989) cuando afirma que el pasado en constante transformación se debe a la posibilidad de que el hecho histórico pueda «establecer relaciones diferentes con los acontecimientos que ocurran después» y —añadimos— también se debe a la decodificación y representación que realice un sujeto

históricamente situado con una cierta carga ideológica ineludible. De ese modo, un acontecimiento histórico se encuentra determinado «por la mano que lo refiera» y por la relación que pueda seguir generando con otros hechos que ocurrirán después. Las matanzas de obreros en Hispanoamérica responden a la idea de pasado en movimiento debido a que las primeras representaciones que se hacen de ellas son con la intención de ocultar los hechos o con la idea de culpabilizar a los trabajadores como sujetos «merecedores» de la muerte y con ello justificar la matanza. Dichas representaciones, con el devenir de los años, se van modificando y, por ejemplo, en el caso de Chile, los pampinos llegarán a ser representados bajo diferentes visiones. Por otro lado, el sublevamiento del que se da cuenta en los periódicos se transforma en gesta heroica, o matanza fundacional, debido a las relaciones desencadenantes (articulación de partido políticos, generación de conciencia social) que el acontecimiento establece con los hechos ocurridos después. Por otro lado, la movilidad a la que nos referimos también se entiende desde las relaciones simbólicas que las matanzas generan en las décadas posteriores, manteniéndose presentes en el imaginario.

La noción de referente y el pasado como realidad en movimiento son dos ideas que, si bien no suponen un problema, son sugerentes respecto a un tema en particular: el modo o la forma en que el hecho histórico pasa a configurarse como un texto o discurso que representa la realidad. Bajo el modelo positivista-historicista, predominante en el siglo XIX, la historia debía acercarse al trabajo de las ciencias naturales: recopilar información de hechos ocurridos en el pasado y, luego de ello, fijar patrones. La recopilación de documentos e información del pasado fue a lo que se dieron los historiadores, pero la segunda etapa, la de fijar esquemas, no llegó. Frente a tal realidad, Augusto Comte «exigió que se utilizaran los hechos históricos como materia prima de algo más importante y más genuinamente interesante que ellos mismos» (Comte, ctd en Collingwood 130). La exigencia de Comte no prosperó y los historiadores se mantuvieron recopilando información de los hechos y tratándolos como acontecimientos particulares, independientes de su contexto. Por otra parte, en la historiografía de tendencia positivista, se tenía la idea de que la persona que textualizaba los hechos debía ser objetiva, suprimir su voz y «no pronunciar juicios». Al respecto, Robin Collingwood, ya en el siglo XX, afirma que la noción que guiaba la escritura de la historia en el siglo XIX provocaba algunos problemas a tener en cuenta:

[I]mpidió a los historiadores que discutieran de manera apropiada y metódica cuestiones como: ¿Fue prudente esta o aquella política? ¿Fue sólido este o aquel sistema económico? ¿Fue un adelanto este o aquel movimiento en la ciencia o en el arte o en la religión y si así fue, por qué? [...] Preguntas como estas, que para los historiadores románticos habían sido objeto de investigación metódica, los métodos positivistas las descartaron como ilegítimas (Collingwood 134).

Esto último derivó en un problema que ha sido foco de exhaustivos análisis en los distintos campos de estudio y anticipó la crisis que sufriría la historia a comienzos del siglo XX con la irrupción progresiva del modelo marxista y, principalmente, la teorización y metodología que en la década del 30 del siglo XX presentó la Escuela de los Annales. Para el teórico literario Roland Barthes, la noción positivista de la historia se resume en la idea de que «el enunciante pretende ausentarse de su discurso» o que «la historia parece estar contándose sola» (168)<sup>57</sup>. En otras palabras, el referente habla por sí solo o bien pretende configurarse como la realidad, la que, como antes advertimos, es imposible de asir o aprehender más allá de la representación que nos entrega la memoria (cuando se trata de nuestro pasado particular), o la historia (cuando se trata de acontecimientos de interés colectivo). Nietzsche había adelantado que es necesario introducir un sentido para que exista un hecho. Por su parte, Barthes advirtió que «el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística» (*El susurro* 174), y, además, agrega lo siguiente:

El discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*, sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda la narración histórica [...] En toda nuestra civilización se da un gusto por el efecto de realidad, atestiguado por el desarrollo de géneros específicos como la novela realista (Barthes, *El susurro* 176)<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> La crítica de Roland Barthes a la historia se realiza, de modo concreto, contra la escuela metódica de Charles Víctor Langlois y Charles Seignobos. Ambos historiadores franceses fueron reconocidos como fieles discípulos del positivismo de Augusto Comte. De esta escuela emergió un manual de metodología de los estudios históricos que sería material fundamental de varias generaciones de historiadores franceses, con mayor preminencia, de historiadores de América Latina. La escuela de Annales de Francia, cuyo antecedente directo es la *Revue Historique* fundada en 1876, emergió, en parte, como una respuesta a la escuela metódica y en contra de la historia lineal, política y de las «grandes figuras» a favor de una historia total e interdisciplinar.

<sup>58</sup> Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*, esboza, tempranamente, ciertas reflexiones en torno a la relación que se da entre novela e historia. Al respecto, se sitúa en la escritura propiamente dicha y afirma que «detrás del pretérito perfecto simple se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante; el mundo no es explicado cuando se lo relata, cada una de sus acciones es solo circunstancial, y el pretérito perfecto simple es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin» (Barthes, *El grado cero* 30). Barthes, a través de este escrito, demuestra el

La percepción de Barthes es totalmente opuesta a lo que sostuvo la historia positivista, que consideraba al lenguaje solo como «un medio que no hacía sino reflejar o copiar la realidad descubierta por el historiador, con lo que se lograría la transparencia que confirmaba el acceso directo a la realidad pasada» (Perkowska 70). Los preceptos de la historia positivista fueron desarticulados por la Escuela de los Annales, que revolucionó y renovó la forma de hacer historia en Occidente y con gran influencia en América Latina<sup>59</sup>. Es innegable que los hechos del pasado, la realidad pretérita, llegan hasta nosotros a través de la construcción que la historia hace de ellos. Sin embargo, la realidad que aprehendemos es la que el historiador ha concebido. Bajo esa noción, entonces, no podemos dejar de lado que el pasado que el historiador está representando se imagina, desde un comienzo, como un discurso que debe tener una utilidad y que «se le construye a los efectos de consagrarlo como tal, de que sirva como tal» (Jitrik, *Historia e imaginación* 53).

Dentro de las complejidades que, respecto a la escritura de la historia, se han presentado, surgen en la segunda mitad del siglo XX los dichos de Hayden White sobre la narratividad de la historiografía y, por consiguiente, la noción de que los límites entre historia y ficción o historia y literatura se encuentran difuminados. Con una postura que puede parecer radical, pero que el teórico se ha esmerado en fundamentar, White afirma lo siguiente:

Los acontecimientos no solo han de registrarse dentro del marco cronológico en el que sucedieron originalmente, sino que además han de narrarse, es decir, revelarse como sucesos dotados de una estructura, un orden y una significación que no poseen como mera secuencia (White, *El contenido* 21).

No debe resultarnos sorprendente lo que advierte White, pues en efecto el discurso histórico se vale de la narración para textualizar la historia, solo que para la historiografía positivista esta actividad, ubicada después de la investigación e interpretación, no ejercía «un impacto mayor sobre la construcción del significado y de la verdad histórica porque [los historiadores]

---

cuestionamiento hacia un tipo de historia que solo recoge información e incluso un cuestionamiento a un tipo de novelas cuya escritura se asemeja a la de la historia.

<sup>59</sup> Fundada por Marc Bloch y Lucien Febvre en el año 1929, en la Escuela de los Annales se reconocen actualmente cuatro generaciones. La tercera generación fue foco de críticas por el llamado «desmigajamiento» bajo el que se aludió a la diversificación de los objetos de estudio y por no presentar una metodología definida. Pero también en esta generación se volvió a problematizar la escritura de la historia y cobraron relevancia los estudios de Foucault, *Las palabras y las cosas* (1966), y de Hayden White, *Metahistoria* (1973).

no hacían sino re-presentar o reconstruir una realidad anterior» (Perkowska 73). No obstante, White va más allá, y afirma que hay una «prefiguración topológica en la escritura de la historia»; es decir, el historiador crea tramas que a su vez se encuentran condicionadas por un tipo de forma narrativa y por recursos literarios como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía<sup>60</sup>. White enfatiza lo siguiente:

No se trata de negar referencia al relato histórico sino de reconocer que «la narración» producida por la narrativización de los hechos registrados en la crónica tiene dos referentes: por un lado, los hechos mismos y, por el otro, la estructura de trama genérica elegida para servir como el modelo para codificar los hechos como una narración (White, *Ficción histórica* 21).

Entre los problemas de representación a los que se enfrenta la historia, surge un último punto al que nos queremos referir. Se trata de los vacíos que dificultan la representación del pasado. Existen circunstancias en que el hecho histórico no se puede «reconstruir» o representar por completo basándose en respaldos de archivos o documentos. En estas circunstancias, el historiador debe rellenar esos vacíos para completar el relato histórico. Se podría señalar que es una verdad o realidad inventada, pero coherente en su contexto. Robin Collingwood, en *La idea de la historia* (1946), ejemplifica el trabajo que debe realizar el historiador en su intención por reconstruir el acontecimiento histórico y también afirma que la historia debe ser completada por medio de la imaginación. A propósito de esto, el historiador nos entrega un ejemplo bastante gráfico de lo que es la *imaginación a priori*: si vemos un barco en medio del mar y luego apartamos la vista, y al volver a mirar vemos que el barco ya no está en su lugar, sino que se ha movido algunos metros, hemos de imaginar que este barco se ha movido desde el lugar en que estaba. A pesar de que no exista ningún testigo, ni tampoco nosotros hayamos visto tal movimiento, imaginamos la traslación del barco, y esta imaginación tendrá coherencia. La ejemplificación que Collingwood realiza sobre la imaginación a priori es válida, pero artificiosa. Tomando el mismo ejemplo, se podría argüir que el trayecto del barco se puede imaginar porque no había más barcos en el mar,

---

<sup>60</sup> En el libro *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1973), Hayden White desarrolló la noción de que la escritura de la historia en el siglo XIX se encontraba determinada por prefiguraciones topológicas. Al respecto, distingue cuatro tipos de «realismos» históricos: el romance, la comedia, la tragedia y la sátira, indicando que cada forma es evidente en los historiadores de la época en cuestión: Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt, respectivamente.

pero en el caso de que el camino recto estuviese interrumpido, seguramente el barco habría tomado otra ruta. Lo que queremos resaltar con el ejemplo es que la reconstrucción que debe hacer el historiador, aunque ineludible, no tiene fundamentos empíricos, sino que se sostiene bajo la exigencia de mantener coherencia, pero no siempre debería ser entendida como una verdad absoluta. Para esta investigación es necesario considerar esta idea, ya que los acontecimientos históricos referidos en la novela son hechos ocurridos principalmente en las primeras décadas del siglo XX y de los que no siempre se tienen documentos que permitan representarlos completamente.

Como conclusión de este breve acercamiento a los problemas de la historia, se puede afirmar que los postulados de los distintos teóricos a los que hemos referido (Danto, Barthes, Nietzsche, Collingwood) en ningún caso reniegan de «la existencia de una realidad pretérita» pero cuestionan la posibilidad de recuperarla «en una forma pura» (Perkowska 74). Por su parte, Nietzsche habla de la necesidad que el hombre tiene de la historia, pero señala que la necesitamos de una manera distinta: «la necesitamos para vivir y para actuar». Además, añade que «donde hay cierto exceso de historia se desintegra y degenera la vida y por último, a raíz de esa degeneración, a su vez, también la historia» (Nietzsche 98). En síntesis, hemos presentado los problemas relacionados con el referente y la representación histórica para dar cuenta de las complejidades que guarda la escritura de la historia y también porque las novelas que constituyen el corpus de esta investigación toman por referente dicha escritura, que a la vez es representación. Se podría señalar, entonces, que la novela histórica es una representación realizada a partir de un acontecimiento histórico ya representado (una representación de otra representación) y al ser de ese modo, cada texto literario, como lo que en los sucesivos capítulos analizaremos, proyecta un determinado interés que dialoga con la representación que la historia ha realizado de él.

## 1.2.2 NOVELA HISTÓRICA: UN TEXTO HÍBRIDO, UNA FICCIÓN REFERENCIAL

*La finalidad común de la Novela y de la Historia narrada es alienar los hechos: el pretérito perfecto simple es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible.*

Roland Barthes

Un hecho ineludible en esta investigación es que las novelas que conforman el corpus son textos que entablan diálogos con la historia. Sin embargo, no siempre llevan la etiqueta de «novela histórica», pues dicha denominación dependerá de la perspectiva de análisis que pueda hacer un crítico literario. Por otro lado, la convergencia entre literatura e historia torna confusa una denominación como novela histórica a un texto, debido al grado de filiación que este tenga con la historia (incidental) o al uso que haga de ella (la historia como telón de fondo). Pese a todo, la etiqueta de novela histórica puede servir para delimitar un campo de estudio, que es el caso de la presente investigación. Por ello, consideramos como «históricas» las cinco novelas que conforman el corpus de esta tesis. Sin embargo, nuestro interés se centra, principalmente, en problematizar la forma de la novela histórica a partir de la construcción literaria y de las diversas temáticas que cada novela del corpus presenta. Ahora bien, antes de darnos al análisis de los textos literarios, consideramos pertinente indagar, de modo general, en la forma en que se construye una novela histórica y los problemas que esta suscita en su relación con la historia.

En el apartado anterior, argumentamos que la historia es la textualización o representación de un hecho ocurrido en el pasado: un referente. En ese sentido, bien podríamos afirmar que la novela histórica se construye como «un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido» (Jitrik, *Historia e imaginación* 59). Este primer acercamiento nos dice que la novela histórica, a diferencia de los demás tipos de novela, se configura como un texto que dialoga directamente con la realidad y con la historia, pues utiliza como referente otro texto que, se supone, da cuenta o representa lo que, en efecto, ocurrió en un determinado momento y lugar a personas de cuya existencia tenemos conocimiento tanto por la historia como por los datos empíricos en los que los historiadores se han basado para organizar su relato. Además, una novela histórica propone un horizonte de expectativas que proyecta un

diálogo revelador, desmitificador o desarticulador respecto al discurso histórico, es decir que se subyuga o no a este.

A pesar de la hibridez del género, o del oxímoron que representa —según la visión de Jitrik<sup>61</sup>—, la novela histórica no parece, en una primera lectura, suscitar mayores complicaciones: hablamos de una novela que usa un hecho histórico para construir su trama. El cruce entre historia y literatura se da bajo convenciones definidas. Así al menos ocurre con la novela histórica tradicional, la del siglo XIX. Amado Alonso, en uno de los principales trabajos sobre la novela histórica, publicado en 1942, dejó ver el lugar que cada disciplina ocuparía:

Materia son para la historia los sucesos pasados, recogidos y documentados por la erudición, y la historia les da «forma» peculiar, poniendo en ella un profundo sentido nuevo, más allá de lo particular histórico. La historia quiere explicar los sucesos [...] la poesía quiere vivirlos desde dentro (Alonso 12)<sup>62</sup>.

Alonso, al hacer esta distinción, estaba pensando en la novela histórica finisecular ya que su «ensayo sobre la novela histórica», como vimos antes, formaba parte de un libro en el que analizó la novela de Enrique Larreta, *La gloria de Don Ramiro*, publicada en 1908. Por lo tanto, el referente de Alonso fue, en estricto rigor, una novela histórica modernista, lo que explicaría que no haya visto mayores problemas en el cruce entre historia y literatura, pues para entonces, historia equivalía a realidad y literatura a ficción. Ortega y Gasset, por su parte, en *Ensayo sobre la novela* del año 1925, no concebía con buenos ojos la escritura de la novela histórica ya que, según señalaba, este tipo de literatura no dejaba al lector «soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia» (20). Queda en entredicho que Ortega y Gasset veía la literatura como un escapismo, atributo que en algún momento igual se le recriminará a la escritura de novelas históricas.

---

<sup>61</sup> Para Noé Jitrik la fórmula “novela histórica”, que parece ser muy clara, puede ser vista, desde la perspectiva de la imagen que presenta, como un oxímoron por lo siguiente: «En efecto, el término “novela”, en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; “historia”, en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos» (Jitrik, *Historia e imaginación* 9).

<sup>62</sup> En este caso Amado Alonso utilizó el concepto poesía para referirse a la literatura en general. Dicho uso replicaba la forma en la que Aristóteles se refirió a la literatura. La diferencia es que, en efecto, en los tiempos de Aristóteles la palabra poesía era utilizada como sinónimo de literatura.

El camino por el que hemos entrado al estudio de la novela histórica en su relación con la historia ha sido el más sencillo, pues hemos visto que un análisis desde la recepción o la intención de cada texto nos puede ofrecer una diferenciación más o menos clara en la medida que la historia habitaría el espacio de lo real (verdadero) y la novela histórica el espacio de lo ficticio (imaginario). Por ese motivo, la novela histórica del siglo XIX no genera mayores problemas. Se trata de textos que tomaban como referente la historia, pero no la cuestionaban y debían apearse a lo que esta decía; un ejemplo de ello podría ser la crítica que el historiador Von Ranke habría hecho a las novelas de Walter Scott por en algunos episodios no se ceñían estrictamente a la historia. Es decir, se le exigía a la novela histórica, por lo tanto, enmarcarse dentro del discurso histórico y no caer en la desacreditación de este. El problema de la relación entre literatura e historia, que se hace manifiesto en la novela histórica, se presenta con mayor argucia en la segunda mitad del siglo XX y en ello tienen que ver los problemas de la representación, a los que nos referimos en el capítulo que nos precede. Si bien historia y novela histórica son textualidades distintas, con intencionalidad diferentes, y cuya recepción por parte de un lector no debería generar confusión, comparten elementos en común: en primer lugar, el referente, a pesar de que, como anticipamos, la novela sería la representación de otra representación. En segundo lugar, ambos textos se construyen como una narración coherente y que posee un sentido o bien una trama. Finalmente, también comparten algunos recursos literarios y, si recordamos el trabajo de Hayden White, podemos decir que ambos textos se construyen bajo prefiguraciones tropológicas (tragedia, comedia, sátira)<sup>63</sup>.

Si atendemos a los puntos que indicamos al final del párrafo anterior, diremos que tanto la historia como la literatura son representaciones de una realidad anterior. Advertíamos, sin embargo —valga la reiteración— que la novela histórica sería una representación de un referente que ya ha sido construido por un historiador. Por ello, una de las cosas que el literato hace cuando escribe una novela histórica es hacernos olvidar, mediante la ficción, que «esos hechos están a su vez referidos por otro discurso» que es la historia. De esa manera, la novela histórica da la idea de fundar un conocimiento nuevo y de estar escribiendo una historia no contada. Ya no opera tan solo el pacto de verosimilitud, sino

---

<sup>63</sup> Lo que hace Hayden White respecto a la prefiguración tropológica es sistematizar un modelo que se puede encontrar en los formalistas rusos y que también es abordado por Northrop Frye.

que existe un pacto de veracidad, en que el lector asume la calidad ficcional de los hechos relatados, pero exige una referencia verídica; por lo demás, el lector tampoco se cierra a la posibilidad de que el relato que se narra en la novela histórica pueda, en efecto, haber acontecido. Esta difuminación de límites se agudiza con algunas novelas, principalmente las de las últimas décadas del siglo XX, que utilizan la llamada *imaginación a priori*, como la nombra Collingwood, e integran nueva información del hecho histórico que es coherente y en ocasiones se presenta como una posibilidad de que los hechos hayan ocurrido o no de esa manera. Un ejemplo de ello, que ya hemos referido en el capítulo sobre la novela histórica a finales del siglo XX, es la novela *Los perros del paraíso* de Abel Posse, en la que se cambia levemente el trayecto que realiza Cristóbal Colón a las Indias<sup>64</sup>. Celia Fernández Prieto complementa esta idea afirmando que la representación que hace la novela histórica «tendrá además el carácter de una nueva versión de los hechos, respetuosa, irónica, desmitificadora, exaltadora, paródica, etc.» (C. Fernández Prieto 37)

Otro de los puntos de diálogo entre historia y novela histórica es que ambas se construyen como una narración dotada de sentido o trama<sup>65</sup>. Sobre esta idea, Robin Collingwood afirma que los trabajos del historiador y del novelista no difieren más que en ciertos aspectos: «la imagen del historiador pretende ser verdadera. El novelista solo tiene una tarea: construir una imagen coherente, que tenga sentido» (Collingwood 238). El historiador deberá orientar su trabajo esforzándose en tres puntos: primero, localizar el hecho en un determinado espacio y tiempo; segundo, que la historia sea «coherente consigo misma» y, por último, que las afirmaciones que el historiador realice tengan, en la mayoría de los casos, relación con el testimonio histórico o con elementos extratextuales que fundamenten que la historia que se está narrando es una referencia fidedigna de la realidad que representa. Por su parte, la novela deberá presentar una coherencia interna bajo la propuesta ficcional que desarrolle (fiel a la historia, desmitificadora, paródica) y mantener un diálogo con la historia que está refiriendo. Al respecto, Celia Fernández Prieto afirma lo siguiente:

---

<sup>64</sup> Véase este ejemplo y otros en el capítulo 1.1.3 de esta tesis, en el apartado «nueva novela histórica y novelas del «Boom»: ante las teorías de la postmodernidad».

<sup>65</sup> Para Celia Fernández Prieto (1998), será la «narración ficcional» la que invade el terreno de la historia en el momento que adopta la forma de narración en prosa y pretende ser verdadera. En cambio, White (2003) verá en la narración de la historia un proceso que se asemeja al que hace el novelista cuando escribe un libro, ya que la historia debe dotarse de sentido, tramas, personajes y, entre otras cosas, «inventar» aquellos hechos de los que no tiene conocimiento o documentos que lo respalden.

El hecho de que la historia se configure en estructuras narrativas implica que los hechos realmente sucedidos han sido seleccionados por el historiador e inscrito en una trama que los ordena, los jerarquiza y les confiere un sentido (ideológico político, moral). De este modo la narración histórica y la narración ficcional obedecen a los mismos mecanismos estructurales (C. Fernández Prieto 148).

En definitiva, desde esta mirada, textos históricos y literarios pueden ser considerados, en apariencia, como similares, pero diferenciables. Lo complejo se da si nos situamos en el discurso que configura cada texto y el modo en que este ingresa en el imaginario del lector. Dicho de otra manera, cada texto (histórico y literario) construye una representación de un mismo acontecimiento y aunque el texto literario tiene carácter ficcional, el relato que narra se encuentra ligado a la realidad y produce un efecto historicista que se cuele por los recovecos que ha dejado la crisis y teorización de la historia. Esto quiere decir que en el contexto en el que la historia ha perdido su monumentalización como verdad irrefutable, me refiero a la segunda mitad del siglo XX, emergen otros tipos de textos (no solo la novela histórica, sino también la crónica o las memorias) que provocan que la representación del pasado ya no sea tarea exclusiva de una disciplina, lo que produce que la simbiosis entre historia y literatura sea difícil de abordar.

A modo de síntesis, podemos afirmar, primero como noción general, que «el pasado es reclamado como referente y materia narrativa tanto de la historia como de la literatura» (García 19). Texto literario y texto histórico, desde un análisis formal y estructural, se mueven en ambos terrenos: el de la escritura literaria y la escritura histórica. Por un lado, como hemos visto, la historia se vale de la narración, la imaginación y las formas literarias para dar coherencia a su texto, mientras que por otra parte el texto literario —en particular la novela histórica— muchas veces recurre, más allá de la referencia a la historia, a las formas de trabajo que se asocian al historiador en el momento que construye sus ficciones (el hallazgo de un manuscrito, testigos, documentos históricos, etc.), con el fin de otorgar el efecto historicista a las novelas. Por otro lado, si nos situamos desde la intencionalidad de cada texto, se puede afirmar que el novelista no pretende escribir un ensayo histórico, mientras que el historiador tampoco anhela escribir una novela. Por más que la forma y los temas de ambos textos guarden similitud, el objetivo de estos apuntan a dos caminos distintos: uno trabaja sobre el pasado para constituirse como una representación verídica de

la realidad y el otro trabaja sobre una representación ya hecha de la realidad y anhela ser un relato que resignifique dicha representación a partir de un proyecto ficcional o bien presentarse como una historia alternativa a la de un discurso histórico hegemónico. Desde el otro lado, el lector decidirá qué tipo de texto quiere leer y asumirá su lectura como tal. El verdadero problema que hemos venido desarrollando, y que es posible identificar en la novela histórica contemporánea, se relaciona con la apropiación que se hace de cada texto o de la manera en que el discurso literario ingresa al imaginario y crea una realidad que a pesar de ser ficcional se encuentra en un límite difuminado al usar como referente a la historia. Fernando Aínsa advierte que «la “mentira” literaria puede también cumplir una misión [...] la de ser un complemento posible del acontecimiento histórico, su posible metáfora, su síntesis paradigmática, su moraleja» («Invención literaria» 111). Esta afirmación concuerda bastante con lo que aquí pretendemos plasmar. Aínsa irá más allá y dirá que «en algunos casos es la literatura la que mejor sintetiza, cuando no configura la historia de un pueblo» (112), haciendo alusión a la Iliada, la Eneida, el poema del Mío Cid, etc. Y en Hispanoamérica serán las ficciones fundacionales —en las que profundiza Doris Sommer— las que «legitiman la historia o cristalizan una cierta idea de la identidad nacional» (122). Lo que señala Aínsa, más que aclarar la relación que tiene la historia con la novela histórica, es una lectura que ve como complementarias ambas textualidades, pero sin que en ello queden supeditadas mutuamente. Por nuestra parte, podemos señalar que ambos textos tienden puentes, pero que cada uno tiene delimitado su lugar, desde la intencionalidad que presenta el texto hasta su decodificación por parte del lector. Sin embargo, ambos comparten el pasado como materia principal y ambos crean imaginarios en el mismo campo cultural, de ahí que la novela histórica, a diferencia de otro tipo de novelas, establezca un vínculo más cercano con la realidad y con la historia generando una alianza.

### 1.3 MATANZAS DE OBREROS EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA

#### 1.3.1 VIOLENCIA, HERIDA Y MATANZAS EN LA NOVELA HISTÓRICA DE HISPANOAMÉRICA

*No se trata, desde luego, de un afanarse en el acopio de datos, se trata de abrirnos a un mundo narrado para escuchar-leer-contar historias [...] para comprender lo que ese pasado nos encomienda como responsabilidad histórica colectiva, para que sus tragedias no puedan ser olvidadas y para que nunca se repitan.*

Gregorio Valera-Villegas

La novela histórica en Hispanoamérica suele abordar momentos o hechos históricos que han marcado el devenir del continente, entre ellos la revolución cubana, la guerra del Chaco, las dictaduras en la segunda mitad del siglo XX o el llamado «descubrimiento de América». La recuperación que la literatura realiza de esos momentos históricos, a través de la novela histórica particularmente, ha definido corpus novelísticos específicos para cada caso. De ello dejamos constancia por medio de la revisión que, en el primer capítulo de esta investigación, realizamos al respecto. En dicha revisión mencionamos, por ejemplo, la llamada «novela del dictador» que se inaugura con *El señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias y se manifiesta como corpus con otras novelas, que se publicarán más adelante, cuyas narraciones giran en torno a distintos dictadores de Latinoamérica. Algunos ejemplos de las novelas que nutren este corpus son las siguientes: *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier; *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca* (1975) y *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez; o *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa. Otro de los temas predilectos de la novela histórica de la segunda mitad del siglo XX es la figura de Cristóbal Colón y el «descubrimiento de América», con novelas como *El arpa y la sombra* (1978) de Alejo Carpentier, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse o *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos.

A partir de los dos corpus que, a modo de ejemplo, mencionamos en el párrafo previo (novelas del dictador y novelas sobre Cristóbal Colón y el descubrimiento), nos interesa definir el campo de investigación y delimitar el corpus literario al que nos abocaremos en el desarrollo de los siguientes capítulos. Se trata de dar a conocer, y analizar, un corpus literario

de novelas históricas que abordan como eje articulador de la ficción las matanzas de obreros ocurridas en Hispanoamérica a comienzos del siglo XX. Hasta ahora, dichas novelas han sido revisadas por la crítica literaria tan solo desde una mirada particular, como textos literarios independientes. No queremos decir que se eluda la matanza de los análisis, sino que no se han establecido redes de sentido que permitan agrupar estas novelas y con ello revelar que tales acontecimientos históricos no fueron aislados. Nuestro anhelo, por lo tanto, es revisar las novelas de matanzas que se escriben en determinados países de Hispanoamérica y, a partir de dicha revisión, reflexionar sobre la violencia y el ejercicio del poder por parte del Estado en contra de trabajadores y obreros. También nos interesa indagar en la forma en que estas novelas históricas representan los acontecimientos y dan a conocer una perspectiva, distinta a la historiográfica, que nos permite leer la misma realidad desde el plano ficcional. Por otra parte, cobra relevancia para esta investigación una lectura de las huelgas que preceden cada matanza, pues estas se posicionan en la historia y en el texto literario como momentos o hitos en los que se logra paralizar las actividades y la producción, y con ello, desde una perspectiva simbólica, se logra cambiar el curso de la historia, ya que la exigencia por parte de los huelguistas siempre es un cambio en la forma de relación que implica el sistema capitalista en el que se desenvuelven.

La importancia que adquiere un corpus literario como el que aquí presentamos se relaciona, también, con la visibilidad, las imágenes y el enfoque de la realidad que asumen estas novelas para reafirmar que a partir de esas huelgas, y posteriores matanzas, se fundan y consolidan identidades sociales, políticas, culturales y literarias. Es decir, el impacto de las matanzas, junto a otra serie de factores a los que aludiremos en su momento, opera como un germen fundador de una conciencia social e incide directamente en la forma literaria bajo la cual el escritor representará la masacre.

*La casa grande* (1962) del escritor colombiano Álvaro Cepeda Samudio; *Las cruces sobre el agua* (1946) del escritor ecuatoriano Joaquín Gallegos Lara; *Hijo del salitre* (1952) del chileno Volodia Teitelboim y *En la Semana Trágica* (1966) del argentino David Viñas, son algunas de las novelas a las que haremos alusión y que conforman el corpus literario al que nos abocaremos con mayor diligencia<sup>66</sup>. Estas novelas, a la vez que representan la

---

<sup>66</sup> Cabe señalar que la tesis que aquí se presenta tiene como corpus principal las novelas sobre las matanzas de Argentina, Chile y Ecuador. A cada uno de estos países y sus literaturas se le ha dedicado un capítulo específico. Sin embargo, con el objetivo de ampliar el corpus y demostrar la existencia de las matanzas en otros

matanza, dan a conocer las distintas formas en que la violencia es ejercida frente a una situación como sería la denominada «huelga general». Respecto a la violencia, el filósofo Paul Ricoeur advierte que existe un tipo de violencia que denomina como «fundadora», y con ella se refiere a que toda «comunidad histórica» nace de una «relación original con la guerra» y que tal relación circunscribe acontecimientos que «son, en lo esencial, actos violentos legitimados después por un Estado de derecho precario» (Ricoeur 111). En otras palabras, las comunidades históricas se fundan bajo una relación de violencia<sup>67</sup>. Una de nuestras hipótesis, en diálogo con la noción de Ricoeur, es que la evidente violencia que subyace en las matanzas de obreros, ocurridas en Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XX, también podría ser considerada como fundadora. Ya no se trataría, sin embargo, de la forma de violencia fundadora que planteaba Ricoeur, ya que la fundación no sería de una «comunidad histórica», y dicha violencia llevaría consigo un anhelo fundacional. Se trataría, por lo tanto, de que las matanzas poseen un sustrato fundacional debido a que las antecede, en la mayoría de los casos, una organización colectiva de trabajadores que anhelan una modificación de un estado de cosas. Tal objetivo, como sabemos, no se cumple en las condiciones propuestas por los huelguistas, pues el desenlace en todos los casos es fatal. No obstante, de la muerte colectiva emerge una conciencia que permite, después de la tragedia, que los individuos reconozcan su condición y posición frente a una dinámica social y, por consiguiente, se articulen políticamente para adquirir una voz que hasta entonces, en su condición de subalternos, les ha sido negada. Dicho todo esto, la violencia de la masacre fundaría, más bien, una identidad, una clase social, una conciencia cultural crítica o, como lo nombra Manuel Castells (1997), «identidades de resistencia». En consecuencia, esta dinámica de poder, en la que la violencia es ejercida por el Estado sobre los trabajadores, produce que se depositen en la memoria colectiva «heridas reales y simbólicas» que se configurarían, más adelante, como herencia de este tipo de violencia fundadora.

---

países, se ha incluido, al final de este primer capítulo, una referencia general de las novelas que abordan la matanza de las bananeras en Colombia y la matanza de Catavi en Ecuador.

<sup>67</sup> Es posible leer «la violencia fundadora» a la que se refiere Ricoeur como una legitimización necesaria para que la comunidad histórica que emerge adquiera una identidad basada en la épica de la guerra y el triunfo. Asumimos, siguiendo a Ricoeur, que las guerras de independencia de comienzos del siglo diecinueve en el continente americano responden a la denominada «violencia fundadora», en la medida en que estos se liberan del poder imperialista español para crear sus propias naciones y de tal hazaña emergen los próceres de cada país.

Las matanzas de obreros como hechos fundacionales y generadores de memoria resultan ser acontecimientos complejos en su contexto y en el devenir histórico. Se puede afirmar, respecto a las heridas simbólicas que producen, que existe la ilusión de que estas pueden, y deberían, subsanarse en términos jurídicos. Sin embargo, dicha consideración es sustancialmente infructífera, ya que ese tipo de heridas se encuentra «dentro del campo de lo irreparable, de lo no indemnizable; de algo imposible de resarcir». Solo cuando reconocemos «la imposibilidad de un retorno a la situación anterior a las violaciones» [o matanzas], se puede empezar a reflexionar en una reparación, no real sino simbólica» (Guilis 276). Esta herida, en tanto simbólica, será entonces una herida abierta que ha sido producida por acontecimientos históricos, como las matanzas de obreros, que deberían tener justicia para dar paso a una reparación que, de todos modos, se movería dentro del campo de lo irreparable.

En cierta medida, el aspecto simbólico de esta herida abierta, que deja la masacre de obreros en Hispanoamérica, responde a la obliteración histórica de los acontecimientos. Estos, al no significar glorias para la nación (pues la matanza es ejercida por el propio Estado a través de las fuerzas armadas), son transfigurados y ocultados quedando relegados como historias que no forman parte del archivo oficial. Se mantiene la humillación en quienes sufren esa violencia y, por lo tanto, su memoria queda supeditada, inevitablemente, a una recuperación simbólica. En este escenario irrumpe la literatura como un discurso que no se desentiende de la historia, ni de las voces silenciadas de la historia, y busca, en primera instancia, visibilizar esos acontecimientos para luego hacerse cargo de la herida simbólica que han producido, como también para trabajar en su reparación. Eduardo Posada Carbó, en un artículo dedicado a la novela *Cien años de soledad*<sup>68</sup>, afirma lo siguiente:

Estos eventos proveyeron al movimiento obrero, y más tarde al partido comunista, de símbolos y mártires en su lucha contra el imperialismo y el capitalismo. Pesaron fuertemente en la percepción de los colombianos sobre el ejército y el capital extranjero e inspiraron la obra maestra de García Márquez (Posada Carbó 7).

---

<sup>68</sup> La pertinencia al referir la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez guarda relación con las referencias, directas o simbólicas, que en dicho texto se realizan a la masacre de las bananeras ocurrida en Colombia en 1928. De ningún modo se trata de que se considere a esta novela bajo la etiqueta de novela histórica.

Estas matanzas, y su reescritura literaria, por lo tanto, puestas en concordancia como un suceso global en los países de Hispanoamérica, nos ofrecen una lectura del acontecimiento histórico y su repercusión a nivel social, literario y político. En esos terrenos, tanto el hecho histórico como su representación a través de la literatura, se configuran como acontecimientos y textualidades germinales, es por ello que en esta investigación las denominamos como «matanzas fundacionales».

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, las matanzas de obreros en Hispanoamérica fueron un fenómeno reiterativo en gran parte de los países del continente. La realidad de aquel entonces no era alentadora, pues como afirma Bernardo Subercaseaux, «quedaba en 1910 casi todo por hacer en términos de democracia republicana, de educación e inclusión social», lo que «se hizo patente en toda la región» («Modernidad decimonónica» 30). Tal realidad nos permite posicionarnos en los años de comienzos del siglo XX, que fue el escenario histórico en el que se produjeron las matanzas de obreros. Estas matanzas, vistas desde la contemporaneidad, guardan similitud en cuanto a la manera cómo se originaron y la forma en que se desarrollaron. Por otra parte, también generaron puntos de convergencia, debido a que gran parte de estos sucesos históricos fueron reescritos literariamente, conformando un corpus no menor de novelas históricas, que toman como referente las matanzas de obreros para sus construcciones ficcionales. Por otro lado, identificamos un punto de concordancia entre las matanzas y las novelas, ya que ambas, con sus debidas proporciones, pueden ser vistas como acontecimientos fundacionales; en el caso de las matanzas, fundarían una ideología política y, en el caso de las novelas, serían promotoras de una identidad social y una conciencia crítica en escritores e intelectuales de la época. A la luz de estas afirmaciones, el interés de esta investigación se deslinda en dos caminos: por un lado, se pretende establecer la relación entre un corpus literario y su referente, que en este caso sería el de las matanzas de obreros en Hispanoamérica; por otra parte, el objetivo es profundizar en el carácter fundacional de esos hechos, tanto a nivel histórico como a nivel literario.

Eduardo Barraza advierte, respecto a la historia y literatura chilena, que «es posible constituir y analizar un corpus narrativo específico en el cual se inscriben —y se recogen para la memoria de la Nación— acontecimientos disfóricos, no dignos de celebración ni de canto» («Texto/Nación» 278). En el contexto de la presente investigación, el corpus narrativo

de acontecimientos «no dignos de celebración» es el que hemos venido presentando (la matanza de obreros en Hispanoamérica) y es manifiesto que no se circunscriben tan solo a un país, sino que se replican, con variantes, en diferentes países del continente americano, en la primera mitad del siglo XX: en Colombia en el año 1928 ocurre la masacre de las Bananeras, en Ecuador en el año 1922 acontece la huelga general de obreros, en Argentina en 1919 sucede la denominada Semana Trágica y en Chile en 1907 la matanza de la escuela Santa María. En términos históricos, una de las similitudes que guardan estas matanzas es que todas se originan a partir de huelgas o movimientos sociales que exigían un mejor trato personal y laboral para los obreros y trabajadores. En términos literarios, son estos hechos los que «origina[n] una narrativa que da cuenta de los traumas provocados por el desencanto de utopías sociales en el siglo XX» (Barraza, «Texto/Nación» 270). Para dar cuenta de aquello, los escritores entablan un diálogo —una alianza como señalamos en el capítulo previo—, que en la mayoría de los casos puede entenderse bajo la idea de novela histórica. Ya entrado el siglo XX, después del auge del modernismo, esta forma de novelar (novela histórica) estrecha lazos con las tragedias y traumas sociales que se hacen visibles en la sociedad. La ineludible relación entre las matanzas y el referente literario nos lleva a profundizar en lo siguiente: el relato ficcional se constituye como una verdad alternativa «más bien (po)ética antes que epistemológica» (Valera-Villegas 9), la que en ningún caso confirma una realidad, sino que más bien nos presenta una «verdad del saber de experiencia, subjetiva y personal» por medio de personajes que narran su vida en un determinado momento histórico. Valera-Villegas profundizará en esta noción y señalará lo siguiente respecto al relato ficcional:

[El relato ficcional funciona como] un principio ético de la memoria que no es otro que el de recordar de manera éticamente responsable lo acontecido en nuestro pasado reciente, recordar lo vivido por nuestros semejantes, convertidos muchas veces en víctimas [...] Por tanto se trataría de comprender la formación de unos sujetos populares por medio de unos relatos de ficción y de vida, vistos como historias ocultas (Valera-Villegas 24).

Como se afirma en la cita anterior, no se trataría tan solo de comprender la formación de unos sujetos en su individualidad, sino de ver cómo estos sujetos se integran a una colectividad social que adquiere conciencia comunitaria y se propone exigir derechos laborales. La organización y el desarrollo de este «levantamiento» de los trabajadores

anticipan la articulación política de un sector de la sociedad y dan paso a que se consolide un movimiento de una magnitud que despierta el temor de las clases acomodadas y del gobierno. Tal situación es la que origina las matanzas, pero a su vez el desenlace funesto de tal cruzada promueve un sentimiento social que se verá proyectada en los escritores, y en los textos literarios que, después de las matanzas, tomarán como referentes tales acontecimientos históricos.

El corpus central de esta investigación está comprendido por novelas que hacen referencia a las matanzas ocurridas en Argentina, Chile y Ecuador. No obstante, dicho corpus, además, se nutre con otros casos de novelas que abordan las matanzas fundacionales ocurridas en Colombia con la masacre de las bananeras en 1928, y en Bolivia con la masacre de Catavi en 1942. Para finalizar este primer capítulo, y a modo introductorio del análisis central de las novelas sobre las matanzas fundacionales, nos interesa presentar una revisión general sobre la recuperación literaria de las matanzas fundacionales ocurridas en Colombia y Bolivia.

### 1.3.2 POLIFONÍAS TEXTUALES: LA MASACRE DE LAS BANANERAS EN COLOMBIA 1928

*La mujer lo miró con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos», dijo. «Desde los tiempos de su tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo».*  
Gabriel García Márquez

Las matanzas en Colombia no son hechos históricos que se circunscriban estrictamente a las primeras décadas del siglo XX. Por el contrario, se podría esbozar una lista de masacres que abarque desde principios del siglo XX hasta la actualidad. No obstante, nuestro interés se centra en las masacres de obreros acaecidas en la primera mitad del siglo XX, cuya trascendencia es relevante en la medida en que estas se configuran como acontecimientos que influyen, y son determinantes, en las sucesivas consolidaciones de movimientos políticos y sociales de cada país. A su vez, las matanzas que son foco de nuestro interés resultan ser el sustrato principal bajo el que se configuran las tramas de un corpus novelístico que quiere representar aquellos acontecimientos desde la literatura. En el caso de

Colombia es la denominada *masacre de las bananeras*<sup>69</sup>, ocurrida en la madrugada del 6 de diciembre de 1928 en la localidad de Ciénaga, la que posteriormente será tomada como tema ficcional para su reescritura literaria. Jorge Elías Caro advierte que, a pesar de que es la de mayor referencia, esta «no fue la primera masacre obrera en Colombia, pues antes, en 1919, ya se había presentado una con artesanos en Bogotá y otras con trabajadores de la Tropical Oil Company a lo largo de la década de los años 20» (Elías Caro 1). Pese a ello, es la masacre de las bananeras la que guarda nuestra atención, ya que es la matanza que, en términos generales, reúne las características que hemos delimitado para esta investigación y, en concreto, sigue siendo uno de los episodios más importantes de la memoria colectiva que ha sido llevada al espacio literario por Gabriel García Márquez en su libro de memorias *Vivir para contarla* (2002) y, sobre todo, en su obra más aclamada, *Cien años de Soledad* (1967); por otra parte, el escritor Álvaro Cepeda Samudio, con su novela *La casa grande* (1962), también se hizo cargo de representar, en alguna medida, los acontecimientos ocurrida en el año 1928 en Colombia.

A modo de reseña histórica se puede señalar que los antecedentes de la masacre indican que todo se inició el 12 de noviembre de 1928, con una gran huelga en la región bananera del Magdalena, que se produjo a raíz de los conflictos laborales entre la compañía estadounidense, United Fruit Company, y sus trabajadores. El 29 de noviembre la prensa afirmaba que el conflicto tenía una solución pacífica. La situación, ya para el 3 de diciembre, había cambiado y en los periódicos, en particular el diario *La Prensa*, se señalaba la gravedad del asunto debido «a un decreto de la Gobernación del departamento del Magdalena donde solicitaba nuevos contingentes de tropa militar para acallar a los manifestantes» (Elías Caro 10). En la noche del 5 de diciembre, se emitió un decreto en que se ordenaba «la dispersión de los grupos de huelguistas». Los huelguistas no siguieron las disposiciones del gobernador y la orden de fuego se hizo inminente; acto seguido, aconteció la muerte de centenares de trabajadores. Aquél momento es descrito por Elías Caro en los siguientes términos:

El ejército allí acantonado fue comisionado para hacer cumplir las disposiciones del Gobernador del departamento, y con ese motivo se ordenó a los huelguistas que se dispersaran

---

<sup>69</sup> Para un acercamiento multidisciplinar sobre esta masacre, véase el trabajo de Jorge Enrique Elías Caro titulado «La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia. una historia inconclusa», (2011). En dicho trabajo es posible encontrar referencias históricas, literarias y filosóficas sobre la matanza ocurrida en el año 1928 en Colombia.

[...] Una vez [que] los soldados llegaron a la plaza leyeron el texto completo del decreto y dieron quince minutos para que la muchedumbre obrera acantonada en la plaza, que estaba conformada por más de 1.500 personas, se dispersaran (Elías Caro 4).

Al señalar que existe una reescritura literaria de la masacre de las bananeras, no hacemos más que confirmar la ineludible relación entre historia y literatura y en particular, para este caso, de los hechos que ya hemos venido reiterando. Es de interés presentar aquellas novelas que reescriben la masacre y conocer en qué términos lo hacen. Ahora bien, para el caso de Colombia, no conviene restringir la serie literaria de las matanzas a la denominación genérica de «novela histórica», pues dentro de este encasillamiento solo cabría incluir la novela de Cepeda Samudio, *La casa grande*, que se configura, en palabras de Robert Sims, como una novela que «amenaza la historia» y vuelve a abrir un episodio que para la historia oficial ya se había cerrado:

La novela no controvierte el hecho histórico ni busca erigir otra versión contundente valiéndose del mismo discurso monológico. La novela, por ser el dominio de la heteroglosia, o la diversidad de lenguajes, la heterofonía, o la diversidad de voces (individuales), y la heterología o la diversidad de discursos, se presenta por su naturaleza como un género subversivo frente a la historia. La novela subvierte sobre todo el cómo se sucedieron los eventos mediante un discurso que instaura de inmediato la polifonía textual (Sims 77).

*La casa grande* se proyecta como la antesala, tanto temática como estéticamente, de lo que más adelante se conocerá como nueva novela histórica. Los recursos literarios que utiliza ya no responden al realismo decimonónico, sino que buscan una nueva forma de representar la realidad, esta vez por medio de una polifonía textual. Esta polifonía deja al descubierto la necesidad de dar a conocer la imposibilidad de una verdad absoluta y da paso y voz a nuevos personajes, que en su individualidad no son considerados como históricos pero que participan de un acontecimiento como es, para este caso, el de la masacre de las bananeras.

El caso de Gabriel García Márquez puede ser considerado paradigmático, pues en su novela *Cien años de soledad* (1967) la masacre de las bananeras se lee más bien como una reescritura alegórica de lo que fue el acontecimiento histórico. La escritura de García Márquez, como bien se sabe, viene a instaurar una nueva forma de realidad en la que el componente mágico adquiere un nuevo significado en las ficciones latinoamericanas, o al

menos así lo ha visto la crítica.

El novelista afirma en sus memorias que en su infancia «creció en el esplendor efímero de las bananeras» (García Márquez, *Vivir* 6). Si bien García Márquez conoció desde dentro el trabajo en las bananeras, su relación con la matanza es un poco más distante, pues nació tan solo un año antes de que ocurriera la masacre. En consecuencia, no tenía, para entonces, conciencia de su contexto y de ello da cuenta en el siguiente párrafo del libro de memorias, *Vivir para contarla*:

La matanza de las bananeras fue la culminación de otras anteriores, pero con el argumento adicional de que los líderes fueron señalados como comunistas, y tal vez lo eran. Al más destacado y perseguido, Eduardo Mahecha, lo conocí por azar en la cárcel Modelo de Barranquilla por los días en que fui con mi madre a vender la casa, y tuve con él una buena amistad desde que me presenté como el nieto de Nicolás Márquez. Fue él quien me reveló que el abuelo no había sido neutral sino mediador en la huelga de 1928, y lo consideraba un hombre justo. De modo que me completó la idea que siempre tuve de la masacre y me formé una concepción más objetiva del conflicto social. La única discrepancia entre los recuerdos de todos fue sobre el número de muertos, que de todos modos no será la única incógnita de nuestra historia (García Márquez, *Vivir* 62).

A pesar de que *Cien años de soledad* no podría, ni convendría, ser considerada como novela histórica, sí es sugerente la relación que entabla con el hecho histórico al que, de manera alegórica, hace referencia. Es sugerente, ya que la novela, dentro de su dimensión ficcional, proporciona información que no se encuentra históricamente comprobada y aun así construye una realidad que ingresa en el imaginario colectivo como si se tratara de un texto de rigor histórico. Este fenómeno, que se relaciona muy de cerca con la noción de *metaficción historiográfica* a la que hace alusión Linda Hutcheon, plantea una de las problemáticas a las que hemos dedicado reflexiones. Se trata del uso del material histórico y de la *imaginación a priori* —a la que alude Robin Collingwood—, y de cómo el novelista juega con esos vacíos históricos y logra implantar una realidad o un mito literario con referencia histórica. De esa manera, en *Cien años de soledad* se habla de que los muertos en la masacre fueron tres mil y se configura un juego irónico con una cifra que, hasta la actualidad, es imposible de comprobar, pero que tampoco se podría desmentir con fundamentos para ello. El modo en que se aborda el número de muertos se advierte en la novela en la siguiente cita: «José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café. —Debían ser como tres

mil— murmuró. —¿Qué? — Los muertos —aclaró él—. Debían ser todos los que estaban en la estación» (García Márquez, *Cien años* 350). La declaración de José Arcadio Segundo es «rectificada» más adelante, en clave paródica, y con ella se deja traslucir una actitud crítica frente al relato «oficial» de los acontecimientos que ostenta el carácter de versión oficial:

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuanto medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia (García Márquez, *Cien años* 351).

La ironía presente en *Cien años de soledad*, en particular con la versión sobre la cantidad de muertos, parodia la realidad por medio de la exageración y deja a la matanza, de modo paradójico, sin muertos. Cabe señalar que el tema de la cantidad de obreros muertos hasta la actualidad no ha sido esclarecido y las declaraciones de García Márquez, sobre los tres mil muertos a los que se refiere, son contradictorias en diversas entrevistas<sup>70</sup>. De todas maneras, no se trata de comparar y establecer similitudes y diferencias entre texto histórico y texto literario; lo que aquí intentamos esgrimir es la capacidad que adquiere el texto literario para configurar un discurso que, a modo de texto histórico, incide en el imaginario social, incluso sin que el texto responda, en su totalidad, a la forma más cercana al texto historiográfico que en este caso sería la novela histórica.

---

<sup>70</sup> En las entrevistas realizadas a Gabriel García Márquez a finales de los sesenta afirmaba que, en estricto rigor, la precisión numérica respecto a los muertos en la masacre no fue lo que más le interesó, sino que su objetivo era «atacar» la «historia oficial». Años más tarde, ya en la década del noventa, García Márquez declara lo siguiente en un documental a la televisión británica: «[La matanza] fue una leyenda, llegó a ser tan legendario que cuando yo escribí *Cien años de soledad* pedí que me hicieran investigaciones de cómo fue todo y con el verdadero número de muertos, porque se hablaba de una masacre, de una masacre apocalíptica. No quedó muy claro nada, pero el número de muertos debió ser bastante reducido [...]. Lo que pasa es que 3 o 5 muertos en las circunstancias de ese país, en ese momento debió ser realmente una gran catástrofe y para mí fue un problema porque cuando me encontré que no era realmente una matanza espectacular en un libro donde todo era tan descomunal como en *100 años de soledad*, donde quería llenar un ferrocarril completo de muertos, no podía ajustarme a la realidad histórica [...] decir que todo aquello sucedió para 3 o 7 menos, o 17 muertos no alcanzaba a llenar ni un vagón. Entonces decidí que fueran 3.000 muertos, porque era más o menos lo que entraba dentro de las proporciones del libro que estaba escribiendo. Es decir, que ya la leyenda llegó a quedar ya establecida como historia» (ctd en Posa Carbó 3). Por lo demás, cabe mencionar que la cifra que actualmente es aceptada como verdad histórica es la de 3000 muertos. Para una revisión minuciosa de la relación entre historia y literatura en *Cien años de soledad*, véase el artículo de Eduardo Posada Carbó «La novela como historia: *Cien años de soledad* y las bananeras» (1998).

### 1.3.3 «LA HUELGA DEL ESTAÑO»: LA MATANZA DE CATAVI EN BOLIVIA 1942

*El oficial ordenó a la tropa disparar a mansalva. 19 bajas fueron contabilizadas —según el parte oficial de la empresa—.*

Luis Oporto

Uno de los hechos que ha marcado el devenir de la historia boliviana es la Guerra del Chaco (1932-1935), trascendencia que se puede ver manifestada en la literatura de este país en la que se reconoce la guerra como uno de los tópicos con mayor presencia dentro de la narrativa. Para Guido Arze, el fin de la guerra en Bolivia, en el año 1935, deja una marca y se instaura como «el comienzo del progresivo enfrentamiento de la clase trabajadora y la oligarquía» (Arze 57). Estos enfrentamientos, que involucraban la represión militar en contra de los trabajadores y obreros, fue en aumento hasta alcanzar su mayor intensidad en 1942, año en que se produjo la denominada «Masacre de Catavi». Los hechos ocurridos en Catavi han sido recogidos por escritores que por medio de novelas relatan la lucha y muerte de quienes durante años exigían mejoras laborales. *Metal del diablo* (1946) de Augusto Céspedes, *El precio del estaño* (1960) de Néstor Taboada Terán y *Llallagua: historia de una montaña* (1977) de Roberto Querejazu conforman la serie literaria que recupera la matanza boliviana de Catavi.

Las causas de la masacre, según los antecedentes históricos, guardan relación con la militarización de los campamentos mineros, cuyo objetivo era resguardar el orden, y con la exigencia de un aumento salarial por parte de los trabajadores. A finales de 1941 comenzaron las extensas e infructíferas negociaciones que, finalmente, llevaron a la organización de una huelga general en diciembre de 1942. A esta huelga se le denominó la «huelga del estaño»<sup>71</sup>. La exigencia y el petitorio de los trabajadores solicitaban un aumento salarial del 60%. La empresa a cargo de Simón I. Patiño, que en la novela *Metal del diablo* será nombrado como Zenón Omonte, solo otorgó un 10%. La infructuosa negociación provocó que se declarase una huelga general que —como afirma Luis Oporto— movilizó «una inmensa masa humana de seis mil trabajadores engrosada por sus esposas e hijos» (Oporto 65). La masa de huelguistas se dirigió hasta el campamento ubicado en Catavi, departamento de Potosí, para

---

<sup>71</sup> Guillermo Lora advierte que la denominación «huelga del estaño» emerge de los observadores extranjeros y se perpetúa con el tiempo (71).

exigir sus demandas a la gerencia de la empresa. Oporto describe estos hechos en los siguientes términos:

La empresa había solicitado autorización para reprimir la marcha minera y autorizó al destacamento militar fuertemente armado, detener a los manifestantes. La tropa ordenó detener la marcha, que siguió impávida hacia su destino. El oficial ordenó a la tropa disparar a mansalva. *19 bajas fueron contabilizadas* —según el parte oficial de la empresa— (Oporto 66, cursiva nuestra).

Las diecinueve bajas referidas en la cita anterior son puestas en tela de juicio por medio de la aclaración que realiza el historiador Luis Oporto respecto a que dicha información provenía desde «el parte oficial de la empresa». Sin embargo, al igual que en la masacre colombiana de las bananeras, el número exacto de muertos nunca llegó a saberse, aunque a través de la oralidad se ha ido construyendo un discurso que afirma que fueron muchos más los asesinados ese 21 de diciembre de 1942 y aquellos muertos que no se contaron «fueron sepultados en la oscuridad de la noche, en una fosa común del cementerio de Llallagua» (Oporto 66).

La recuperación literaria que se hace de la masacre de Catavi es al alero de un tipo de novela de corte social. Para el escritor Oscar Cerruto, este tipo de novelas en Bolivia tuvieron una influencia que provino de la novela socialista y proletaria europea. Sin embargo, Augusto Guzmán (1955) afirma que la novela social en Bolivia, como la pensó Cerruto<sup>72</sup>, no llegó a configurarse completamente durante el periodo que denomina de *los naturalistas* (1932-1954)<sup>73</sup>; vale decir, no logró instalarse ni perpetuarse en el campo literario boliviano de mitad del siglo XX. Pese a ello, las voces de Oscar Cerruto y Augusto Céspedes (autor de *Metal del diablo*), aunque no logran contundencia en un tipo de escritura social, son las que «mayor novedad y riqueza expresiva» aportan a la literatura que surge finalizada la guerra del Chaco en Bolivia (De Medina 333). Fernando Diez de Medina los considera como voces canónicas

---

<sup>72</sup> Augusto Guzmán se limita a señalar que Oscar Cerruto diseña un tipo de novela particular, que llama novela social, a partir de la novela socialista y proletaria. Guzmán no detalla si acaso esta última correspondería al tipo de realismo socialista soviético, aunque parece evidente que así sea, pues de esa manera se dio en otros países de la región.

<sup>73</sup> Augusto Guzmán en el libro *La novela en Bolivia. Proceso 1847-1954* (1955) señala que ha trazado un itinerario sobre el desarrollo de la literatura en el que contempla los siguientes periodos: «Romanticismo (1847-1905), Realismo (1905-1932), Naturalismo (1932-1954)». Si bien no es nuestra intención discutir tales propuestas de historiografía literaria, sí es pertinente señalar que el desarrollo de tendencias como las que Guzmán utiliza varía temporal y sustancialmente en cada país (80).

que emergen después de finalizada la guerra y, por consiguiente, los incluye como los rostros visibles de una generación que denominó Generación del Chaco.

*El metal del diablo* (1946) de Augusto Céspedes, publicada cuatro años después de la masacre de Catavi, es una novela que se enfrenta a la historia desde una mirada social y política. El autor, junto a su interés por retratar determinados aspectos de la masacre, propone una escritura novedosa que, al igual como lo hiciera en el caso de Colombia Álvaro Cepeda, anticipa formas y recursos estéticos que más adelante predominarán en la novela histórica de finales del siglo XX. El personaje principal en la novela de Céspedes es Zenón Omonte, cuyo referente, como anticipamos, es Simón I. Patiño. Este personaje, según opiniones críticas, es construido biográficamente siguiendo un camino que lo lleva a una mitificación «particular de ensañamiento peyorativo» (Guzman 162). Se le deja ver como un magnate del estaño, poniendo al descubierto únicamente el lado material que rodeaba al personaje. La propuesta de Céspedes parece no convencer a la crítica, que considera una debilidad dentro de la novela el hecho de que Simón Patiño sea mitificado en un tono negativo. Según Diez de Medina:

El personaje central —que debió ser un personaje tipo— se malogra por la pasión del narrador. Patiño, mal boliviano, gran egoísta, hombre censurable desde el punto de vista del patriota y del sociólogo, no fue la caricatura tosca y despreciable que el novelista describe. Con todas sus faltas éticas y cívicas el Rey del Estaño fue de una vigorosa humanidad (De Medina 333).

La mitificación que Céspedes hace de Patiño no permite que la novela sea valorada por una parte de la crítica que le exige, como en el caso de Diez de Medina, una representación ecuaníme del personaje real al que se está refiriendo. Sin embargo, hay que considerar que la escritura de Céspedes, y la construcción que hace del personaje, se encuentra determinada directamente por la masacre que cuatro años antes se había vivido en Catavi, en las oficinas de estaño pertenecientes a Patiño. Es de imaginar que, cuando menos, dicha masacre produjo un imaginario, y un sentimiento, que Céspedes quiso presentar y enfatizar en su texto. Por otro lado, hay que señalar que la narración, tanto de la huelga y la masacre, alcanza un alto nivel literario mezclado con una definida crítica social, una confluencia de aspectos que para entonces no eran comunes en la literatura boliviana. En breves palabras se podría afirmar que la novela es un texto cargado de metáforas, en consonancia con cuadros realistas de la vida boliviana que logran que la novela *Metal del*

*diablo* adquiera gran trascendencia hasta la actualidad dentro de la literatura del país.

*El precio del estaño* (1960)<sup>74</sup>, de Néstor Taboada, es la novela más significativa de entre las tres que han sido mencionadas. La matanza de Catavi es tomada como tópico principal, con lo cual se logra un panorama detallado del acontecimiento histórico. En la novela se relata que la huelga del estaño convocó a ocho mil personas, entre trabajadores y sus familias, que mientras se dirigían a Catavi fueron abordadas por las fuerzas militares para que detuvieran la marcha. Los militares, al ver que los huelguistas no acataron dicha orden, abrieron fuego de manera indiscriminada en contra de la masa. Una de las víctimas de la masacre fue María Barzola, quien se erige como mártir del hecho histórico y, en su memoria, se le confiere su nombre al lugar en donde se enterraron a los muertos que, según la narración de Taboada, superaban los tres mil.

El crítico Leonardo García Pabon afirma que esta novela se inscribe en lo que él llama «la tradición social boliviana», que antes habían iniciado Cerruto y Céspedes. Lo que destaca el crítico es la forma en que Taboada, en *El precio del estaño*, hace converger historia y literatura y cómo, después de esta novela, será prácticamente imposible construir una imagen de Bolivia, desde la perspectiva social, sin recurrir a la problemática y las historias mineras, pero abordadas desde la literatura, en particular desde el texto de Taboada. No cabe duda de que esta novela es la que mejor representa los acontecimientos históricos ocurridos en Catavi en 1942, debido a que la masacre es el centro de la narración. Por otro lado, la forma en que se mezcla historia y ficción nos acerca a la noción de límites difuminados que presentamos en algunas hojas previas. Se trata del uso de los paratextos que hace el escritor para otorgar verosimilitud al texto aduciendo la veracidad de las fuentes que ha utilizado para escribir la novela. Se afirma, al comienzo del libro, que se han trasladado a la novela fuentes fidedignas:

El día 21 de diciembre de 1942, tuvo lugar una espantosa matanza de trabajadores mineros en la localidad de Catavi [...] He trasladado a la novela, utilizando, como documento fundamental, el informe del señor Martin C. Kyne, vicepresidente del Sindicato de Empleados de Almacenes (Departamento Store) de EE.UU (Taboada 11).

La aclaración que realiza el autor, más allá de su comprobación, se inserta dentro de la

---

<sup>74</sup> En adelante, para efecto de citas, se ha tomado la cuarta edición de Plural Editores publicada en el año 2006.

discusión teórica que envuelve a los textos históricos y literarios, en particular a las novelas que usan como referente la historia. Guido Arze señala que «con el recurso paratextual entendido en el sentido de Gerard Genette, la novela reclama para sí la veracidad atribuible a los textos de historia, con la legitimidad otorgada por los postulados de Hayden White» (Arze 61). Sin embargo, ante una afirmación como la de Arze, guardamos, por ahora, cierta distancia, ya que cabría preguntarse por qué, entonces, Taboada no escribió un ensayo histórico si acaso su interés era disputar o «reclamar para sí» la veracidad de un texto de historia. Como quedó esbozado en el apartado teórico, a nuestro parecer el literato no pretende ser historiador y por medio de los paratextos no intenta dar un efecto historicista (que de todas maneras quedaría desmantelado ya en el primer párrafo de la novela) ni reclamar una verdad histórica. El paratexto que hemos citado reafirma la referencialidad histórica del suceso que se nos relatará, valiéndose de fuentes extraliterarias que supongan una autoridad, en calidad de testigo, y que puedan otorgar una verdad literaria. Se trataría de un discurso alternativo al histórico que demuestra la inexistencia de una verdad absoluta y solo deja al descubierto las diferentes interpretaciones posibles que se pueden desprender de un documento que suele ser respaldado por el trabajo que realizan los historiadores. Por lo demás, el mismo autor señala, algunas líneas después de su paratexto inicial, «que han sido utilizados también otros documentos, de suyo valederos, que hicieron peligrar la compleja estructura de la novela» (Taboada 11).

*Llallagua, historia de una montaña*, se aleja un poco de la matanza de Catavi. La novela construye un camino que va desde lo particular a lo universal, tomando como punto de partida la montaña Llallagua<sup>75</sup>, desde donde los mineros extraían la plata y gracias a la cual Patiño obtiene sus riquezas, para después enfocarse en un Patiño de corta edad. Esta novela contrasta con la de Céspedes en cuanto a la construcción que se hace del Rey del Estaño. Advierte su autor, Roberto Querejazú, que existe una leyenda negra y otra dorada sobre este personaje boliviano, y señala que no se deslindará por ninguna de las leyendas y solo se remitirá a novelar la relación entre Patiño y la Montaña. De esa manera, en la novela

---

<sup>75</sup> Llallagua es el nombre que dieron los indígenas de los Andes a un espíritu benigno que traía abundancia en las cosechas de papa y que crecía en los cultivos de esta con una forma irregular que asemejaba la unión de dos papas. Durante el imperio de los Incas se le llamó Llallagua a una montaña que, a su debida escala, poesía la forma de aquellas papas irregulares que crecían en los cultivos. Además, dicha montaña era abundante en estaño, como antes lo había sido en plata, y se dice que las riquezas de Patiño se deben a la explotación de Llallagua.

se deja al descubierto el camino que lleva a Patiño a ser el hombre más rico de Bolivia gracias al estaño. El capítulo diecisiete de la novela está enfocado completamente en la matanza de Catavi. En él se hace una narración más bien descriptiva de cómo acontecieron los hechos, dando a entender, finalmente, que fueron solamente diecinueve los muertos en la masacre de Catavi.

Guido Arze afirma que la masacre de Catavi es un hecho fundamental para explicar «tanto la Revolución Nacional Boliviana como *la novela* que coadyuvó su realización» (Arze 61)<sup>76</sup>. Lo que propone Arze es que novelas como las que aquí hemos reseñado y comentado, contribuyeron a los fines revolucionarios bolivianos. Augusto Céspedes ya había advertido sobre la importancia de la literatura en medio de las manifestaciones y luchas revolucionarias y, de manera tajante, afirmó que su novela *Metal del diablo* «puede calificarse no solo como precursora, sino como inductora de la nacionalización de las minas, decretada en 1952» (Guzman 161). Lo que afirma Céspedes, y lo que sostiene Arze, resulta fundamental para comprender una parte de la tesis de esta investigación. Se trata del carácter fundacional que subyace en ciertas matanzas como la de Catavi y el modo en que dichas matanzas ingresan al texto literario para reconstruir los funestos episodios históricos que hasta ahora han sido referidos. La reconstrucción de la historia en estas novelas se realiza bajo nuevas perspectivas y lugares de enunciación que, desde un marco ficcional, configuran imaginarios renovadores que promueven la necesidad de adquirir una conciencia social. De ese modo, las novelas se presentan como parte de un engranaje necesario para un cambio social que permita, por ejemplo, la consolidación de políticas estatales, tal como ocurrió con la nacionalización de las minas en Bolivia diez años después de acontecida la matanza de trabajadores en el poblado de Catavi del departamento de Potosí.

En síntesis, en este capítulo se ha querido presentar, por un lado, un panorama de la tendencia denominada novela histórica y una problematización en la relación entre historia y literatura. Por otra parte, al final del capítulo, se ha introducido el tema central de esta investigación, el de las matanzas de obreros, por medio de los tópicos principales que es posible identificar en las novelas que abordan masacres obreras, es decir, la violencia y la herida simbólica que deja un acontecimiento como el que aquí se analizará. Finalmente, en

---

<sup>76</sup> Véase el libro de Guido Arze, *La novela revolucionaria, contribución a la crítica* (2008), en el que se propone que la literatura, dentro de lo que fue la revolución boliviana, resultó ser una manifestación cultural de trascendencia para los fines revolucionarios.

este capítulo se ha querido exponer, de manera general, los casos de matanzas fundacionales que ocurrieron en Bolivia y en Colombia. Esta revisión, que anticipa el análisis principal del corpus propuesto, ha permitido establecer redes de sentido entre la matanza de las Bananeras y la masacre de Catavi con la literatura de cada país, lo que anticipa el riguroso análisis sobre las matanzas en Argentina, Chile y Ecuador que se presentará en lo sucesivo de esta investigación.

## CAPÍTULO II

### 2. VIOLENCIA FUNDADORA: BUENOS AIRES Y LA «SEMANA TRÁGICA» EN 1919

*Este país cría asesinos, hombres y mujeres. Y hay que detenerse y hablar de los 30.000 desaparecidos, de la matanza de los peones de la Patagonia, de la Semana Trágica, de las noticias policiales de todos los días.*

Andrés Rivera

La existencia de un corpus literario cuyo referente sean episodios históricos, en este caso traumáticos, viene a señalar y reafirmar la manifiesta relación, no exenta de complejidades, que se da entre historia y literatura. Queremos evocar con la expresión «hechos traumáticos» las sucesivas matanzas acaecidas en Argentina en las primeras décadas del siglo XX. Estas matanzas, foco central de la investigación, han sido recuperadas y reelaboradas ficcionalmente por la literatura que deviene en espacio crítico, a veces en sintonía y otras veces en oposición a un discurso histórico que aparenta ser objetivo. De ese modo, la literatura abre un espacio discursivo que, a pesar de su carácter ficcional, asedia otros discursos hegemónicos con el fin de provocar cierta extrañeza en el lector a través de motivos ligados a la violencia, el espacio, la política o el poder. Estos tópicos, lejos de ser ramificaciones de la historia, son elementos que la constituyen en su complejidad. No existiría contradicción, entonces, en denominar estas novelas, si acaso existiese la necesidad, como novelas de violencia, políticas o de la ciudad, entendiendo que tales denominaciones se circunscriben dentro de una clasificación mayor que es la de ficción histórica. Lo que nos interesa recalcar es la confluencia de temáticas que se abordan en las novelas que analizaremos y que logran entablar redes de sentido entre la historia y los elementos que la constituyen como tal. Por otro lado, también nos interesa señalar que en el ámbito discursivo y estético las dos novelas que en este capítulo conforman el corpus de análisis pueden ser integradas a la tendencia latinoamericana de la novela histórica y su tradición. Si bien la clasificación de estas obras no es nuestro principal objetivo, se puede afirmar, sin duda, que *En la Semana Trágica* (1966) de David Viñas, anticipa el auge que tendrá la novela histórica en las últimas tres décadas del siglo XX. Por otro lado, la novela de Andrés Rivera, *El*

*profundo Sur* (1999), se instala dentro de la tendencia literaria contemporánea que trabaja sobre la imposibilidad de la escritura a partir del trauma histórico.

Si se asume el estudio de las novelas argentinas que componen el corpus de esta investigación desde una mirada discursiva o «desde la específica condición textual del objeto literario», podemos permitirnos tomar distancia del análisis teórico-metodológico con el cual se suelen revisar las novelas históricas hispanoamericanas. Al tomar esta decisión nos alejamos de la tendencia y expectativa filiativa de obras y autores en torno a una cohesión, ya sea generacional o, para este caso, teórica. El camino elegido libera a las novelas en cuestión de la necesidad, por ejemplo, de cumplir una serie de características propias de las novelas históricas y se abre un espacio para revisar las contradicciones tanto de las novelas como del hecho referido. Tal elección, insistimos, no excluye que la novela de David Viñas, *En la Semana Trágica* (1966), o la de Andrés Rivera, *El profundo Sur* (1999), sean catalogadas de históricas, sino que, al contrario, permite revisar las particulares complejidades de la novela histórica, ahora en el caso de Argentina<sup>77</sup>.

Resulta interesante, junto con mencionar que la referencia de ambas novelas es la matanza fundacional ocurrida en 1919 denominada como «Semana Trágica», presentar un corpus literario mayor al que se circunscriben las dos obras literarias que son nuestro objeto de estudio. Este corpus mayor lo compone una serie de novelas que toman como eje ficcional otras matanzas a las que no necesariamente le es congénito el germen fundacional pero que, sin duda, se encumbran como acontecimientos traumáticos que han marcado la historia, la

---

<sup>77</sup> Andrés Avellaneda, en un artículo del 2003 sobre literatura argentina del final de siglo XX en *Revista Iberoamericana*, confecciona una lista de novelas históricas de alta calidad literaria publicadas en la última década del siglo XX. Entre ellas se encuentra la de Andrés Rivera y una de las últimas de David Viñas. Al respecto dice lo siguiente: «La novela histórica fue escrita y consumida profusamente en los noventa, especialmente en versiones *best-seller*, *light* sobre las hazañas y amoríos de personajes del pasado argentino o americano (ejemplos paradigmáticos son las novelas de María Esther de Miguel, como *El general*, *el pintor y la dama*, Premio Planeta 1996, o *Las batallas secretas de Belgrano*, Premio de los Libreros 1996). La novela histórica *light* se vendió muy bien hasta fines de la década, pero fueron unánimemente devaluadas dentro del campo literario por rutinarias y formulaicas. Muchos otros relatos históricos mantuvieron sin embargo un alto nivel de calidad literaria e ingresaron por ello en el debate ideológico-escritural de la década. Entre ellos, sobre el siglo diecinueve: *Santo oficio de la memoria* (1991) de Mempo Giardinelli, *La pasión de los nómades* (1994) de María Rosa Lojo, *El farmer* (1996) y *La lenta velocidad del coraje* (cuentos: 1998) de Andrés Rivera; sobre 1919: *El profundo Sur* (1999) de Rivera; sobre los sesenta: *Claudia conversa* (1995) de David Viñas; sobre los setenta: *Villa* (1996) de Luis Gusman, *La historia* (1999) de Martín Caparrós; sobre 1976-83: *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro, *Sangre de cualquier grupo* (1996) de Vicente Muleiro, *Los juegos siniestros argentinos* (1996) de Mirta Maidana, *El árbol de la gitana* (1997) de Alicia Dujovne Ortiz, *Un secreto para Julia* (2000) de Patricia Sagastizábal; sobre la etapa de redemocratización: *Tela de juicio* (1991) de Leonardo Moledo; sobre los noventa menemistas: *Frivolidad* (1995) de Juan Forn, *Se esconde tras los ojos* (2000) de Pablo Toledo» (Avellaneda 131).

identidad y el devenir de un país. Entre estas matanzas se encuentra el genocidio Selknam, cuya data es entre finales del siglo XIX y primera década del XX, que ostenta ser la masacre con mayores referentes literarios entre escritores argentinos, chilenos y españoles<sup>78</sup>. Siguiendo el orden cronológico, al finalizar la segunda década del siglo XX, acontece la Semana Trágica, que aquí tomamos como parte central de nuestro corpus sobre matanzas fundacionales. Esta matanza se inscribe como la movilización y manifestación obrera con mayor trascendencia dentro de un periodo (1917-1922) marcado por la oleada de luchas obreras y no ajeno al acontecer mundial definido, para entonces, por la Revolución Rusa. Además, la Semana Trágica inaugura las luchas sociales que después tendrán lugar con la huelga de la forestal y la huelga de los trabajadores rurales en la Patagonia entre 1920 y 1922; este último hecho también conocido como la «Patagonia trágica». Cabe mencionar que la huelga de trabajadores rurales en la Patagonia también tiene referentes literarios; uno de ellos, en la misma voz de David Viñas con *Los dueños de la tierra* (1958), otro con la novela del chileno Pavel Oyarzun, *El paso del diablo* (2004).

Es pertinente anteceder el análisis de las novelas de David Viñas y Andrés Rivera con una contextualización del hecho histórico referido atendiendo a las distintas versiones que en torno a este se originaron. Para comenzar, debemos señalar que la llamada Semana Trágica es una denominación que hizo la prensa tomando como referencia los hechos ocurridos diez años antes en Barcelona<sup>79</sup>. Para el caso argentino los acontecimientos transcurren entre el 9 y el 16 de enero del año 1919 en la ciudad de Buenos Aires. Se trata, en principio, del enfrentamiento entre huelguistas de las industrias metalúrgicas Pedro Vasena, quienes llevaban un mes en huelga, y las fuerzas de seguridad de esta misma. El motivo de la huelga

---

<sup>78</sup> El corpus narrativo del genocidio Selknam comprende las novelas: *El último confín de la tierra* (1951) de Lucas Bridge; *El guanaco blanco* (1980) y *Cazadores de indios* (2010) (escritura y reescritura respectivamente) de Francisco Coloane; *El corazón a contraluz* (1996) de Patricio Manns.

<sup>79</sup> Se conoce con el nombre de Semana Trágica a los sucesos acaecidos en Barcelona, y otras ciudades de Cataluña, entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909. El desencadenante de estos violentos acontecimientos fue el decreto, del gobierno de Antonio Maura, de enviar tropas de reserva a las posesiones españolas en Marruecos en un momento muy inestable e inseguro para reservistas que, en su mayoría, eran padres de familia de las clases obreras. Los sindicatos convocaron una huelga general. El balance de los disturbios de la ciudad de Barcelona supuso un total de 78 muertos (75 civiles y 3 militares); medio millar de heridos y 112 edificios incendiados (de estos, 80 eran edificios religiosos). El gobierno de Maura, por medio de su ministro de la Gobernación Juan de la Cierva y Peñafiel, inicia de inmediato, el 31 de julio, una represión durísima y arbitraria. Se detuvo a varios millares de personas, de las que 2000 fueron procesadas, resultando 175 penas de destierro, 59 cadenas perpetuas y 5 condenas a muerte. Además, se clausuraron los sindicatos y se ordenó el cierre de las escuelas laicas.

fue, principalmente, la solicitud de mejoras laborales para los trabajadores de la empresa metalúrgica. Al respecto, la posición de quienes lideraban la empresa era de total intransigencia y antes de dar espacio al petitorio de los trabajadores, contrataron a rompeshuelgas (esquiroles o crumiros) que pudieran debilitar el movimiento obrero. El efecto no fue el esperado. Por el contrario, el desgaste trajo consigo una agudización de la violencia, lo que determinó que la empresa metalúrgica contratara a civiles armados o «grupos de choque parapolicial» que pudieran terminar con la huelga por medio de la violencia directa. Por su parte, los huelguistas recurrieron al quiebre económico de la industria a través del corte en el abastecimiento; es decir, se impedía el transporte de material entre los establecimientos de la empresa. El tenso escenario de violencia se agudizó con el apoyo de los vecinos y comerciantes hacia los huelguistas. La adhesión de los vecinos y comerciantes motivó a que la empresa entregara armas de fuego a los transportistas y rompeshuelgas. El clima de violencia, y muertes que se catalogaron como «aisladas», aumentó, hasta que el día 7 de enero comenzó un enfrentamiento que reúne, por una parte, a policías, bomberos y rompeshuelgas, todos armados con *máuser* y, por el otro lado, los huelguistas. Hubo decenas de heridos a bala y, al menos, cuatro muertos que no eran empleados de la Industria Metalúrgica Vasena. Este episodio, antes de ser el desenlace o final de la movilización, es el comienzo de la Semana Trágica.

La situación del 7 de enero generó indignación en el sector obrero. De manera simultánea la Federación Obrera Marítima (FOM), perteneciente a la Fora IX (Federación Obrera Regional Argentina)<sup>80</sup>, se declaró en huelga. Al anochecer del mismo día, la Fora V<sup>81</sup> declaró la huelga general para el día siguiente; con ello cualquier opción de acuerdo se

---

<sup>80</sup> La Federación Obrera Regional Argentina (FORA) del IX Congreso es la denominación que recibió una central sindical argentina entre 1915 y su disolución en 1922, al fusionarse en la Unión Sindical Argentina. La aclaración «del 9º Congreso» se debió al hecho de que en el IX Congreso de la FORA -creada en 1901-, la mayoría de los sindicatos resolvieron derogar la regla del Estatuto establecida en el V Congreso (1905) que obligaba a la central a adoptar como propia la ideología anarquista, hecho que motivó la separación de un grupo de sindicatos anarquistas que adoptó la denominación de Federación Obrera Regional Argentina del V Congreso.

<sup>81</sup> La Federación Obrera Regional Argentina (FORA) del V Congreso es una federación obrera argentina de orientación anarquista o más específicamente de lo que ha sido llamado Movimiento Obrero Anarquista. Esta se origina a partir de la división que se produce, en el IX Congreso, de la FORA fundada el 25 de mayo de 1901. Esta división tiene como resultado la FORA V y la FORA IX. El motivo de la separación de la FORA se debió al hecho de que en el IX Congreso de la FORA, la mayoría de los sindicatos resolvieron derogar la regla del Estatuto establecida en el V Congreso (1905) que obligaba a la central a adoptar como propia la ideología anarquista, tal hecho motivó la separación de un grupo de sindicatos anarquistas que adoptó la denominación de Federación Obrera Regional Argentina del V Congreso.

esfumó. El día 9 de enero se llevó a cabo el funeral de quienes habían muerto dos días antes en los enfrentamientos. Una multitud de trabajadores acompañó la marcha fúnebre que fue reprimida con el beneplácito del presidente Irigoyen. Son decenas los muertos que deja el día 9 de enero y que constituye el punto más álgido de la semana. No existe claridad sobre los hechos, pero de lo que sí se tiene certeza es de que el levantamiento de los huelguistas se mitifica. En la prensa se señala que la dirigencia del movimiento es de bolcheviques y maximalistas. Pese a ello, la huelga extiende su magnitud con el apoyo de obreros de otras ciudades como Mar del Plata o Rosario. Mientras tanto en Buenos Aires se paralizó la ciudad a través de barricadas. Los tres días que prosiguen al 7 de enero, se verán marcados por lo que se llamó el «terror blanco»; un terror que es ejercido por la denominada guardia blanca, que es conformada por grupos patriotas paramilitares, de «niños bien», que salen a la calle junto con la policía y las fuerzas militares y cuyo objetivo es reprimir y matar a judíos, bolcheviques y anarquistas que supuestamente conformaban el centro del movimiento huelguista.

La noche del 10 y 11 de enero la policía y los grupos patrióticos ingresan a las casas a reprimir y asesinar a sus ocupantes dejando cientos de muertos. Frente a esta situación los dirigentes de la Fora IX, de la metalúrgica Vasena y el presidente Irigoyen llegan a un acuerdo y se da por finalizada la huelga. Sin embargo, esta continúa con el apoyo de la Fora V, y, por otro lado, las fuerzas policiales siguen matando trabajadores. Finalmente, el 13 de enero, las fuerzas de seguridad balean la Federación Obrera Ferroviaria, la que permanecía en huelga por demandas particulares, y ese mismo día se levanta la huelga metalúrgica. Al día siguiente, 14 de enero, se levanta la huelga general en un acuerdo de las fuerzas armadas con las Fora V y Fora IX, por separado. Se liberan los dirigentes detenidos y la ciudad vuelve a la «calma». El saldo final es una cantidad indeterminada de muertos, pero se habla de centenares y la prensa obrera llega a señalar que fueron 1500. Los presos y expulsados del país son miles. También queda como antecedente el único *pogrom*<sup>82</sup> del que se tiene registro en el continente.

---

<sup>82</sup> Dentro de la Semana Trágica se produjo el único *pogrom* (matanza de judíos) del que hay registro en el continente americano. Tuvo su epicentro en el barrio judío de Once y tuvo autonomía dentro de la acción represiva que caracterizó a esa semana, orientada principalmente a reprimir la huelga y al movimiento obrero. Algunos investigadores han prestado atención a los vínculos evidenciados en esa ocasión entre la discriminación social y la discriminación racial. El *pogrom* se desató cuando promediaba la Semana Trágica y se sumaron a la represión los civiles de clase alta, alcanzando su máximo despliegue los días 11 y 14 de enero. Su primera manifestación se produjo el 10 de enero, en la reunión realizada en el Centro Naval y presidida por el contralmirante Domecq (Izaguirre, 57-58). Fue llevado a cabo por la Liga Patriótica Argentina, incendiaron

Hay quienes afirman que la Semana Trágica es el hecho que consolida la huelga como espacio legítimo para establecer las demandas de los trabajadores. La plaza donde se concentraron los principales hechos pasó a llamarse plaza Martín Fierro. Las acciones que se tomaron, por parte del gobierno de Irigoyen, después de la Semana Trágica fueron, de modo contradictorio, establecer un trato más radical en la mediación entre obreros y los dueños de la industria, atendiendo a la solicitud de los sectores conservadores. Por el contrario, el movimiento obrero, antes de ceñirse bajo la nueva disposición de orden, se expande por otros lugares del país. Solo meses más tarde, en marzo de 1919, emerge la huelga de la forestal en Santa Fe, industria explotadora de bosques dirigida por ingleses. Por su parte, en la Patagonia Argentina continúan las movilizaciones y los trabajadores laneros declaran la huelga general en toda la provincia de Santa Cruz. Los desenlaces, en ambas movilizaciones, como señalamos antes, son represión, persecución y matanza de trabajadores.

Ahora bien, el sustrato disciplinar y temático de esta investigación nos lleva del campo histórico al campo literario, sin que en ello perdamos de vista la descripción de los hechos ocurridos en Argentina en 1919. Se puede advertir, después de una exhaustiva revisión bibliográfica, que la matanza genera un interés literario que queda en evidencia a través de la recuperación ficcional de esta matanza de trabajadores. En concreto, esta tiene repercusión inmediata en el campo de la narrativa, de la cual quisiéramos elaborar una breve síntesis. Tan solo un mes después de haber acontecido los hechos, en febrero de 1919, Arturo Cancela (1892-1957) publica en formato folletín (en *La Novela Semanal*) el cuento *Holgorio*<sup>83</sup>. El mismo cuento se publica tiempo después con el nombre «Una semana de holgorio», en *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*, en 1923. Entre ambos textos solo se evidencian algunas leves modificaciones como, por ejemplo, la ausencia del paratexto inicial del cuento: «Diario de una guardia blanca». La ausencia del paratexto le resta al cuento el marco histórico y temático dentro del cual se desarrolla el entramado ficcional. Al respecto, María Cecilia di Mario advierte que en el cuento, «la mirada que dirige la focalización será la de un “niño bien”, socio del Jockey Club, quien vivirá el hecho de ser confundido en una

---

sinagogas y además las bibliotecas Poale Sión y Avangard. Los integrantes de la Liga atacaban a los transeúntes, especialmente a quienes vestían con algún elemento que determinara su pertenencia a la colectividad.

<sup>83</sup> Señala, al respecto, María Cecilia di Mario que «las publicaciones semanales, de gran auge y circulación en la población medianamente alfabetizada en torno a los años 20, constituyeron no sólo una de las principales ofertas culturales para los lectores medios de la época, sino también una instancia de profesionalización para jóvenes escritores ansiosos por ingresar al campo literario» (Di Mario 31).

comisaría con un cabecilla maximalista, como la experiencia más extraña, y en un punto más divertida de su vida» (33). El tono narrativo que propone el cuento se corresponde con el proyecto escritural de Cancela, que ha sido denominado como una «prosa humorística y satírica» en la que el autor, en este cuento en particular, «pone en funcionamiento un juego de corte fuertemente irónico que luego, en el interior del texto, arribará a la parodia» (Di Mario 35). El juego al que se refiere Di Mario, antes que una defensa a la «guardia blanca», propone una desacreditación de esta por la «bestialidad de sus métodos». Sin embargo, pese a lo anterior, se mantiene en el cuento de Cancela una contradicción en tanto que el narrador-protagonista presenta una intención de «no transgredir, sino sostener las instituciones, de ofrecerle sus servicios» (35). David Viñas, autor principal dentro de esta investigación, le dedica una breve ponencia al autor del cuento en el congreso de 1985, *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, con el título: «Arturo Cancela: un humorista frente al pogrom de Buenos Aires».

Otra de las narrativas en la que se aborda la Semana Trágica es la novela *Pesadilla* (1929), de Pinie Wald. Esta novela fue publicada inicialmente en *Idish*, idioma que más adelante se conocerá como el judeoaleman, y su título original es *Koshmar*. La traducción al castellano se hace en el año 1987 gracias al escritor Simja Sneh<sup>84</sup>. De esta novela, la crítica destaca su construcción narrativa que propone una mezcla y un diálogo entre la crónica y la ficción; dicha mezcla la acercaría, o bien anticiparía, técnicas y formas de literatura como la *no-ficción* (*non-fiction-novel* en Estados Unidos) que se puede advertir en la novela *A sangre fría* (1966) de Truman Capote o en *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh<sup>85</sup>. Sin embargo, es «gracias a David Viñas, [que] la obra de Wald habría de figurar en la currícula académica» (Di Mario 13) y, por lo tanto, como parte de la literatura argentina, o de tema argentino. David Viñas la descubre y la hace parte de sus trabajos de crítica literaria. Es significativo mencionar que esta es una novela autobiográfica cuyo autor durante la Semana Trágica fue detenido y, como se afirma actualmente, acusado de ser el supuesto presidente de una imaginaria «república soviética de la Argentina y Sudamérica»; esta supuesta

---

<sup>84</sup> La traducción de *Koshmar* aparece inserta dentro del libro *Crónicas judeo argentinas (los pioneros en idish: 1890–1944)* publicado por la editorial Milá en 1987.

<sup>85</sup> En *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh la construcción textual parece ser una mezcla entre testimonio y *no-ficción*. Tal tendencia se consolida en las primeras décadas del siglo XXI en la literatura latinoamericana y se moviliza hacia un espacio de escritura que podemos reconocer como *autoficción*.

república forma parte de los mitos que rodearon los hechos ocurridos en la Semana Trágica. Lo que sí es real es que Pinie Wald era un periodista de *Avangard*, un diario muy popular entre los obreros socialdemócratas, y que durante su detención fue torturado formando parte de lo que hoy se conoce como el *pogrom* del barrio de Once, en Buenos Aires. Son estos temas los que configuran el eje vertebral del libro de Pinie Wald, cuyo subtítulo, *Novela-crónica de la Semana Trágica*, anticipa el proyecto ficcional que el autor quiere presentar; un proyecto ficcional en el que, además, se añade una perspectiva interna que hace parecer que estamos frente a un diario de vida en el que se narran los sucesos acaecidos entre el 7 y 17 de enero de 1919, fechas que se condicen con la detención de Wald<sup>86</sup>. Más adelante, en 1966, David Viñas publica la novela *En la Semana Trágica*. Una nueva edición de esta será publicada en el año 2016, a propósito de los cincuenta años del libro. No conviene quedarse por ahora en esta novela, ya que, posteriormente, haremos un inquisitivo análisis sobre ella.

Después de la publicación de la novela de Viñas aparece *Enero rojo, semana negra* (1974), novela de Floreal Mazía. Al parecer, por las indagaciones críticas que se han realizado, esta novela es la de menor repercusión entre los circuitos literarios. De los escasos comentarios que se han hecho de ella, en uno se dice que la autora relata «sus memorias y vivencias infantiles conservadas de aquellos días» de 1919 (Di Mario 19). Se puede decir, como reseña general, que la novela establece el foco central de su trama tan solo en el día 10 de enero de 1919. No obstante, la novela inicia con la represión militar del nueve de enero, producida en el cortejo fúnebre que acompaña a los primeros muertos en los enfrentamientos. Por lo tanto, en la obra se produce un salto temporal entre el relato inicial y el foco central dentro de la ficción. Este foco descansa en la figura de Víctor, el narrador, que es un niño de diez años, hijo de un anarquista, y en torno al cual convergen una colectividad de voces que buscan representar los dilemas «y altercados ideológicos» entre sindicalistas, socialistas y anarquistas. Leonardo Senkman, en su investigación sobre la *identidad judía en la literatura argentina*, afirma que el proyecto central del narrador es, en la novela de Mazía, antes que

---

<sup>86</sup> Para un análisis detallado, tanto de la forma y la temática en la novela *Pesadilla* de Pinie Wald, véase el capítulo I del libro *De crónicas y escrituras en la Semana Trágica*: «Pinie Wald: cuando la pesadilla deviene crónica», de la investigadora María Cecilia Di Mario.

todo «constituirse en la memoria del padre» (84)<sup>87</sup>, y, por lo tanto, la dimensión histórica y crítica queda subyugada a este tema.

Finalmente, y según la investigación que aquí se lleva a cabo, se puede señalar que la última novela que toma como referente la Semana Trágica es *El profundo Sur* (1999) del escritor Andrés Rivera. Como anticipamos, esta novela forma parte del corpus central de análisis en esta investigación. Otras manifestaciones artísticas y culturales que nutren la rememoración histórica de este acontecimiento son las siguientes: la obra de teatro *La huelga* de Gonzalo Bosch, estrenada el 13 de mayo de 1919, pocos meses después de acontecida la matanza<sup>88</sup>; por otro lado, mucho más contemporáneo, el documental *Un pogrom en Buenos Aires* (2007), de Herman Szwarcbart.

En definitiva, y como se ha querido poner de manifiesto, la literatura parece no desentenderse de hechos históricos violentos que son, para la historia de los movimientos obreros de Hispanoamérica, pilares fundamentales en la organización, nacimiento y descubrimiento de formas de lucha obrera frente a la producción y explotación económica capitalista. La lectura de un hecho violento devenido como hito fundacional lo advierte, antes que nosotros, el dirigente político Rubens Íscar, que ve en la huelga de 1919 un «triunfo estupendo de la lucha y la unidad de los trabajadores, de la solidaridad de todo el proletariado» (183). Esta afirmación supone una total coherencia con la tesis que vertebra la presente investigación respecto a la develación literaria de «lo fundacional» en las matanzas de obreros. Son matanzas que, antes de nutrir la historia oficial de cada país, se encumbran como banderas de lucha para los movimientos sociales que vendrán después. El caso particular de la Semana Trágica y esta doble significación —según lo analiza Edgardo Bilsky en *La Semana Trágica*— habrían marcado el paso de una etapa dentro del movimiento obrero para promover —o *fundar*— una nueva etapa que puede ser leída como un avance, en tanto que a partir de la matanza el movimiento obrero se constituye, consolida y estructura «como clase dentro de la sociedad, tanto desde el punto de vista de su organización como en

---

<sup>87</sup> Para una breve revisión y análisis de la novela véase el capítulo v, «Inmigración urbana y literatura», del libro de Leonardo Senkman *La identidad judía en la literatura argentina*.

<sup>88</sup> «El argumento de *La huelga* propone, a lo largo de dos actos, la resolución de un triángulo amoroso; su telón de fondo será una particular situación ocurrida en el marco de la Semana Trágica. La escena inicial se sitúa en la herrería del inmigrante italiano Don Pascual, quien vive junto a su esposa Catalina, de nacionalidad argentina, y a su hija Rosina. El estallido del conflicto obrero que ocupa las calles plantea la instancia de definición por parte de los integrantes del comercio, en cuanto a adherir o no al cese de actividades» (Di Mario 49).

su dimensión nacional y en su discurso ideológico» (7). Pese a lo anterior, este hecho ha querido ser sustraído de la memoria, ese lugar en el que, sin duda, la literatura se «lee» como una praxis compleja de ficción, rememoranza y denuncia por medio de distintos discursos, tópicos y estéticas literarias que pasaremos a revisar en el análisis de las novelas de David Viñas y Andrés Rivera.

## 2.1 *EN LA SEMANA TRÁGICA (1966): LECTURA CRÍTICA DE DAVID VIÑAS EN UNA NOVELA HISTÓRICA SOBRE LA MATANZA DE 1919*

### 2.1.1 ENTRE LA CRÍTICA Y LA FICCIÓN: DAVID VIÑAS Y SU LUGAR EN EL CAMPO LITERARIO ARGENTINO (DIÁLOGOS CRÍTICOS)

*La literatura argentina comienza como una violación.*

David Viñas

El crítico uruguayo Ángel Rama afirma que «al abrirse la década del cuarenta se produce el primer auge de la narrativa latinoamericana» (*La novela* 159) y que se bifurca bajo dos tendencias. Una de ellas, y quizá la de mayor trascendencia, es la de los narradores fantásticos. Sin embargo —afirma el crítico—, esta tendencia no cancela la línea realista de literatura latinoamericana que «antes, simultáneamente y después de aquella, siguió fluyendo» (172). Esta línea realista, con el devenir de los años, se va construyendo y transformando a sí misma a medida que el espacio y el contexto lo demanda. De esa manera emerge lo que Emir Rodríguez Monegal, como también Ángel Rama, considera un «realismo crítico urbano», el cual, para el caso argentino, estaría compuesto, fundamentalmente, por los escritores Rodolfo Walsh y David Viñas. Para Rodríguez Monegal, esta generación<sup>89</sup>, que

---

<sup>89</sup> La agrupación y denominación de estos escritores como parte de «una generación» no es el de todo feliz y genera discusión. Es Emir Rodríguez Monegal, precisamente, el que señala su surgimiento en relación con la asunción del peronismo. La crítica contemporánea advierte que el «fenómeno peronista actuó como primer revulsivo» en estos escritores, pero que la proyección que tendrá el gobierno peronista se torna mucho más compleja como, para señalar que esta generación se agrupa en torno a la asunción de Perón al gobierno. Ismael Viñas, en la revista *Contorno*, señala que esta generación se identifica por una preocupación intelectual bajo una mirada trasatlántica, pero no bajo el sello cosmopolita del modernismo. Por el contrario, surge con un interés en la realidad histórica, cultural y política local que le es contemporánea a los escritores, pero no se

él denomina *parricida*<sup>90</sup>, presenta las siguientes características: «Una actitud crítica frente a los valores consagrados, una necesidad de revisar el pasado y situar el presente en un contexto más polémico, una puesta al día del vocabulario político y poético, un «compromiso» con la realidad argentina y latinoamericana» (Rodríguez Monegal 277). Las características descritas definen completamente la actitud y propuesta literaria de David Viñas que, junto a los demás escritores de esta generación<sup>91</sup>, demuestra una clara «insatisfacción» o «disconformidad con un estado de cosas que han heredado como un peso muerto» —señala Rama. Por otra parte, Viñas presenta, dentro de este realismo crítico, una visión eminentemente social y ocupa la narrativa «como una confesión, un alegato, un “cross a la mandíbula”... movido por una pasión que sin gobierno hace de la novela una comunicación directa, estrecha, corporal con el prójimo» (Rama, *La novela* 180).

La revista *Contorno* jugará un rol preponderante dentro de la generación a la que nos estamos refiriendo. En esta revista se recogerá el proyecto literario que marca a los realistas críticos desde su intención de «matar al padre», pasando por una crítica a la novelística de entonces, hasta los intereses particulares que marcarán a quienes conforman este grupo. Por otro lado, vienen a enmendar una «carencia suicida» —como la llama Rodríguez Monegal— de crítica literaria conforme a una responsabilidad social. Dentro de todas las limitaciones que esta generación presenta<sup>92</sup> se señala una que, a nuestro parecer, funciona más bien como un espacio renovador antes que limitante. Emir Rodríguez Monegal afirma que «a los nuevos [escritores], no les interesaba el valor literario por sí mismo: les interesaba en relación con el mundo del que surge y en el que ellos también están existencialmente insertos» (280). En lo que Rodríguez Monegal ve una limitante nosotros, desde esta investigación posicionados en el siglo XXI, vemos un aire renovador, ficcional y crítico, que iría moldeándose a sí mismo

---

quedan en el localismo, sino que instalan la propia realidad en un escenario mayor. Por otro lado, son también los movimientos estudiantiles de 1945 los que ayudan a la creación del imaginario generacional de estos escritores. Pese a todo, y por decisión práctica y funcional, utilizaremos el término «generación» para situar históricamente a Viñas y a los escritores que estuvieron cercanos a la revista *Contorno*.

<sup>90</sup> Monegal advierte que esta *generación*, que se agrupa alrededor de la revista *Contorno* y que es fundada por David e Ismael Viñas, ve en escritores como Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea y Jorge Luis Borges a unos padres «contra los que estos jóvenes realizan la simbólica operación del parricidio». David Viñas señala que entre esos padres también estaban Roberto Arlt y Horacio Quiroga.

<sup>91</sup> Junto a los señalados, Viñas y Walsh, emergen otros nombres de primera línea como los de Ismael Viñas, León Rozitchner o Noé Jitrik.

<sup>92</sup> Las limitaciones de esta generación, para Rodríguez Monegal, son, por una parte, el ataque parricida a «ídolos caídos», como es el caso de Mallea, y el irremediable interés por negar la grandeza de Borges; situación que, posteriormente, ellos mismo habrían enmendado.

con el pasar de los años. En ese orden de cosas habría que aclarar que esta confluencia de estadios (valor literario/contexto de surgimiento) es radical tan solo en la fase inicial de este grupo. Las propuestas ficcionales después de la década del sesenta demostrarán un equilibrio entre valor literario y el contexto desde el que emergen, no dejando espacio a una crítica que podría definir como panfletarios los textos de estos escritores como sí ocurre con las novelas que se enmarcan estrictamente en la estética del realismo social. Pese a todo ello, lo que no advierte Rodríguez Monegal es que, sin duda, el valor literario por sí mismo es un aspecto a todas luces fundamental, del que es imposible renegar, y que puede funcionar como parámetro inicial para valorar una estética literaria. Sin embargo, y bajo el alero de esta investigación que entabla puntos de diálogo con la crítica marxista, consideramos la necesidad de señalar que toda obra no emerge de un estado puro e inmanente, sino en relación con el mundo, dentro de un contexto específico, que, en algún caso, puede otorgar una lectura complementaria al texto literario. Es decir, «valor literario», a nuestro entender, trasciende la concepción idealista de la literatura. Por consiguiente, si el interés de esta generación está puesto en la convergencia que se da entre el valor literario y el lugar desde el que escriben, pues lo consideramos como un enfoque de análisis y crítica literaria necesaria para el contexto del que surge. No obstante, creemos que un desequilibrio entre estas dos dimensiones podría justificar las críticas que Rodríguez Monegal endosa a toda la generación y que, más adelante, ejemplifica tan solo con los «elocuentes títulos de los libros y ensayos literarios de Viñas» en los que analiza la literatura en su relación con la política y la cultura.

Como sugerimos un poco más atrás, otro de los aspectos importantes para esta generación es el peronismo. La figura de Perón resulta trascendente y contradictoria para estos jóvenes escritores, y así lo define Ángela Romero en su libro dedicado a la obra de David Viñas. Romero señala tajantemente que esta es una generación «signada por el peronismo» y que dicha marca se debe, según añade la autora, a lo siguiente:

Se había creado la necesidad de que cualquier manifestación cultural estuviese dirigida desde el seno gubernamental, haciendo gala de expresa intolerancia hacia cualquier otra alternativa. Esta actitud creó un clima de malestar entre los sectores intelectuales, en su mayoría opositores al régimen (Romero-Astvaldsson 31).

Si bien parece no existir una adhesión de la joven intelectualidad al peronismo, también hay que señalar que esta toma de posición es parte de una complejidad político-histórica de mayor profundidad. Lo que sí es manifiesto es que el régimen «impide hablar con toda claridad» a los críticos y escritores de *Contorno* y limita sus opiniones. Tal situación ve un respiro con la caída de Perón en 1955, momento en que los escritores de esta generación —que para Rodríguez Monegal emerge hacia 1945 casi de manera simultánea con la asunción de Perón a la presidencia— dejan de lado su circunscrita condición crítica para dedicarse también a la creación sin un ente mayor que censure de ningún modo sus textos. Dentro de este contexto David Viñas emerge como la cara visible de una generación crítica, marcada por el peronismo y por el descontento social, que por medio de su quehacer intelectual y literario en la década del sesenta en Argentina demuestra su posición.

### **Narrativa realista, realismo literario: aproximaciones a la realidad en la escritura de David Viñas**

La narrativa de David Viñas es realista. Afirmar aquello no lleva, como primera lectura, ninguna transgresión crítica. Por otro lado, resulta un poco más complejo considerar que la narrativa de Viñas forma parte del realismo literario y de ello da cuenta gran parte de la crítica que se ha ocupado de la obra de este escritor argentino. Es posible afirmar que cualquier aproximación de la literatura a la realidad no le es de suyo la pertenencia al realismo literario. A pesar de que el proyecto de Viñas presente una marcada tendencia «por anclar sus textos en la realidad política», esto no quiere decir que su literatura se ajuste «estrictamente a las convenciones del realismo literario» en alguna de las siguientes dimensiones:

Desde sus principales definiciones teóricas (en especial las que surgen desde su gran teórico, Georg Lukács), desde su establecimiento como doctrina y credo estético oficial en la Unión Soviética, desde la tradición realista de Boedo en los años treinta en la Argentina, o desde la recuperación de esa tradición en los años cincuenta (Kohan 530).

Emerge aquí el ineludible *¿por qué?* ¿Cuáles son los elementos que alejan a Viñas de las convenciones de la tradición del realismo literario? Según señala Martín Kohan, la concepción de realismo que opera en Viñas se encontraría, antes que en la línea de Lukács, bajo las consideraciones de Bertolt Brecht: «lo que importa para Brecht no es la estética realista, las formas de literatura realistas, sino la realidad. La literatura realista debe cotejarse con la realidad misma y no con las pautas formales del realismo literario» (Kohan 531)<sup>93</sup>. Ahora bien, la disyuntiva entre las formas del realismo literario y la realidad nos lleva a revisar uno de los principales trabajos que aborda, tempranamente, el tema para el caso argentino: *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961) de Juan Carlos Portantiero. El libro de Portantiero da inicio con la siguiente *explicación*: «presumo que el arte es una forma peculiar de *reflejo* y apropiación de lo real» (el resaltado es nuestro). Esta afirmación, que se enmarca dentro de la teoría del «reflejo» que propone Portantiero, establece una evidente propensión hacia la crítica marxista, entendiéndola como «un modo de combatir las teorías formalistas de la literatura que encierran a la obra dentro de un espacio autónomo propio, al margen de la historia» (Eagleton 110).

Portantiero, influenciado por las lecturas de Gramsci, propone dos categorías para dirimir la problemática del realismo: una lectura como *método* y otra como *tendencia*. Para este, existe un método realista que puede ser sinónimo de una estética o técnica realista. Es la aprehensión de la realidad a través de un lenguaje que la signifique tal cual es, más allá de lo aparente y develando sus complejidades. Portantiero lo define en los siguientes términos:

El papel de la técnica [método] es importantísimo a efectos de permitir que los contenidos se organicen en forma. La unidad entre pensamiento y lenguaje explica esa importancia; todo lenguaje es realidad inmediata del pensamiento, apunta Marx. La condición del artista es saber dar el nombre adecuado a las cosas; el poeta es finalmente un nombrador, y como la palabra es el vehículo de la conciencia, el triunfo del poeta está dado por su capacidad de descubrir relaciones, perfiles, matices secretos en las cosas, que antes de él no éramos capaces de percibir (Portantiero 49).

A pesar del manifiesto interés del realismo como método por «redescubrir la realidad desnuda (tal cual es)», no pensemos que podrá captar la realidad en su esencia. Por otro lado,

---

<sup>93</sup> El realismo literario ha sido entendido por la crítica como una forma literaria que intentaba apropiarse de la realidad *tal cual es, no como aparenta ser* y con ello se le opondría al naturalismo, del que se afirma era «expresión de lo real inmediato» (y por lo tanto superficial).

tampoco debe perder su proyección y pasar a ser una «copia inmediata de la realidad»: su apariencia, como en el naturalismo. Como señala Portantiero, «la apariencia de la realidad no coincide con su esencia» (52) por lo que el realismo, debía buscar más allá de lo aparente. Consideremos, también, que el descubrimiento de la realidad que hace el escritor estará mediado siempre por el espacio en el que se encuentra posicionado y la concepción de mundo bajo la que este se encuentra influenciado. Es decir, no hay que caer en la creencia, tampoco, de que la realidad que el escritor «desnuda», pasa, así sin más, al texto. De cualquier modo, el método, estética o técnica realista, como quiera que se le llame, no basta por si solo para que una obra sea considerada como parte del realismo literario, es necesaria una segunda categoría que es la que Juan Carlos Portantiero denomina bajo el concepto de *tendencia*.

Señala el autor del libro, que el aspecto del realismo que más le interesa es aquel que funciona «como tendencia artístico-cultural opuesto a otras tendencias artístico-culturales» (Portantiero 59)<sup>94</sup>. En ese sentido, al poner en diálogo la *técnica* o *método* realista con una *tendencia* artístico-cultural que se identifica con la «cosmovisión dialectico materialista», emerge un realismo literario cuya esencia es el aspecto social de la realidad que deja al descubierto la lucha de clases: en otras palabras, sin mayor vuelta, «realismo social» (o socialista en la Unión Soviética), que puede dar, en particular —advierde Portantiero— «resultados de dispar valor artístico, según sea la capacidad de quien lo ejerza» (62). El cruce entre técnica y tendencia no garantiza un valor literario intrínseco. No obstante, el realismo literario como tendencia tiene su referencia obligada en el siglo XIX. En dicho contexto decimonónico, la técnica realista se mezcla con una tendencia artística que privilegia la realidad social, pero no bajo los preceptos marxistas, sino más bien, la representación de una dinámica social desde una mirada burguesa.

Ahora bien, el alcance que acabamos de hacer, a partir del trabajo de Portantiero, nos resulta pertinente para señalar algunas cosas. Primero, que no toda la literatura que utilice estética realista es, de modo automático, parte del llamado realismo literario. Que el realismo

---

<sup>94</sup> Portantiero aclara y delimita su análisis de realismo en una nota a pie de página con la siguiente información: «Al referirme al realismo como tendencia en la literatura contemporánea, me refiero, obviamente, a lo que se ha llamado “realismo socialista”. Prefiero, sin embargo, no usar esta calificación, porque me parece provisional y limitativa. Seguramente en su origen yace el deseo de independizar al nuevo realismo de la imagen tradicional que dio el siglo XIX. Pero es probable que esa intención de deslinde haya tenido algo que ver con el concepto jerárquico que ubica estáticamente al realismo en lo que solo fue uno de sus momentos: el burgués y no en su totalidad, sino en una etapa» (Portantiero 59).

literario del siglo XIX, y sus «pautas formales», apuntaban hacia una tendencia social cuya proyección era develar la realidad tal como es; lo que deja implícito que el realismo decimonónico a pesar de su intención develatoria, no pretendía modificar la realidad que graficaba. Por último, a diferencia del realismo decimonónico, en el realismo social del siglo XX se denuncian las dinámicas de poder que marcan la realidad emergiendo así, un nuevo discurso que busca transformar dicha realidad a través de un proyecto de índole social. Todo esto nos devuelve al comienzo para señalar, nuevamente, que la narrativa de David Viñas es realista; pero que se aleja, de modo sustancial, del imaginario de lo que llamamos realismo literario decimonónico. De todos modos, no basta con repetir en esta revisión lo que antes advirtió Emir Rodríguez Monegal o Ángel Rama, respecto al sustrato crítico que envuelve a la narrativa de Viñas. Si bien compartimos lo que señalan estos dos investigadores, nos parece adecuado sugerir que la dimensión que opera en el quehacer crítico que plasma Viñas en sus obras, queda develada desde el título en sus trabajos ensayísticos: esta es la dimensión política. Martín Kohan lo resume en los siguientes términos:

Si puede hablarse de realismo en la literatura de Viñas, es a partir de las proposiciones de Brecht, y no a partir de Lukács. Más que el realismo a Viñas le interesa la realidad (y dentro de la realidad, que es todavía una noción demasiado amplia, la realidad política antes que la realidad social, que es lo que el realismo literario tiende a privilegiar). Lo que al parecer pretende hacer no es tanto captar y plasmar «una totalidad social intensiva» (para decirlo en términos de Lukács), como, por una parte, incrustar los textos en el contexto político de la realidad [...] y, por la otra, incrustar en los textos los materiales concretos de la política (531).

Lo político es el marco discursivo y contextual que envuelve a la narrativa de David Viñas. Su libro, *Literatura argentina y realidad política* (1964), es la textualización de esta mirada y del proyecto escritural que marca las ficciones del argentino. Con ello, se afirma la visión que habla de una generación signada por el peronismo. Dentro de lo político encuentra su espacio, también, la dimensión histórica. Cada novela del escritor puede entenderse en tres dimensiones que se articulan y enlazan como engranajes: una macro, cuya esencia es la realidad política; otra que es el hecho histórico y la más particular que es el relato de los personajes que se desenvuelven en el entramado ficcional. Los hechos históricos que marcan sus novelas son los siguientes:

La candidatura de Roca o la revolución de Alem en *Cayó sobre su rostro*, los hechos de la Patagonia Trágica o de la Semana Trágica durante el yrigoyenismo en *Los dueños de la tierra* o *En la Semana Trágica*, las asperezas y los recelos frente al peronismo en *Los años despiadados* y *Las malas costumbres*, las defecciones de Frondizi en *Dar la cara*, el epígrafe con la frase de un integrante de la dictadura militar en *Cuerpo a cuerpo* (Kohan 529).

Un aspecto destaca en esta revisión: la historia que toma David Viñas nos habla de *revolución*, de *lo trágico*, de asperezas, recelos y defecciones. Es decir, ni lo político ni lo histórico, desde la mirada de Viñas, parecen ser aspectos de la realidad que nos hablen de armonía. No son los grandes héroes, no son las grandes hazañas. Es, más bien, una mirada insatisfactoria de la realidad. Ángel Rama advierte que esta visión de la realidad la comparte, en Argentina, la escritora Marta Lynch, y, en Chile, Jorge Edwards o José Donoso. Podemos añadir, como parte de esta lista de escritores transcordilleranos, al chileno Carlos Droguett. Estos escritores, según señala Rama, coinciden en lo siguiente:

En el reproche, en la diagnosis certera de la enfermedad, lo que nos proveerá de una abundante narrativa sobre la decadencia, la decrepitud que a veces se objetivará en el análisis de los órdenes sociales [...] y otras veces se transfundirá a visiones más amplias de la descomposición que parece absorber la realidad toda (Garmendia, Casey) mostrándola en su incontenible caída (Rama, *La novela* 178).

La cita es elocuente respecto a la mirada y al sello que David Viñas deja en sus novelas. Una voz narrativa, marcada por un frenesí contra la realidad, que «escribe sobre aquello a lo que le tiene rabia, o mejor dicho *contra* aquello a lo que le tiene rabia. Escribe con rabia, escribe por rabia» (Kohan 523). La rabia, entonces, será un elemento que transmutará en sus novelas a una condición estética como marca particular del escritor, haciendo converger un discurso que se condice con la escritura. Ambos, discurso y escritura, son interpelativos y críticos. Ambos son de resistencia al poder y traslucen señas de compromiso social y testimonio en cuanto su autor parece *habitar* cada hecho histórico y cada dimensión política que se configura en las ficciones que nutren el gran corpus literario que comprende la narrativa de David Viñas.

## El Grupo de Boedo: nuevos apuntes para el realismo y una línea directa a la narrativa de Viñas

Los trabajos críticos sobre la literatura argentina coinciden en que existe una tendencia que se puede leer como «literatura de izquierda». Con tres momentos demarcados, esta se origina cuando el siglo XX ve sus primeras luces y emerge al alero del «movimiento anárquico-literario del 900»<sup>95</sup>, cristalizándose como praxis naturalista, la que —en opinión de Mariana Bonano— «ofrece una visión mecanicista y antidualéctica de la realidad» (22) —observación que señalamos en hojas previas, respecto al naturalismo. Algunos escritores que pueden considerarse parte de este movimiento, y sin duda precursores del llamado Grupo de Boedo, son Alberto Ghirardo, Federico Gutiérrez o José de Maturana<sup>96</sup>. El segundo momento de la literatura de izquierda, tiene su contexto en la llamada «literatura social» del Grupo de Boedo, a partir de los años veinte, liderado por Elías Castelnuovo<sup>97</sup>. El tercero, corresponde a lo que se denomina como «literatura de compromiso», de tendencia crítica, que emerge a partir de 1950, y en el cual se puede incluir a David Viñas, Rodolfo Walsh o Antonio Di Benedetto.

A pesar de que los escritores, en el tercer momento de la literatura de izquierda a la que pertenecería Viñas, sean considerados como solitarios, aislados, o *parricidas*, por querer matar a sus padres literarios, no es del todo cierto. En estricto rigor, estos participan de un diálogo con el grupo de Boedo que sostiene la línea izquierdista de la literatura argentina durante los años veinte. Es pertinente hacer este alcance ya que nos proporciona un fundamento adicional para comprender la narrativa de David Viñas dentro de un campo

---

<sup>95</sup> Esta generación muestra una marcada tendencia hacia un nacionalismo cultural reflejada a través de la actividad literaria y propagandística.

<sup>96</sup> La producción de estos escritores es difundida, principalmente, al alero de la Revista *Martin Fierro*, la primera de este nombre creada y dirigida por Ghirardo, cuya circulación data entre 1904 y 1905. La revista, en octubre de 1904, pasa a ser un suplemento del periódico *La Protesta* que también era dirigido por Ghirardo y, además, era el órgano periodístico del anarquismo argentino y la voz de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina). Véase *Literatura y anarquismo en Argentina 1879-1919* (2011) de Pablo Ansolabehere.

<sup>97</sup> Tradicionalmente la crítica literaria, no solo de Argentina, ha señalado un enfrentamiento y oposición entre el Grupo de Boedo y el Grupo de Florida. El Grupo de Boedo se caracterizó por la temática social que guiaba a sus integrantes y una clara tendencia de izquierda. Por su parte, el Grupo de Florida se reconoce por una tendencia vanguardista, pero principalmente por agruparse en torno a la Revista *Martin Fierro*. Algunos de los integrantes del grupo de Florida son Leopoldo Marechal, Victoria Ocampo y Oliverio Girondo. La figura de Borges cobra relevancia ya que se le atribuye su pertenencia a este grupo a pesar de que el cuentista nunca se consideró parte de este y mucho menos tomó en serio la rivalidad que se atribuye a ambos grupos.

literario en el que las influencias desempeñan un rol primordial. También, porque en este mismo contexto, en el del despliegue del grupo de Boedo, ocurre la Semana Trágica, la que se añadirá a otros factores que en conjunto configuran el sustrato social que determina a este grupo que participa de una tendencia narrativa que se expande por toda la región. No en todos los lugares coinciden los tiempos, pero sí estamos de acuerdo en que la tendencia, señalada como literatura social, es similar en todos los casos (Chile, Ecuador, Perú), pero con variantes que responden a la realidad de cada país. La similitud se da a partir de los factores externos e internacionales que influyen para que esta narrativa emerja. El más importante, sin duda, es la revolución rusa en 1917 que significa «una nueva etapa cultural abierta en el mundo por la extensión de la teoría y la praxis socialista» (Portantiero 107).

Dentro de los factores internos están «la victoria electoral del radicalismo, la reforma universitaria, la huelga de los chacareros de la pampa gringa, conocida como el grito de Alcorta y la Semana Trágica de 1919» (Portantiero 116). Como mirada general, y consciente de la complejidad que supone el nacimiento de una praxis social y cultural, podemos decir que son estos hechos históricos los que, en confluencia con el imaginario que deja la revolución rusa, amalgaman y hacen germinar una nueva literatura de izquierda<sup>98</sup>. Ahora bien, señala la crítica que gran parte de esta literatura arrastró consigo el sustrato naturalista del movimiento anárquico-literario que la precedía, lo que no permitiría que esta literatura se consolidase en el estricto marco del realismo social. Más bien, se presentaba una mirada de la realidad establecida dentro de *los moldes obsoletos* que dejó el realismo decimonónico, lo que no deja fluir la nueva representación de la realidad bajo la concepción, en ciernes para entonces, de la historia y la realidad desde la perspectiva marxista. Portantiero, que ve al grupo de Boedo «con una temperatura sentimental» antes que con una adquisición teórica, apunta lo siguiente:

---

<sup>98</sup> Portantiero, cuyas reflexiones tomamos aquí como fuente primaria, analiza con mayor detención la relación que se da entre estos hechos como antecedente de la literatura social que marca al grupo de Boedo y lo señala en los siguientes términos: «Estos acontecimientos (cada uno de los cuales, por supuesto, tiene su propia historia interna, su propia dinámica contradictoria en relación a sí mismo y en relación al conjunto) significaron, en síntesis, la presencia activa de tres sectores sociales en ascenso: la pequeña burguesía urbana, el proletariado industrial y el campesinado arrendatario de tierras en la zona cerealera... La trascendencia de este hecho, que conmocionó capas profundas de la psicología colectiva de nuestro pueblo, habrá de verse con particular intensidad en el proceso de nuestra cultura (106).

La lucha por la nueva cultura se limita a yuxtaponer sobre moldes viejos preocupaciones ideológicas nuevas, sin plantearse la lucha por el realismo; es decir, la lucha integral por nuevos contenidos del arte que partiesen del seno de la realidad cultural contemporánea, que aprovecharan todas las adquisiciones aportadas por la vanguardia a partir de la crisis de fines de siglo (Portantiero 108)<sup>99</sup>.

Sin embargo, más allá de los factores extraliterarios y las limitantes de este grupo, hemos de encaminarnos hasta el punto que queremos resaltar. En torno al grupo de Boedo se pueden encontrar escritores de gran trascendencia en las letras argentinas: Roberto Arlt<sup>100</sup>, Enrique González Tuñón o Enrique Amorin. Asimismo, podemos sumar un nombre que posiblemente sea el que más representaba el proyecto de «revolución social en la literatura»: Elías Castelnuovo, que dentro de los círculos literarios de la época era conocido como el Gorki sudamericano. Castelnuovo convoca el sentido prístino que significa el proyecto literario social del Grupo de Boedo. Sin embargo, para efectos de esta investigación, nos interesa revisar la línea paralela que siguen otros escritores relacionados con el grupo de Boedo, dentro de los cuales se encontraría Roberto Arlt.

No hay que dar muchas vueltas para advertir que la narrativa de Arlt no cabe dentro de un tipo de literatura que se pueda denominar como realismo «proletario» o social, lo que no imposibilita, como revisamos más atrás, que su literatura se encuentre en el marco realista. Creemos que en este punto es donde convergen las más sugerentes discusiones sobre el realismo argentino<sup>101</sup>, las que, dentro de esta investigación, nos competen tan solo en cierta

---

<sup>99</sup> En esta cita Portantiero hace referencia a la vanguardia, la que le es contemporánea al proyecto de realismo social y a la conocida controversia entre los grupos de Florida y Boedo.

<sup>100</sup> Que Roberto Arlt pertenezca al Grupo de Boedo es una afirmación que genera controversia. Se suele repetir en muchos estudios literarios que él en una entrevista se declaró parte de este grupo. Por otro lado, hay quienes afirman que no perteneció formalmente pero que se le incluye *a posteriori* por algunas conexiones entre su propuesta escritural y el proyecto boediano. Al respecto citamos un párrafo de una breve revisión hecha por Carlos Dámaso Martínez sobre este tema en un artículo publicado en la revista *Orillas* en 2016: «si bien la narrativa de Arlt puede calificarse de expresionista, una de las formas de la vanguardia histórica de los años veinte, como lo señala en un ensayo José Amícola, se conoce que no participó ni perteneció al grupo de la revista *Martín Fierro*, la publicación de la vanguardia poética porteña, ni tampoco se vincula durante la década del treinta al grupo de escritores, como Borges y otros, que estuvieron relacionados con la revista *Sur*, que dirigía Victoria Ocampo. Tampoco perteneció al grupo de Boedo, el de los escritores realistas de las décadas de los 20 y los 30, cuyos paradigmas rescataban la tradición del realismo decimonónico con una intención crítica que se atribuía la posibilidad de transformar la realidad social. De algún modo, Raúl Larra intenta ubicar a Arlt en esta corriente literaria, teniendo en cuenta la mirada crítica de las ficciones de este narrador sobre los comportamientos de la sociedad porteña, en su libro *Roberto Arlt, el torturado* de 1950» (Dámaso 3).

<sup>101</sup> Una revisión exhaustiva sobre el realismo se encuentra en el tomo VI, dirigido por María Teresa Gramuglio, de la *Historia crítica de la Literatura Argentina. Volumen VI* (2002), cuyo director general es Noé Jitrik. En este volumen, *El imperio realista*, se concentran estudios sobre Payró, Cancela, Larreta, Castelnuovo, Arlt, por nombrar algunos.

medida. Las propuestas se deslindan en dos caminos. El primer camino es comprender el origen del realismo argentino bajo los preceptos formales europeos planteados por Lukács, los que ponen a Manuel Gálvez como inaugurador de dicha tradición<sup>102</sup>. El segundo camino, según la mirada de Sandra Contreras, es entender que la tradición realista argentina, su realismo clásico, «lo inaugura, directa y magistralmente, Roberto Arlt» (Contreras 5). Dejamos enunciada la controversia crítica sobre el origen del realismo para volver al título de este breve apartado: «una línea directa a la narrativa de Viñas». Hemos seguido estos antecedentes para finalmente proponer que, en el marco de la literatura de izquierda, David Viñas parece ser el continuador de dicha narrativa pero que no mantiene la forma del realismo social. Sería un camino que comienza con la narrativa de Arlt que trasciende el realismo clásico para convertirse en un realismo crítico: una novelística porteña —añadimos parafraseando a Portantiero— que era social en la medida en que «mostraba las derrotas espirituales de las capas medias urbanas y les daba un tono quejoso, poseído por una elocuencia liberal izquierdista, que juzgaba la crisis de la sociedad “tradicional” argentina» (125).

En definitiva, Viñas, junto a quienes le acompañan en su generación, reniega tajantemente ser continuador de una corriente realista de izquierda y mucho menos tener relación con el *bodeísmo*. Es más, cometen el tan repetido parricidio del que habla Emir Rodríguez Monegal: se aíslan. Dicho aislamiento fundamenta las lecturas críticas que ven a esta generación como solitaria; una concepción que aquí hemos querido poner en juicio. Por otro lado, los escritores de esta generación asumen el compromiso como una postura que contempla espacios que no se restringen a lo literario, sino que abren un camino para acercar su narrativa a la realidad histórica y política con un discurso eminentemente crítico. También, cabe apuntar que David Viñas, por medio de la escritura realista, convoca un nexo, vale decir, una cercanía entre el texto y la realidad. Su narrativa no es observadora del entorno, sino una respuesta y una consecuencia de este, la que al mismo tiempo se enmarca en determinados hechos históricos, en espacios de la microhistoria, o de esa historia que no se celebra. En

---

<sup>102</sup> En el trabajo de Maria Cristian Pons sobre la novela histórica se señala que Galvez destaca dentro de su generación por un nacionalismo y afán de «recuperar los valores tradicionales», intereses que manifiesta a través de sus novelas históricas. Además Pons dirá lo siguiente: «Las novelas históricas de Gálvez, las cuales siguen los patrones de la novela histórica tradicional realista son una respuesta a un presente histórico que consideraban problemático... En las novelas de Gálvez, el revisionismo se orienta a una exaltación del nacionalismo en la figura de Rosas y a una legitimación del poder oligarquico» (Pons 97).

palabras de Leonardo Candiano: hay en Viñas «un continuo cruce entre literatura, historia y política, tres esferas imbricadas e interrelacionadas de tal forma en cada uno de sus textos que no pueden considerarse como dominios con fronteras difusas, sino como partes de un mismo territorio» (Candiano 7).

### **Las novelas históricas y políticas de David Viñas: nuevos apuntes del realismo**

De las siete novelas de David Viñas, cinco de ellas tienen algún grado de filiación histórica; incluso podrían organizarse bajo una línea cronológica conforme a los hechos históricos que constituyen la trama de estas ficciones. La característica principal, que ya anticipamos, es que en estas novelas la historia que ingresa no es la gran historia que cimienta la nación argentina. No es la historia de los héroes, próceres patrios, ni de las hazañas del ejército. Es, por el contrario, la microhistoria que acontece al interior de un país, la que en las novelas de Viñas abarca «aproximadamente un siglo». Para María Cristina Pons, las novelas históricas de David Viñas proponen lo siguiente: «una versión alternativa del pasado a la propuesta por la historia institucionalizada —desde una postura de oposición al poder hegemónico—» (97) y con un marcado carácter revisionista. Señala la investigadora que las novelas más representativas, conforme a la historia y al revisionismo, son *Cayó sobre su rostro* (1955) y *Los dueños de la tierra* (1959). Por el contrario, Rodríguez Monegal afirma que de todas las novelas con referente histórico de David Viñas *En la Semana Trágica* es la más elocuente. Al respecto señala lo siguiente:

Allí se examina la huelga de enero de 1919 que enfrentó por primera vez en forma violentísima a los obreros de la capital argentina con los del ejército. Lo que muestra *Los dueños de la tierra* [publicada antes que *En la Semana Trágica*] no es sino la secuela patagónica de las violencias que se desataron en Buenos Aires en el verano del 19 (284).

Pese a lo anterior, es necesario aclarar que la obra narrativa de David Viñas no siempre, o pocas veces, forma parte de las revisiones críticas que se hacen sobre lo que se denomina como «Novela Histórica». Al respecto, nos interesa revisar los fundamentos que alejan a Viñas y sus novelas de esta tendencia literaria, no porque creamos que este debe ser

enmarcado dentro de tal tendencia, sino para adentrarnos en las complejidades que supone la narrativa de filiación histórica en quien fuera cofundador de la revista *Contorno*.

La tradición de novela histórica, para el caso argentino, abarca —si seguimos el estudio de María Lojo— del romanticismo hasta la llamada postmodernidad. No es necesario repetir los aspectos que determinan este tipo de ficciones en el siglo XIX o a finales del siglo XX. Por el contrario, es más pertinente posicionarnos directamente en los años sesenta alrededor de la narrativa de David Viñas. Resulta paradójico que este escritor, cuyo referente histórico en sus ficciones es manifiesto, no sea parte de la revisión que hace, por ejemplo, Ana María Lojo sobre la novela histórica en Argentina. Con ello, no quiero señalar que el trabajo de Lojo sea deficiente. Al contrario, planteo esta duda de manera retórica para sugerir algunas interrogantes que hasta aquí ya hemos intentado responder, por ejemplo: ¿qué componente de la historia se requiere para adscribir una novela a esta tendencia? o ¿quién decide qué tipo de ficción es histórica y cuál no? o ¿por qué no hablar, con respecto a las novelas de Viñas, tan solo de ficciones políticas?

Se puede esbozar una primera respuesta para atar cabos. Según nuestra lectura, ocurre que el horizonte de expectativas que presentan las novelas de Viñas configura y pone de manifiesto una actitud crítica principalmente con la realidad política y, en segundo plano, con la realidad histórica. Antes, ya sugerimos la lectura de los tres niveles narrativos en la obra de Viñas. El momento histórico existe y funciona como contexto, tópico y tema dentro de la ficción. Todas las historias y personajes giran en torno al acontecimiento. No obstante, en el plano discursivo que emana de la novela, queda al descubierto un cuestionamiento no tanto al discurso historiográfico y su construcción bajo el prisma de los vencedores, puesto que ello, en las novelas de David Viñas, ya está asumido. La crítica principal que dejan los textos del argentino apunta y asedia a los engranajes políticos que se desenvuelven en la realidad, lo que no quiere decir, en ningún caso, que la historia solo sea un telón de fondo, sino que es parte de la compleja realidad a la que se enfrenta el escritor. En segundo lugar, y consecuencia de lo anterior, las tentativas por establecer un corpus novelístico de ficciones históricas, ya sea a nivel particular o general, dejan eventualmente a David Viñas (y sus novelas) al margen debido a que, en la dinámica inclusión/exclusión, le antecede una lista de escritores y novelas cuya filiación histórica es más estrecha; es decir, las lecturas críticas que se aventuran a moldear un corpus atienden a la pertinencia bajo preceptos muy bien

establecidos que les permita funcionalidad en su quehacer. Integrar las novelas de Viñas supone complejizar un trabajo que ya de por sí es complejo. Al juzgar por el grado de filiación histórica que guardan sus novelas, en el que el referente histórico es secundario, parece tener fundamento que su nombre aparezca como nota a pie de página u obra que orbita alrededor de la llamada novela histórica. Pero, valga la reiteración para señalar que no es nuestro interés, ni tampoco lo creemos pertinente, encasillar, quizás a la fuerza, a Viñas dentro de una determinada tendencia.

Sin perjuicio de lo anterior, hay que decir que «lo histórico» en Viñas no cede completo terreno frente al marco político que envuelve a las novelas. Por el contrario, se despliega desde su génesis, es decir, desde que los hechos relatados pasan a ser parte del texto. Con lo dicho anteriormente, y para cerrar, quiero responder a la tercera interrogante que antes se planteó respecto a la posibilidad de novela histórica en Viñas. ¿por qué no hablar, sencillamente, de una novela de la realidad política? Para intentar responder a ello entraré por el lado del lenguaje y la representación. Martín Kohan advierte que en novelas como *Los dueños de la Tierra* o *En la Semana Trágica* la realidad política es «más inmediata, más directa, como si de veras la literatura pudiese admitir un traspaso sin mediaciones de sus materiales en bruto» (532). En otras, como el caso de *Jauría* (1974), sucede lo mismo, pero con la realidad histórica. Podríamos hablar, como señalé en la introducción, del grado de filiación histórica de cada novela. Pero nos interesa sacar algunas conclusiones a partir de la interrogante y de un aspecto que advierte Kohan. Aunque parezca que la realidad ingresa «en bruto» a las hojas en blanco de Viñas, esto en realidad no es así y el propio investigador Martín Kohan lo advierte y lo enuncia como un problema en suspenso. Hay en los textos de Viñas «capas acumuladas de significación previa; [que] entran ya como signos y no como meros datos primarios que la realidad proporcionaría sin demasiadas alteraciones» (Kohan 532). En otras palabras, se trata de un discurso, el de Viñas, que representa otros discursos —dirá Noé Jitrik—, que a su vez refieren a un hecho que ha tenido lugar previamente. Esta premisa es aspecto fundamental de cualquier ficción histórica. Incluso si esta quiere ingresar por lugares históricos que han sido obliterados del discurso oficial, deberá recurrir a la recuperación de una historia que ya tiene una significación entre testigos o documentos. El asunto es que, en definitiva, las ficciones históricas trabajan sobre realidades codificadas y eso permite considerarlas como tal, ya sea dentro o fuera de cualquier canon y sin que

prestemos mucha atención al tiempo entre referente histórico y contexto de producción. En los casos como el de David Viñas, hacer confluir referente histórico con realidad política dentro de sus novelas supone las complejidades críticas que venimos señalando. Por otro lado, también participan como manifestaciones que transgreden las tradiciones que establece la historia literaria y convocan, o fundan, nuevos espacios narrativos con un valor que trasciende lo literario. Con ello, y para cerrar, el proyecto de Viñas se consolida como un lugar en el que se anula la distancia entre un hecho histórico (pasado) y la realidad política contemporánea, de manera tal que la revisión y reinterpretación que el autor haga del pasado opere de modo directo sobre la realidad que al autor le parece desdeñable y que, consecuencia de ello, prefigure su narración de modo crítico.

#### 2.1.2 DEVELACIONES DEL LENGUAJE: PERFILES DE LA VIOLENCIA EN EL PERSONAJE CAMILO PIZARRO EN LA NOVELA *EN LA SEMANA TRÁGICA* DE DAVID VIÑAS

*No castigar menos, sino mejor*  
Michael Foucault

El problema del realismo, en cuanto que arte mimético, no agota sus complejidades en la historiografía literaria, sobre todo, si hablamos de representar la violencia. Se discute actualmente, entre críticos y autores, sobre la posibilidad de escribir la violencia extrema. Parece haber mayor consenso bajo la creencia de que el realismo, y pongamos también la estética realista, no podría «representar la violencia bajo la simulación mimética». Por lo tanto —señala Fernando Reati—, «el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas» (Reati 34). Creemos, sin desdeñar la propuesta de Reati, que hace falta en medio de esta disyuntiva una pregunta esencial respecto a la representación de la realidad: ¿para qué se quiere representar? La ficción que toma como referente literario un hecho histórico de violencia extrema del pasado lleva implícito el acto de recordar o recordar, como también puede ser ese su principal anhelo: su *para qué*. Siendo esa la expectativa del texto literario es probable, como señala la crítica, que la representación mimética no logre asir la sustancia o la densidad de lo que se quiere representar. ¿Pero si acaso la expectativa es entender antes que recordar? Con esta

pregunta parafraseamos a Beatriz Sarlo y la interrogante que desarrolla en *Tiempo presente* (2001). Sabemos, claro, que el entendimiento de un hecho histórico, sea cual sea, requiere recordar. Lo que se señala aquí es la primacía de un procedimiento sobre otro (recordar para entender) reconociendo que son conceptos, para este caso, indisolubles.

Situamos, para este análisis, la novela de David Viñas en el espacio de las ficciones que vuelven al pasado con el fin de comprender, antes que exclusivamente recordar. Consideramos que si es ese el espacio que habita la novela de Viñas, la escritura realista puede tener mayor efectividad en su acometido, pues acepta la imposibilidad de representar la violencia extrema y busca comprender su dinámica por medio de entramados ficcionales. *En la Semana Trágica* (1966), con sus dos focos narrativos, con las capas de significación y con lo dicho y no dicho a través de sus diálogos, parece ser que se acerca a su objetivo; un objetivo que no es, como ya señalamos, principalmente rememoración, sino anhelo de representar a través del relato las complejidades que gravitaron en torno a los sucesos acaecidos en el verano de 1919. Por lo tanto, sabemos que no lograremos aprehender lo sustancial de, por ejemplo, la narración de una tortura, pero sí se develarán las redes complejas que encierra tal acto. Tal develación lleva consigo, en la narrativa de David Viñas, un sustrato crítico del hecho que relata, como también un nexo que lo emparenta con el contexto de producción. Es decir, no solo se quiere entender el pasado, el hecho histórico que ha servido de referente, sino también el presente que tal hecho histórico ha desencadenado.

Dicho lo anterior, habrá que ubicarse directamente en el texto que nos convoca. He señalado, en las hojas que introducen este capítulo, que en medio del conflicto que supuso la Semana Trágica entre huelguistas y militares, se conformó una facción paramilitar denominada como «guardia blanca»<sup>103</sup>. Se trata «de una clase privilegiada que se organiza para provocar y atacar a los obreros» (Rodríguez Monegal 284). La novela de David Viñas, que nutre el corpus de esta tesis, nos habla precisamente de aquello: de los denominados «niños bien» que salen a la calle en medio del enfrentamiento entre huelguistas y militares y configuran una facción paramilitar en contra de los obreros. *En la Semana Trágica* nos

---

<sup>103</sup> Es evidente, como veremos en el análisis de la novela, que una denominación como *guardia blanca* guarda relación con el Ejército Blanco o Guardia Blanca de la Guerra Civil Rusa. La que estaba formada por fuerzas nacionalistas contrarrevolucionarias rusas, en muchos casos pro-zaristas, que tras la Revolución de Octubre lucharon contra el Ejército Rojo. Además, esta denominación, para el caso argentino, cobra mayor relevancia ya que confluye con el mito de una facción maximalista rusa en medio de los hechos ocurridos en 1919.

propone una lectura en dos niveles narrativos: por un lado, la de la denominada *Guardia Blanca* que encuentra su voz en los personajes Camilo Pizarro y Gregorio Larsen; por otro lado, en voz del narrador, una línea esencialmente histórica que contextualiza y pone en constante tensión el relato de la Semana Trágica del que se hace cargo la novela.

Nos interesa, a través de este apartado, indagar en los aspectos que configuran al personaje central, Camilo Pizarro, quien se une a la guardia blanca en medio del conflicto. A partir de lo anterior, consideramos, a modo de hipótesis, que en esta novela de David Viñas la guardia blanca actúa figurando la violencia y el castigo bajo una supuesta idea de justicia, pero dichos aspectos, por el contrario, se presentan como doctrinas que traslucen un sentir antisemita, una «mentalidad fascista», y un poder que se canaliza en la novela por medio del uso estético del cuerpo subyugado por la virilidad masculina y el desprecio hacia la mujer. Dichas características nos llevan a establecer que la novela opera bajo dos niveles de significación, uno manifiesto, que se da a través del diálogo de sus personajes Camilo Pizarro y Gregorio Larsen, en el que se habla de los sucesos y la necesidad de actuar frente a los acontecimientos que están ocurriendo en las calles de Buenos Aires; y otro nivel discursivo, tácito, que nos habla de las contradicciones y de la incapacidad del personaje central para «comprender el alcance de los sucesos que lo rodean, si no se refieren a su ámbito personal» (Romero-Astvaldsson 88).

### **Camilo Pizarro y las formas de la violencia**

Hablar de formas de la violencia, en plural, nos revela que esta se puede manifestar de distintas maneras y bajo diversas perspectivas. Karl Kohut analiza la violencia política en la literatura bajo tres núcleos, «(1) el (presunto) ser violento del mundo latinoamericano; (2) la violencia estatal; (3) la violencia de resistencia» (209). El primer núcleo guarda ciertas complejidades en tanto que nos habla de una violencia que le es congénita al ser latinoamericano de acuerdo con la tesis que propone Ariel Dorfman en uno de sus trabajos<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Ariel Dorfman en su libro *Imaginación y violencia en América*, más allá de confirmarla como una temática predilecta en las letras del continente, busca una interpretación del uso de la violencia como hecho literario,. Al respecto, advierte de la existencia de una «matriz» más amplia que estaría internalizada en el ser latinoamericano. Dicha hipótesis la plantea proponiendo como fundamento una violencia inicial que sería la de

En cambio, los otros dos núcleos, violencia estatal y violencia de resistencia, parecen establecer límites más o menos claros y representativos de las instituciones que la ejercen. De todos modos, cualquiera de los tres núcleos se configura a partir de sujetos particulares que practican la violencia en un espacio determinado. Tomaremos aquí únicamente la violencia estatal que en la novela de David Viñas se hace manifiesta, en su dimensión instrumental, a través de la guardia blanca y, en su dimensión expresiva, por medio de las particularidades que desentrañará el personaje Camilo Pizarro. Conforme a la hipótesis, es la violencia estatal la que trasluce un discurso signado por el poder y el castigo, pero al mismo tiempo propone una crítica para con los hechos que se están narrando.

Al iniciar la novela Camilo Pizarro es un estudiante de ingeniería al que le «entusiasaban los militares» y que «hubiera estado dispuesto a entrar de cadete», indica el narrador. Su calidad de «niño bien», es decir, niño que ha nacido en el seno de una familia acomodada sin carencias, lo inserta en una burbuja que lo aleja de los hechos que acontecen a su alrededor. Con esto quiero señalar la ignorancia del personaje central de la novela para con su propio contexto ficcional, el de la Semana Trágica. Tal carencia se subsana por medio de los diálogos que emprende Camilo con personajes que frecuenta fuera de su entorno social: la prostituta Cleo, que le habla sobre la huelga de los obreros en los talleres metalúrgicos Vasena, o su cuñado Federico, travesti, quien lo interpela sobre su posición frente a la huelga y otros hechos que acontecen por entonces:

—¿Vos leíste los diarios? —dijo [Federico] como si retomara su agresividad.

—Sí —admitió Camilo...

—¿Y qué pensás?

—Qué pienso de qué?

—De lo que está pasando, mi querido. ¿O te parece poco lo que ocurre?

—No, no —era el calor y Camilo no lograba salir de esa nube de pesadez: sábado y verano; no era como para ponerse a discutir. Se discute en abril o en junio [...] Pero el verano está para piletear en la Balcarce, irse a Llavallol o a Mar del Plata (Viñas 35)<sup>105</sup>.

---

«un tercer mundo violentado y colonizado». Para Andrés Avellaneda, la hipótesis de Dorfman se relaciona con un pensamiento al de Fanon en *Les damnés de la terre*. Con ello, la condición violenta no sería exclusiva del sujeto latinoamericano, sino que sería propia del sujeto tercermundista en tanto que el trabajo de Fanon se enfoca en Argelia y el Tercer Mundo. De cualquier modo, lo que plantea Dorfman es que la violencia «lo escoge a uno desde que nace» y que, bajo esa condición, «los novelistas buscan las diferentes caras que el hombre americano se ha ido poniendo ... en su intento por salir de esta violencia que es nuestro destino» (Dorfman 17).

<sup>105</sup> Las referencias textuales a la novela *En la Semana Trágica* irán, en adelante, indicadas tan solo con el número de página.

La cita anterior es elocuente sobre los intereses del personaje ficcional Camilo Pizarro. Este personaje no sabe que la huelga de los obreros metalúrgicos en las oficinas de Vasena lleva, para entonces, semanas y no hay luces de que se dé marcha atrás. Sin embargo, la información que le entrega su cuñado sugiere que no se puede eludir aquello y eso significa tomar parte. No obstante, para Camilo, la huelga supone un problema no por su dimensión revolucionaria en medio de un conflicto entre empleadores y trabajadores. El verdadero problema de la huelga, para Camilo, es que esta lo obliga a reconocer un mundo que le es ajeno. Por lo tanto, la huelga se introduce en la ficción como el dispositivo que origina el conflicto en distintas dimensiones: primero, el conflicto histórico; luego, el conflicto de los personajes que ven en esta, antes que un método legítimo de lucha, una instancia inicial para que aquellas gentes que participan de esta «pidan más y más» y con ello ven acechado sus propios privilegios. Finalmente, la huelga supone un hacerse parte, tomar partido, o siquiera estar al tanto de la realidad.

Para Federico, personaje secundario en la ficción, el problema radica en que todo «empieza con las huelgas, se *castiga* a uno, pero el mal sigue y sigue» (37). Entonces, se pregunta el personaje, refiriéndose al mal que provoca la huelga, «¿qué pasa si no lo paramos nosotros?» Como vemos, se establece y construye un imaginario en torno a la huelga como un espacio signado por el mal. Bajo esa lógica ingresa la idea de *la necesidad de castigo*, pero de un castigo efectivo. Cuando Federico señala que «a pesar del castigo, el mal sigue» se está refiriendo en particular al caso de un obrero anarquista, Simón Radowitsky, que participó de manifestaciones diez años antes de los hechos de la Semana Trágica<sup>106</sup>; este obrero es enviado a cadena perpetua en la cárcel de Ushuaia por el atentado al jefe de policía Ramón Falcón. Pero acaso —se preguntará Federico— «[¿]con mandar a un tipo a Ushuaia se acaba todo?» (37). La respuesta es que, ante la insuficiencia que significa la prisión, ellos «deben hacer algo»: pero, ¿qué es ese algo? Las preguntas en la novela nunca tienen una

---

<sup>106</sup> El 1 de mayo de 1909, Simón Radowitsky participó en una de las dos grandes manifestaciones convocadas por las organizaciones sindicales. Por orden del coronel Ramón Lorenzo Falcón, que observaba la concentración, la policía reprimió con tropas de infantería y caballería la manifestación; una hora de combates arrojó tres muertos, que pronto serían ocho, entre los anarquistas, y más de cuarenta heridos. El 14 de noviembre, Radowitsky preparó un artefacto explosivo casero, y lo arrojó dentro del vehículo que conducía a Falcón, unánimemente considerado responsable de las muertes de los obreros. La explosión hirió de muerte al coronel y a su secretario privado, Alberto Lartigau; morirían el primero a las 2 de la tarde, y el segundo al anochecer. Finalmente, se le condena a prisión en Ushuaia.

respuesta tajante. Es más, carecen de respuestas porque estas se encuentran debajo del lenguaje con el que se construye cada interrogante. Por lo tanto, el interlocutor de Federico, en este caso Camilo Pizarro, responde con nuevas preguntas y así se va configurando un discurso que fundamentaría la necesidad de que ellos, los personajes, deben hacer algo frente a los hechos que por entonces ocurren en Buenos Aires. Ahora bien, este discurso, bajo el que se fundamente la acción que tendrá la Guardia Blanca en medio de la Semana Trágica, está signado por las preguntas y cuestionamientos que hemos venido ejemplificando y se proyectan hacia el lector bajo un manto de extrañeza, pues es este, el lector, quien debe dudar del discurso de castigo que enuncian algunos personajes. Esta forma de narración, particular en David Viñas, trasluce las dos dimensiones de lectura que señalamos al comienzo, pero también nos habla de un *efecto de lo real* en tanto que a través de los diálogos se acerca, con mayor acierto, a la complejidad del lenguaje.

Atendiendo al tema del lenguaje y la narración en la novela, queremos estipular que este nos lleva de manera ineludible a lo no dicho en el texto, a las respuestas no enunciadas, a las acciones sugeridas. Martín Kohan da cuenta de la importancia que tienen los diálogos en las novelas de Viñas, incluso «por sobre la narración misma» (534). Se trata de un recurso que guarda «algo del orden de la representación realista», en tanto que produce el ya citado *efecto de lo real* al plasmar el lenguaje no tan solo bajo la condición de la comunicación efectiva. Por el contrario, es un lenguaje plasmado de imposibilidades de comunicación — de las «imperfecciones de la comunicación», dirá Kohan—, lo que nos deja dos lecturas que no son contradictorias. Por una parte, la tesis de Martín Kohan nos dice que la imperfección comunicativa en Viñas «sostiene el efecto de lo real en las maneras de decir, [y] hace del lenguaje algo más que un buen instrumento de comunicación y torna visible su existencia» (535). Por otro lado, aquí planteamos la idea sobre un lenguaje que pocas veces denota el significado manifiesto de la frase, sino que guarda dentro de sí un discurso crítico para con los hechos relatados. Vale decir, la poca efectividad comunicativa en la que nos estamos deteniendo, produce que las preguntas, sentencias, o afirmaciones deban ser repetidas por los personajes que las enuncian y con ello se produce un efecto de extrañeza o escepticismo que, al mismo tiempo, se proyecta hacia el lector.

El escepticismo en la novela corre, inicialmente, por parte de Camilo Pizarro, cuyo arco de transformación dentro del relato es manifiesto, contradictorio y complejo. Comienza

en la novela ajeno a cualquier conflicto. Más adelante, se muestra escéptico frente a la decodificación de la realidad que le presentan los demás, en particular Federico «su cuñado y mentor», como lo nombra Rodríguez Monegal. Finalmente, revela —al decir de Romero-Astvaldsson— la «actitud tajantemente hipócrita que promueve sus actos» (89). Por ahora, nos interesa aquel Camilo Pizarro que no cree, por ejemplo, a diferencia de su cuñado, que la cárcel de Radowitsky en Ushuaia, sea poco castigo. Tampoco cree que sean ellos quienes deban actuar en medio de los enfrentamientos entre huelguistas y militares. Este *no-creer*, y no querer actuar, de Camilo Pizarro presenta la ilusión de estar frente a un personaje signado por valores humanitarios. No obstante, el abstenerse de todo nos revela más bien la incapacidad del personaje «para comprender el alcance de los sucesos que lo rodean si no se refieren a su ámbito individual» (Romero-Astvaldsson 88). Para este, las cosas no necesitan ser comprendidas, ya que simplemente ocurren sin un motivo aparente; por ejemplo, Pizarro, al ser interrogado por su conocimiento sobre los sucesos ocurridos diez años antes, expresa lo siguiente: «Hubo huelgas, más que las de costumbre. Pero venían de siempre las huelgas, por lo menos desde que yo tengo uso de razón» (36).

Al señalar la incompreensión de la realidad que manifiesta el personaje principal, queremos poner en relevancia que dicha incapacidad convierte al personaje en un sujeto vulnerable a la asimilación de preceptos fascistas y antisemitas patentes en el contexto de la Semana Trágica. Quien mejor representa dichas ideas es, como hemos insistido, su cuñado Federico. Para Federico, la prisión es insuficiente, y es necesario tomar la justicia y el castigo por las propias manos. Foucault afirma que la prisión, como forma de castigo, es una pena que se instaura en el siglo XIX, pero preexiste antes de que sea utilizada por las leyes judiciales. Su instauración —añade— «marca seguramente un momento importante en la historia de la justicia penal: su acceso a la humanidad» (Foucault, *Vigilar y castigar* 265). Es decir, si acaso esta no es suficiente, como lo señala Federico en la novela, parece existir un interés en tal personaje por retornar a castigos que orbitan sobre el fundamento de la violencia corporal y simbólica y con ello una pérdida de la «humanidad» que se había adquirido con la prisión. Por otro lado, si estamos hablando de castigo, este nos debe remitir a un delito en particular, que en el caso de la novela es cometido por los huelguistas a quienes, en opinión del personaje Camilo, deberían encarcelar. Ahora bien, conviene preguntarse cuál es el delito

en el que incurren los huelguistas y a partir del cual la emergente Guardia Blanca, a la que se unirá Camilo Pizarro, funda su actuar.

Hasta aquí, y con lo que hemos desarrollado en los párrafos previos, la violencia en su dimensión instrumental aún no se manifiesta. Solo hemos develado aspectos de la violencia expresiva presentes en el personaje Federico a través de su discurso. Este personaje insiste en su cometido formador para con Camilo y se detiene, ahora, en por qué deben ser ellos los que tomen partido de la situación y, por lo tanto, «parar» la huelga. En otras palabras, le dice cuál es el supuesto delito que comenten aquellos que participan de la huelga. La razón, o una de las razones, que hace que se invoque el castigo, y que funciona, finalmente, como dispositivo de acción en Camilo, es una supuesta usurpación de la propiedad privada, de «nuestro barrio, nuestras casas, nuestras mujeres», en definitiva, de «lo nuestro». El escenario es la huelga y el delito la supuesta apropiación, por parte de los huelguistas, de los barrios y las mujeres del sector acomodado de la ciudad. Ángela Romero-Astvaldsson recupera lo dicho por Juan José Tealdi en *Borges y Viñas* (1983), en el que señala que está escudriñando «las relaciones entre la propiedad y el poder». Lo que dice Tealdi es sobre la novela *Los dueños de la tierra* y en el caso de *En la Semana Trágica*, no parece ser distinto, pero esta vez en el contexto urbano de la propiedad privada, lo que nos lleva a sugerir que uno de los fundamentos iniciales para el ejercicio de la violencia por parte de la guardia blanca es el temor «al sentir amenazados sus privilegios» y lo que consideran sus propiedades:

—Si vos creés que una huelga es solamente el barrio de las fábricas como si fuera el fin de mundo, te sugiero que pienses qué le pasará a Delfina si a éstos se les da por meterse en nuestras casas.

—¿Cómo?

—*Meterse* en nuestras casas —subrayó Federico (38, cursiva nuestra).

Será este discurso en la novela el punto de inflexión bajo el cual el personaje Camilo pasará de la pasividad a la acción y con ello a ejercer la violencia instrumental amparado en la facción paramilitar, la guardia blanca, que se conforma en el contexto de la Semana Trágica. Este punto de inflexión, si aludimos al lenguaje, se marca a través de un concepto y una idea: *meterse* sin autorización a un lugar que no es propio. De esta idea emerge una profunda reflexión en voz de Camilo que devela lo que el narrador llama «su precariedad moral, su corrupción, su descreimiento» y las ambigüedades de este personaje: meterse,

piensa Camilo, era «abrir una puerta de una patada», era como «pisar un insecto», «meterse era dar patadas», «meterse era violar», «meterse, pues, era romper, dar patadas, y llamando a las cosas por su nombre, violar» (40). Y él, Camilo Pizarro, sabía lo que aquello significaba:

Él una vez entró así a la habitación donde se había encerrado Cleo: patear y pisar y que la puerta crujiera; apretando el pie y los dientes hasta que eso estallara saltando una astilla al costado con la que se raspó al avanzar hacia Cleo, que se había parado al lado de la cama, no en la cama... Meterse era dar patadas. Meterse era violar, aunque a una mujer como Cleo no se le violaba, sino que, aunque diga No, hoy no quiero, Camilo, estoy indispueta, al fin de cuentas es hacerle el gusto, aunque ella no lo sepa o prefiera no decirlo (40).

A partir de esta reflexión el curso de la novela toma otro rumbo. Camilo, junto a «su compinche el Goyo Larsen», se integran a la guardia blanca. El discurso de Camilo se modifica. Si meterse era violar, y los huelguistas querían meterse en sus barrios y con sus mujeres, «pelear era parar a esos tipos» (42). Pelear era lo que Camilo había decidido hacer y con ello, como veremos ahora, pone en marcha la violencia política instrumental a través de jóvenes que conforman un pogrom en contra de los extranjeros y en particular en contra de los judíos y los rusos.

### **«Vigilar y castigar»: un pogrom en la Semana Trágica de Buenos Aires**

La puerta desde dentro: no él parado delante pegando patadas o tironeando del pestillo, sino del otro lado, de adentro. *Los otros* tratando ahora de meterse; no uno solo, él, sino un montón golpeando con los hombros como si tuvieran que derribar un árbol. Y él de adentro retrocediendo como Cleo con las manos delante del pecho [...] *Los otros* metiéndose, entonces, era sentir calor y retroceder como Cleo (41, cursiva nuestra).

«Los otros»: aquellos que están del otro lado de la puerta y que llegan a meterse a «nuestras casas». Esta es la principal reflexión que hace Camilo respecto a lo que el personaje Federico, su cuñado, antes le ha enseñado. Tal reflexión denota significaciones en distintos niveles. Primero, en una dimensión textual, nos indica el temor del personaje principal de la novela a que «los otros» ingresen a sus casas. Un segundo nivel nos remite al «otro» como una masa (un montón) de huelguistas que los hará retroceder. Mientras tanto, una tercera decodificación, en la que profundizaremos más adelante, nos lleva a pensar que «el otro»,

referido en la novela, enmascara aquel sentimiento nacionalista bajo el cual se conforma la guardia blanca. El otro será, entonces, el extranjero, pero principalmente, el ruso o el judío.

Las tres dimensiones que se han presentado son atravesadas por una idea mayor que envuelve la trama ficcional. Se trata de lo que se proyecta bajo el concepto «meterse». Camilo teme que los otros se metan a sus casas y tomen sus bienes y sus mujeres, eso es algo que se presenta de manera explícita en el texto. Sin embargo, bajo una acepción simbólica y en diálogo con las dimensiones de decodificación que presentamos, meterse también es el ingresar de los huelguistas en las industrias Vasena, ingresar de manera física e invadir y alterar su producción por medio de la huelga: se paraliza la producción capitalista con el abstenerse del trabajo. Meterse, finalmente, es el ingreso de extranjeros y sus ideas y la posibilidad de que dichas ideas se propaguen por un espacio, Buenos Aires, concebido como propio por quienes están dispuestos a «parar» lo que estaba sucediendo aquella calurosa semana de enero.

Señalamos más atrás que David Viñas indaga a través de sus novelas en las relaciones que se establecen entre la propiedad privada y el poder. Para el caso de *En la Semana Trágica* podemos comprender la relación de la propiedad privada bajo un nuevo diálogo, ahora entre propiedad privada y castigo. Entendamos en este nuevo diálogo, primero, que la huelga de los obreros metalúrgicos en los talleres Vasena en 1919 se encuentra en un marco de ilegalidad<sup>107</sup>, desde el punto de vista jurídico. Aunque no parezca relevante esta información, y que los personajes en sus diálogos no se detengan en aquello, sí es necesaria dentro de este análisis para comprender el fundamento del castigo bajo el que opera la guardia blanca. Foucault advierte, en *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII existe un ambiente de protesta en contra del suplicio<sup>108</sup> como modo de castigo: «Hay que castigar de otro modo: deshacer ese enfrentamiento físico entre el soberano con el condenado», «que la muerte no se pronuncie sino contra los culpables de asesinato» (85). Tales pretensiones configuran una nueva forma de castigar aquello considerado como

---

<sup>107</sup> El derecho a huelga se establece en Argentina a través del decreto denominado «Artículo 14 Bis» que es un agregado que se hizo al texto de la Constitución Argentina de 1853 (con las reformas de 1860, 1866 y 1898) como resultado de la reforma constitucional de 1957.

<sup>108</sup> Foucault indica, al referirse al suplicio, que «a fines del siglo XVIII, y en comienzos del XIX, a pesar de algunos grandes resplandores, la sombría fiesta punitiva está extinguiéndose» (*Vigilar y castigar* 17). Significa que «la desaparición de los suplicios es, por ende, el espectáculo que se borra y es, también, el relajamiento de la acción sobre el cuerpo del delincuente» (*Vigilar y castigar* 19).

ilegal. Estas nuevas formas se imbrican, sin lugar a dudas, con «las nuevas formas de acumulación del capital». Foucault lo señala de la siguiente manera:

Con las nuevas formas de acumulación del capital, de relaciones de producción y de estatuto jurídico de la propiedad, todas las prácticas populares que dimanaban, ya bajo una forma tácita, cotidiana, tolerada, ya bajo una forma violenta, de ilegalismo de los derechos, se han volcado a la fuerza sobre el ilegalismo de los bienes (Foucault, *Vigilar y castigar* 100).

El uso que hacemos de la cita anterior es para poner de manifiesto que «el desarrollo de la sociedad capitalista» vuelca la necesidad de castigo sobre actos ilegales relacionados con los bienes y la propiedad privada antes que con los derechos de las personas. De esa manera, más allá de que la huelga se encuentre fuera de un marco legal que permita su ejercicio, también se escapa, a los ojos de los personajes de la novela, de una forma válida de protesta por acceder a derechos laborales. Por el contrario, los denominados «niños bien», que conforman la guardia blanca, ven en esta y en su acometido un acto que violenta, antes que cualquier cosa, sus bienes y sus propiedades. En el ámbito de la industria metalúrgica, la huelga vendría siendo un acto violento en contra de la acumulación del capital, representado a través de la industria de los talleres Vasena. Pese a lo que hemos señalado, respecto a los nuevos modos de castigar, la novela revela una paradoja en tanto que el fundamento del castigo que ejerce la guardia blanca es coherente bajo los preceptos de la sociedad capitalista, pero el castigo en sí, el que quedará en manos del grupo paramilitar, retorna a una forma de castigar signada por el anhelo de un enfrentamiento físico hacia quienes participan de la huelga, a lo que podemos añadir un componente extra, relacionado con un sentimiento antisemita del que daremos cuenta ahora.

La muerte, según Camilo, era el castigo ejemplar para parar a esos «otros» que se meterían en sus barrios. El antecedente de que la muerte era efectiva remite a Camilo a la «última cosa en serio que habían hecho» ellos, los argentinos, la guerra del Paraguay:

Parar a unos tipos que avanzaban en pata, pero gritando en guaraní y sableando. Matar era terminar de oírlos gritar en guaraní, unos agarrándose la barriga como si tuviesen muchas ganas de vomitar y no terminasen de vomitar, y dos o cinco gimiendo cada vez más despacito y buscándose una pierna o alguna parte del cuerpo. Eso sí que era matar. (44)

Pero los gritos, señala Camilo, esta vez no serían en guaraní, «sino en ruso o catalán». Después de estas reflexiones Camilo, junto a su compañero el Goyo Larsen, se dirige al denominado «círculo naval» para anotarse y comenzar lo que llamaban «la cacería de rusos». Es en el círculo naval donde se funda el 10 de enero esta agrupación paramilitar de orden fascista, que posteriormente pasará a llamarse «defensores del orden». Camilo retira las armas, le entregan un auto y le dan indicaciones: *patrullar* y cada doce horas presentar un informe verbal. Las mismas indicaciones se les dan a todos los demás compañeros de ingeniería de Camilo, pues todos han asistido para presentarse como voluntarios. Dicho esto, podemos esgrimir que la figura de Camilo en la novela trasciende la expectativa y la ilusión de estar frente a una ficción cuyo foco sea exclusivamente la de un personaje. Por el contrario, este se presenta, más bien, como un «representante de su clase al adoptar el punto de vista de la clase burguesa desde una óptica que descubre su precariedad moral», como también «su maniqueísmo (ruso=comunista)» (89). Tal representación nos habla sobre la construcción que se hace de Camilo en la novela. Lejos de responder a la forma excepcional de un personaje, se proyecta como el ejemplo de todos quienes conformaron la guardia blanca dejando al descubierto sentimientos ligados al fascismo y antisemitismo. En ese escenario Camilo es uno más de los jóvenes que salen a vigilar y castigar a los rusos, lo que queda al descubierto en la línea histórica que sigue la narración de la novela:

Las listas abiertas en el círculo naval bajo las órdenes del vicealmirante Domecq García aumentan con los nombres de más voluntarios organizados en guardias blancas. Los diarios de la noche anuncian el sitio de Lemberg por los maximalistas rusos. Ejemplo peligroso comentan (65).

Un aspecto pertinente y que interesa aquí clarificar, es el de los fundamentos que actúan en la conformación del pogrom que se desata en los barrios de Once y Villa Crespo en el marco de la Semana Trágica. María Cecilia Di Mario afirma que en estos barrios es donde se concentraba la población proletaria de origen judío y que «no solo se trató de “la caza del ruso”, como los bandoleros asesinos denominaron su pogrom, sino también de asaltar sindicatos y redacciones obreras» (Di Mario 10). Al final de la cita anterior, el narrador enuncia de modo sugerente la noticia del «sitio de Lemberg» en medio de la Batalla de Leopolis, a lo que añade lo peligroso que resulta tal ejemplo. Antes mencionamos que el

actuar de los personajes, en particular de Camilo, tiene su razón de ser en el temor a que «los otros» se metan, lo que se hace extensivo, en una dimensión mayor, al temor de una supuesta conjura maximalista rusa en Buenos Aires. Es necesario subrayar la palabra «supuesta», ya que devela el sinsentido del accionar de las guardias blancas bajo hechos que no tienen ningún sustento. Di Mario, en su trabajo, propone la misma interrogante: «¿Cuál era el pretexto esgrimido para justificar aquellas matanzas y demás tropelías?», a lo que responde lo siguiente:

«Una conjura maximalista» cuya meta era la instalación de un «soviet» en Buenos Aires para, desde allí, irradiar la Revolución hacia todo el territorio de la Argentina y Sudamérica. Lo único cierto era que la huelga general de los sindicatos porteños empezaba a replicar en otras ciudades. A lo largo de una semana, la represión se multiplicó en hechos sangrientos. Sebastián Marotta contó cómo la supuesta conjura necesitaba, según sus autores, de un líder, por lo que el capitalismo y los grupos oligárquicos tejieron una leyenda maximalista. Detienen a Pinie Wald, periodista de *Der Avangard*, periódico editado en ídish por la comunidad judía de orientación socialista. Preguntan a Wald cuál es su religión y él contesta: «Socialismo». Lo torturan. Detienen también a su novia, Rosa Weinstein, trabajadora de la confección (10).

Conforme a nuestra hipótesis, «el supuesto» de la conjura maximalista se revela en la novela a través del lenguaje, el diálogo y una narración que desmantela el mito. En su jornada de vigilancia, Camilo y Larsen realizan una persecución a una persona con una bandera. Pero al capturarlo se dan cuenta de que solo «es un pibe» y en ningún caso un ruso:

- ¿Estabas en la huelga vos?
- Sí...salimos en manifestación.
- ¿Andás armado?
- No...
- ¿Sos argentino vos?
- Sí. De Rosario (64).

El diálogo entre los captores y su capturado revela la inutilidad que representa la guardia blanca. Revela, también, la injustificación de su acometido en tanto que la conjura maximalista parece ser eminentemente un mito propagado por la prensa, y por el temor de un sector acomodado de la sociedad, que una realidad que se pueda vislumbrar en medio de la huelga. Por lo tanto, los jóvenes, al ver frustrado su anhelo de castigo, deciden dejar ir al

niño que portaba la bandera. La línea narrativa que se presenta en la novela a modo de crónica histórica reafirma la idea de la conjura maximalista como mito construido a partir de su propagación por medio de la prensa: «El grupo Spartacus se ha sublevado y domina Berlín claman los titulares del martes siete», «*Me miran todos de manera que me exaspera. ¿Tendré, Dios mío, cara de ruso?* versifica burlonamente Caras y Caretas» (66)<sup>109</sup>. Dichos titulares presentan la contradicción del mito, ya que sugieren la posibilidad de que se instale un Soviet en Buenos Aires cuyo desenlace sea el del grupo Spartacus en Alemania. Por otro lado, se presenta de modo paródico tal hecho, aludiendo a la «caza del ruso» que para entonces se lleva a cabo por la guardia blanca:

Las oficinas de la protesta son destrazadas por un grupo de guardias blancas: desmontan la imprenta, la sacan a la calle atándola a un carro de la municipalidad y la arrastran por el empedrado [...] Dos pelotones de guardias blancas balean una sinagoga en la calle Azcuénaga [...] En una garita de la Avenida de Mayo atan un busto de Jean Jaurés destrozado a medias; sobre la cara le han escrito Por ruso (67).

Advierte Ángela Romero-Astvaldsson que a la novela *En la Semana Trágica* la recorre «un hondo negativismo respecto a las posibilidades de cambio de las condiciones del proletariado, sólo atenuado por el epígrafe de Joaquín V. González» (89). Tal sentencia se confirma en los párrafos finales del texto cuando el narrador relata que todo ha vuelto a la normalidad: «Los obreros de Vasena vuelven al trabajo. El ejército vigila. De Berlín, la rebelión del grupo Spartacus ha sido liquidada: Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo son fusilados» (94). Tal información, en definitiva, aporta la idea de que la huelga, envuelta por el aura marxista que recorría el mundo por aquel entonces, supone una actividad fuera de lo que es considerado normal. No obstante, tal idea, como es característico en la narrativa de David Viñas, deja traslucir el equívoco y la crítica que configura la novela con tal desenlace de los acontecimientos. Dichas conclusiones, en definitiva, emergen a partir de los paratextos que acompañan a la novela, en este caso del epígrafe. Por consiguiente, el negativismo, que antes indicamos por medio de Romero, deviene más bien en la posibilidad de que a partir de estos acontecimientos «fermente» la opción de construir un discurso crítico en contra de la

---

<sup>109</sup> El grupo Spartacus fue un movimiento revolucionario marxista que se origina en Alemania con la intención de promover una revolución cuyo referente era la revolución de los Bolcheviques en Rusia.

realidad histórica y política del país: «debo decir que en nuestra ciudad fermenta ya una crecida cantidad de pasiones colectivas que tienden a tomar forma, a tomar cuerpo».

### **«Desnudar» las bases de la violencia: el poder a través del cuerpo y la virilidad**

Hasta ahora se ha indagado en los preceptos de violencia y castigo insertos en la ficción de David Viñas y representados a través de la guardia blanca. No obstante, la hipótesis que ronda este análisis integra, además, el concepto de poder y virilidad en diálogo con el cuerpo. Por consiguiente, nos interesa, para finalizar, poner en relación dichos conceptos a través de la figura del personaje central bajo el cual hemos construido este análisis.

Señalamos antes que el arco de transformación del personaje Camilo Pizarro parece ser evidente. Este se presenta, en principio, ajeno a la realidad, luego dudoso de involucrarse en los actos violentos de la guardia blanca, y finalmente comprometido con la persecución o «caza al ruso». Sin embargo, este aparente cambio en el personaje es ambiguo y contradictorio si atendemos a las reflexiones personales de Pizarro. Dichas reflexiones, como veremos, están marcadas por una percepción del poder ligada a un sistema patriarcal y de dominación bajo el cual el hombre reafirma su poder en su virilidad. Esta programación narrativa se sugiere desde el principio de la novela en voz del narrador, quien comenta sobre el entusiasmo de Pizarro por los militares en tanto veía en estos un símbolo de virilidad: «Viriles, de eso se trata. Los viriles sables de América. Andino, montañoso, militar, virilidad y Camilo paladeó esas palabras: le dejaban un gusto entre metálico y acre en la boca» (11). No es casualidad que estos intereses por parte del personaje abran la novela y establezcan, de entrada, un diálogo con lo corpóreo en una dimensión narrativa textual y discursiva. La dimensión textual se presenta por medio del cuerpo desnudo de los personajes que comparten las duchas al momento que entablan conversaciones y pensamientos personales: «Camilo empezó a frotarse el cuerpo: [y pensaba en los] andinos, viriles, picudos, [en] los cóndores de Andrade» (12). Para Ángela Romero-Astalvadsson lo corpóreo en Viñas es uno de los pocos elementos que permiten establecer una relación entre los personajes de las novelas del argentino:

[Los personajes,] aunque supeditados inevitablemente a las coordenadas históricas, acumulaban matices que le conferían cierta individualidad. Al respecto, hay un punto de partida ineludible, quizá el único, para la comprensión de los personajes de las novelas de Viñas, el peso del elemento corporal en sus ánimos y acciones. Solo a partir del análisis de la fenomenología corporal se puede llegar a articular acertadamente su derrotero textual y definirlos (Romero-Astvaldsson 239).

Para el caso de *En la Semana Trágica*, y en particular de Camilo Pizarro, el elemento corporal debemos comprenderlo en diálogo con las proyecciones de virilidad y poder que manifiesta el personaje por medio de marcas textuales y a través de las zonas indeterminadas que presenta el texto. Sin embargo, y con particular importancia, es necesario comprender la relación del cuerpo «frente a los otros», como bien lo señala Romero: «para obtener un conocimiento efectivo de los personajes tenemos que partir de su posicionamiento frente a los “otros”», ya que todos ellos están, por norma, determinados por una dependencia ontológica» (239). Dicha observación cobra completa relevancia si atendemos a la construcción ficcional que se hace de Pizarro, ya que este, desde su particularidad, construye su cuerpo a semejanza militar. Foucault advierte al respecto que la figura ideal del soldado demuestra signos de vigor y valentía: «su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo» (Foucault, *Vigilar y castigar* 157). Para Camilo, todos los militares que conocía tenían «aspecto de cóndor», el mismo aspecto al que él aspiraba. Sin embargo, el personaje posicionado frente a los otros devela la necesidad de reafirmar su condición y para ello establece una dependencia de poder frente a sus pares. Ejemplo de esto es la percepción que tiene Camilo de quien será su compañero durante toda la novela: Gregorio Larsen. Larsen no representa en ningún caso aspectos ni intereses ligados a lo militar. No obstante, Pizarro configura una parodia<sup>110</sup> del cuerpo de su compañero Gregorio Larsen y deja en entredicho la necesidad de reafirmar su propia condición masculina:

En la ducha de enfrente el Goyo Larsen pegaba unos saltitos y era un elefante con esa piel tan blanca salpicada de lunares descoloridos. Un elefante es todo lo contrario a una cosa viril; es una cosa fofa [...] Paquidermo era todo lo contrario a Castrense y hasta se podía escribir una

---

<sup>110</sup> Ángela Romero sostiene que «la disgregación corporal» en la narrativa de David Viñas funciona como principio paródico y viene a ser una técnica narrativa fundacional ligada a «la concepción corporal viñista». Para profundizar en dicho aspecto véase al trabajo *La obra narrativa de David Viñas* (2007) de Romero-Astvaldsson.

fábula con el cóndor y el elefante. Porque fíjense bien: todos los militares que yo conozco tienen aspecto de cóndores (13).

Las reflexiones de Camilo no buscan más que posicionarse, desde el discurso del poder, por sobre sus compañeros. No obstante, creemos que el acto de detallada observación del cuerpo, por parte del personaje, sugiere que la excesiva necesidad de validación viril es contradictoria en la medida que conlleva una revelación de inseguridad sexual, vale decir, un fracaso de la masculinidad que se extrapola como símbolo hacia un fracaso de la guardia blanca en tanto Pizarro no encuentra en esta el mito que la funda. Al acto de observar, que manifiesta el personaje central, podemos agregar su interés por establecer contacto corporal con sus compañeros mientras se encuentran en las duchas: «reírse un poco del trasero de matrona del Goyo Larsen y, si mal no venía, pegarle unas palmaditas de pasada» (14). Tales intereses, eso sí, no serán expresados hacia sus compañeros quienes veían en él al «rey de los machos porteños».

Otro espacio que emerge en la novela, y que es pertinente mencionar, es el prostíbulo. En este espacio el personaje reafirma su masculinidad a través de un discurso de poder, ahora en consonancia con los preceptos de una sociedad patriarcal que subyuga a la mujer: «para Pizarro las mujeres son mero objeto de uso (como esa prostituta, Cleo, con la que “hace conejito”) o de chirle veneración, como su novia Delfina» (Rodríguez Monegal 285). Un ejemplo de este discurso de poder patriarcal son los comentarios que expresa Camilo al referirse a cada una de las prostitutas: «en cuanto a Lucy puro hacerle ascos a todo y daban ganas de romperle la cara a puñetazos, Sylvia hartaba con su gramófono y Elba era tierna pero uruguaya y él con los orientales no le iba» (26). En este punto de la narración emerge, en la voz del personaje principal, la figura de Cleo —recién citada en Rodríguez Monegal—, una prostituta que Camilo visitaba todos los viernes «cuando ella quedaba totalmente desocupada». No obstante, la capacidad de macho viril que se configura en el personaje Camilo, se ve opacada en estos encuentros ya que le acecha, constantemente, el recuerdo del Padre Lostalé quien fuera su mentor cuando niño. La emergencia de tal recuerdo supone una molestia para el personaje, por lo que conmina a Cleo a mantener relaciones sexuales que exacerbén su posición de sujeto superior simbolizado a través del acto sexual no compartido:

Fue ella la que se ocupó de todo mientras Camilo sólo preguntaba Sos mi hembrita, sos mi putita, decí que sos, qué soy yo para vos, y ella se limitaba a decirle que sí, todo lo que vos quieras [...] Perdona señor Pizarro, soy tu puta, tu putita, lo que vos digás, y se daba vuelta, Aunque te duela, me gusta que te duela, ahí a vos solo te dejo, aguántate puta, abríte te digo, así, abríte, abríte. Abierta (sic) (30).

Pese a lo sugerente que pueda parecer el hecho de que Camilo necesite reafirmar su condición de masculinidad, o el constante acechar del recuerdo del Padre Lostalé, en la narración nunca se enuncia las posibilidades de que el personaje mantenga una orientación homosexual o que haya sido abusado en su infancia. Son discursos que, tal como la realidad que representan, no se dicen, no se comentan, sino que se reprimen, pues dirá Camilo, «hablar poco. Eso es ser macho», «Ser macho es ser callado». Así las cosas, la represión y el *no decir* desencadena, en el caso de Pizarro, la necesidad de reafirmar su condición viril por medio del ejercicio del poder sobre los demás, en particular sobre Cleo.

La propuesta que aquí hacemos, en cuanto a las relaciones de cuerpo, poder y virilidad en el personaje principal, se torna más elocuente en la interacción de Pizarro con su amigo Gregorio Larsen, ya que, como señala Rodríguez Monegal, «la verdadera relación humana la tiene solo con hombres» (285) y en particular con Gregorio Larsen, un joven «de equívoca o nula virilidad». Este aspecto se puede confirmar por medio de marcas textuales en las que Larsen es «agarrado» por otros compañeros de ingeniería, situación que produce en Larsen una «dicha de que le agarren el cuerpo»; o cuando dialogan Camilo con Larsen sobre cuál de los compañeros de ingeniería les gusta más, a lo que Camilo responde que «Deeper, porque tiene pecas». Son estas marcas textuales las que sugieren aspectos «ambiguos» en la novela en tanto se tensionan con reflexiones personales del personaje en las que manifiesta un constante autoconvencimiento de masculinidad: «Matar era violar, morir era ser violado. Y si a uno lo violan lo convierten en una mujer o en marica. Que era lo mismo que ser vencido, pero para siempre» (47).

Esta línea discursiva que problematiza la virilidad en Pizarro, cierra la narración esbozando el fracaso que suponen, para el personaje dentro de la novela, los presupuestos bajo los que actuaba la guardia blanca a la que él se había unido en la «caza del ruso». Dicho fracaso, asumido por Camilo, está lejos de ser, en la novela y bajo esta lectura, una resemantización del personaje exculpándolo en su actuar, ya que las persecuciones y muertes que este grupo paramilitar efectuó en el marco de la Semana Trágica son develadas de igual

manera en la novela por medio de una línea narrativa paralela que funciona a modo de crónica histórica. Al contrario, el personaje, al asumir el fracaso que significa el mito que origina la guardia blanca, reitera su actuar cotidiano de violencia y de consolidación masculina y se encamina hacia donde la prostituta Cleo, frente a la que irrumpe golpeando la puerta con los nudillos. Son estas prácticas las que nos llevan a sentenciar que lo corporal en la novela de David Viñas funciona como un dominio que «ratifica la masculinidad» siempre en una dinámica de dependencia con un «otro» que es más débil. En ese sentido, el cuerpo viril y violento de Pizarro, similar al de los militares, «goza de un significado ambivalente. Por un lado, se alza como objeto de vigilancia y castigo hacia el otro», pero también —señala Nicolás Rosa— se articula y sirve para «la propia compensación», en este caso, de la frustrada persecución del ruso; una compensación que se da, como acabamos de indicar, por medio de la práctica sexual violenta en contra de la prostituta Cleo al final de la novela.

En definitiva, y para concluir, podemos afirmar que las relaciones de violencia, cuerpo y poder asociadas a la idea de masculinidad en el personaje principal, plantean ambigüedades y contradicciones que no se resuelven del todo dentro del texto. Pese a lo anterior, dicha línea temática funciona, más allá de su valor intrínseco, como símbolo de una programación narrativa mayor en la que la desnudez de los personajes, con la que se inicia la novela, es a la vez un «desnudar las bases materiales de violencia y de muerte, de la propiedad capitalista y el Estado liberal argentino» (Rinesi 9). Por otro lado, como lo señalamos al comienzo de este capítulo, el lenguaje en la novela de David Viñas «encubre» categorías complejas de significación a través de recursos narrativos y discursivos, como la insistente reafirmación de virilidad del personaje, que denota, precisamente, lo contrario, es decir, «lo marica» o lo no-viril de Pizarro. O bien, en el ámbito de la guardia blanca, el concepto «meterse» y su uso indiscriminado por parte del personaje principal nos lleva a abstracciones mayores que develan que «el meterse» no comprende solo el supuesto ingreso de los huelguistas o rusos a las casas de la oligarquía porteña. Por el contrario, articula las bases de la justicia bajo la que la guardia blanca decide actuar. En síntesis, cabe mencionar que la lectura que aquí hemos propuesto, cuyo foco analítico era en torno al personaje central de la narración, se mantiene en la línea del proyecto viñista que indaga en los hechos históricos del pasado no con exclusivo afán memorialístico, sino, más bien, por medio de una propuesta que busca «desnudar» o comprender la construcción política de una sociedad

capitalista con imaginarios fascistas «enraizados en la mentalidad de la joven oligarquía». Son aspectos que, en su conjunto, revelan los engranajes de lo que fuera Buenos Aires en medio de la Semana Trágica en 1919.

### 2.1.3 LA CIUDAD DE BUENOS AIRES: REFLEXIONES EN TORNO AL ESPACIO URBANO. LAS BARRICADAS Y LA VIOLENCIA EN LA NOVELA DE DAVID VIÑAS

*Y la ciudad, ahora, es como un plano de mis humillaciones y fracasos.*

Jorge Luis Borges

Buenos Aires, enero de 1919: al mediodía del viernes tres, un camión de la Sociedad de Hierros y Acero Limitada de Vasena e hijos es atacado por un grupo de obreros en la esquina de Zavaleta y Aconquija [...] se levantan las primeras barricadas y empiezan a bloquearse las calles en Nueva Pompeya y Boedo (Viñas 17-18).

La ciudad moderna-urbana, en su origen, esconde intereses represivos y de control frente a un éxodo rural<sup>111</sup> que, en los países de Hispanoamérica, a comienzos del siglo XX, se acelera a raíz del ingreso de la industria. En *El libro de los pasajes* (1927), Walter Benjamin aborda el tema de la ciudad moderna a partir de la reurbanización parisina que Napoleón III le encomendó al Barón Hausmann. Dicha referencia encuentra sentido cuando Manuel Prendes afirma que «Buenos Aires se transformó definitivamente en la capital, y perdió su fisonomía de “gran aldea” para reurbanizarse al estilo francés de la época (el Barón Hausmann había transformado radicalmente el panorama urbano del París del Segundo Imperio), con amplias avenidas y ensanches» (59). No obstante, no se trata aquí de comparar la urbanización de Buenos Aires con la parisina. Si bien dicho objetivo resulta coherente, en tanto que «la reforma de París se ha establecido como el antecedente del urbanismo moderno» (Gamarra 7), se trata, más bien, de recuperar las reflexiones de Benjamin respecto de la «liberación urbana» por medio de las barricadas en París en 1848.

El escenario urbano en el que se levantarán las barricadas, y en el que nos interesa indagar aquí, es la ciudad de Buenos Aires en medio del conflicto entre obreros y los dueños

---

<sup>111</sup> Véase el libro *El campo y la ciudad* de Raymond Williams en el que se presenta un claro panorama de cómo el capitalismo transforma una sociedad.

de la industria Vasena en 1919. Dicho acontecimiento configura el sustrato histórico que articula la novela del escritor argentino David Viñas. *En la Semana Trágica* (1966) presenta dos líneas narrativas que se entrecruzan y dialogan a lo largo del texto. La segunda línea puede considerarse una crónica-histórica, o «casi histórica» como la denomina Rodríguez Monegal, en la que se despliegan los hechos acaecidos en aquel enero de 1919, en principio, de manera *objetiva*, o con la ilusión de ser un texto ecuánime, en tanto que se vale de las formas escriturales de la crónica y de la historia. Por otro lado, esta línea narrativa propone una cartografía del espacio urbano en el que ocurrieron los hechos, y con ello introduce como motivos literarios la ciudad, las barricadas y la violencia. La ciudad —dirá Viñas en una entrevista realizada por Romero-Astvaldsson en 1996— es un tema «que va a aparecer permanentemente, desde cualquier perspectiva» (169). Entendemos que la ciudad no será únicamente un escenario para la acción de sus personajes, sino su problematización en relación y diálogo con aquello y aquellos que la habitan. No cabe duda de que la ciudad a la que nos remite la novela de Viñas es un Buenos Aires que se devela bajo marcas textuales que proponen un mapa imaginario de los espacios urbanos en los que ocurren los acontecimientos que se relatan: «la esquina de Avaleta y Aconquija», «la fábrica de Monteagudo y Cochabamba», «las calles de nueva Pompeya y Boedo» (Viñas 17-18). Sin embargo, además de configurar un mapa del Buenos Aires de la Semana Trágica, se nos presenta una cartografía del espacio urbano que se ha ido modelando tras el impacto de la modernidad e industrialización en Hispanoamérica: «son barrios polvorientos y chatos ennegrecidos por los galpones que se extienden al sur de la ciudad impregnados con el olor del riachuelo» (18). El análisis que desarrollaremos es sobre los motivos literarios que venimos adelantando: ciudad, barricadas y violencia. Todos ellos convergen en un espacio urbano que emerge a partir de la modernidad y bajo un sistema capitalista que regula las relaciones del trabajo que por medio de la novela se pretenden develar.

### **El espacio urbano / el espacio político**

David Viñas como parte de la tradición literaria de izquierda en Argentina sigue de cerca la noción marxista que ve a la literatura como una praxis política que no emerge ajena

a los conflictos sociales<sup>112</sup>. Bajo la noción marxista se entiende que la literatura debe ser analizada teniendo en consideración «las condiciones históricas que la producen» y, por su parte, el crítico que la analiza «necesita igualmente ser consciente de sus condiciones históricas» (Eagleton 30). Viñas señala, en una entrevista en 1996, la necesidad de «politizar la literatura» situándola en un determinado espacio: «elaborar una teoría de la ciudad» desde la crítica y la creación literaria<sup>113</sup>, que consiste en problematizar el lugar del cual emerge el texto y la forma en que dicho texto da cuenta, a su vez, «de las diferentes coyunturas políticas y culturales» (Romero-Astvaldsson 170) que signan su lugar de origen. En palabras de Ángela Romero, se trata de «la concepción de los textos literarios insertos en la trama social, y, por tanto, sujetos a las transformaciones que sufren bajo la presión de los lugares en que se producen» (170). Dicha teoría de la ciudad, en diálogo con el componente histórico que abordan las novelas del argentino, nos permite comprender la problematización que Viñas realiza a propósito del espacio urbano en que se desarrollan las acciones en la novela *En la Semana Trágica* (1966).

Este espacio moderno-urbano, que emerge al lado del Río de la Plata, puede ser leído como el paradigma latinoamericano de la ciudad moderna<sup>114</sup>. Su configuración está marcada por el aura de los preceptos filosóficos positivistas del orden y el progreso aplicados, en este caso, por medio del proyecto de urbanización. Según afirma María del Carmen Magaz, tal proyecto supuso una modificación de estilos que simbolizaran el progreso. Para ello, se

---

<sup>112</sup> Respecto a esta afirmación nos remitimos al primer apartado de este capítulo en el cual indagamos sobre esta tradición: «Los trabajos críticos sobre la literatura argentina coinciden en que existe una tendencia que se puede leer como “literatura de izquierda”. Con tres momentos demarcados, esta se origina cuando el siglo XX ve sus primeras luces. Emerge al alero del “movimiento anárquico-literario del 900” y se cristaliza como praxis naturalista la que —en opinión de Mariana Bonano— “ofrece una visión mecanicista y antidialéctica de la realidad” (22)...El segundo momento de la literatura de izquierda tiene su contexto en la llamada “literatura social” del *grupo de Boedo*; a partir de los años veinte. Y el tercero corresponde a la que se denomina como “literatura de compromiso” que emerge a partir de 1950». Véase 2.1.1 de esta misma investigación.

<sup>113</sup> Mónica Sifrim en el artículo periodístico “La ciudad y los libros” (1995), publicado en «Cultura y Nación» afirma que «*Contorno* presentó a la crítica como teoría de la ciudad: la literatura inscrita en el espacio ineludible de la “polis”, que es, a la vez, una condensación del país» (2).

<sup>114</sup> Buenos Aires se constituye como paradigma ya que a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX sufrió una transformación importante. De 337.617 habitantes en 1880, la ciudad pasó a tener 649.000 en 1895. Desde 1895 a 1914, a raíz de la llegada de las grandes corrientes inmigratorias, la ciudad creció con una de las tasas anuales más grandes del mundo y en 1914 ya era la duodécima ciudad más grande del mundo con 1.575.000 habitantes, y también creció cultural y comercialmente. Me remito a Miguel Héctor Villeco en su libro *Cronologías para una historia de la ciudad de Buenos Aires (1580-1996)* (2000) y a José Luis Romero en el capítulo «La República Liberal 1880-1916» de su libro *Breve Historia de la Argentina* (1987).

construyeron «edificios altos» y se modificó la traza urbana: «se discutieron y formularon planes para hacer de Buenos Aires el símbolo de una nación nueva y progresista». Beatriz Sarlo también da cuenta de este fenómeno urbano y afirma que el trazado de la ciudad ya se había definido en las primeras dos décadas del siglo XX, años en que Buenos Aires había «crecido de una manera espectacular», pero que aún presentaba «parcelas sin construir, baldíos y calles sin vereda de enfrente» (16). Este orden urbano supone a la vez un progreso desde la idea de la *transculturación*, en la medida que Buenos Aires se construye como «el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla» (Sarlo 15), en la que confluyen «la modernidad europea» y la «diferencia rioplatense». Para Susan Buck-Morss, esta ciudad moderna encarna, sin lugar a dudas, la ciudad burguesa que quiere representar la ciudad de Dios sobre la tierra:

La revolución industrial pareció volver posible esta realización práctica del paraíso. En el siglo XIX, las capitales de Europa, luego las de todo el mundo, se transformaron dramáticamente en brillantes aparadores, desplegando la promesa de la nueva industria y tecnología para un cielo-en-la-tierra, y ninguna ciudad resplandeció con más fulgor que París (Buck-Morss 97).

La modernidad técnica e industrial, como señalamos, es sinónimo de progreso en el Buenos Aires de los años veinte y «avanza sobre el escenario urbano al que modifica espectacularmente» (Sarlo 32). Se nos presenta, por lo tanto, como una ilusión — *fantasmagoría*, dirá Benjamin— que oculta la otra cara del escenario urbano moderno y de la que Viñas pretende dar cuenta en la novela por medio de marcas textuales que se erigen como contradiscurso y crítica a la industria. Para ello alude, en el entramado ficcional, a distintos periódicos que contraponen discursos respecto a la situación que se vive en Buenos Aires en 1919: «la primera edición de los diarios de la tarde se reparte entre los huelguistas que se han sentado sobre el camión de Vasena: *Resultados previsibles de una industria sin bases sólidas*» (18).

Pese a lo indicado en el párrafo anterior, no será tan solo una crítica a la industria la que se haga en la novela, sino también una develación de los estratos represivos que constituye la ciudad en cuanto espacio urbano signado por la modernidad. De ello, mucho antes que nosotros, da cuenta Benjamin a propósito de la reurbanización de Haussmann. Asimismo, afirma por su parte Garikoitz Gamarra, tal reurbanización es «precursora de las

estrategias modernas de control y disciplinamiento del espacio» (7) y en la novela se representarán por medio de la vigilancia y de las calles que están en manos de policías, guardias y grupos parapoliciales que mantienen en su horizonte de acción la única labor de controlar a la masa de huelguistas que está en las calles. La organización de dicha tarea se complementa con la organización del espacio urbano en que cada grupo de policías es asignado a una *calle* determinada por la que debe velar. Esta dinámica de control reviste una superación en la forma de vigilancia que permite la ciudad, a diferencia de una realidad anterior de control en un espacio no-urbano, despejado de edificios o construcciones, y con un entorno favorable para quienes podrían sublevarse, no así para quienes requieren reprimir un alzamiento. En ese sentido, la limpieza de matorrales, y la construcción de calles y avenidas restringe la movilidad de las personas y las circunscribe a espacios moderados de acción:

La primera estrategia de control nos retrotrae a una lógica arcaica que en la modernidad se desarrolla a una escala desconocida por la historia. El control se ejerce, de una forma un tanto burda, sobre la movilidad física y sobre la exposición visual. Se limpia de matorrales el espacio urbano para que los núcleos obreros más problemáticos permanezcan expuestos al control militar; se abren amplias avenidas que impiden que los pequeños grupos de amotinados se hagan con el dominio de las áreas más enredadas (Gamarra 8).

Por lo tanto, la disposición de la ciudad y sus calles pretende anular cualquier posibilidad de alzamiento de la masa que para entonces se está constituyendo por medio de la inmigración. Sin embargo, los «desencuentros» que ha dejado la industria producen el levantamiento de barricadas, como veremos ahora, durante los conflictos de la Semana Trágica en Buenos Aires. David Viñas se acerca, muy sutilmente, a la ciudad como un espacio que revela también la posibilidad «de llegar a ser mañana el espacio de la revolución» (Gamarra 7). Sin embargo, antes de preocuparse de dicha utopía, mantiene el horizonte ficcional más bien en el discurso de la crítica y el desencanto histórico y, por otro lado, en la desarticulación del espacio urbano desde dentro.

Los desencuentros de la industria que antes mencionamos se representan en la novela por medio del descontento que expresan los obreros de las Industrias Metalúrgicas Vasena. No obstante, el descontento venía desde antes y es producto del «hacinamiento urbano» que provoca el desplazamiento campo-ciudad. Toda esta factualidad tiene su punto más álgido

en la Semana Trágica de 1919, «fecha que coagula las tensiones sociales» y que deja contemplar la otra cara del progreso y de la historia que entonces se está configurando. Se trata de una historia que deja al margen a quienes se constituyen como la mano de obra dentro de las industrias. Por ello, los obreros paralizan la producción y solicitan, entre otras cosas, la reducción de la jornada laboral a ocho horas y el aumento de un peso sobre el salario de cinco. La posición de quienes expresan el petitorio es intranzable y así lo escribe, en la novela, el periódico *La Razón*: «La masa trabajadora se advierte el propósito de no ceder hasta la obtención de las mejoras solicitadas» (23). En este escenario ocurre que los dueños de la fábrica Vasena solicitan protección al ministro del Interior del entonces presidente Yrigoyen:

El sábado cuatro los dueños de la fábrica Vasena solicitan protección al ministro del interior de Yrigoyen, doctor Ramón Gómez; en el pedido se describe la actitud de los huelguistas como de «verdadero sitio a las instalaciones de la firma» y se alude a las medidas preventivas que hubieran debido tomarse a partir de los primeros razonamientos producidos a fines de 1918 (30).

En consecuencia, y en medio de este clima convulsionado, se configura la «resistencia» de los huelguistas frente a la protección policial en la industria. Se levantan, entonces, las barricadas en las calles de Buenos Aires, para impedir el tránsito de policías y guardias que buscan «reestablecer el orden» por medio de la represión. La ciudad urbana devela, por lo tanto, su doble potencialidad en tanto que se constituye como un emblema de la ciudad moderna, burguesa, que pretende anular la organización obrera, en este caso en los barrios proletarios de Boedo<sup>115</sup>, San Cristóbal y Nueva Pompeya, pero tales intereses «no servirán de mucho porque los revolucionarios aprendieron a levantar y defender barricadas que cruzaban el boulevard completo» (Gamarra 8), articulando las posibilidades revolucionarias y fundadoras que también emanan de la ciudad burguesa.

---

<sup>115</sup> En un apartado de la introducción de este capítulo señalamos de modo somero la relevancia que supone para David Viñas el grupo asentado en Boedo.

## **Barricadas en la ciudad: violencia política conservadora y de resistencia**

«El choque de la noche del sábado es frontal: los huelguistas hacen fuego desde las barricadas que han organizado y el escuadrón ataca con cargas de caballería» (33). La narración que aquí citamos del convulsionado escenario de aquel enero de 1919 en Buenos Aires, se puede resumir, *a priori*, en un concepto: violencia. Sin embargo, problematizar la violencia en el espacio urbano, y político, implica tener algunas consideraciones al respecto. No es la huelga la que convoca, y en torno a la cual se organiza, la violencia de resistencia<sup>116</sup>. La Semana Trágica es el resultado de una huelga que se mantiene por semanas debido a que los trabajadores no tienen respuestas a sus peticiones. Por el contrario, los dueños de la industria le pagan a los denominados *crumiros, esquiroles o revientahuelgas*, invisibilizando las demandas de los trabajadores. La violencia se instala cuando se levantan las primeras barricadas en las afueras de las industrias Vasena y «del otro lado contestan con nuevos disparos de máuser» (19). Esto nos propone una problematización de la violencia con significaciones ambivalentes y como consecuencia de la imposibilidad de una huelga general.

Pese a lo anterior, es evidente que en la novela de Viñas «la violencia aparece en la base misma de la política, fundándola y extendiéndose a través de ella» (Calveiro 24). Incluso, podemos sentenciar que no es así solo en *En la Semana Trágica*, sino en gran parte del proyecto escritural que Viñas ha configurado por medio de la ficción y la crítica. En otras palabras, lo que Viñas propone es dejar al descubierto la forma de la violencia política en sus dimensión conservadora y revolucionaria. La dimensión conservadora es la que Walter Benjamin tipifica como «violencia conservadora/estatal». Hemos indagado en ella, en el apartado anterior, a través del personaje Camilo. Se trata de una violencia que se utiliza para preservar (conservar) el Estado de derecho y sus instituciones sin que existan alteraciones en su funcionamiento. La forma tradicional en la que se manifiesta es por medio de la represión y de ello se da cuenta en la novela, en tanto que la trama se articula a partir de quienes configuran una facción paramilitar que *apoya* la violencia hacia quienes pretenden romper el

---

<sup>116</sup> En el capítulo 3.1.3 de la presente investigación, ahondaremos en el carácter no-violento que supone la huelga, en tanto que se constituye más bien como un abstenerse de la acción y la producción. Ese abstenerse no puede significar de modo alguno un acto violento en el entendido de la violencia como una movilización de una fuerza física en contra de otro.

estado de conservación. «Ya no es la policía de barrio la que actúa sino el escuadrón de Seguridad» (30) —señala el narrador en la novela.

No cabe duda de que el ejercicio de la violencia conservadora a través de la policía, los guardias de seguridad y de la facción paramilitar, constituye la instauración implícita de un Estado de excepción que funciona al margen del Estado de derecho, en el entendido de que la organización de una facción parapolicial es avalada por el Estado, pero se encuentra fuera de la legalidad. Esta dinámica política —advierde Agamben— es parte constitutiva del Estado en la medida que amplía sus atribuciones con la finalidad de conservar su forma<sup>117</sup>. Por ende, el Estado de excepción, ya sea declarado o tácito, no sería una circunstancia extranormativa (de excepción) sino constitutiva de la norma. Para el jurista Carl Schmitt, esta ampliación de las atribuciones que se origina en un Estado de excepción constituye tan solo una *Fuerza de Ley*, pero sin ley. Dicha situación permite que la violencia conservadora sea vista como una acción necesaria por parte del Estado que actuaría con el fin de preservar, o *conservar*, el Estado de derecho. En ese sentido, la violencia política que se configura por medio de la *conservación* se presenta como una *ilusión* de una forma pacifista de intromisión estatal que busca tan solo mantener el orden. Por el contrario, Walter Benjamin ve en la instauración de un Estado de excepción únicamente «violencia conservadora», que se ha convertido en regla, como forma de represión que no permite modificar el modelo del Estado que solo favorece a la industria y que trabaja para ella. No obstante, la novela de Viñas en su proyección discursiva propone imaginarios críticos hacia la industria, que coinciden con la lectura benjaminiana: «una industria favorecida por la guerra no puede durar después de Versalles» (19, cursivas originales), afirma el narrador aludiendo a los beneficios que dejó la guerra a la industria Vasena.

En cuanto a la compleja relación y dinámica que se origina respecto al Estado de derecho y de excepción, y a la violencia que se ejerce en ambos casos, Pilar Calveiro lo resume en los siguientes términos:

---

<sup>117</sup> En un trabajo previo (2017) relacionado con el «Estado de derecho» y «el Estado de excepción», hemos advertido la imposibilidad de que el Estado de excepción revista forma jurídica: Giorgio Agamben, en *Homo Sacer*, ha referido la complejidad que supone la idea del Estado de excepción. Por un lado, señala, que el Estado de excepción se funda en una necesidad que «no puede revestir forma jurídica» (Agamben 9), pues este se presentaría como la paradoja de una «forma legal de algo que no puede tener forma legal» (Vidal Barría, «La huelga general» 96).

Desde sus orígenes, el Estado fija su jurisdicción sobre un territorio geográfico y político, precisando las fronteras que delimitan sus alcances y establecen el afuera de la soberanía, y en consecuencia de la ley, para luego alcanzar, asimismo, ese afuera. La excepción es como una forma de «alargar» el brazo del Estado, incluyendo lo supuestamente excluido, alcanzando los márgenes y extendiendo la potestad del Estado y su derecho, para legalizar lo ilegal (26).

Ahora bien, el Estado de derecho fija y retrotrae los límites geográficos y políticos en los que se puede ejercer la violencia conservadora. Con esta premisa se *entiende el pogrom* que acontece en medio de la Semana Trágica en el barrio de Once, o que la facción paramilitar que constituyen los «niños bien» sean las encargadas de vigilar la periferia porteña en busca de rusos y judíos. Sin embargo, antes indicamos la doble dimensión de la violencia, en tanto que esta tiene una contraparte que emerge como un tipo de violencia desde abajo a la que denominamos *de resistencia*. Esta actúa como contraparte de una violencia desde arriba, estatal, simbolizada, en la novela, por medio de las guardias blancas, de la policía militar y del estado. La violencia de resistencia despliega una reflexión que, desde criterios éticos, condena la violencia estatal, pero justifica la violencia desde abajo en tanto que se origina conforme a la noción de injusticia y explotación reflejada en el petitorio de mejoras laborales que presentan los huelguistas, pero que no es atendido por los dueños de la industria. Pese a ello, no se trata, en el proyecto viñista ni en la novela, de un «empate histórico», ni siquiera de una subjetivación de quienes ejercen la violencia de resistencia, sino de una presentación del complejo escenario político y su vinculación con el ejercicio de la violencia que se origina en medio de los hechos de aquel enero de 1919 en Buenos Aires.

La violencia de la que venimos hablando, en su dimensión ambivalente, establece diálogos con la primera reflexión que se desarrolló: la del espacio urbano. La ciudad moderna, en su proyecto urbanizador, esconde ciertos intereses relacionados con la anulación de un posible levantamiento revolucionario y también despliega gestos políticos que intentan justificar y blanquear su actuar represivo; emerge, entonces, un discurso que habla de «asegurar la ciudad contra la guerra civil», de evitar el levantamiento de barricadas y de evitar la organización obrera. Por consiguiente, restringir cualquier probabilidad de modificar la forma de trabajo en el capitalismo; dichos intereses quedan desbordados en el marco de la Semana Trágica, a raíz de las dimensiones que adquiere la huelga obrera de los trabajadores de las industrias Vasena. Gamarra entiende que es este desborde, y «el descontrol de las

masas urbanas», lo que genera «una cultura proletaria que fue el nido para la ideología, la estética y la praxis revolucionaria» (Gamarra 8). La segunda línea narrativa reafirma este desbordamiento a través de marcas textuales, que se presentan en forma de discursos periodísticos, con ciertos matices paródicos y de ironía en tanto que se entrelazan con comentarios del narrador o de otros periódicos que intentan dar información «precisa»: «*esto ya es la guerra civil, no huelga*, se alarman los diarios. El informe oficial es más preciso: heridos once; muertos dos» (33).

«Tiroteos aislados en plena calle Labardén, denuncia *La Prensa*. ¿Habrà que esperar que lleguen a la avenida Callao?» (39). La «denuncia» que hace el periódico *La Prensa* es coherente con lo que al comienzo de este apartado señalamos: la ciudad como espacio político y de violencia, entendiendo la ciudad como el lugar en el que se dispensa la violencia a partir de un centro y «se dirige principalmente hacia las periferias políticas, sociales, territoriales» (Calveiro 25). En el caso de la novela de Viñas, en particular en la segunda línea narrativa, la decodificación de la violencia es distinta si se trata de los barrios proletarios de Boedo, San Cristóbal, Nueva Pompeya o incluso del barrio de Once. Son zonas periféricas que se han conformado a partir de la inmigración. La violencia en estos espacios es justificada por lo que ya venimos señalando sobre el estado de excepción, que «fija su jurisdicción sobre un territorio geográfico y político, precisando las fronteras que delimitan sus alcances» (Calveiro 26). Sin embargo, no ocurre del mismo modo si los huelguistas, los obreros, acceden al centro de la ciudad, Avenida Callao, en tanto que este se constituye como el espacio urbano burgués por excelencia y ha sido diseñado para desarticular los focos de levantamiento obrero y para que la vigilancia y el control sean fáciles de realizar. Por lo tanto, el centro de la ciudad se constituye como un espacio donde solo puede desprenderse la «visión pacificada de la política». De esa manera, las barricadas en la ciudad son, sin lugar a dudas, la articulación de lo que aquí indicamos como violencia de resistencia que emerge como respuesta a la violencia política, a la vigilancia y al control que se presenta por medio del estado, bajo la ilusión de ser una forma de mantener el orden; pero que lleva consigo el germen de la violencia en su dimensión conservadora. Al mismo tiempo, a la violencia de resistencia le es congénita una dimensión implícita, que pasaremos a revisar, y que puede ser tipificada como *fundadora*.

## Violencia de resistencia / violencia fundadora

La Semana Trágica es un episodio que hasta el día de hoy ha quedado marcado como uno de los acontecimientos que inaugura la lucha obrera en Argentina. No obstante, la licencia fundante no será únicamente por la cantidad de gente que convoque la huelga o por la trágica muerte de cientos de obreros a raíz de la represión en la ciudad de Buenos Aires. La dimensión fundante parte de la premisa que enuncia Pilar Calveiro en su trabajo sobre violencia y resistencia, que aquí tomamos de referencia: «toda violencia que ocurre por fuera del derecho es potencialmente fundadora de un nuevo orden legal» (30). Si bien esta afirmación puede dar lugar a la creencia que incluso la violencia política estatal, excepcional, puede ser fundadora, esto no es más que un espejismo. La violencia estatal, como señalamos más atrás, «siempre se mantiene en un horizonte de conservación y actualización de la dominación existente» y con ello «funda derecho, pero dentro del mismo ordenamiento legal» (Calveiro 30). Por lo tanto, solo será la violencia de resistencia la que mantenga un verdadero sustrato fundacional, y, por consiguiente, revolucionario<sup>118</sup>, en la medida que despliega la promoción de un nuevo orden o una nueva relación del capital entre los dueños de la industria y los trabajadores. No obstante, tal interés puede ser menor, como la solicitud de mejoras laborales, o mayor, a través de un corte radical y la instauración de una nueva forma de relación entre trabajador y dueños del capital. Pero cualquiera de estas categorías supone en sí una alteración ya sea de la forma de relación o de los derechos laborales, en tanto «que trastoca las formas del Estado y las relaciones de poder existentes para instaurar otras radicalmente distintas, que abren el acceso de nuevos sectores sociales a la política, la economía, la cultura» (Calveiro 31).

Los siete días que se nos relatan, a modo de crónica histórica, articulan en la novela las formas de la violencia como contrapunto que devela una dinámica circular entre conservación y fundación. El viernes tres «un camión de la Sociedad Hierros y Aceros

---

<sup>118</sup> La violencia fundadora que mejor grafica la idea que planteamos es la violencia revolucionaria. No obstante, el análisis de esta supone mayor complejidad en tanto que la revolución cuando triunfa instaura un nuevo orden, que a la vez pretende *conservar*. Es decir, una alteración histórica de los roles. Por el contrario, la violencia de resistencia que emerge en el terreno del oprimido y el opresor se vislumbra como una lucha mítica y utópica en tanto que no ha acontecido en su mayor horizonte como instauración de nuevo orden. Pero si ocurre en el entendido de que promueve nuevas formas de relación que modifiquen el derecho y su conservación. Pese a ello, no se presenta como un corte histórico radical ya que, si bien modifica el derecho, se mantiene dentro del sistema capitalista del *progreso*.

Limitada Vasena e hijos es atacado por un grupo de obreros... Una descarga cerrada es la respuesta» (17-18); «el choque de la noche del sábado es frontal: los huelguistas hacen fuego desde las barricadas que han organizado y el Escuadrón ataca con cargas de caballería» (33); «el miércoles ocho el proceso culmina: guardias blancas sumados al Escuadrón atacan en Nueva Pompeya y los huelguistas responden con violencia» (78). Estas marcas textuales del relato, de aparente igualdad entre violencia conservadora y de resistencia, pretenden dar cuenta del estrato más visible que comprende el ejercicio de la violencia en medio de los enfrentamientos. No obstante, dichas referencias cronísticas, muchas de ellas enunciadas por periódicos, son desestabilizadas por narraciones que resultan discursos proyectados al lector como extrañamiento y dejan al descubierto los sedimentos más complejos de la violencia: «los huelguistas se protegen detrás de los carros volcados y gritan sus consignas y sus exigencias: ocho horas de trabajo, aumento de un peso sobre un salario de cinco» (19), «las posiciones continúan enfrentadas mientras los directivos de Vasena insisten ante Yrigoyen para que tome medidas drásticas» (39). Estas alusiones a la legitimidad de la huelga fundada en su petitorio o a la solicitud por parte de los directivos de la industria para la intervención estatal, es lo que entendemos como contrapuntos narrativos que pretenden subvertir el imaginario de un enfrentamiento equitativo entre huelguistas y policías. Asimismo, también buscan correr el velo que envuelve a la violencia conservadora bajo la idea pacifista o restauradora del orden. Calveiro entiende que la violencia de resistencia siempre es menor a la conservadora y no necesariamente funciona como corte radical de sentido, lo que no quiere decir que quebrante su praxis fundacional y revolucionaria:

La violencia resistente –siempre muy contenida y menor– se utiliza para cortar el monopolio de la violencia estatal, como una forma de reducirla, pero no para apropiársela sino para restringir el uso de la fuerza y abrir otras vías de la política, como el discurso y la negociación (Calveiro 38).

La negociación es el horizonte de quienes sostienen la huelga, no la violencia como se presenta en los periódicos insertos en medio de la segunda línea narrativa de la novela. Esta violencia es una consecuencia de la imposibilidad del diálogo de parte de quienes dirigen la industria. La violencia, entonces, emerge y se instala fuera de los límites institucionales. A través de esta «se desafían las relaciones de poder y la legalidad vigente» tensionándolas y

transgrediéndolas, pero sin romper definitivamente con ellas. Más bien, se recurre a la violencia «siempre prohibida, para obligar a una inclusión que se les niega» (Calveiro 43). Sin embargo, la capa más visible siempre será la de una supuesta violencia infundada que requiere ser reprimida como restablecimiento del orden. El estado nunca dejará percibir la base política bajo la cual la violencia se expande en conflictos como el que aborda la novela de David Viñas, en el entendido de que existen intereses económicos y políticos a los que no les favorece la alteración en la relación del capital.

Así las cosas, el desenlace del levantamiento obrero nunca será satisfactorio. Por el contrario, y es el sustrato de esta tesis, el desenlace es la matanza de trabajadores, la Semana Trágica en este caso, en la que pocas veces se puede cuantificar la cantidad de víctimas. El poder estatal-político, y la violencia que expande, suele minimizar, desarticular y redirigir su intervención en un conflicto como este. Para ello, despliega imaginarios a través de la prensa y de los discursos oficiales:

Madrugada del viernes y los diarios anuncian la terminación de la huelga: Los obreros de Vasena vuelven al trabajo [...]. Es función del ejército mantener la paz interior, *La Prensa*. Y *La Nación*: El ejército debe estar siempre alerta para otras eventualidades como la que ha vivido el país (95).

Con esta alusión se cierra la línea narrativa que a modo de crónica histórica ha propuesto una lectura de las complejidades de la violencia y de los imaginarios que se construyen, en torno a esta, por parte de quienes coadyuvan a conservar el orden y organización estatal. El texto de Viñas, por lo tanto, representa y refleja la máxima con la que abrimos este análisis en torno a la tradición marxista desde la cual escribe el autor de *En la Semana Trágica*. Una tradición que entiende —según advierte Eagleton, lector de Althusser— que la literatura es una «forma particular de experiencia que nos permite sentir y percibir el funcionamiento de las ideologías, que no son ilusiones carentes de base sino una sólida realidad simbólica, una fuerza material activa que organiza la vida práctica de los seres humanos» (Eagleton 14). La cita anterior nos lleva a comprender que la novela que concibe Viñas dentro de su proyecto literario forma parte de las complejas redes de enunciación, creación y representación que perciben y buscan dar cuenta del funcionamiento político de la violencia en medio de un acontecimiento como el que en *En la Semana Trágica* se aborda. Para ello —entiende

Viñas—, no basta con narrar la realidad en lo que aparenta ser, sino que es necesario recurrir a nuevas formas de representar las complejidades de la realidad política o de establecer un diálogo «entre estas obras y el mundo ideológico del que forman parte», y con ello interpelar al lector en su pasividad y conminarlo a la decodificación tanto de la obra literaria como del mundo que esta pretende asir.

En definitiva, la novela de Viñas, por medio de sus dos líneas narrativas, presenta los avatares de la violencia acontecida en la Semana Trágica tanto desde las complejidades de sus personajes como desde una línea narrativa de corte histórico. Ambas líneas narrativas desnudan los modos de ejercicio de la violencia en el marco de la masacre de obreros metalúrgicos en Buenos Aires en 1919 y revelan la magnitud de dicho acontecimiento que permite considerarlo bajo la etiqueta «fundacional» en la medida que el propio hecho histórico precede e influye en el devenir de agrupaciones políticas y literarias. Ello nos lleva a señalar, como conclusión general, que la novela indaga en las posibilidades fundadoras que recaen en un tipo de violencia que, en este contexto, ha sido denominada como violencia de resistencia.

## 2.2 LA SEMANA TRÁGICA EN *EL PROFUNDO SUR* (1999): UNA NOVELA DE ANDRÉS RIVERA

### 2.2.1 ANDRÉS RIVERA: APUNTES SOBRE SU NARRATIVA Y SU LUGAR EN EL PANORAMA LITERARIO ARGENTINO

*De ahí, por esta relación entre tejido y texto, que la primera obra de Rivera sea como la madeja de la que salen las operaciones que marcarán su literatura futura.*

Carmen Perilli

*La historia, para decir una de esas frases brillantes que nunca me salen, me parece una ficción inacabada.*

Andrés Rivera

La obra ficcional de Andrés Rivera, vista en perspectiva, manifiesta una escisión que revela dos proyectos narrativos como determinantes de su poética. Esta afirmación no supone un descubrimiento en tanto que hacemos eco de un gran corpus crítico que nos precede (Gilman 1993, Waldegaray 2000, Perilli 2010). Sin embargo, nos permite comprender los intereses que subyacen en sus novelas y junto con ello situarlo dentro del gran espectro literario que es la literatura argentina. Sus primeras novelas, *El precio* (1957), *Los que no mueren* (1959), o los libros de cuentos publicado entre 1962 y 1968, presentan —dirá Fernando Moreno (2013)— «un universo ideologizado, en el que los personajes se definen por su pertenencia de clase» (121). No estaríamos equivocados, entonces, al señalar que la primera etapa narrativa de Andrés Rivera está bajo el manto de la estética del realismo social. En esta etapa de escritura la lucha de clases se constituye como el motivo literario que define las narraciones de Rivera, otorgándole «a los personajes la conciencia de quien escribe»: la de un obrero textil que trabaja como aprendiz de tejedor. El universo ficcional que configura inicialmente Rivera permite que en las novelas se vislumbre «la mecánica de los poderes socioeconómicos» (Waldegaray, «Historia y representación» 179) que rigen la sociedad y frente a los cuales el autor se manifiesta contrario. No obstante, respecto a la clasificación del escritor como parte de la estética del realismo social, habrá que mantener ciertas reservas en tanto que Rivera, junto a Portantiero, Roberto Cossa, Juan Gelman y Roberto Hossne,

fundan la revista *Nueva Expresión*<sup>119</sup> y en ella «se rebelan contra el canon del realismo socialista» (Perilli 51)<sup>120</sup>. Es decir, el proyecto literario de este obrero textil mantiene sus complejidades en la medida que sus primeras incursiones narrativas ponen como centro de la ficción a los oprimidos de la sociedad en medio de la lucha de clases. Pero este tono de épica proletaria, propio del realismo social, es el que Rivera pretende subvertir en las obras que más adelante publicará y es por ello que la crítica ve en su narrativa una manifiesta escisión.

La visión manifestada por Rivera en sus primeras obras cambia—según lo apunta Jorgelina Núñez en una nota periodística—, a raíz de «la constatación de una derrota» que deviene en *leit motiv* de las ficciones que escribirá después. Esta derrota supone en Rivera una desilusión en tanto que emerge de la «certeza de que la sociedad no se halla a las puertas de la revolución y que el aire equívoco de revuelta que se respira en aquellos años empieza a percibir los primeros signos de su fracaso» (Núñez 2001). Este fracaso sería uno de los motivos que provocan el cambio en el tono narrativo del autor. Existe concordancia en la crítica (Piglia, Moreno, Waldegaray) para señalar que la inflexión dentro de su proyecto literario se da con la publicación del libro de cuentos *Ajuste de cuentas* (1972). Sin embargo, después de esta publicación el escritor se mantendrá en silencio durante diez años. Por lo tanto, será 1982, con la publicación de *Nada que perder*, el momento en que se despliegue en rigor la nueva voz poética que marcará definitivamente la narrativa de Andrés Rivera<sup>121</sup>. Las novelas *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El amigo de Baudelaire* (1991), *El farmer* (1996) o *El profundo Sur* (1999), sitúan a Rivera como uno de los narradores contemporáneos de mayor consolidación dentro de la literatura argentina, con una obra

---

<sup>119</sup> Andrés Rivera, además de su labor como escritor, incursiona en el campo periodísticos desde muy temprano. «Fue secretario de redacción de la revista *Plática* entre 1953 y 1957 [y] *Nueva Expresión*, revista fundada en 1958 junto a Juan Gelman, Roberto Cossa y Juan Carlos Portantiero, pertenecientes todos entonces al Partido Comunista argentino, dura sólo dos números. En 1964 integra la redacción de *La Rosa Blindada*, y en 1968 llega al consejo de redacción de la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*» (Waldegaray, *Historia y brevedad* 15).

<sup>120</sup> Para este caso, y como excepción, «realismo social» y «realismo socialista» pueden ser sinonimos, ya que la diferenciación entre ambos conceptos no era teroizada ni reflexionada para entonces. Por lo tanto, en ambos casos se está pensando en lo que aquí entendemos como realismo social, esto es una estética y tendencia literaria que se ocupa de dar a conocer, y denunciar, los pesares del subalterno y la explotación de la que es parte.

<sup>121</sup> El artículo de José Luis de Diego da cuenta de la inflexión narrativa de Rivera y propone una decodificación de las estrategias que configuran su nueva forma narrativa; para ello clasifica las novelas en cuatro grupos. Véase el artículo «Sobre las novelas de Andrés Rivera» (1997) de De Diego.

ficcional que cautiva con las pocas y precisas palabras que el autor ha decidido utilizar. Una obra que, sin duda, puede ser leída como una gran elipsis literaria.

### **En el panorama literario argentino**

Andrés Rivera, seudónimo de Marcos Ribak, comienza su producción literaria a finales de los años cincuenta, por lo que se le suele emparentar con los novelistas David Viñas y Antonio Di Benedetto. Agrupados alrededor de la generación denominada del cincuenta (Gregorich 1968, Perilli 2004), estos escritores presentan un manifiesto interés por escribir la historia bajo una perspectiva de «realismo total», demostrando su descontento con el gobierno. Se suele señalar la proximidad de esta generación con el grupo de Boedo<sup>122</sup> y, por ende, una «correlativa distancia de la herencia de Florida encarnada en los escritores que colaboraban con la revista *Sur*» (Perilli 550). Sin embargo, desde la lectura crítica que aquí hacemos, e insistiendo con la idea generacional, entendemos que el escritor Andrés Rivera debería ser situado en los bordes de esta generación. Si bien comparte junto a los demás escritores un horizonte ideológico en común, Rivera no es parte central de la generación que Emir Rodríguez Monegal denomina los parricidas, la que gira alrededor de la revista *Contorno*, integrada por David e Ismael Viñas, Rodolfo Walsh, León Rozitchner y Noé Jitrik, por nombrar algunos. Una de las razones más lógicas es que Rivera comienza a publicar a finales de los años cincuenta: algunos años después de la fundación de *Contorno*. No obstante, desde su lugar, sigue la discusión sobre el realismo y dedica sus primeras novelas a Juan Carlos Portantiero, con quien funda la revista *Nueva Experiencia* (1959), la que contaría solamente con dos números<sup>123</sup>. Por otro lado, Rivera acepta una lectura tardía de

---

<sup>122</sup> En el capítulo en el que revisamos la narrativa de David Viñas, proponemos, muy inicialmente, una línea en la literatura de izquierda que emparenta directamente al grupo de Boedo con la generación del cincuenta. Sin embargo, en uno de los artículos dedicado a la narrativa de Rivera, se precisa lo siguiente: «Rivera reniega de la herencia de Boedo, del redentorismo social, o del obrerismo melodramático. Fiel a la tradición de la izquierda que vio en el peronismo la exasperación del populismo y la demagogia, Rivera busca sus fuentes en clásicos como Shakespeare, en Faulkner —que era acusado de profascista por el PC argentino—, en Borges y en sus colegas contemporáneos Piglia y Saer» (De Diego 5).

<sup>123</sup> En la investigación que realiza Marta Waldegaray, *Historia y brevedad narrativa. La escritura de Andrés Rivera* (2015), se señala, respecto a la relación que se puede establecer entre Rivera y la Revista *Contorno*, que en un ejemplar de una sus primera novelas, «figura una dedicatoria escrita de puño y letra por Rivera. El ejemplar está dedicado a los integrantes de la revista *Contorno* y la dedicatoria dice así: “A ‘Contorno’, y a quienes la hacen, cordialmente Andrés Rivera. 7/2/58”» (*Historia y brevedad* 133). Nos

Borges, a quien expresa su completa admiración y por el que se siente influenciado, lo que nos lleva a señalar que la trayectoria emprendida por este autor no consciente una sencilla clasificación generacional ni tampoco con base en una estética determinada. Su proyecto parece más bien marcado por una constante búsqueda vital y literaria que lo lleva a redefinir las maneras de representar la realidad y la historia en la que se encuentra inmerso.

El camino de Andrés Rivera es paralelo y sigiloso respecto a los escritores «parricidas». Su primera novela publicada en España es *El profundo Sur* (1999), la que, según advierte María Moreno en un dossier de prensa, pretendía «dar a conocer la obra, apenas difundida en España de un autor mayor e indispensable de las letras en español» (3). Sin embargo, no será hasta el año 2001, con la publicación en España del libro *La revolución es un sueño eterno*, cuya primera edición es de 1987, el momento en que acapare algunos círculos lectores y críticos. Dentro del panorama literario argentino, Rivera, más allá de ser situado en alguna generación, se instala dentro de lo que Carmen Perilli propone como «reformulación del realismo»; se trata de la concepción marxista en la que el texto literario da cuenta de las condiciones históricas que lo producen y conforme a ello instala una dialéctica entre forma y contenido. Tal reformulación ocurre debido a que en Argentina, entre 1945 y 1960, se ponen en escena, como parte del primer periodo peronista, políticas estatales que llevan a los escritores a repensar y buscar la forma de su escritura, Perilli lo señala en los siguientes términos:

[se instala en Argentina] una política nacionalista y populista [que] pone en crisis comportamientos literarios cuya vigencia parecía asegurada y obliga a los escritores, explícita o tácitamente, a cuestionar sus modo de acción y los modelos que parecían consolidados o seguros (Perilli 545).

Dicho cuestionamiento afecta, sin duda, al modo realista que hasta entonces parecía hegemónico, pero que desde algunas décadas anteriores se venía reformulando con la irrupción de las vanguardias o con el cuestionamiento por parte del realismo socialista, que pretendía superar un tipo de realismo decimonónico.

---

atrevemos a indicar, interpretando la inferencia, una cierta admiración literaria por parte de Rivera hacia los escritores de la citada revista.

La reformulación del modo realista, sin embargo, es mucho más compleja de lo que parece. El foco se establece, inicialmente, en la forma de representar la realidad, bajo el entendido de que esta se encuentra prefigurada y que sigue un curso normal: digamos una mirada teleológica de la historia y la realidad. Tal suposición pone al escritor en una zona estéril cuya labor se limita al modo de representar la realidad y lo que en el texto se pueda hacer a través de la forma y el contenido. Pero, rápidamente este foco se desplaza para ubicarse, con acierto, en una problemática en que la literatura se redefine «a partir de la percepción de nuevos sujetos, discursos y representaciones»; es decir, se contempla el modo de representar, pero se asume también que el texto literario es capaz de movilizar imaginarios y por lo tanto crear realidad. Tanto David Viñas como Andrés Rivera forman parte de los escritores que indagan en los nuevos diálogos que se entablan entre literatura y sociedad y que lleva a repensar los modos hegemónicos de la escritura literaria. Como hemos anticipado, el camino de Viñas es al alero de *Contorno* y la tendencia que determina ese camino es el interés por la realidad política que se verá manifestada en los textos. Por otro lado, pero siguiendo un camino paralelo, Andrés Rivera, cuyos textos iniciales muestran tendencia al realismo proletario, propone más adelante nuevas articulaciones de la realidad en el texto literario y comienza un proyecto personal que, como antes indicamos, desde 1972 marca la inflexión en su narrativa con una prosa poética signada por la elocuencia de sus silencios. Los temas no serán explícitamente políticos, sino que serán sobre la derrota, el fracaso y la violencia que se articula alrededor de episodios históricos. Carmen Perilli entiende que los silencios de Rivera suponen una «heterodoxia respecto de esquemas rígidos, sin perder, no obstante, la inclinación descriptiva y ética del realismo» (Perilli 565): un equilibrio que permite considerar a Rivera como reformulador del realismo sin que ello signifique un desentendimiento de esta forma narrativa de acercarse y componer la realidad.

### **La narrativa y el universo ficcional de Andrés Rivera**

Sobre el contenido en la obra riveriana lo primero que hay que evidenciar es que este autor se sirve de la historia para construir sus ficciones. Es decir, su universo literario está determinado por la referencialidad histórica que se presenta bajo un horizonte definido en

cada una de sus novelas; sea este develar la violencia o mostrar la naturaleza trágica de sujetos anónimos que subyacen en la microhistoria. Pese a ello, el escritor en variadas ocasiones se ha mostrado contrario a la denominación genérica de novela histórica para sus ficciones y, podemos argüir aquí, con justa razón. La novela histórica, ya sea en su modalidad tradicional, decimonónica, o bajo las nuevas formas que, como advierte Fernando Aínsa, adquiere en la segunda mitad del siglo XX, presenta características que permiten definir, más o menos bien, su forma y discursividad, las que no se ajustan al proyecto del argentino. Incluso, al comienzo de esta investigación, se ha reivindicado un tipo de novela histórica que principalmente se puede ver en el marco de la narrativa social y que al integrar como eje articulador de la ficción un episodio histórico podría ser considerada parte del subgénero: digamos una novela histórica de transformación. Al respecto, las primeras novelas de Andrés Rivera caben como parte de dicha tendencia, pero no sería el caso de las ficciones que el autor publica bajo la nueva voz narrativa. Un ejemplo de este distanciamiento es la novela *El profundo Sur* (1999) que forma parte de esta investigación. En ella se proyecta la historia bajo movimientos y complejidades que, como veremos más adelante, no permiten situarlo, y tampoco conviene, dentro de ninguna denominación genérica. Bastaría con señalar que *El profundo Sur* es una novela de fragmentación histórica que se sitúa, antes que en el hecho histórico, en las repercusiones que tiene la huelga de 1919 en los sujetos que actúan y forman parte de esta.

Ricardo Piglia, en el año 1972, indicaba, a propósito del contenido en la obra de Andrés Rivera, que esta se presenta bajo un equilibrio entre los aspectos subjetivos y el entorno social e histórico de los personajes. Dicha armonía temática permitiría, en las novelas de Rivera, develar la violencia política como categoría que perturba a los sujetos en sus dilemas internos y en su relación social como agentes históricos. Rivera, para dar cuenta de esta dinámica, propone en su escritura marcas textuales que, al decir de Piglia, funcionan como «pequeños átomos de acción, diálogos sueltos, frases que se repiten..., huellas que permiten reconstruir un sentido» (Piglia 26). La lectura de Piglia es a propósito de *Ajuste de cuentas* (1972), pero se convierte en una anticipación crítica respecto a las estrategias que Rivera tomará en toda la literatura que escribirá después bajo una noción de las letras como un tipo de «literatura política y lenguaje de una obsesión».

Rivera proyecta un diálogo entre forma y contenido para revelar un lado trágico de la historia: su violencia. Esta propuesta pretende mostrar la subjetividad de los individuos que

son parte de esta historia. Para ello, se vale tanto de la temática abordada como de los aspectos técnicos y formales a los que innegablemente la novela, en cuanto acto de narración y escritura, debe ceñirse. En este camino, la narrativa de Andrés Rivera consigna su marca personal y la solución formal que asume es una relegación del excesivo lenguaje: «un corte de la sintaxis» que en ningún caso se quiere escritura desligada del espacio social del que emerge. Se podría decir que en ningún caso Andrés Rivera pretende olvidar la escritura como compromiso social y responsabilidad literaria, que tiene su raíz en los preceptos que Sartre esboza. Por su parte, Marta Waldegaray señala que la literatura de Rivera «fue modelada por la realidad nacional peronista y posperonista, por su lectura del existencialismo francés (Sartre) y por el imperativo del compromiso literario, sin desestimar el experimentalismo narrativo menos oscuro» (*Historia y brevedad* 15)<sup>124</sup>. Podemos advertir la especial atención que pone el autor tanto en el contenido, como en la forma del texto, con la intención de que este procure la efectividad que ha proyectado. Sin embargo, no utiliza para ello una ordenación o simpleza en su mundo ficcional, sino que su narrativa funciona como una gran elipsis textual que con poca información pretende ser efectiva en la significación. Apela, por lo tanto, a los conocimientos del lector, creando lo que Wolfgang Iser tipifica como «convergencia texto/lector», en la que este último debe activar el sentido, o el nuevo sentido, del texto y su contenido. También, junto con los silencios que se puedan presentar en el texto, se pone en «marcha una dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla» (Iser 216), en la que los silencios son elocuentes y develan información que no está textualizado en el libro: es lo que Iser propone en la estética de la recepción como *zonas de indeterminación*. Estas zonas de indeterminación representan gran parte de la poética que Andrés Rivera nos quiere presentar: son textos «que guardan más información que la que entregan».

Respecto a la visión del mundo que Andrés Rivera plasma en sus novelas, se puede señalar que es desde la perspectiva de los sujetos subalternos. Son estos sujetos los que se empoderan de la narración para dar a conocer su condición, sus anhelos y la violencia de la que son parte. A veces, también, son héroes patrios que, conforme a una de las características de la nueva novela histórica, son contruidos de manera decadente, lo que supone una crítica a la monumentalidad de la historia. Esta visión del mundo encuentra espacio a través de la

---

<sup>124</sup> Para una lectura específica del estilo y la temática en la narrativa de Andrés Rivera véase el trabajo de Marta Waldegaray: *Historia y brevedad narrativa. La escritura de Andrés Rivera* (2015).

historia como tema que sostiene la mayor parte de la narrativa de Rivera. No obstante, como anticipamos, el autor se niega a que sus novelas sean leídas bajo las condiciones del subgénero de novela histórica y tan solo toma de aquellas tendencias algunos aspectos que se ajusten a su proyecto personal. Uno de los motivos que sostendrían esta negativa guarda relación con la forma totalizadora que automáticamente se le asigna a cualquier texto que lleve consigo la palabra historia. Las novelas de Rivera se alejan absolutamente de la «apropiación totalizadora de la historia, y de la totalidad como modelo ficcional de exposición completa» (Waldegaray, «Historia y representación» 28), pero sin que ese alejamiento suponga una propuesta postmoderna o experimental de la creación. Se entiende, más bien, que se trata de recursos y técnicas literarias y estéticas que pretenden ser más eficaces con el lenguaje, y no abusando de él, por medio de un proyecto en el que cada palabra tiene una potencia significativa que se suma al entramado ficcional que el autor entreteje. En definitiva, lo que hace Rivera es deshistorizar la historia, que le sirve de referente ficcional, a través de un movimiento que va de lo objetivo-histórico a lo subjetivo personal y con ello desenmascara la violencia política que oprime a los sujetos condenados a estar dentro y determinados por la historia, pero que trasciende y remece al lector en forma de crítica que despliega las posibilidades de revisar el relato y el imaginario historiográfico.

En resumen, y para finalizar este breve recorrido, se puede señalar que las dimensiones que marcan la particularidad de la narrativa de Rivera son (1) la historia como contenido y campo general en el que se sostienen las ficciones, (2) la construcción de personajes que desde su subjetividad revelan su interacción con la historia y (3) la forma breve de presentar el entramado novelesco. A estas tres dimensiones, advertidas antes que nosotros por Waldegaray, quisiéramos anotar una más: (4) el discurso iracundo, trágico y funesto que emanan de las novelas del autor. Un discurso que, sin embargo, se resignifica en la lectura y deviene en crítica sumida en el texto literario. Es decir, en el horizonte de las ficciones de Rivera, junto con la develación de la violencia política que subyace en la historia, el texto literario se constituye como el espacio que posibilita la resignificación del pesimismo literal que se imprime en la novela y con ello la literatura, en cuanto que arte, promueve una experiencia revolucionaria en el lector por medio de una propuesta ficcional que lo interpela a la decodificación de la historia y de la realidad desde la que lee.

## 2.2.2 HISTORIA Y SUBJETIVACIÓN: TRAZOS DE IDENTIDAD Y VIOLENCIA EN LOS PERSONAJES DE *EL PROFUNDO SUR* (1999)

*Como el ir y venir de las olas, la sintaxis de Rivera no es progresiva, es recesiva: siempre se guarda algo, retiene más de lo que entrega.*

Jorgelina Núñez

La Semana Trágica, en cuanto matanza fundacional de Argentina, despliega la escritura de un corpus literario que busca dar cuenta del acontecimiento, sus antecedentes y sus repercusiones. De tal corpus emerge la novela de Andrés Rivera, *El profundo Sur*, publicada en el año 1999. Esta novela, antes que ser un relato de aquél fatídico verano en Buenos Aires, parece ser un texto de personajes: de cuatro personajes. Rivera trae al presente narrativo un único momento del enfrentamiento entre la policía y los trabajadores de la industria Vasena, que se encontraban en huelga, y hace de aquél día «un verdadero principio de composición, probablemente para circunscribir mejor el mundo interno de los personajes» (Jiménez 243). Ese escueto momento, que simula la paralización del tiempo, ingresa en la imaginación de un lector que ve lejanas las primeras décadas del siglo XX. Ese momento, además, condensa de modo magistral todos los puntos álgidos que hicieron de esta matanza un hecho histórico deleznable y a la vez memorable: una contradicción que se entiende, por una parte, en la represión estatal y, por otro lado, en la resistencia obrera que será tomada como bandera de lucha por el movimiento obrero que para entonces emergía en el país trasandino.

Andrés Rivera no se sitúa a través de esta novela en la épica proletaria ni en el discurso de la utopía social. Por el contrario, utiliza la historia para deshistorizarla y poner como eje de la ficción a los sujetos que la componen y sus subjetividades. Tal uso, por parte del autor, deviene en una propuesta ficcional que «complejiza la relación de la historia con la memoria (personal, familiar) y con la escritura» (Waldegaray, *Historia y brevedad* 35). Por lo tanto, dicha propuesta nos lleva a indagar, primero, en el modo cómo ingresa y se inscribe la historia en el sustrato más profundo del texto y en la reelaboración que se hace de esta (de la historia), conforme a un proyecto ficcional que no quiere ser tan solo el de recuperar una memoria traumática, ni tampoco el de constituirse únicamente como crítica del pasado. Se entiende—valga como hipótesis— que en la novela *El profundo Sur* se anula la monumentalización de

la historia para traerla al presente (a su recepción contemporánea) bajo un aura trágica y funesta en la que asoman los padecimientos de quienes estuvieron inmersos en los enfrentamientos de 1919; dichos padecimientos revelarían las distintas expresiones de la violencia en los sujetos y en la sociedad. Por otra parte, la novela también propondría, a través de la técnica narrativa, una reflexión respecto al lugar que ocupa la escritura en la posibilidad de representar los padecimientos de estos personajes.

Las propuestas de estudio que aquí se hacen se desprenden de una lectura en la que identificamos —junto con Fernando Moreno— que la trama ficcional de *El profundo Sur* se construye a través «de un contenido histórico-narrativo reconocible, pero en el cual las acciones que constituirían el núcleo referencial en determinados momentos aparecen relegadas a un segundo plano» (Moreno F. 129). Dicha relegación permite que, en la novela, el dolor, la frustración y la derrota se instalen como dimensiones subjetivas de los personajes, en quienes se detiene el foco narrativo. Al ser los personajes y sus tormentos el centro de la narración, comprendemos que la propuesta ficcional planteada por Rivera sea la de una obra literaria con proyecciones éticas universales que trasciendan el hecho histórico de 1919. Es decir, existe un giro de lo histórico local (la Semana Trágica en Argentina) hacia lo universal, en tanto que la narración insiste en develar valores y padecimientos que rigen para toda la humanidad, pero no con un afán totalizador, sino reflexivo respecto a la realidad local y universal. Pese a ello, la narración no se desentiende totalmente del hecho histórico que constituye su núcleo y anclaje referencial. Por lo tanto, la recuperación del pasado se presenta en la novela bajo la modalidad que, según nuestra lectura, concuerda con la *amplificatio*, entendiendo que esta no pasa por acumulación de información, sino por reafirmar, a través de distintas estrategias narrativas, el tono iracundo y rabioso que, en voz del narrador, manifiestan los personajes de la novela. La *amplificatio* se despliega, entonces, por medio de las digresiones que emergen del texto. Tales digresiones, marcadas por los espacios en blanco en el texto, si bien se presentan como saltos temporales al pasado y a la indagación en la vida de los personajes, mantienen el diálogo con el motivo histórico en tanto que reafirman el horizonte ficcional que la novela nos ha propuesta implícitamente: develar la violencia, la derrota y el sufrimiento. Por ello, según señala Jorgelina Tellei, en esta novela la historia ingresa de la siguiente manera:

El lector solo encuentra el sentido de la historia en los cortes, en las interrupciones que produce el discurso de ficción. La historia se interpreta por los vacíos en blanco que deja la página. Esta operación obliga al lector a poner a prueba su memoria histórica y sobre todo a (re)interpretar (Tallei 86).

Finalmente, la propuesta que se desprende de la novela, es la estetización de una derrota histórica y particular a través del silencio. La derrota es silencio y sabemos de ella, si acaso llegamos a saber, como consecuencia de la monumentalidad de la historia en la que subyace la derrota. Sin embargo, la historia no la llegamos a conocer verdaderamente por medio del relato historiográfico; vemos trazos de ella que justifican las grandes hazañas, la prevalecencia del estado frente a conflictividades que subyugan con eficacia aquello que parece fuera del orden: lo revolucionario. Estas derrotas esconden las subjetividades de quienes la componen, de los muertos en las guerras, de los reprimidos en los estados totalitarios y de los silenciados en los enfrentamientos civiles: la tragedia humana es invisible frente a los discursos imperantes. En *El profundo Sur* se visibiliza esta realidad a través de los «breves pero vigorosos trazos biográficos» de cuatro personajes que, de modo paradójico, no explican nada en concreto y más bien solo expresan dudas: Roberto Bertini, Eduardo Pizarro, Jean Dupuy y Enrique Warning. Son estos personajes los que «representa[n] política e ideológicamente» a los distintos sectores de la sociedad durante esa época. Son cuatro hombres que coinciden y se cruzan en un momento exacto que desde cualquier otra perspectiva parecería no tener trascendencia. No obstante, dicho momento es el punto inicial desde el que se construye la novela.

Por otro lado, como se verá en el desarrollo de este análisis, *El profundo Sur* es una ficción que deja al descubierto lo que serían, también, las preocupaciones de su autor, Andrés Rivera, referentes al «andamiaje de la violencia», al rencor, la frustración, y la «fragilidad de la existencia»; aspectos que, sin duda, solo tienen cabida en los discursos ficcionales que, de algún modo, podemos llamar comprometidos, tanto con lo social como también con lo literario. Pese a ello, y a nuestras propuestas interpretativas, *El profundo Sur* se configura como un texto enigmático que plantea más dudas que respuestas dejando al lector suspendido en la incomprensión de las acciones.

## Roberto Bertini: trazos de identidad y violencia

La historia ingresa sigilosa en el entramado novelesco y no desde una mirada objetiva, «sino de la inmersión directa junto a los personajes que podrían haber sido sus protagonistas» (Amícola 435). Bertini, con fusil en mano, apunta «a un tipo bajo y rubio, joven tal vez, que corría pegado a la larga pared de una esquina» (Rivera 11)<sup>125</sup>. Esto ocurre en una «calle de Buenos Aires poblada de negocios judíos» (11). La historia ingresa, también, junto con la ironía. *Le habían dicho* a Bertini, y a sus compañeros en el camión, que esa calle estaba poblada de judíos y bolcheviques: «¿conocen, acaso, un bolchevique que no sea judío? —les preguntó el hombre de la tenue sonrisa filosa» (11). La novela, como se puede apreciar, problematiza el discurso historiográfico integrando, de modo señero y en tono irónico, su filiación con el mito y con teorías conspirativas. La relación entre judíos y bolcheviques nos sitúa en el imaginario de los detractores de la Revolución de Octubre en Rusia<sup>126</sup>. Son ellos, los detractores, quienes revitalizan la creencia mítica que en el siglo XV nos hablaba de una conspiración judía mundial. Pero, en el marco de una globalización temprana, el imaginario contrario al bolchevismo traspasa fronteras para situarse, tan solo dos años después de la revolución de octubre, en el imaginario porteño<sup>127</sup>. La novela presenta, así, la mitificación del alzamiento huelguista conforme a dicha teoría conspirativa. Tal mitificación sirve de fundamento para la *cacería de judíos* acaecida en medio de la Semana Trágica. En *El profundo Sur* se reactualiza este imaginario bajo un tono narrativo irónico que, junto con señalar el sinsentido o despropósito de la matanza, conforme a esos preceptos, también nos hace recordar que la muerte, pese a todo, acaeció en aquella esquina de Buenos Aires donde Roberto Bertini *tira* del gatillo frente a aquel tipo rubio que está abajo del camión y en frente de él.

---

<sup>125</sup> En adelante las citas a la novela irán indicadas tan solo con el número de página. Citamos a partir de la edición de 2006 publicada por Seix Barral.

<sup>126</sup> El término judeo-bolchevismo hace alusión a teorías conspirativas que señalan al judaísmo como influencia y alianza en una supuesta dominación del bolchevismo/comunismo. Ese término es empleado desde la Revolución de Octubre por adversarios de estos dos grupos, sean anticomunistas, antijudaicos o antisemitas. Ernst Nolte, historiador y ensayista, afirma que en efecto existió una presencia importante de judíos dentro de la revolución rusa, pero no emplea ni defiende el término peyorativo de judeo-bolchevista y el mito de la conspiración.

<sup>127</sup> Para un revisión histórica de este imaginario véase la investigación de Laura Lull: «El mito de la conspiración en el imaginario político de los periódicos de Bahía Blanca (Provincia de Buenos Aires) durante el primer gobierno radical (1916-22)» (2003).

La historia en *El profundo Sur*, sin embargo, se retrotrae como el ir y venir de las olas —dirá Jorgelina Núñez (2001). La narración se moviliza al campo de la subjetividad para indagar en las experiencias vitales que estarcen la personalidad de Roberto. El contenido histórico-narrativo, «núcleo referencial de la novela», se presenta reticente y, como se adelantó, es relegado a segundo plano. Fernando Moreno entiende «que el texto ponga en escena sucesos en los que participan los personajes»; sin embargo —señala—, «resulta incuestionable que tales escenas y alusiones, fragmentadas y fragmentarias, brotan por el arbitrio de la conciencia evocante» (129). Este movimiento narrativo, según se propone en esta investigación, si bien parece arbitrario no es incoherente con el entramado ficcional, en tanto que indaga en los dilemas personales de un personaje que —al decir borgeano— comprende su destino de lobo y no de perro gregario. Se problematiza la identidad de este primer personaje que parece vislumbrar que su disparo es perpetuador de una dinámica social en la que, a su pesar, debió crecer y que la verdadera emancipación está fuera del camión. La voz narrativa reafirma esta concepción cuando señala que Bertini creció en un «mundo de tributo incesante a la apropiación de bienes y de lenta adquisición de buenos modales» (19).

La voz de Bertini vuelve al presente narrativo (el de la Semana Trágica), en aquella esquina «de pie en la caja del camión», para reactivar la inmovilidad de la bala que había salido de su arma antes que en la narración evocara su pasado. La bala, sin embargo, penetra en otro hombre, uno canoso que se interpuso, cual escudo humano, frente al joven rubio al que Bertini había disparado. La violencia a cargo de la guardia paramilitar se retira de la trama novelesca para evocar, nuevamente, la niñez de Bertini y la violencia traumática de una situación incestuosa entre el padre y su hermana. La propuesta ficcional, que emana de la novela, anuncia, desde los fragmentos que vamos revisando, la confluencia de temporalidades durante la narración: presente histórico y pasado personal. El tiempo se mezcla, se entrecruza, y con ello entreteje abstracciones de sentido proyectada hacia un lector que debe completar los vacíos semánticos. Por otro lado, también confluyen en la novela dos tipos de violencia, una histórica y otra personal, que se relacionan bajo un principio de consecuencia en el cual la violencia de la niñez operaría como causa o motivo que lleva a Bertini a integrar el «bando equivocado». Pese a ello, el disparo en aquella esquina se convierte en un dispositivo que despliega los dilemas identitarios de quien ha debido disparar su arma: «¿Qué hacía allí, con esos desconocidos, tan lejos de su casa y del cielo?... ¿a qué

mataban?» (30). Bertini advierte que en esa mañana porteña «tiró contra un mundo que no era el suyo» y saltó del camión para recorrer Buenos Aires con «sus monumentos de piedra y sus galerías que los dueños de la ciudad levantaron para agasajarse a sí mismos, y para que no se olvidaran que fueron cultos, que fundaron diarios y fortines» (31).

Respecto a la confluencia de temporalidades y de violencias que se proponen en la novela, queremos señalar que, antes de ser un despliegue aislado e inconexo entre experiencia personal y experiencia histórica, pretende demostrar el modo en que se funden distintos tipos de violencia logrando determinar las acciones de los sujetos. De esa manera, se entiende que la violencia sufrida por Roberto Bertini en su infancia, ya sea en la relación incestuosa de su padre con su hermana o en las malas enseñanzas del padre, repercutan en su decisión de ingresar a la guardia paramilitar en medio de los enfrentamientos de la Semana Trágica. Sin embargo, lo que nos propone la novela de Rivera, a través de este personaje, es la liberación de Bertini después de disparar. La interpretación que hacemos es una lectura que identifica un tránsito desde un hecho negativo que sin dejar de ser negativo constituye la fundación de un nuevo orden de cosas. En el caso de Roberto, ese nuevo orden se vislumbra en el momento que deja el camión de paramilitares y comienza a vagar por Buenos Aires reconociendo, ahora, la otra historia que hasta entonces estaba oculta a sus ojos. Esta interpretación, respecto al despertar de Roberto Bertini, se encuentra en completa relación con la propuesta principal de nuestra investigación, en tanto que la muerte de miles de obreros sería poseedora de una dimensión fundante. Lo mismo se devela en la novela, pero ahora desde la subjetividad de quienes fueron partícipes de dicho acontecimiento. No obstante, las acciones del personaje Bertini trascienden el entramado ficcional para situarse en la voz del narrador quien proyecta interrogantes que se posicionan, ahora, en el lector: «¿por qué bajó del camión?» (35). La forma elíptica de la novela, y los vacíos textuales, no dan indicios de respuestas unívocas a los dilemas identitarios que deja la imagen del personaje abandonando el camión de la guardia paramilitar. Pero sí nos presentan las diversas posibilidades de la historia conforme a los actos particulares de quienes la componen; es decir, de los sujetos inmersos en ella. De no haber dejado el camión, Bertini junto a sus compañeros «habrían disparado sus armas sobre las calles, sobre sombras que corrían en la calle desolada, sobre paredes grises, sobre ventanas, sobre Buenos Aires» (35).

Al comienzo de este análisis indicamos que nuestro objetivo era revisar el modo cómo ingresa y se desarrolla la historia en la novela, pero también las formas y estrategias narrativas que se relacionan con este enfoque y se despliegan en el texto. Dicho lo anterior, nos interesa destacar la manera en que los saltos temporales en la ficción se funden con la trama y el discurso de la novela. Como se venía describiendo, el disparo de Roberto Bertini que, en principio, estaba dirigido a un hombre joven, es recibido por un hombre mayor, canoso, que se cruza delante del «tipo rubio y bajo». La imagen que se propone en dicha narración reafirma la confluencia y difuminación de temporalidades distintas en la novela y deviene, así, en un dispositivo de acción que influye en los dilemas identitarios de quien ha disparado su arma: «¿Vio Roberto Bertini que el tipo que pareció envejecer repentinamente, y a quien estaba destinada la bala que él disparó, sostuvo al hombre de pelo canoso, que caía, abrazándolo por debajo de los hombros?» (35). El personaje se convierte en espectador de la muerte, del paso fugaz del tiempo, de cómo un hombre joven se convierte en un hombre cano y repentinamente muere: Bertini vislumbra su propia existencia. Por otro lado, esta relación, dialógica, entre estrategia narrativa (salto temporal) y trama ficcional, se complementa con una *forma* irónica de exponer el contenido de la novela y deja al descubierto la inclusión del «mundo de valores ideológicos de quien escribe» (Waldegaray, *Historia y brevedad* 108). Estos valores son los fundamentos sociales del comunismo, y también de quienes conforman la huelga. Bertini que, como adelantamos, se convierte en espectador del episodio en el que la bala que ha disparado es interceptada por otro hombre, reflexiona lo siguiente:

¿Vio Roberto Bertini que el rubio, que no cesaba de hablar, y el hombre de gorra y barba en U, acostaron, boca arriba, en una vereda de Buenos Aires, al muerto de pelo canoso? ... Él y los que, con él, tiraron desde la caja del camión no se conocían. Gritaban juntos sus odios; se palmeaban, efusivos, las jóvenes espaldas; tomaban ginebra de la misma botella, pero no se conocían.

Los otros, sobre los que ellos tirarían hasta que el mundo se disolviese en piedra y agua, se llamaban por su nombre.

Los otros marchaban bajo banderas rojas y banderas rojinegras, y retratos de quienes habían escrito para ellos, sentencias y profecías. Y se saludaban con los puños en alto. Y se llamaban por el nombre (36).

El relato, después de que Bertini vislumbra su afinidad con quienes están en las calles, se vuelca hacia el pasado. La voz narrativa evoca el día que Bertini llegó a Buenos Aires, a

la casa de una mujer llamada Lotte, y presenta, por medio de este salto temporal, la ilusión de que el personaje emprenda un nuevo comienzo en la ciudad, un comienzo que, sabemos, solo es posible en el ámbito ficcional, pero no en el de Rivera. Bertini, desde su arribo a Buenos Aires, a la casa de Lotte que le alquilaba una habitación, había descubierto que el mundo es igual en el norte, que Lotte era una mujer que exaltaba la propiedad privada y que lo consideraba «un pobre tipo» por demostrar la sensibilidad de una infancia tormentosa en el sur. Bertini deja al descubierto una vida de sometimientos, primero en la figura de poder del padre, luego en la actitud sexual de Lotte y, finalmente, en la pertenencia a una facción paramilitar encargada de matar personas porque otro hombre lo había dicho así. Entonces, bajarse del camión constituía el verdadero acto revolucionario que podía haber realizado. Pese a ello, cuando retorna a la casa de Lotte luego de dejar el camión, escucha los disparos: la realidad seguía ahí afuera y su acción no tenía mayor trascendencia. El personaje queda suspendido en dos frases que expresa el narrador: «Roberto Bertini no volvió a pisar las calles de la ciudad. Y después, como se suele decir, ya nada importó» (42).

### **Eduardo Pizarro y Jean Dupuy: trazos de identidad y literatura**

En la introducción de este apartado advertimos que una de las propuestas que emana de la novela es su reflexión metaliteraria. Se puede retomar también la cita de Waldegaray en la que indica que en las novelas de Rivera se trasluce el mundo de sus valores ideológicos y, agregamos, de su concepción respecto a la literatura. Está claro que Andrés Rivera se mantiene en una tradición literaria a la que le es afín la ideología de izquierda. Este escritor argentino hace hablar a los derrotados, pero no instala en su voz el proyecto social de la primera década del siglo XX, ni mucho menos es una proyección de este a través del discurso literario. Más bien, los derrotados en la obra de Rivera no son tan solo los de la lucha de clases; son los sujetos derrotados por la historia, como el caso de Roberto Bertini que forma parte, digámoslo así, del bando opresor, pero continúa siendo parte de los derrotados.

Eduardo Pizarro es el personaje que muere: es un terrateniente bonaerense. Pizarro es quien ha interceptado la bala que disparó Roberto Bertini: es el tipo canoso. Los saltos temporales nos trasladan hacia la humanización de este personaje para conocer parte de su

vida antes de morir. Estos saltos se introducen en la novela marcados por recursos estilísticos, vacíos entre cada párrafo, que nos movilizan entre dos temporalidades históricas. Estos párrafos «funcionan como un límite interno» y nos permiten reconocer, un poco, el tiempo cronológico en el que se desarrollan las acciones. Por otro lado, afirma Waldegaray, estos espacios vacíos entre párrafos dan «cabida al ingreso de la historia y/o de la política para modelar la motivación o el carácter de los personajes» (197). Estos saltos temporales, anotamos nosotros, funcionan también como digresiones que, se señaló antes, mantienen completa relación con la propuesta ficcional de *El profundo Sur*. La situación y condición de Pizarro que más exalta el narrador, es que este «escribía poesía». Entendemos que el acto poético, en este personaje, permite hablar al autor de la novela y presentar sus percepciones personales sobre la literatura. Dichas percepciones, ya señalamos, no suponen una digresión que nos aleje del texto, sino que, al contrario, reafirman, en un ejercicio metaliterario, la necesidad de la escritura frente a la catástrofe: «Eduardo Pizarro escribía poesía. Eduardo Pizarro estaba persuadido de que la poesía adquiriría, pese a ella misma, un valor social que nada podía sustituir cuando tomaba la palabra en tiempos de catástrofe» (49). Pese a esta convicción de Pizarro, se problematiza el discurso y la escritura literaria, lo que bien podría ser un dilema personal del autor de la novela. El poeta, Eduardo Pizarro, entiende la necesidad y el valor social de la palabra en «tiempos de catástrofe», pero dicha concepción del texto literario se ve asediada en los párrafos posteriores por la imposibilidad poética que, en definitiva, es la marca narrativa de Andrés Rivera desde su inflexión literaria en los años 70. Se señala en el texto que «cuando los hombres aceptan sus propias cobardías, la poesía debe callar» (49), no por una necesidad ética o moral, como parece desprenderse de una de las sentencias más conocidas de Theodor Adorno<sup>128</sup>, sino por el carácter sublime de la catástrofe. El personaje se enfrenta a la hoja en blanco que, al final del día, revela la imposibilidad escritural:

Cuando Eduardo Pizarro dejaba de afilar la punta de sus lápices, cuando dejaba caer uno de esos lápices sobre las hojas en blanco que quedaban en el taco del papel, leía lo que había

---

<sup>128</sup> Una de las sentencias más conocidas y difundidas de Theodor Adorno es la que señala como acto de barbarie el escribir poesía después de Auschwitz. Desde entonces se han escrito decenas de investigaciones respecto a esta idea. Hacemos referencia aquí al artículo de Fernando Gilbert, «Todtnauberg. Un poema después de Auschwitz. Heidegger y Paul Celan», publicado en el año 2016 en la *Revista Bajo Palabra*. En dicho artículo se revisa la sentencia adorniana desde una lectura filosófica. En el siguiente subcapítulo tomaremos como punto de partido la sentencia adorniana en relación con *El profundo Sur*.

escrito. Eduardo Pizarro, después de leer lo que había escrito, respiraba hondo, miraba los rayos del sol sobre su escritorio desnudo, sobre las hojas en blanco, y reunía lo que había escrito, como si esas hojas fueran un mazo de naipes, y prendía fuego a las hojas escritas y reunidas como un mazo de naipes cerrado (49).

Finalmente, al igual que en el primer capítulo de la novela, las temporalidades se difuminan en la escritura de Rivera y las digresiones encuentran pleno sentido en el entramado ficcional. Con Eduardo Pizarro se trasluce la inquietud y marca particular del autor: sus silencios textuales. Sin embargo, dicha elipsis y brevedad se configura como una estrategia literaria que establece un juego entre texto y lector o bien un desafío al lector. Pero, en el plano discursivo, queremos entender que dicha escasez textual constituye la posición política que adopta el autor, en su labor escritural, frente a la catástrofe y el trauma histórico. Rivera no nos propone con su literatura la recuperación de la, tan repetida, memoria histórica. Al contrario, el autor busca relacionar el trauma personal con el trauma histórico otorgando densidad a las imágenes y padecimientos de los personajes por medio del texto, sin que ello signifique apelar a la compasión del lector. Por el contrario, el lenguaje se torna violento y anhela ser una bofetada y una develación de una parte de la historia que ha cimentado la realidad en la que el lector se desenvuelve. Así las cosas, el capítulo de Eduardo Pizarro retorna al presente narrativo, en la Semana Trágica, al instante en que es herido por una bala de las fuerzas paramilitares, cuyo objetivo, sin embargo, no era dar muerte a él, sino al personaje llamado Enrique Warning. En ese momento, por medio del narrador, se cristaliza la interpretación que aquí se viene esbozando sobre la literatura y su función. Pizarro, moribundo, tiene la posibilidad de enunciar sus últimas palabras antes de morir en una calle de Buenos Aires. Sin embargo, Eduardo Pizarro, poeta, «se prohibió surtir la memoria de los desconocidos que se inclinaban sobre él con alguna frase edificante, y murió en silencio» (57). Un silencio que simboliza gran parte de la novela de Rivera.

El tercer hombre que interactúa en la novela es Jean Dupuy: «¿Qué hacía él, Jean Dupuy, que solo pretendía ser un caballero galante y culto, ahí, en esa vereda?» (61). Bien podría ser él —reflexiona Dupuy— quien estuviera tumbado en la vereda muerto. Dicho pensamiento lo lleva a disparar su revólver contra quienes estaban arriba del camión. Los insistentes saltos temporales nos transportan, como es de esperar, al pasado de este personaje que había llegado desde París y había instalado una librería «en el barrio de ricos en Buenos

Aires». Los dilemas identitarios marcan la construcción de este personaje. No era la primera vez que disparaba contra «hombres trastornados por el miedo, y furiosos, pero vestidos con uniformes proporcionados por un procaz aspirante al poder que se llamó Adolf Thiers» (66). Sin embargo, su naturaleza era la de un pequeño-burgués que había leído a Balzac, Baudelaire, Stendhal, Flaubert y Mallarmé. Sin embargo, más allá de sus lecturas, alguien una vez le preguntó: «¿qué carajo decían el Arte y la Belleza a los que morían a mano de la soldadesca de los burgueses exisitos» (67). Dicha pregunta adquiere sentido en las calles porteñas frente a un tipo muerto: «se preguntó lo que no se había preguntado en las barricadas de París» (68). El refugio de Dupuy era su librería, que alguna vez había sido visitada por Faustino Sarmiento, referencia que nos hace pensar en la violencia y los saltos temporales como un entrar y salir de la barbarie. Dupuy no reconoce si su lugar es con los huelguistas o arriba del camión: ¿qué decía su origen? Un padre abogado y un abuelo favorecido, en los años de la revolución, con el reparto de la tierra de los nobles». Este personaje mantiene en la novela un aura misteriosa que no permite una comprensión cabal de su irrupción en el relato. Nos mantiene en la incertidumbre y parece suscitar y perpetuar los dilemas identitarios de todos los personajes que confluyen en aquella esquina de Buenos Aires. Pero, al mismo tiempo, Jean Dupuy parece abrir un espacio de cordura en medio de la tragedia; ese espacio lo vuelca hacia la literatura como forma de resistencia al caos que envuelve a la ciudad porteña en aquel enero de 1919 y así lo deja ver en el instante en que su participación se cierra en la narración:

Jean Dupuy escuchó el silbido de las balas en esa esquina de la plaza, y escuchó cómo estallaban vidrios en algunas calles de la ciudad. Escuchó, una vez más, gritos. Escuchó quejidos numerables. Escuchó consignas sombrías, y las escuchó dispersas. Jean Dupuy guardó el revolver en un bolsillo del saco, y se sacudió el polvo de sus ropas [...] Jean Dupuy se dijo que era hora de abrir la librería (74).

### **Enrique Warning y el discurso de los derrotados**

Finalmente, el cuarto personaje que interactúa en la novela es aquél que se ha salvado del disparo de Roberto Bertini: es el hombre joven, bajo y rubio. Un joven que, hasta ese momento, no había visto nunca morir a otro hombre ni «había visto lo fácil que era matar a

un hombre» (77). Los recurrentes conflictos identitarios, que en voz del narrador han expresado los personajes que preceden a Warning, tienen su punto culminante en este joven, cuyo apellido parece evocar el peligro y proyectar una advertencia hacia el lector. Él reconoce hasta dónde «estaba de un lado, y los otros del otro lado. Y que los otros mataban. Y que él, y los que eran como él, estaban condenados a morir si se negaban a defenderse con la misma y letal determinación con que eran atacados» (77). La compleja relación entre violencia conservadora y violencia de resistencia, que en hojas precedentes ya abordamos, se desarrolla en *El profundo Sur* de modo cauteloso. No se despliega la noción de poder político que esconde una sentencia como la de Warning, en la que aquellos representantes del poder estatal legitiman la fuerza opresora en tanto que esta es «fuerza de ley» y, por el contrario, la resistencia constituye una acción violenta fuera de la ley. Por lo tanto, el camino posible para quienes eran atacados es la condena a muerte o el sometimiento al poder y la violencia que enmascaraba la ley. Pero la dinámica de la violencia estatal y de resistencia no es el foco central de la novela. El narrador moviliza la problemática para reflexionar sobre la conservación del poder: un poder que busca conservar el orden y que, por lo tanto, necesita reprimir a quienes no acatan esta sentencia de ley. He ahí uno de los fundamentos invisibles de la matanza durante la Semana Trágica. Por su parte, esta dinámica del poder y la violencia es enunciada por este personaje que demuestra reconocer las formas, legales y prácticas, del poder y la violencia: «Eso estaba escrito en los intersticios, en los blancos, en el código que fue utilizado para redactar los libros que él leyó. Noches y noches, y días de lectura: ¿para qué? ¿Para admirar las irrefutables conclusiones que aparecían en lo que había leído?» (77). Enrique Warning decide correr y alejarse de aquella esquina, ya que no ve escapatoria para quienes se saben derrotados por la fuerza de la ley y por la fuerza de las armas de quienes tiraban desde arriba del camión. Se va del lugar para reaparecer en su niñez junto a Walter Dawson, el hombre que lo crió.

La interrogante que expresa el narrador en este último salto temporal toma la forma de interpelación a modo de conciencia de un sujeto lector, y sintetiza la totalidad de la novela en una pregunta: «¿por qué un hombre mata a otro?». Las respuestas que podemos argüir, desde la interpretación que se vino haciendo, no son pocas. Sin embargo, la pregunta esconde la circularidad y perpetuación de la violencia desde su dimensión más particular, la de los hombres y la fragilidad de su existencia, hacia episodios históricos en los que la violencia y

la muerte es manifiesta y parece no ser trascendente: las muertes no son más que números. Pero la propuesta ficcional de *El profundo Sur* nos hace reconocer que en cada muerte y en cada acción, existen mundos y vidas complejas. Es decir, se humaniza en la novela a quienes en cualquier otro texto tan solo serían un número más, ya sea de policía paramilitar o de huelguista. Con esta humanización de los individuos, se desprende la reflexión sobre el trauma en su dimensión particular, pero también se proyecta la reflexión crítica del trauma histórico, colectivo, por medio de un análisis de la novela de Rivera como artefacto literario y masivo.

Ahora bien, con la lectura propuesta en el párrafo anterior, la novela se convierte en un artefacto artístico crítico, en el que el mundo ficcional es esbozado como una tragedia humana e histórica. Emerge, por lo tanto, la escritura, o su imposibilidad, para asumir la reflexión sobre el trauma humano e histórico. No es difícil reconocer que el trauma en la novela gira en torno a un componente específico que es la violencia en su dimensión particular, en el individuo, y en su dimensión política e histórica. Para Fernando Moreno, «el uso político de la violencia en la literatura» se puede constatar sin mayor dificultad, al punto que existe una «estetización de la violencia política como transgresión artística», que, sin duda, sería el caso de *El profundo Sur*. Pese a ello, la forma de la violencia en la novela de Rivera no ingresa tan solo como representación, sino que se posiciona como una poética (*¿poética de la violencia?*) que se imprime, también, en la escritura rabiosa e iracunda del novelista. Sin embargo, desde la lectura que se viene haciendo, consideramos que la representación de la violencia, en la novela de Rivera, no pretende perpetuar una antigua tesis que señalaba que la violencia era parte intrínseca del sujeto latinoamericano.

Resulta coherente, considerando el párrafo anterior, pensar y reflexionar sobre el Sur de la novela riveriana<sup>129</sup>. Cualquiera que sea este, el sur es el espacio geográfico desde el que han llegado todos los personajes que coinciden en aquella esquina de la ciudad. Sin embargo, el sur parece remitirnos, en un juego intertextual, a ese sur que cristalizó Borges: un sur que es «una huida a ninguna parte», en el que las verdaderas identidades son más cuestionadas. Pero también, ese Sur parece ser el comienzo y final de un camino. El comienzo en tanto que

---

<sup>129</sup> Ernesto Calabuig, en una nota periodística en el año 2007, afirma que la novela, en principio, «estuvo a punto de llamarse Profundo Azar»; un título que, sin duda, parece muy adecuado respecto al contenido de la novela. Pese a ello, el autor se decidió por *El profundo Sur*. Respecto a esa decisión nunca se refirió en las entrevistas.

es la infancia y el lugar físico desde donde todos proceden, y el final por la memoria evocante desde un presente (que es un final) que busca, y encuentra, respuestas en ese sur. La mencionada búsqueda nos remite, nuevamente, a Borges y a su cuento «El Fin», un cuento cuyo sustrato más profundo es la violencia. En dicha referencia, quizás, está la respuesta esbozada líneas más atrás: «el hombre no debe derramar la sangre del hombre» — sentencia el forastero en el cuento de Borges. Pero en la novela de Rivera, el padre de Warning, cuando este tenía tan solo cinco años, había matado a un tipo «en un recodo del Sur, cerca del mar», y esa era una verdad irrefutable. No es del todo errado postular la similitud entre el padre de Warning con Martín Fierro y el Moreno, pues este último (el Moreno) le indica a Martín Fierro que ha hecho bien en enseñar a sus hijos a no derramar la sangre de otro hombre, así no se parecerán a ellos. Warning, tal como podría haber aprendido el hijo de Martín Fierro, evade la muerte en esa esquina de Buenos Aires. Lo que señalamos en el párrafo anterior podría constituir una respuesta a esa vieja tesis, planteada por Ariel Dorfman<sup>130</sup>, a la que nos referimos más atrás. Por lo tanto, la esencia violenta del hombre latinoamericano, y que parece tener su representación en el cuento de Borges, ha sido reelaborada por Andrés Rivera a través de su personaje, quien prefiere no enfrentarse a la guardia paramilitar y decide escapar anulando la perpetuación de la violencia<sup>131</sup>.

La novela concluye enunciando su esencia crítica en las lecturas que Warning y Walter Dawson compartían. Ambos leían a Jonathan Swift, de quién sabemos que su obra más importante es considerada como una crítica satírica sobre la naturaleza humana. Algunos rasgos de esa crítica son parte de la propuesta ficcional de Rivera, eso sí con un tono más

---

<sup>130</sup> En una nota previa explicamos la idea de violencia que postula Ariel Dorfman en su conocido ensayo *Imaginación y violencia en América* (1970). Se trata de que América Latina es un continente intrínsecamente violento y, por lo tanto, su literatura sería más violenta que la de otras partes. Dicha tesis deja implícito la idea de que el sujeto latinoamericano contiene una violencia congénita a su simple condición de hombre. Desde nuestra lectura, no adherimos del todo la tesis de Dorfman.

<sup>131</sup> La sentencia que hacemos, respecto a que *El profundo Sur* mantiene un juego intertextual con los cuentos de Borges “El Sur” y “El Fin”, cuyo argumento, en este último caso, está basado en un supuesto final del poema *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, es parte de la lectura e interpretación que en esta investigación venimos proponiendo sobre la violencia. Sin embargo, en un trabajo realizado por Fernando Moreno se recupera una entrevista al escritor, que lleva por título «La Argentina es un país violento», en la que Rivera se refiere a la violencia, a Borges y a Martín Fierro. Dichas referencias sustentarían, en algún modo, nuestra sentencia sobre la violencia y la intertextualidad en *El profundo Sur*. Lo que dice Andrés Rivera es lo siguiente: «[Yo pienso que] la literatura argentina se funda con “El Matadero” de Esteban Echeverría. Piense usted qué hechos de violencia hay allí. Piense usted que eso marca toda la literatura argentina. [Por otro lado,] Borges dijo del Martín Fierro que era el poema total. Nuestra *Iliada* y nuestra *Odisea*. Y es un texto que la violencia recorre desde el primer verso hasta el último. Los duelos, el Sargento Cruz poniéndose del lado del prófugo Martín Fierro, la pelea con el moreno. Borges tiene relatos de cuchillero» (Rivera en Moreno F. 120).

amargo, y esencialmente irónico, que no logra desprenderse del aura funesta que rodea la Semana Trágica. Ese aura, además, envuelve la vida de los personajes, «por lo general misantrópicos y desencantados», que confluyen en la novela y que «encarnan la precariedad de un mundo desprovisto de toda trascendencia, de toda ilusión de un futuro mejor» (Waldegaray, *Historia y brevedad* 30). Warning, al final de la novela, revela su condición de trabajador de la industria metalúrgica Vasena. Él representa en la ficción a todos esos *judíos-bolcheviques* que estaban siendo perseguidos. Él participa activamente de las asambleas, pero era temeroso y cauto ante lo que en ellas se decía: no confiaba en las palabras. Warning era uno de los obreros que conocían muy bien la posición desfavorecida que ocupaban en la sociedad los que eran como él. Sin embargo, en aquella esquina, Warning corrió y se sintió un cobarde, pues no quiso perpetuar la violencia. Pese a todo ello, diecisiete años más tarde, cuando estalla la guerra civil en España, Enrique Warning se une a las Brigadas Internacionales y en ellas alcanza el grado de coronel en los ejércitos de la República. Hay una suerte de contradicción en la novela y en nuestra interpretación, pero que puede sugerir dos conclusiones: la esencia violenta no es propia de ningún sujeto y la violencia de la historia acontece en todos los lugares. El desenlace de Warning, como el de Jean Dupuy, es literario: dictó clases de literatura inglesa hasta que las tropas nazis ocuparon París. Después de eso, no se supo nada más de él.

Se puede finalizar esta interpretación de los trazos narrativos en los personajes de la novela de Andrés Rivera, recuperando una de las sentencias más acertadas de Marta Waldegaray sobre la obra del argentino. En ella se señala que la literatura de Rivera, sin abandonar lo histórico-referencial, «apuesta a la resistencia de la especificidad poética. Lo político no desaparece en sus textos, pero tiende a esparcirse en componentes textuales de origen literario que dan materia narrativa, configuran personajes, y enlazan la literatura con lo social» (30). El recurso estético del que habla Waldegaray es manifiesto en tres de los cuatro personajes que nos presenta la novela. El poeta Eduardo Pizarro, el librero pequeño-burgués Jean Dupuy y, finalmente, el obrero, y luego profesor de Literatura, Enrique Warning. Las alusiones literarias —finaliza Waldegaray— estetizan los textos de Rivera, «al mismo tiempo que contribuyen a afirmar, a través de la experiencia literaria, la interioridad de sus personajes» (*Historia y brevedad* 108) y, añadimos, el bagaje literario y la concepción de literatura del autor de la novela. No obstante, sin lugar a dudas, podemos concluir que la

mayor eficacia de la novela es la intensidad en los padecimientos de cuatro personajes que por azar se han cruzado en una calle de Buenos Aires en una tarde signada por la muerte.

### 2.2.3 (IM)POSIBILIDAD DE ESCRIBIR EL TRAUMA. UNA POÉTICA DEL SILENCIO Y LA VIOLENCIA EN ANDRÉS RIVERA

*Mi obra más importante es la que no he escrito, y no la que he llevado a cabo. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización... Todo hombre que quiere decir lo que siente, ya ha fracasado de entrada.*

Juan José Arreola

No son pocos los trabajos que se han dedicado al estudio de la narrativa de Andrés Rivera fijando su predilección en los vacíos textuales, espacios en blanco, elipsis narrativas, inscripciones del silencio. Estas denominaciones, con variantes propias de cada investigación, son distintas maneras de acercarse al estudio de Rivera considerando como foco central aquello no escrito o escasamente textualizado. Nuestra intención es seguir la misma tendencia, pero desde una lectura que reúne reflexiones que provienen tanto de la filosofía como de la literatura. Muy escuetamente, en el análisis anterior, mencionamos una conocida sentencia de Theodor Adorno que considera imposible, o acto de barbarie, escribir poesía después de Auschwitz. Nos resulta pertinente partir de la idea de Adorno en tanto que guarda una reflexión que se imbrica con los intereses de esta investigación y en particular con el análisis del silencio y la escritura en la novela de Andrés Rivera.

La sentencia adorniana plantea, entrelíneas, un problema fundamental que resituaremos, ahora, para analizar el silencio en la novela de Andrés Rivera. Se trata de la posibilidad de la escritura poética<sup>132</sup> en el contexto, o después, de una masacre, en este caso, de obreros. Para ello esbozamos algunas preguntas que puedan guiar nuestras consideraciones en torno al acto de escritura y las posibilidades de representar los acontecimientos a los que dedicamos esta investigación: las masacres de obreros. La pregunta

---

<sup>132</sup> A lo largo del análisis utilizaremos, indistintamente, *escritura poética* o *escritura literaria* para referirnos, de modo amplio, a lo que pueda llamarse literatura sin que dicha referencia aluda, únicamente, a la poesía.

principal no puede ser otra que el cuestionamiento sobre ¿cómo representar el trauma en la escritura? No obstante, antes de esgrimir respuestas tentativas, quisiéramos proponer otra pregunta que, sin duda, instala una problemática anterior a la de representar el trauma: ¿cómo emerge la escritura antes de convertirse en manifestación literaria impresa?; vale decir, antes de ser libro. Planteamos dichas preguntas considerando el sustrato más profundo que origina esta investigación: el de la existencia de obras literarias que, de algún modo, pretenden representar masacres que devienen en traumas históricos. Entre esas obras literarias se encuentra *El profundo Sur* (1999) que, a su modo, propone un relato, reticente, que privilegia la enunciación de historias menores, «marginadas por la novela histórica canónica para poner en relieve aquellas voces subalternas, olvidadas por la infamia del discurso hegemónico, para realzar el carácter de hombres y mujeres opacados por el brillo de la heroicidad del relato oficial» (Tiberi 9).

### **Posibilidades de la escritura: «el libro por venir»**

Comenzaremos proponiendo que la existencia de la literatura<sup>133</sup> se da como resultado, o como un principio, que reúne dos dimensiones: una dimensión que apunta a la *intuición*, en un sentido metafísico, y otra a la *experiencia* desde un ámbito fenomenológico. Si bien estas dimensiones no son opuestas, esto no quiere decir que sean, en un modo práctico, complementarias. Dicho de otro modo, la intuición, como un *querer decir* algo, o manifestar algo, no se convierte automáticamente en escritura de la experiencia cuando ese «querer decir» se ha dicho o textualizado. Ello se debe a que ambas dimensiones constituyen una *aporía*, como veremos ahora, que nos sitúa en la segunda interrogante que hemos planteado.

Reiteramos, entonces, la pregunta ¿qué hay antes del libro?, para anunciar de entrada la imposibilidad de una *literatura pura* (si acaso eso nos dice algo)<sup>134</sup>. Hablamos de *literatura pura* en el sentido de que esta pueda expresar aquella intuición metafísica que, sin embargo,

---

<sup>133</sup> El concepto *Literatura* lo consideramos para estas reflexiones dentro de un marco funcional y clásico que envuelve una serie de textos poéticos, narrativos y dramáticos. Pero también hacemos alusión con el concepto al proceso de creación de dichos textos.

<sup>134</sup> Derrida entiende, respecto al *libro puro* (o literatura pura), que este solo puede emerger por medio de «la *ausencia pura* —no la ausencia de esto o aquello sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia» (*La escritura y la diferencia* 17).

si fuera expresada, ya sea por medio de un texto en prosa o en verso, automáticamente desaparece. Es una intuición o un *querer-decir* condenado a habitar el espacio de la *noesis* —siguiendo a Husserl<sup>135</sup>. Podemos encontrar una respuesta a esta condena en la *deconstrucción* y asumir que ese querer-decir no puede emerger en tanto que no se ajusta, y no pretende enclaustrarse, dentro de palabras cuyo significado ya se encuentra prefigurado desde antes en un «campo cultural». Al respecto, Derrida afirma que «las palabras y la escritura están siempre inconfesablemente sacadas de una lectura» (*La escritura y la diferencia* 245) que no permite la «potencia inaugurante» del poema venidero. Sin embargo, que no exista literatura pura no quiere decir que no exista literatura como tal, sino al contrario. En la reflexión filosófica que aquí planteamos hacemos eco de uno de los trabajos de Blanchot, *Le Livre à venir* (1959)<sup>136</sup>, para advertir sobre la imposibilidad primigenia de la creación poética y, por consiguiente, el emerger de un libro no escrito, no dicho. Es un libro que acecha con palabras indecibles e indecidibles, pero del que, de modo aporético, solo sabremos en el momento en que la experiencia literaria se imprima o se materialice; momento en que emerge un nuevo libro que se suma al gran palimpsesto que es la literatura como *archivo* impreso o manifestado<sup>137</sup>. Este libro impreso devela, en sus espacios en blanco, toda la im-posibilidad literaria y el acechar de lo que Blanchot llama *El libro por venir*. La novela de Rivera, *El profundo Sur*, surte de sentido estas reflexiones con un proyecto narrativo que constantemente se desplaza hacia aquello que permanece no-dicho. Un desconfiar de las palabras que es enunciado, en voz del narrador, por el personaje Enrique Warning: «Cuando lo invitaban a hablar, se hacía, en torno a él, el silencio [...]. Sospechaba que detrás de las

---

<sup>135</sup> Si bien tomamos este concepto desde la filosofía de Husserl, quien considera la *Noesis* como aquellas *intuiciones metafísicas* que habitan el pensamiento, también consideramos el concepto de *Noesis* desde la tradición platónica que la define en los siguientes términos: «Del griego "noein" (intuir, pensar) la noesis es la actividad del pensamiento ("nous") por la que éste accede a un conocimiento directo e inmediato del objeto. Se opone, pues tanto a la percepción sensible, que requiere la mediación de los sentidos, como al pensamiento discursivo ("diánoia") que recurre a la mediación del razonamiento y/o del cálculo. Para Platón la noesis representa el grado más elevado de conocimiento, al ser la única capacidad del alma que permite la captación directa de las Ideas, de la verdadera realidad». Me remito al Glosario de Filosofía disponible en la siguiente página web: <<http://www.webdianoia.com/glosario>>

<sup>136</sup> Citamos de la traducción al español: *El libro por venir* (2005) de Editorial Trota, realizada por Cristina de Peretti y Emilio Velasco.

<sup>137</sup> Para Derrida el ejemplo más claro «y sin rodeos» de esta aporía está en la voz de Antonin Artaud quien escribe lo siguiente: «He empezado en la literatura escribiendo libros para decir que no podía escribir absolutamente nada. Cuando tenía algo que decir o escribir, mi pensamiento era lo que más me rehusaba. No tenía nunca ideas, y dos libros muy cortos, cada uno de setenta páginas, ruedan sobre esa ausencia profunda inveterada, endémica de toda idea» (*La escritura y la diferencia* 17).

palabras no había nada. O solo la desolación de los bellos gestos» (Rivera 86). La inquietud del personaje de la novela (Enrique Warning) parece reflejar, más bien, la inquietud de su autor en tanto que este, en su prosa, propone una reflexión en torno a lo no-dicho. Es Andrés Rivera (el autor) quien sospecha de las palabras. Al respecto, Olga Tiberi (2014) afirma, además, que la obra de Rivera «quiebra el orden lógico de la prosa e insiste en una suerte de silenciamiento en el que el acto de lectura debe abismarse para constituirse en tal acción, como si solamente el azar pudiera vencer la violencia de aquello que no puede decirse» (16).

Tomando por factibles, y compartiendo, las reflexiones de Blanchot y Derrida respecto al campo creativo y la escritura poética, podemos añadir una complejidad mayor y necesaria para el presente análisis. Frente a hechos históricos traumáticos, como una matanza de trabajadores, se volvería imposible, inclusive, poder textualizar y representar el acontecimiento, por medio de la escritura literaria, debido a que su carácter *tremendo* o catastrófico, lo tornaría irrepresentable. Por lo tanto, si en un comienzo la intuición metafísica se ve coartada de salir de su lugar porque se niega y prácticamente no puede entrar en un signo/significante, frente a un evento traumático la experiencia poética también carece de palabras que condensen o logren asir el sentido de lo que se quiere narrar y, por ende, que puedan expresar o representar tales hechos. El libro impreso, entonces, se verá nuevamente acechado, y doblemente acechado, por el libro que siempre está por venir y por la experiencia poética, fenomenológica, que no ha podido ingresar al texto debido a la imposibilidad de representación que genera la catástrofe, en este caso la matanza de trabajadores metalúrgicos en 1919. La novela de Andrés Rivera es elocuente en medio de estas reflexiones y complejidades sobre la escritura. Primero, porque como a todo libro le acecharía esa palabra venidera que no puede ser textualizada (el libro por venir), y, por otro lado, porque en sus vacíos textuales se condensa la irrepresentabilidad de la masacre. Bajo esta lectura, *El profundo Sur* concentra toda esta problemática debido a que la novela abunda en vacíos textuales que no son azarosos. Por el contrario, los vacíos se tornan elocuentes al relacionarlos con un relato desafiante que —al decir de Olga Tiberi— «pretende hacer claudicar la palabra en su puro querer-decir». Adquiere sentido, entonces, hablar de la ruptura del orden lógico en la prosa y del silenciamiento textual en la obra de Rivera en tanto que establece un contradiscurso histórico que se ubica del lado opuesto al de la narratividad de la

historia. Por su parte, Marta Waldegaray advierte lo siguiente respecto al objetivo de los recursos sintácticos y tipográficos:

[su] objetivo es romper la estructura tradicional de la prosa narrativa, recursos que poseen efectos metaliterarios, puesto que a menudo los textos de Rivera, al poner en escena el acto de escribir, problematizan la condición de posibilidad de toda representación (*Historia y brevedad* 174).

### **La experiencia / lo irrepresentable**

Se señaló en el apartado anterior que solo a través del texto, o de la obra manifestada, se devela la im-posibilidad poética de un libro que siempre está *por venir*. Por lo tanto, la novela *El profundo Sur* (1999) constituye en este análisis la palabra escrita o impresa que nos puede llevar a una nueva reflexión sobre la creación. Esta nueva reflexión tiene que ver con la intuición que habita en el campo de la *Noesis*, pero que, sin embargo, se une al texto por medio de una dinámica en la que una contiene a la otra, más no se encuentran en niveles distintos. Derrida, en «La forma y el querer decir. Notas sobre la fenomenología del lenguaje»<sup>138</sup>, señala al respecto que «lo discursivo se relaciona con lo no-discursivo, [que] el “estrato” lingüístico se entremezcla con el “estrato” pre-Lingüístico» (*Márgenes de la filosofía* 199). Este estrato pre-lingüístico sería, en definitiva, ese «querer decir» que no es parte de la experiencia como tal y que emerge, en el texto manifestado, como la palabra que siempre acecha y que vendrá. Desde una perspectiva específicamente literaria, las reflexiones que hasta ahora hemos presentado se condicen con toda la tradición teórico-literaria de la *estética de la recepción*, que es inaugurada a partir del pensamiento de Husserl, y se ubica en el espacio del texto, ya no del autor. Todo texto presenta zonas de indeterminación donde se halla «lo no dicho»; en dichas zonas el acto de decodificación, que debe realizar el lector, «agujerea» el acto de escritura. Son ausencias y vacíos que el lenguaje apenas alcanza a cubrir y que «requieren un lector que no retroceda ante los silencios. Lo que Rivera denomina, sin abundar demasiado, un “lector inteligente”» (Orosz s/p). Valga la insistencia en que son

---

<sup>138</sup> La primera versión de este texto de Jacques Derrida fue publicada en *Revue Internationale de Philosophie*, 1967-3, n° 81. Aquí citamos de la segunda versión, en español, que es parte del libro *Márgenes de la filosofía* (2010), publicado en Cátedra.

palabras indecibles, que habitan un espacio pre-lingüístico irreductible a una experiencia en particular, lo que —según apunta Jorgelina Núñez (2001) a propósito de esta novela— habla de la «desconfianza [de Andrés Rivera] en el lenguaje, en el carácter provisorio de la enunciación y su efímera eficacia» como representación totalizante de un hecho histórico. Así, además, lo reafirma uno de los personajes de la novela que, como anticipamos, hace hablar al propio autor cuando comenta sobre los libros que había leído: «Eso estaba escrito en los intersticios, en los blancos, en el código que fue utilizado para redactar los libros que leyó» (77).

Antes de retomar el problema de la representación del trauma, conviene revisar la otra dimensión previa a la configuración del texto literario, la denominada *experiencia poética*, que ya es signo. No podemos señalar, a ciencia cierta, cuál de las dos (intuición o experiencia) está más cerca de la esencia literaria, pero sí podemos afirmar que la experiencia poética, como hemos querido entenderla aquí, estaría más cerca del libro impreso en tanto que esta ya se ubica en el lenguaje. Con experiencia poética nos referimos a aquél fenómeno que insta la escritura. Ejemplo de ello puede ser la necesidad de literarizar la violencia de la Semana Trágica como forma de representar el compromiso y deber ético y artístico del autor. No sería esta, de todas maneras, la que desprende las posibilidades y potencialidades de la literatura, pero sí la que permite, en tanto experiencia fenomenológica, que acontezca el libro: es donde la experiencia tiene lugar. Aquí cobra mayor sentido ubicarse en el texto (y en el lector), como se plantea en la *estética de la recepción*<sup>139</sup> porque, como bien advierte Blanchot en *Le Livre à venir* (1959), no es solo la experiencia del autor la que entra en juego en el campo literario, sino que «es la experiencia de un sujeto que lee y de un sujeto que escribe» (16) y que en aquella escritura anuncia todo lo que «aún falta por decir».

En el caso de la novela de Andrés Rivera, el tema central es el relato y subjetivación de cuatro personajes que por azar se cruzan en una esquina de Buenos Aires. Estos personajes, por medio de la evocación, despliegan un mundo de vivencias trágicas que anteceden el hecho histórico en el que están inmersos y revelan la existencia de la violencia

---

<sup>139</sup> De manera muy acotada se puede señalar que la estética de la recepción, que emerge en la denominada Escuela de Constanza, tiene su base en la filosofía de Husserl y Gadamer. A partir del pensamiento de estos filósofos emergen las teorías planteadas por Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser como padres de la estética de la recepción. Actualmente es el pensador italiano Umberto Eco a quien se le considera también como parte de esta escuela. Otros nombres que surgen como secundarios son los de Sartre y Román Ingarden.

y el poder en sus distintas variantes (violencia personal-familiar, violencia social, violencia patriarcal y violencia estatal). El anclaje referencial —la Semana Trágica— resulta fundamental para proveer un mundo narrativo signado por la violencia y el poder estatal. En este caso, además, el libro no emerge de una experiencia traumática directa<sup>140</sup>, es decir, su autor no participó de la huelga, ni fue *víctima* de la masacre. La experiencia del autor se origina a partir de las huellas que ha dejado una voz experiencial colectiva, la de aquellos que no permitieron que este acontecimiento cayera en el olvido estarciendo la memoria a través de la escritura. Un ejemplo de ello puede ser la revisión bibliográfica que hicimos en el inicio de este capítulo en donde rastreamos las distintas escrituras que surgieron a propósito de la Semana Trágica.

Continuamos las digresiones antes de retomar el problema de la representación del trauma, para aclarar que, en los párrafos previos, hemos presentado dos tipos de experiencia: una poética y otra «vivencial», que puede ser traumática. Esta última la entendemos a partir de la noción que Walter Benjamin elabora. Para el crítico alemán la experiencia se desplaza desde su particularidad y —añadirá Di Peggo interpretando a Benjamin— «del plano epistemológico-cognoscitivo para concebirla como un fenómeno social y político vinculado a la narración» (2). Esta experiencia vital, al ser desplazada de lo particular a lo social, guardaría la capacidad de generar *estructuras de sentido*. En la interacción de la experiencia vital con la experiencia poética emerge el libro que, como hemos insistido, es acechado por esa intuición metafísica que descansa en el campo noésico. Resulta interesante añadir, por otro lado, la idea de «experiencia del presente» que plantea el crítico literario Raymond Williams, pues nos encontramos en un espacio en que existe un sujeto que lee siempre desde el presente y que es acechado, en la lectura, por el *querer decir*. Pero no simplemente es acechado, sino que es solo a través de este, que se puede develar la existencia del libro que —siguiendo a Blanchot— siempre está por venir. Además, y lo más importante, es que sería este, el lector en el presente acechado por un libro no escrito, el receptor de nuevas experiencias poéticas que permitan generar nuevas estructuras de sentido. Supongamos que

---

<sup>140</sup> En la entrevista “Con Andrés Rivera. La violencia, el azar y la literatura”, publicada en *Revista de Libreros* (1998) y rescatada por Olga Tiberi en su artículo del año 2014, el autor afirma que la novela *El profundo Sur* es una de las pocas, si acaso no es la única, en que no refleja ninguna experiencia de su vida personal: “esta es la primera novela que escribo que no tiene ningún rasgo autobiográfico. Recibí, sí, una información oral de lo que fueron aquellos hechos. Y apelé, también, a mis recuerdos. Finalmente soy un hombre de setenta años» (22).

ahí reside una parte de la *fuerza* que tiene el texto literario tanto en su decir y en su *querer decir*.

Teniendo en cuenta lo indicado en el párrafo anterior, y situados desde la experiencia del sujeto que lee, el relato no sería, en el caso de la novela *El profundo Sur*, la narración de un acontecimiento (histórico en este caso), «sino el acontecimiento mismo, [o] el aproximarse de ese acontecimiento» (Blanchot 27), pues la conjunción de experiencias del autor (experiencia poética y vital devenida en libro) se fusionan con la experiencia de un sujeto que lee en el presente. Añadimos que «los blancos» de ese libro no pueden ser significados por ser la evocación del trauma imposible de decir o por la imposibilidad misma del lenguaje. En definitiva, sería el libro impreso, los espacios en blanco de ese libro y el no-texto (intuición metafísica) los tres elementos que permiten que el acto literario que ha supuesto la creación adquiera fuerza y virtualidad para actuar, por ejemplo, sobre una historia que no da cabida monumental a una masacre de trabajadores metalúrgicos en Argentina. Por otro lado, esta tríada de elementos presentes (o no presentes) nos llevan, en el caso de *El profundo Sur*, a la espera inminente y eterna no tan solo de un libro que vendrá, sino de la develación de violencia que nos plantea la novela. *El profundo Sur* sería, entonces, antes que la narración misma, una posibilidad abierta a un estado excepcional de la historia —el verdadero estado de excepción, dirá Benjamin—, que emerge a través de lo no dicho y, en consecuencia, el texto no se limitaría a ser el relato de la violencia, sino el discurso y la escritura, dicha y no dicha de la violencia misma y sus posibilidades de representación. Es una intencionalidad que «de manera artesanal, cincela tiempo, espacio e historia en figuras fantasmales, en espectros que abriendo el intersticio entre lo posible y lo imposible asedian toda pretensión de cierre ontológico» de la historia. Así lo expresa Olga Tiberi y lo desarrolla con mayor acierto en la siguiente cita:

Roberto Bertini, el único de los cuatro personajes que se ubica del lado de la injusticia, lleva a cabo una serie de acciones que van más allá de su propia voluntad, como si un oscuro poder —confluencia de azar y violencia— suplantara su albedrío y decidiera por él. En consecuencia, uno y otro término toman el relevo del matiz existencial de los personajes y de la ocurrencia de una historia venidera. Constituyen, en la economía del relato riveriano, aquellos acontecimientos que necesariamente deben ocurrir a modo de interrupciones, en tanto *únicas oportunidades para provocar un cambio de 'mundo'* (14, cursiva nuestra).

## Ética y estética: doble elipsis literaria

La interrogante inicial se preguntaba sobre la forma de representar la masacre. Sin reconocer aún su factibilidad, podemos afirmar que en el caso de *El profundo Sur* esto se intenta por medio de la elipsis. La elipsis narrativa en la novela de Rivera es doble. Las investigaciones que se ocupan de esta (Moreno 2013, Waldegaray 2015, Arancet 2015), priorizan una de ellas: la textual. Es decir, se ocupan de los vacíos escriturales considerando, y desentrañando, su eficacia estética como estrategia y recurso literario. Un ejemplo de ello puede ser la revisión que María Arancet desarrolla en su artículo, «El silencio en *El Farmer* de Andrés Rivera» (2015), en el que señala lo siguiente: «además de que el silencio está en el uso abundante y lírico del blanco de la página, también es apuntalado por el empleo de oraciones cortas y tajantes, casi diría de “mínimas frases acabadas” (sujeto- verbo-objeto) que constituyen un párrafo entero» (Arancet 157). Estos análisis, de orden formalista, sin duda abren un espacio de reflexión en torno al acto escritural desde una mirada que permite rastrear la propuesta estética del autor. No obstante, como hemos venido exponiendo, nuestro análisis se sitúa en la elipsis, o vacío textual, desde una reflexión filosófica que considera el espacio en blanco como una elipsis ética, discursiva, que nos habla de imposibilidades de escribir lo sublime de la historia o de clausurar aquello «que no puede sino denunciar los límites que la inscripción va a atravesar» (Tiberi 1). Un silencio que es condensación (y condenación) devenido en «presencia por ausencia». Una escritura fragmentaria que «impugna la enunciación positiva» y rechaza «la palabra como revelación sintética de la realidad» (Tiberi 8).

No se trata de restarle mérito a los análisis antes mencionados, sino de proponer una lectura complementaria capaz de exhibir que la elipsis narrativa, en tanto estrategia literaria, junto con establecer una forma de escritura violenta, siempre en suspenso, es capaz de proyectar el horizonte ético que propone la novela; estableciendo las complejidades que supone representar y escribir la muerte en su dimensión particular y universal. También es necesario desechar, como advirtiera Beatriz Sarlo, que el uso de la elipsis, el símbolo o la figuración suponen un método para surtir la censura en la que estuvo sumida el país entre 1976 y 1981 y que ha sido heredado en los escritores contemporáneos. Es, más bien, una forma de «agudizar la incertidumbre y desestabilizar cierta banalización del recuerdo» (Waldegaray, «Andrés Rivera: la ética» 223), procurando no caer en lo que, en palabras de

Todorov, se entiende como *abuso de la memoria*. Al respecto conviene establecer un contrapunto y matizar la propuesta que aquí hacemos con una de las tesis que esboza Marta Waldegaray en las últimas hojas de su libro dedicado a la narrativa del argentino. La investigadora señala la posibilidad de que el camino de Rivera, a través de sus silencios, no sea el de escribir el trauma, sino el de la desesperanza de lo que no ocurrió y que no existió.

En el caso de Rivera, el silencio, la negatividad de su escritura (siempre frenada, resistente, que tira para atrás y poco para adelante), la puesta en escena de la destitución del ideal de completud a través de la fragmentación narrativa y tipográfica, del libro siempre inconcluso, parecen relacionarse más con lo que no ocurrió (la revolución verdadera), con lo que no tuvo lugar (los ideales del proletariado), que con el traumatismo por lo ocurrido (la violencia histórica) (Waldegaray, *Historia y brevedad* 250).

La tesis de Waldegaray es coherente con la configuración del mundo ficcional en las novelas de Rivera y propone un nuevo camino de interpretación del silencio en la novela que se funda en el imaginario derrotista que, en la novela *El profundo Sur*, recorre a cada personaje. No obstante, la lectura que en esta investigación se hace de dicha tesis no la entendemos de manera contradictoria, como es presentada por su autora. El silencio y la reticencia en la escritura de Rivera bien puede relacionarse con aquello que no ocurrió, pero ese «no-ocurrir» ostenta ser un factor que suplementa el traumatismo. Sostenemos este carácter complementario, al menos en *El profundo Sur*, entendiendo que el sustrato más primigenio de la obra es la violencia personal e histórica que determina el destino de cada personaje y su azar y por las marcas textuales que revelan, como veremos ahora, el proyecto discursivo y escritural que nos propone el autor.

En definitiva, y recapitulando, entendemos y hemos querido demostrar que la literatura, como hemos decidido denominar al espectro que reúne el proceso de creación y su posterior manifestación escrita, ya sea verso o prosa, se ubica en una zona que despliega y deja ver su im-posibilidad. Una imposibilidad que, sin embargo, expande todas las posibilidades para que la escritura literaria acontezca sobre todo ahí donde existe lo irrepresentable. Por consiguiente, será solo a través de la palabra impresa que se revelará el espacio en donde lo poético es lo escrito, pero también la in-experiencia, intuiciones, presencias emergentes o pre-emergentes que «no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites

efectivos sobre la experiencia y sobre la acción» (Williams, *Marxismo* 174): el querer decir que acecha y se imbrica con el texto escrito. Por lo tanto, a nuestro entender, se despliega en la literatura toda la posibilidad poética dicha y no dicha, experiencia e inexperience, decir y querer decir, que abre espacios excepcionales en estadios concretos y metafísicos. Además, como en el caso de la matanza en la Semana Trágica, la obra literaria que emerge a partir de esta se cristaliza como un archivo contrahegemónico que busca develar las perpetuaciones de la violencia y las heridas que guarda un determinado hecho histórico. Al respecto, y según lo señalado, compartimos la lectura que Olga Tiberi desarrolla sobre Andrés Rivera en la que afirma que «el silencio no es causa; sólo un efecto de la herida de la vida; ni siquiera es una fuerza, sino solamente una cicatriz; es un silencio indeterminado, inalterable e irreplicable que únicamente puede ser extendido cada vez que se inicia un relato» (Tiberi 5).

### **¿Es posible representar el horror?**

Fernando Reati, en su ensayo sobre la posibilidad de *Nombrar lo innombrable* (1992), afirma que tanto en la literatura de la Primera Guerra Mundial como en la del Holocausto, en la novela de la Revolución Mexicana como en la de la Violencia en Colombia o en la de la Guerra Sucia en la Argentina y, añadimos por nuestra parte, en la de las Masacres de Obreros, los escritores han padecido la necesidad de referir lo atroz, lo increíble. El camino que en este análisis hemos emprendido inicia desde la imposibilidad de una *literatura pura* que, paradójicamente, permite la existencia de la literatura (o del libro) —valga la afora. En esa misma línea hemos establecido la irrepresentabilidad de «lo atroz», lo que en ningún caso quiere expresar la inexistencia de obras literarias que trabajen sobre aquello que Reati nombra como «increíble». Por el contrario, se trata de la capacidad para asir, referir, representar o inscribir el acontecimiento en el texto (narrativo en este caso). Ingresamos aquí Andrés Rivera proponiendo una manera de representar el horror, sin que con ello afirme que esto sea eventualmente posible. La aproximación de Rivera a esta problemática se da a través de lo que aquí identificamos como una doble elipsis: narrativa y discursiva, un silencio elocuente que entreteje, junto con lo textual, un relato y un acercamiento a la posibilidad de representar la muerte que acaeció en la Semana Trágica.

Andrés Rivera, a través de su narrativa, expone ser un escritor comprometido política y socialmente. Dicho compromiso no impide que este autor establezca especial atención en la estética literaria, mediante un lenguaje escueto y cuidadoso en el que ninguna palabra sobra. Como hemos venido advirtiendo, Rivera deja traslucir sus propias convicciones literarias a través de los personajes. Es Jean Dupuy quien nos confirma el compromiso escritural que asume Rivera. Dupuy, en cuanto alteridad de Rivera, desecha la concepción de *el arte por el arte*, proveniente del idealismo alemán. Por su parte, y lo vimos en el análisis anterior, el personaje Eduardo Pizarro afirma que «la poesía adquiriría, pese a ella misma, un valor social que nada podía sustituir cuando tomaba la palabra en tiempos de catástrofe. Pero cuando los hombres aceptan sus propias cobardías, la poesía debe callar» (49).

Lo que nos interesaba señalar en los dos párrafos que nos preceden es el equilibrio que proyecta la obra narrativa de Rivera. Sin establecer un juicio de valor podemos afirmar, sin duda, que el interés de Rivera por la historia, y la violencia que subyace en ella, es el material predilecto de sus ficciones, en particular de la que aquí analizamos. Por otro lado, su cuidadoso lenguaje, y los recursos literarios de los que se vale, permiten desvincularlo, a pesar de la referencialidad histórica, de un realismo narrativo anquilosado. Así, Rivera sale libre de juicios, salvo los que ven en su brevedad un defecto antes que un acierto<sup>141</sup>. Pero, pese a esta última crítica, la brevedad narrativa, la elipsis textual, el silencio y las páginas en blanco, cuando forman parte del dilema de la irrepresentabilidad, pero anclado en un deber ético, evaden incluso las críticas que puedan considerar de elitista una lectura como la que aquí hacemos respecto al campo creativo del autor. Recordemos una de las sentencias derridianas que podría ser foco de una crítica como la señalada: «El acontecimiento permanece a la vez *en y sobre* el lenguaje, y por ende adentro y en la superficie, una superficie abierta, expuesta, inmediatamente desbordada, fuera de sí misma» (*La escritura* 50)<sup>142</sup>. Lo

---

<sup>141</sup> En particular nos referimos a lo que afirma Soledad Quereilhac —recuperado por Marta Waldegaray— sobre el escamoteo de la diégesis que vuelve vacío narrativo que produciría ambigüedad. Pese a ello, no se decanta por afirmar tajantemente que esto sea defectuoso.

<sup>142</sup> Olga Tiberi en su artículo «La narrativa de Andrés Rivera. Una lectura derridiana» afirma lo siguiente respecto a la sentencia antes mencionada: «Sabemos que el lenguaje inaugura la historia en tanto acontecimiento y relato, y lo hace en el seno de una ambigüedad que le es constitutiva; una ambigüedad que resiste a ser resuelta en términos de cribaje entre lo subjetivo y lo objetivo. El lenguaje “como origen de la historia” y de “historicidad misma”. Se erige en ese asombro que no requiere para ser tal ni un sujeto gramatical ni un sujeto absoluto. Un asombro que inquieta y, solicitando estructuras inscribe la necesidad de reconstruir las construcciones de la historia para recuperar el acontecimiento a través del cual se revela la posibilidad de la historiografía y la experiencia misma de la historia» (4).

que señala Derrida en estas palabras es que la historia (historiografía) es lenguaje (y narración) y de ello no hay duda. Sin embargo, son interesantes las últimas palabras donde advierte que, a pesar de todo, el acontecimiento desborda inmediatamente el lenguaje. Quedarse con la primera parte del enunciado sería darle la espalda al compromiso riveriano en tanto que bastaría que uno de sus personajes, Jean Dupuy, por ejemplo, nos dijera que mientras se reflexiona sobre el lenguaje y la imposibilidad literaria, acontece una nueva matanza de obreros en algún país latinoamericano. Es por lo dicho anteriormente que en estas reflexiones el camino comienza en la im-posibilidad de la literatura, para abrir otro campo de discusión respecto a la factibilidad y formas de representación y con ello desembocar en una de las diversas maneras narrativas de representar el trauma: la del silencio en la prosa de Andrés Rivera. Dicha manera, acierta en poner como centro de la reflexión, en su dimensión textual, la historia, la violencia, el poder y la tragedia humana. Por otro lado, en lo no-dicho, acierta con problematizar la posibilidad de representación de la masacre y el trauma histórico e incluso se configura como discurso que cuestiona la forma realista de la novela.

Con todo lo dicho, y para finalizar, retomamos uno de los cuestionamientos que Fernando Reati esboza en su libro; no para dar una posible respuesta sino para perpetuar la duda: ¿es posible representar el horror? Traemos a colación, para encaminar la incertidumbre, las reflexiones de José Emilio Burucúa quien señala que, más allá de la posibilidad de representación, siempre ha existido la búsqueda del *cómo representar* y ello se ha intentado hacer de diversas formas. Las diversas formas, a las que se refiere Burucúa, son más bien fórmulas. En ellas nos detuvimos en la introducción de esta investigación y podemos concluir que no dialogan con la novela de Rivera (Fórmula cinegética, fórmula del martirio y fórmula inferna). Pese a ello, referimos la investigación de Burucúa ya que moviliza la pregunta que planteamos inicialmente. Más allá de la posibilidad de representar el trauma, la inquietud debería ser, primero, sobre las formas en que se ha querido representar. Señalamos lo anterior porque no se puede eludir aquello que es evidente, y que sustenta esta investigación: la existencia de novelas que vuelven a las masacres de obreros para traer al presente narrativo el acontecimiento. Para concluir, resulta trascendente hacer eco de una de las afirmaciones de Reati que resitúa la problemática de la representación y que vale tanto para la novela *El profundo Sur*, de Andrés Rivera, como para la novela *En la Semana Trágica* de David Viñas.

La búsqueda que mantienen los escritores en Argentina es respecto a la posibilidad de representación, y a ello se han dado, pero sin tener certeza de cuál sería el modo. Pese a ello, la mayoría coincide en una cosa: en la imposibilidad de representación del trauma por medio de la «simulación mimética del realismo», y en ello las novelas antes señaladas, y las discusiones bibliográficas sobre los autores, fundamentan la conclusión. Si bien no hemos respondido respecto a la posibilidad efectiva de representar el trauma y la violencia, al menos hemos descubierto que en el caso argentino han encontrado una imposibilidad: la de representación del trauma en la escritura mimética.

En definitiva, y como parte de nuestros objetivos, por medio de la novela de Andrés Rivera se ha problematizado la representación de la matanza de obreros, en la llamada Semana Trágica, a través de una novela de filiación histórica contemporánea. Ha sido evidente que el proyecto ficcional en *El profundo Sur* establece el énfasis en las subjetividades de los personajes que han sido determinados y afectados por la violencia que genera un acontecimiento histórico. Por otro lado, la reflexión metaliteraria presente en la novela, y en la que nos hemos imbricado, ha permitido reflexionar, también, sobre las posibilidades que tendría el texto literario para representar eventos históricos traumáticos. Sobre aquello ha quedado una reflexión abierta que, al menos, da cuenta de cómo el lenguaje busca formas de representación de la historia y a su vez cómo la historia, sangrienta y trágica, determina la escritura quebrando el lenguaje en algunos casos y en algunos autores.

## CAPÍTULO III

### 3. FUNDACIÓN DE UNA NUEVA HISTORIA: SANTA MARÍA DE IQUIQUE, 1907

*Huelgas vestidas de luto que vienen desfilando desde el pasado siglo, esos cementerios que escriben y deletrean ellos con sus letras deletéreas y que se llaman, dicen que se llaman, dicen que se llamaron, gritan que se siguen llamando, escuela Santa María de Iquique, La Coruña, San Gregorio.*

Carlos Droguett

Las matanzas ocurridas en Chile y su recuperación literaria son parte del corpus que en esta investigación se presenta. Entre ellas, la de mayor envergadura es la que se conoce como la matanza de la escuela Santa María de Iquique, ocurrida en el año 1907. Es en torno a este episodio histórico en el que nos detendremos en el presente capítulo y en el que se reflexionará sobre la relación en la que converge historia y literatura. Las novelas históricas *Hijo del salitre* (1952), de Volodia Teitelboim y *Santa María de las flores negras* (2002), de Hernán Rivera Letelier, son las dos obras literarias cuyo tema central gira en torno a la matanza de Santa María.

No se trata, sin embargo, solo de establecer una relación y un diálogo entre la novela y su referente, sino de dar cuenta del modo en que se configura un mundo narrativo, con referencia histórica, pero que de manera autónoma establece sus propias leyes y su propio discurso literario. Este discurso literario, según nuestra hipótesis, trasciende el texto y genera fenómenos culturales o, dicho de otro modo, el mundo ficcional dentro de estas obras no se limita a novelar un hecho histórico, sino que configura o representa literariamente una realidad que construye posibilidades de memoria e imaginación en orden de suturar las violencias traumáticas de una historia que, en rigor, ha llegado hasta el presente mismo de la escritura.

Es pertinente mencionar que existe también, en el caso de Chile, un corpus particular de novelas que dan cuenta de otras matanzas ocurridas, en su mayoría, en la primera mitad del siglo XX. Si bien no todas se pueden calificar de fundacionales (como sí es el caso de Santa María de Iquique en 1907), casi su totalidad responden a matanzas de obreros

perpetradas por el ejército nacional y luego representadas por la literatura. Entre las que se pueden señalar se encuentran las siguientes: el «mitin» de la carne en el año 1905, en Santiago, representado por Antonio Gil en su novela histórica experimental *Carne y jacintos* (2010); la masacre de obreros en la oficina salitrera de Marusia, ocurrida en el año 1925, novelada en *Actas de Marusia* (1974) de Patricio Manns; la matanza de Ránquil, del año 1934, en el sur de Chile, y la serie literaria que da inicio con la novela, *Ránquil, novela de la tierra* (1941) de Reynaldo Lomboy, *Actas del alto Biobío* (1987) de Patricio Manns y *Memorial de la noche* (1998) que es una reescritura del propio Manns a la novela *Actas del alto Biobío*.

El corpus particular recién señalado nos permite proponer una cartografía histórica de las matanzas (1905, 1907, 1925, 1934) que han sido recuperadas por la literatura y ubicar las dos novelas en las que nos detendremos más adelante. Dicha cartografía también resulta significativa para establecer un contexto literario que dé cuenta de la forma en que la novela histórica, en particular la de matanzas, se va modificando respondiendo a factores y tendencias literarias de cada época. Por lo tanto, si en principio (en el primer capítulo) presentamos una inquisitiva revisión de la forma de la novela histórica y sus límites difuminados con la historia (tema de discusión en la teoría literaria posestructuralista), nos interesa integrar, ahora, perspectivas culturales a la discusión, las que están en consonancia con nuestra hipótesis de lo *fundacional*. Integrar tal perspectiva en el análisis de las dos novelas puede ser otro camino para comprender la dinámica en cuanto a los cambios que se evidencian en las novelas históricas y su lectura. Con esto se quiere sugerir que la cultura incide como un factor en la forma que va adquiriendo la novela histórica hispanoamericana entre el siglo XIX y el siglo XXI.

Respecto a los factores que inciden en la forma que va adquiriendo la novela histórica hispanoamericana también se puede hablar de una relación dialéctica en tanto que cultura y literatura estrechan lazos sin que, necesariamente, sean dimensiones subordinadas. En definitiva, lo que queremos señalar es la complejidad que adquiere un tipo de escritura que no se limita a ser una textualidad conmemorativa que proyecte el recuerdo de los obreros asesinados. Al contrario, pueden ser, por ejemplo, en el caso de *Hijo de salitre* (1952), obras literarias continuadoras, ahora en el plano cultural y literario, de las utopías sociales que se consolidan después de acontecida la masacre de la escuela Santa María.

Es necesario, también, referir en esta introducción, de modo somero, alguna información pertinente sobre el hecho histórico en el que se fundan las dos novelas, como también otras referencias literarias sobre esta masacre de obreros. Respecto al escenario en el que se produce la masacre, la prensa, en específico el periódico *El Ferrocarril*, recoge el día 12 de diciembre de 1907 la primera referencia a la huelga: «continúa la huelga de cargadores de bodegas exigiendo el pago a razón de 16 peniques». Junto a esta noticia se comentaba que no eran solo los cargadores de bodega, sino que otros gremios se habían sumado a la huelga. Según interpreta Pablo Artaza (1997), existieron dos huelgas simultáneas en aquellos días, una en la ciudad de Iquique y otra en la salitrera San Lorenzo. La huelga de la salitrera entre el 10 y 16 de diciembre no logró llegar a un acuerdo con las exigencias que demandaban y, por el contrario, antes que calmar la movilización, esto provocó que se agudice la convocatoria y adhesión de obreros del salitre. Luego de esto, los obreros organizados se trasladaron a la ciudad de Iquique a manifestar su descontento y en el camino se les fueron uniendo una gran cantidad de trabajadores de otras oficinas llegando a ser, según las cifras estimativas de aquellos años, entre 10 mil y 12 mil trabajadores convocados en la ciudad de Iquique. Los huelguistas que llegaron a Iquique se reunieron en la plaza Manuel Montt y en la escuela Domingo Santa María en donde el 21 de diciembre fueron masacrados por el ejército chileno al mando del general Roberto Silva Renard. La matanza, como veremos, encarnó el punto más álgido de las movilizaciones y huelgas que hasta ese año se habían convocado y, al mismo tiempo, fue el germen fundador de los movimientos obreros y políticos que, años más tarde, se consolidarían<sup>143</sup>.

La matanza en la escuela Santa María tiene sus primeros antecedentes en el plano cultural antes que en el histórico<sup>144</sup>. El poeta Francisco Pezoa, pocos meses después de aquél diciembre funesto, publica en 1908 en el periódico *La protesta* el poema «Canto de venganza» en el que presenta una visión elegíaca de la muerte de los obreros:

---

<sup>143</sup> Para una lectura rigurosa de la masacre, desde enfoques históricos, sociológicos, filosóficos, políticos y literarios y culturales véase *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique* (2009) editado por Pablo Artaza Barrios, Sergio González Miranda y Susana Jiles Castillo.

<sup>144</sup> En lo que aquí se señala, no se han considerado las referencias en periódicos de la época, ni de la prensa nacional ni extranjera. Periódicos como *El Chileno*, *La Patria*, *El Pueblo Obrero* o *El Comercio de Lima*, dan cuenta de los hechos en los días previos y posteriores a la matanza de la Escuela Santa María. Estos documentos se encuentran reunidos en el libro de Pedro Bravo Elizondo, *Santa María de Iquique 1907: documentos para su historia* (1993), publicado por Ediciones del Litoral. Señala Elizondo, en cuanto a la información de los periódicos, que primero existió una censura y posteriormente una ficción «en favor de la versión oficial».

¡Benditas víctimas que bajaron  
desde la pampa, llenos de fe,  
y a su llegada lo que escucharon,  
voz de metralla tan sólo fue!  
¡Baldón eterno para las fieras  
masacradoras sin compasión!  
¡Queden manchados con sangre obrera  
como un estigma de maldición!

Resulta particularmente significativo, en este contexto, el poema de Francisco Pezoa ya que, junto con entablar una relación referencial con la matanza de la Escuela Santa María, también establece un diálogo con la masacre de obreros a través de versos populares que ayudan a cristalizar una noción sobre la identidad pampina, como se advierte en un artículo titulado «Santa María en la literatura: desde los versos populares hasta Rivera Letelier». Estos versos populares resultan trascendentes debido a que para comienzos del siglo XX en Chile los índices culturales y alfabéticos de la clase trabajadora eran limitados y la poesía oral cumplió la función de «vehículo de expresión popular o de relato informativo y aún imaginario» (Ostria et al. 274). Esto se origina debido a que la cultura pampina, cuando se conformó, asumió la oralidad como práctica esencial para comunicarse y «expresar sensaciones y sentimientos». Por ende, a nuestro entender, la misma oralidad produce una forma de cultura que ayuda a configurar una identidad pampina que será necesaria para la paralización de las salitreras, la posterior huelga, y su fatal desenlace. Ahora bien, en cuanto al carácter fundacional que sustenta esta tesis, habría que ser cauto y no aventurarse a señalar que el germen fundador solo reside en la masacre de obreros. Bajo la lectura que en esta investigación desarrollamos sería este episodio el que consolida una conciencia cultural que ya venía gestándose algunos años antes y bajo la cual se fundan agrupaciones políticas, sociales y movimientos culturales o literarios. Pese a ello, también entendemos una serie de complejidades que gravitan alrededor del hecho histórico al que hacemos referencia.

En cuanto a la recuperación narrativa de la matanza de obreros, es el cuentista Baldomero Lillo, adelantado y denominado como padre del realismo social chileno, el primero que declara su interés por llevar a la ficción los hechos ocurridos en la ciudad de Iquique. En una conferencia que dictó en la Universidad de Chile, después de un viaje a la pampa salitrera, el autor de *Subterra* afirmaba lo siguiente: «La gran huelga de Iquique en

1907 y la horrorosa matanza de obreros que le puso fin, despertaron en mi ánimo el deseo de conocer las regiones de la pampa salitrera para relatar después las impresiones que su vista me sugiera en forma de cuentos o de novela»<sup>145</sup>. El proyecto de Baldomero Lillo no vio la luz debido a que—como lo señala Fernando Alegría— el cuentista declaró que «no sabía demasiado de ese ambiente»:

[Baldomero Lillo] decide escribir una novela acerca de la explotación de que son víctimas los obreros pampinos en las oficinas salitreras. La novela se llamaría *La huelga*. Se documenta cuidadosamente. En 1909 hace un viaje al norte, comisionado por el Consejo de Instrucción. Conversa con los obreros, reúne material impreso, toma apuntes, y regresa dispuesto a completar su proyecto. Escribe uno o dos capítulos que lee y relee introduciendo numerosos cambios. Se obsesiona con su trabajo, pero no consigue adelantar. No abandona nunca la idea, aunque interiormente sabe que jamás logrará llevarla a cabo. A Eduardo Barrios le confesó: «No se bastante de ese ambiente... No lo he asimilado como las minas del carbón». La huelga siguió preocupándolo por el resto de su vida, como una especie de espejismo literario alimentado por sus sentimientos de solidaridad social, pero lejano e irrealizable (F. Alegría 28).

Después del intento de Baldomro Lillo por representar la masacre, es en el marco del realismo social chileno en el que la matanza de Santa María de Iquique encuentre sus primeras escrituras ficcionales. Una serie de novelas de temáticas nortinas recuperan, en algún momento de la narración, el episodio ocurrido en Iquique en 1907: *Norte Grande* (1944) de Andrés Sabella, *La luz viene del mar* (1951) de Nicomedes Guzmán, *Caliche* (1954) y *Los Pampinos* (1956) de Gonzales Zenteno. No obstante, será la novela de Volodia Teitelboim, *Hijo del salitre* (1952), la que incorpore como referente central de la narración la masacre de obreros. Son tres las perspectivas o líneas de abordaje que proponemos para el análisis de la novela de Teitelboim y que pasaremos a revisar.

En primer lugar, hemos de considerar lo que Hans Robert Jauss, en la estética de la recepción, señala respecto a la existencia de un horizonte de expectativas que se origina en el momento que un lector se enfrenta a cualquier texto. Este horizonte de expectativas se encuentra determinado por el marco social y cultural en el que está situado el lector. Al tener en consideración, como perspectiva inicial, lo que señala Jauss se puede comprender la

---

<sup>145</sup> Conferencia inédita en el sitio web: <<http://www.luisemiliorecabarren.cl/?q=node/3011>>. Recuperada el 7 de junio de 2016.

trascendencia de la novela en su dimensión intratextual, digamos la propuesta ficcional de la obra, en estrecho diálogo con el proyecto estético neorrealista, en el que se enmarca la novela de Teitelboim. Esta mirada nos permite, por otro lado, comprender la obra literaria en su contexto de producción, que es el de la denominada generación del 38 en Chile, y con ello darnos cuenta que el proyecto neorrealista no emerge como un sentimiento aislado. Por el contrario, este sentimiento irrumpe en consonancia con intereses comunes por parte de una intelectualidad que propone una conciencia social que se ha forjado a raíz de la realidad histórica. Por lo tanto, los escritores neorrealistas pretenden representar su tiempo frente a un público lector que, al mismo tiempo, comparte el sentimiento y la conciencia social que ellos estampan en sus obras y que es producto de una historia que no los ha considerado.

En segundo lugar, desde un análisis intraliterario, será posible advertir que *Hijo del salitre* «asiste a través de su historia (especialmente en la primera parte) a las distintas pruebas que ha tenido que pasar el protagonista en su proceso de hacerse pampino» (Ostria et al. 288). Tal análisis permite reconocer que la construcción biográfica que se hace del personaje Elías Lafertte en la novela. Una construcción que sugiere, y «sigue muy de cerca», el modelo de la llamada novela de formación. No obstante, debemos ser cuidadosos y enfáticos en esta afirmación debido a que *Hijo del salitre* subvierte la forma original de la *Bildungsroman* alemana y, en este caso, propone una formación de tipo social o proletaria. La formación social en la novela se refleja a través del personaje principal Elías Lafertte, quien nace en una época histórica determinada por «la problemática laboral del salitre, a comienzos del siglo XX, y en el contexto de los inicios del movimiento obrero chileno», dirá Ostria. En medio de esta realidad se va forjando y configurando la imagen de quien será, después, uno de los líderes del movimiento obrero en Chile y partícipe de la huelga general en Iquique. Bajo la lectura y análisis que se propone adquiere trascendencia la idea de *formación social* en la medida que es necesaria para que emerjan los liderazgos y se materialice la huelga general en las salitreras del norte de Chile en el año 1907.

Un tercer y último enfoque de análisis se centra en *la huelga*, en cuanto manifestación cotidiana en la pampa. A partir de tal enfoque nos interesa establecer la relación que se puede generar entre esta, la historia y la novela de Teitelboim. Para ello hemos de indagar en las revisiones filosóficas que señalan la existencia de un tipo de huelga política y un tipo de huelga general, proletaria, cuyas finalidades son distintas, lo que nos lleva a preguntarnos si

acaso la huelga general que antecede la matanza en 1907 es parte de la denominada huelga política o bien se proyecta como un tipo de huelga general proletaria en cuyo horizonte está la cesación total del trabajo.

La segunda novela que conforma el corpus de esta investigación es la del escritor chileno Hernán Rivera Letelier: *Santa María de las flores negras* (2002). Nos resulta sugerente entrar al análisis de esta novela al alero de una serie de interrogantes al texto como, por ejemplo: ¿por qué escribir una novela de este hecho después de cien años de haber acontecido? Para esta investigación es significativo poder analizar una novela histórica contemporánea, como lo hicimos con *El profundo Sur* en el caso de Argentina, considerando, además, que esta forma de novelar ve su desgaste en las postrimerías del siglo XX. Al igual que con *Hijo del salitre*, el análisis de esta novela estará determinado por tres enfoques de análisis. El primero de ellos abordará, muy breve, la revisión de la forma de «novela histórica contemporánea», o reciente, en la que se enmarca *Santa María de las flores negras*. Por otro lado, como parte de este enfoque, se analizará lo que la novela proyecta al lector a través de una propuesta ficcional que pretende recuperar la memoria de este hecho histórico, ahora, a comienzos del siglo XXI. Al respecto, se puede adelantar, lo que Rubí Carreño ha planteado en una de sus investigaciones la misma interrogante que aquí hemos sugerido: «¿se trata solamente de que los pampinos salgan mejor o peor en la fotografía al cambiar la música por la literatura y el realismo socialista por el folletín?» (Carreño, *Memorias* 67). Será a través de este primer apartado donde podamos sugerir una respuesta para la interrogante que realiza Carreño y que también nos inquieta en esta investigación sobre las matanzas fundacionales y la novela histórica.

La segunda perspectiva de análisis guarda relación con lo que Gayatri Spivak se preguntaba en uno de sus artículos: ¿acaso es posible que hable el subalterno? Nos interesa parafrasear a Spivak y resituarse la interrogante en nuestro corpus de investigación en tanto que nuestro objetivo es indagar en «la voz de los sin voz» que se presenta en la novela *Santa María de las flores negras*. Con dicha denominación nos referimos a aquellos trabajadores que, como se relata en la novela, murieron en los hechos ocurridos en Iquique en 1907. Sin embargo, es necesario plantear la pregunta sobre el alcance que adquiere el texto literario y si acaso logra ser el portador de las voces silenciadas en la escuela Santa María; es decir si logra «hablar por los sin voz». La respuesta que esbozamos, a modo de hipótesis, es que, en

efecto, el texto literario, en particular la novela de Rivera Letelier, funcionaría como una textualidad que masifica, y perpetúa, una historia inserta en el imaginario colectivo. No tiene sentido, ya, hablar de una develación, como sí lo hizo Eduardo Devés en el año 1989 con su libro *Los que van a morir te saludan*, pero no es del todo errado sostener que, en *Santa María de las flores negras*, el pampino como tal, se articularía desde su particularidad hacia una colectividad que peregrina hasta el puerto de Iquique. Tal articulación podría ser leída como la construcción de una memoria colectiva devenida a partir de las experiencias particulares de los personajes. Por lo tanto, la novela podría ser leída, *a priori*, como un proyecto de rememoración histórica en el terreno cultural.

Finalmente, en el tercer apartado nos interesa problematizar el discurso de la *memoria histórica* que emerge cotidianamente en la crítica contemporánea. Este interés surge a partir de la comparación con *Hijo del salitre* desde una lectura discursiva de ambas novelas. Como nos daremos cuenta, en la novela de Teitelboim existe un proyecto literario marcado y evidente que está en consonancia con una de las tendencias literarias que se pueden observar a mediados del siglo XX en Chile. Pero el caso de *Santa María de las flores negras* es distinto, ya que esta novela resulta, como primer acercamiento, ser una ficción histórica anacrónica debido a que no responde al proyecto de novela histórica que, para el comienzo del siglo XXI, aún sigue vigente. Tampoco es manifiesto un proyecto estético o literario que nos permita indagar en la programación narrativa de la novela. Por ello se hace pertinente la problematización que hemos sugerido para el tercer apartado del análisis de esta novela; más aún si tenemos en cuenta que la recepción de esta novela se realiza casi un siglo después de acontecido el hecho que articula la ficción.

### 3.1 *HIJO DEL SALITRE* (1952) DE VOLODIA TEITELBOIM: FORMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN EN UNA NOVELA HISTÓRICA NEORREALISTA

#### 3.1.1 VOLODIA TEITELBOIM Y LA GENERACIÓN DEL 38

*La república, la democracia, se alimentan de carne humana, ¿no lo sabías? En 1907, una huelga justa en la pampa salitrera fue solucionada honradamente ametrallando a tres mil quinientos rotos.*

*Carlos Droguett*

Mario Ferrero señala, en un libro dedicado a Nicomedes Guzmán y la generación del 38, que *Hijo del salitre*, allá por el año 1952 (fecha de la publicación de la novela), trajo «la sorpresa de un nuevo gran novelista» (Ferrero 91); este gran novelista es Volodia Teitelboim. El mérito de este, explica Ferrero, es que «recoge buena parte de las luchas obreras en el norte chileno y que viene a culminar, en un friso de epopeya, con la masacre de la escuela Santa María de Iquique» (91). Introducimos este apartado con las afirmaciones del escritor y crítico literario chileno Mario Ferrero, ya que nos da un espacio y un camino para indagar en dos aspectos que resultan trascendentes en este capítulo de la investigación: (1) el autor dentro de su contexto generacional (en este caso la generación del 38). (2) Cómo se integra la historia del llamado neorrealismo chileno<sup>146</sup>, en particular en el caso de Volodia Teitelboim.

Para comenzar debemos volver a uno de las propuestas que hemos esbozado la primera parte de la investigación. Se trata de la convicción de que la narrativa del realismo social no emerge en Hispanoamérica como una copia, «o remedo», del realismo socialista soviético, como lo ve, por ejemplo, Ángel Rama o Fernando Aínsa. Por el contrario, sostenemos que, en principio, «podría pensarse que estamos sencillamente ante un *remedo* de realismo socialista simplista y estéticamente ramplón» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 164). No obstante, estas novelas, las del realismo social, en realidad, se presentan como

---

<sup>146</sup> Para referirnos a esta generación utilizaremos de forma variada las denominaciones de: *generación del 38* (también llamada del 42), *neorrealismo* o *realismo social*. Todas aluden a una lista de escritores chilenos, con rasgos en común, que publican sus novelas aproximadamente entre 1930 y 1970. No obstante, cada denominación responde a una dimensión distinta: generacional (generación del 38); estética (neorrealismo) o histórico-discursiva (realismo social). A lo largo de este apartado se desarrollarán con más detalle la razón de cada denominación.

construcciones discursivas que muchas veces se enriquecen con «textos poéticos, elementos visuales, recortes de crónicas» (Montes 177) y que, además, construyen una visión de mundo coherente por sí misma y coherentes también con «la concepción de la historia y con algunos principios y códigos básicos del pensamiento marxista» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 164). Con esto queremos señalar que, si bien el realismo social en Hispanoamérica mantiene una base ideológica marxista, la construcción ficcional no pretende ser abiertamente un artefacto literario ideológico que se desentienda de una forma y una estética literaria que permite comprender un texto por sí solo y bajo las leyes de la ficción.

La referencia del párrafo anterior quiere poner de manifiesto la diversidad de factores que incidieron en la consolidación de una generación literaria cristalizada por medio de su compromiso social, en la que Volodia Teitelboim será uno de los escritores importantes. Para Lucía Guerra, uno de los hechos que permiten distinguir de manera clara la diferencia entre el realismo socialista soviético y el chileno (o latinoamericano) es que en el caso local la forma del realismo social coexistió con una vanguardia que estaba en plena vigencia, mientras que en Rusia se impusieron limitaciones que incluso «llegaron a producir persecuciones políticas» (Guerra-Cunningham 104); es decir, no se permitía otras formas de literatura. Por medio de lo que señala Lucía Guerra se constata un aspecto que diferencia a la generación del realismo social de Chile de lo que fue en la Unión Soviética; por lo tanto, si defendemos la inexistencia de una copia idéntica entre estos dos realismos, habría que preguntarse qué características dan forma o permiten que la generación del 38 emerja, desechando, en este caso, la noción de generación biológica utilizada por críticos como Cedomil Goic.

Postulamos —siguiendo a Mario Ferrero— que «deben existir una serie de fenómenos nacionales e internacionales que la determinen en el campo de la historia y de la sociedad en que esta se desarrolla» (Ferrero 72). Tales fenómenos o factores han de suponer problemáticas que la generación afronta y lee, o a los que responde con un sentimiento en común o al menos con «cierta homogeneidad de estilo». Es este escenario, precisamente, el que se da en la configuración de lo que hoy conocemos como generación del 38, y cuyos factores pretendemos revisar a continuación.

## Factores que inciden en la conformación de la generación del 38

Queremos enunciar, para empezar, tres factores históricos y extraliterarios que permiten la configuración y cohesión de un grupo de intelectuales que a mediados del siglo XX en Chile se caracterizó por presentar una narrativa eminentemente social, estos son: la guerra civil española<sup>147</sup>, la segunda guerra mundial y, en el ámbito chileno, la asunción del Frente Popular al gobierno en el año 1938. Para Mario Ferrero el hecho de que el Frente Popular llegue al gobierno supone un «acontecimiento de enorme trascendencia en la historia cívica y cultural del país» (75) y, lógicamente, contribuye en la determinación de los caracteres típicos del realismo social. En cuanto a los dos primeros factores, la crítica suele señalar (y repetir) que son escenarios de fondo, pero no es impertinente enunciar, también, que este caótico y grotesco escenario mundial moviliza pensamientos e ideas que serán influyentes en la conformación de la conciencia social que caracteriza a la generación a la que nos referimos<sup>148</sup>. Por otro lado, el Frente Popular, que dicho sea de paso no está ajeno a los otros dos factores ya que se origina «a imagen de los frentes populares europeos» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 63), da lugar y espacio a la emergencia de personajes cuya forma de vida y pensamiento difiere de la hasta entonces conocida.

Volodia Teitelboim, parte de este grupo de intelectuales, señala que la juventud de entonces concibió la asunción del frente popular al gobierno como el hecho histórico que consolidó a la generación que hasta entonces Ricardo Latchman denomina *de 1940*. Frente a esta denominación, Teitelboim manifiesta su descontento y señala lo siguiente:

Preferimos el bautismo a la sombra de un acontecimiento histórico que claramente la sitúe y asocie al sentido substancial de los días en que le correspondió hacer sus primeras armas...

---

<sup>147</sup> El escritor y crítico chileno Fernando Alegría señala lo siguiente respecto al desenlace de la guerra civil española: «[Significó que] España ya había sido sacrificada y la angustia de verla prendida en las garras de la dictadura franquista transformábase en amargo presentimiento de que, acaso, América correría la misma suerte» (Alegría 116). Para una revisión sobre el impacto de la Guerra Civil española en Chile véase *Chile y la Guerra Civil española: la voz de los intelectuales* (2013) de Matías Barchino y Jesús Cano.

<sup>148</sup> Bernardo Subercaseaux en su libro *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, es categórico al enunciar la influencia que provoca el final de la guerra civil española: «En efecto, del Estado provino la ayuda oficial al viaje del *Winnipeg*..., trayendo aproximadamente 2.200 refugiados españoles, entre los que venían cientos de intelectuales, profesionales y artistas, algunos de los cuales contribuirían decisivamente al desarrollo cultural del país (entre otros, los pintores José Balmes y Roser Bru, el dramaturgo y escritor José Ricardo Morales, el historiador Leopoldo Castedo, el diseñador Mauricio Amster, el escenógrafo Héctor del Campo y los hermanos Soria, editores)» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 111).

Sería tal vez más significativo y ubicado denominar a la nuestra *generación de 1938*, o *del 38 a secas*. La mayoría de los componentes frisaba entonces los veinte años y se precipitó a la vida civil y literaria bajo el torbellino sonoro del frente popular (Teitelboim, «La generación del 38» 107).

Los personajes que entran en juego en la literatura treintayochista son aquellos que forman parte, en alguna de las dimensiones, del «torbellino sonoro del frente popular». Estos personajes —en palabras de Ferrero— tienen una «compleja psicología» y ya no pertenecen solo a la pequeña burguesía «sino también a grupos sociales intermedios e incluso, desclasados de imposible clasificación» (75).

Retomando los factores que permiten la configuración de esta generación, y sin desconocer los tres que ya se han señalado, nos gustaría indagar en un cuarto factor extraliterario que nos remite al germen de lo que fue la generación del 38. Digamos, en principio, que este es la llamada «cuestión social», la que abarca, según los estudios sociológicos, de 1880 a 1920. La cuestión social, como factor cohesivo de la generación del 38, se ubica en el mismo nivel que la asunción del frente popular, en la medida que los personajes que interactúan en la narrativa neorrealista responden a lo que hoy podemos denominar como sujeto subalterno: obreros, mineros del carbón o el salitre, mujeres comprometidas con las causas o luchas que buscan mejorar la calidad de vida de estos trabajadores.

La crítica no suele reparar ni detenerse demasiado en este factor, probablemente por ser considerado otro escenario de fondo que quedaría implícito a cualquier lectura y en el que, en estricto rigor, no se identifica, aparentemente, ningún evento histórico en particular, como sí sería el caso de los tres factores que antes se señalaron. Sin embargo, en esta investigación, sostenemos todo lo contrario. Primero haremos eco de lo que sostiene José de la Fuente en un reciente estudio sobre la narrativa social en Chile, Ecuador, Venezuela y Brasil. En la introducción de su investigación, De la Fuente afirma lo siguiente: «la década del 20 al 30, deja el anuncio de un fenómeno histórico conmovedor; anuncio que primero se encarna en las raíces ideológicas de la cultura y luego se transforma y cristaliza en la expresión literaria sobre la “cuestión social”» (De la Fuente 13). La cuestión social —digamos junto con De la Fuente— supone una contradicción o desajuste devenida del capitalismo cuya problemática es de «carácter político-cultural surgido en la modernidad».

Podemos remitirnos a Walter Benjamin<sup>149</sup> para readecuar lo que dice De la Fuente y señalar que esta problemática no surge *en* la modernidad, sino que es un producto de ella. De cualquier manera, es este el contexto en el que se gesta un pensamiento y una reflexión sobre la sociedad, cuyo compromiso guarda total coherencia con una parte de la población sumergida y afectada por las problemáticas de la llamada cuestión social<sup>150</sup>. Ahora bien, dentro de «los fenómenos sociales asociados» a la cuestión social, nos interesa detenernos, particularmente, en el evento histórico que vertebra la presente investigación. Me refiero, de modo evidente, a la matanza en la escuela Santa María ocurrida en la ciudad norteña de Chile, Iquique, en el año 1907. Hemos venido postulando que este trágico hecho histórico adquiere ribetes fundacionales en escenarios políticos, sociales y culturales. En el ámbito cultural, en torno al cual gira esta investigación, nos posicionamos exclusivamente en la literatura. Sería, entonces, la matanza de la escuela Santa María dentro del contexto de la cuestión social, el cuarto factor, y no menos importante, que coadyuvaría a que emerja un sentimiento (o *estructura de sentimiento*, al decir de Raymond Williams) en común entre jóvenes que años después de haber ocurrida la trágica masacre, se verán asediados, como lo adelantamos, por ideas extranjeras que se encuentran en completa consonancia con una realidad que no es solo local.

Proponer que la matanza de Santa María es el cuarto factor que permite la cohesión de un grupo de escritores devenido en generación literaria, no es del todo arbitrario si nos remitimos al apartado introductorio de este capítulo. En dicho apartado señalamos algunas novelas que hacen referencia a este hecho histórico, ya sea como trama central o como hecho incidental dentro de la ficción. Algunos autores de estas novelas son Nicomedes Guzmán, Andrés Sabella o Gonzalo Zenteno. Sin embargo, el escritor que inaugura la tendencia por narrar la matanza del año 1907 es Baldomero Lillo con una novela que nunca llega a terminar. De cualquier manera, lo que aquí estamos afirmando no es, en ningún caso, la existencia de un proyecto en común alrededor del hecho histórico ocurrido en Iquique; se trata, más bien, de reconocer marcas históricas particulares que habrían sido influencia, directa o indirecta,

---

<sup>149</sup> Gran parte de los trabajos de Benjamin refieren una crítica a la modernidad tanto en aspectos políticos como culturales.

<sup>150</sup> De la Fuente señalará que el nombre de Emilio Recabarren y los «fenómenos sociales asociados» también juegan un rol fundamental en la configuración del pensamiento de la generación neorrealista. Por otro lado —insiste De la Fuente—, también hay que considerar la importancia de los partidos comunistas y su primera etapa fundacional.

en la configuración del sentimiento y compromiso social con el que se reconocerá a la generación del 38. Por otro lado, es importante advertir el tipo de acontecimiento histórico al que nos estamos refiriendo, ya que, si se trata de identificar hechos históricos, como factores influyentes en la configuración de la generación neorrealista, podemos volver a señalar la asunción del Frente Popular al gobierno. Pero cabría preguntarse ¿cuántas novelas toman este hecho histórico como trama novelesca en la generación del 38?

Conviene señalar, por lo tanto, y para ir estableciendo la particularidad de este acontecimiento histórico, el carácter traumático y trágico que supone lo ocurrido en Iquique en 1907. En este punto nos distanciamos un poco del ámbito literario para advertir el carácter fundacional de la matanza en el ámbito político y social, pues al ser esta la primera gran huelga general, cuyo desenlace ya conocemos, adquiere lecturas y dimensiones opuestas, pero no contradictorias. La huelga general, que antecede a la matanza, significa, como primera dimensión, un paso para encaminarse a lo que hoy podemos identificar como utopías sociales. Al mismo tiempo, la huelga y su desenlace generan la ilusión de ser la clausura traumática, trágica y aborrecible, del proyecto social. No obstante, como se acaba de señalar, este hecho significa al mismo tiempo (por eso opuestas y no contradictorias), la renovación de los proyectos sociales en Chile (que se verán culminados años más tarde con el golpe de estado) y al mismo tiempo repercute casi de forma instantánea en el ámbito cultural, cuyas primeras expresiones serán por medio de los versos populares de Francisco Pezoa Veliz en el año 1908.

De la tragedia se articula una memoria colectiva por medio de la literatura, como en el caso de Santa María, y será esa una de las principales características que veremos en la narrativa del 38 en Chile. Pero la lectura que en la generación neorrealista se hace de la tragedia, no será tan solo de la masacre de Santa María, sino que de la propia condición subalterna de los personajes que interactúan dentro de las novelas y que no solo se limitan a denunciar su condición, sino que presentan un proyecto nuevo de sociedad que permita modificar la historia que hasta entonces se viene escribiendo. Esta concepción transformadora también «nos defiende del olvido» en el que pudieran caer ciertos hechos históricos que hasta entonces no han sido considerados como parte de la historia. En este punto resulta pertinente referir las categorías de «escenificación del tiempo histórico nacional» que, apoyado de Ricoeur, Bernardo Subercaseaux propone en uno de sus trabajos

y que permitiría «entender los procesos culturales en su relación dinámica con la sociedad, la política y las distintas corrientes de pensamiento». Esta escenificación (o vivencia colectiva del tiempo nacional) emerge como «trama de representaciones, narraciones e imágenes que tiene como eje semántico un conjunto de ideas-fuerza y una teatralización del tiempo histórico y la memoria colectiva»<sup>151</sup>. De las cuatro categorías que establece el investigador, en la escenificación histórica denominada como *transformadora*, se ubicaría el surgimiento del realismo social literario. En este periodo se produce un nuevo paradigma en el que «se pretende un cambio de la estructura socioeconómica en beneficio de los trabajadores y de los sectores más desposeídos» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 15). También se busca «transformar la realidad» y la sociedad, y para ellos se hace necesario la configuración de una nueva historia en donde tengan presencia los sujetos que, en esta escenificación del tiempo histórico, han comenzado a tener voz.

Este nuevo sujeto transformador deviene en personaje literario y en ningún caso responde a un estereotipo predeterminado o hasta entonces presente en la literatura nacional. Esto no quiere decir que los personajes o las novelas de esta generación sean una representación de la realidad llevada al texto. El texto literario, de manera autónoma, es parte de la realidad y ayuda a que esta se configure bajo el paradigma transformador que supone esta escenificación del tiempo histórico. Imperan nuevos horizontes de expectativas, particulares y distintos a tendencias previas dentro de la literatura y que ahora pasaremos a revisar.

### **Neorrealismo: lenguaje, personajes textos y paratextos en la narrativa del 38**

Después de haber presentado los factores extraliterarios que influyen en la conformación de la generación del 38, nos interesa detenernos en aspectos intraliterarios

---

<sup>151</sup> Señala Subercaseaux que la teatralización es «la acción y efecto de escenificar el tiempo» y establecer un marco cronológico (pasado, presente, futuro) narrativo que se vincula con la «autoconciencia e imaginación histórica». Este tiempo tendría como agentes operativos al gobierno, aparatos del Estado, prensa, sistema educativo, fuerzas armadas, conmemoraciones cívicas, historiografía ensayística y literatura. Propone, al respecto, cuatro modalidades de experiencia colectiva: la fundacional (comienzos del siglo XIX hasta la década final del siglo); la de integración (finales del siglo XIX hasta primeras décadas del XX); transformación (década del 30 hasta el 70 del siglo XX) y finalmente el tiempo globalizado (a partir de 1980). Véase *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* de Bernardo Subercaseaux.

significativos en los escritores del realismo social en Chile. Como ya adelantamos, esta generación se caracteriza por un compromiso social de narradores «que no están conformes con el medio» social en el que han crecido. La condición neorrealista de la generación del 38 nos lleva a preguntarnos sobre el carácter de innovación (neo) que supone esta narrativa, a partir de una anterior que se concibió como realismo a secas. En principio, esta se proyecta desvinculada y como superación del realismo decimonónico, en cuyos «moldes novecentistas» —dirá Teitelboim— no se podía, de ninguna manera, volver a reincidir. Por otro lado, los escritores del 38 también responden a una superación de la narrativa criollista presente en las primeras décadas del siglo XX. Fernando Alegría advierte que existe en estos escritores «un afán de superar la expresión localista por medio de un realismo de base popular y de proyecciones universales» (117). No obstante, creemos que el carácter neorrealista que caracteriza a los escritores de la generación del 38 guarda, además, otros aspectos que sus mismos contemporáneos lograron advertir y que pasaremos a revisar.

Señalamos más atrás que en estas novelas no se pretende representar la realidad tal cual es, no quieren ser una fotografía del escenario de un tiempo histórico. Por el contrario, el interés de estos escritores es crear una nueva realidad social y para ello la configuran a partir del texto literario crítico que visibiliza la realidad de entonces. Conviene remitirnos, por lo tanto, al *horizonte de expectativas* (siguiendo la terminología de Hans-Robert Jauss)<sup>152</sup>, tanto del texto como del lector o el crítico. Fernando Alegría señala, al respecto, «que hubo una época en que nombrar las cosas de nuestra tierra bastaba para dar la impresión del poder lírico» (F. Alegría 11): es decir, la expectativa y la imagen mental de palabras o ideas dentro del texto ofrecían conceptos y discursos cuyo significado ya estaba preconcebido y correspondían, en gran parte, al realismo decimonónico. Por ejemplo —señala Alegría— palabras como «espuelas o puñal o reten», crean o nos remiten de manera automática a un mundo ya creado de «contrabandistas en la cordillera [de] una mujer abandonada [o de] un rancho en llamas» (11). Si seguimos esta concepción del lenguaje y del texto literario, nos

---

<sup>152</sup> Entendemos, siguiendo a Jauss, que el *horizonte de expectativas* de una obra literaria se encuentra en una estrecha dinámica entre obra y lector, asumiendo que el texto literario se puede concebir como tal en cuanto este tiene lectores que le permiten significar. Por lo tanto, la obra literaria podrá presentar un *horizonte de expectativas* que perpetúe una idea preconcebida de conceptos o temas, o bien podrá cambiarlo. En el caso de la narrativa neorrealista esta es una literatura señera que cambia conceptualmente y discursivamente el horizonte de expectativas de la obra narrativa intentando superar los moldes de una literatura anterior. Me remito al texto *La historia de la literatura como provocación* (2013), cuya primera edición en español es de 1976.

aventuramos a señalar que hablar de *parias*, de *reivindicación social*, *proletario* o *pueblo*, crea un mundo político que hoy se puede identificar de manera muy clara, pero que para entonces estaba en ciernes. Lectores y críticos de mediados de siglo leen y advierten el nacimiento y consolidación de un mundo y un lenguaje político, ya que son partícipes y conscientes de la escenificación histórica transformadora en la que están inmersos. Por lo tanto, logran identificar el cambio en el horizonte de expectativa que proponen los textos literarios de esta generación y no mitifican peyorativamente un tipo de literatura que configura un mundo propio; mundo creado a partir de una nueva mirada y trabajo para con aquellos sujetos que se desenvuelven dentro de estas novelas.

Por otro lado, si aceptamos que el texto literario «no es una entidad significativa siempre idéntica a sí misma, sino que su sentido es actualizado por la lectura», podemos comprender el hecho que las lecturas críticas contemporáneas cataloguen como literatura panfletaria a las novelas de la generación neorrealista. Estas críticas contemporáneas se intensifican debido a los elementos paratextuales insertos en los textos del 38 que más adelante revisaremos. Desde esa mirada, la crítica actual aún sostiene lo que ya en los noventa es advertido respecto a que, supuestamente, la «manifiesta opción partidaria no consigue elevar esa producción más allá de una literatura de denuncia al servicio de las tendencias ideológicas que entonces estaban en pleno debate» (Barraza et al. 7). Tal estimación, según nosotros, no permite, en la actualidad, ver las distintas construcciones estéticas, y los cambios de *horizonte de expectativas* que en su momento propuso cada una de las obras y que más adelante observaremos en el análisis de estas.

En nuestra lectura, lo que vemos es que el nuevo *horizonte de expectativas* que presentan las novelas busca «crear la imagen íntima del hombre» en relación con su experiencia social. Este hombre o personaje se presenta con una psicología distinta y se desenvuelve dentro de un mundo ficcional que dialoga con su referente y contexto real e incluso con hechos históricos traumáticos para el devenir de estos mismos. No obstante, no pretende ser un asedio político en el sentido panfletario, sino que, en algunos casos, presenta un aprendizaje nuevo del personaje en su particularidad y en el camino que lo lleva a una idea de mundo colectivo dentro de un contexto social determinado. Ferrero, por otra parte, señala que estas novelas van «mucho más allá del cartel político o del romanticismo revolucionario» (Ferrero 76), dando a entender una clara intención de distanciarse del

realismo decimonónico. En ese sentido, *Realismo* significa para esta generación «compromiso con los deberes sociales del hombre» (F. Alegría 13), donde además cabe clarificar que el lenguaje utilizado guarda una «intencionada exactitud», diferenciándose de una línea paralela de escritores que para entonces buscaban un camino distinto para representar o crear la realidad<sup>153</sup>. Se destaca, por otro lado, en la generación del 38, lo que señala Alegría:

[L]a importancia que se le asigna a la función social del escritor, su esfuerzo por caracterizar al chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas que lo relacionan íntimamente con el destino del mundo contemporáneo, su preocupación por incorporar a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces ignoradas por los escritores criollistas [...], por dar categoría literaria a las luchas de emancipación política y económica de las clases trabajadoras (F. Alegría 116).

En otro orden de cosas, señalamos antes la incidencia que significa la dimensión discursiva extratextual presente en los textos de la generación del 38. Esta dimensión se presenta como un diálogo a tener en cuenta entre el lector y la obra literaria. Hacemos esta referencia ya que las novelas abundan en prólogos, epígrafes, notas autoriales, etc., que dejan en evidencia el nuevo *horizonte de expectativas* del texto que apela a un tipo de lector modelo. Se hace evidente, por lo tanto, que los paratextos<sup>154</sup> alteran la lectura que el receptor hará de la obra literaria enmarcando, así, la lectura dentro de un discurso o una marca generacional llamada neorrealismo. Otra de las características, quizá problemática, que producen la extratextualidad a partir del mundo evocado, es que estas sean consideradas como «historia efectivamente acontecida», cuyos relatos remiten o «circunscriben su extensión temporal alrededor de momentos históricos y políticamente relevantes» (Barraza et al. 8). Esto se verá agudizado en los casos en que las novelas recurran a hechos históricos concretamente situados, pues los límites entre ficción y realidad se difuminarán. Se hace pertinente señalar lo recién dicho para referirnos a la novela *Hijo del salitre* y a la figura de

---

<sup>153</sup> Para Ferrero, el enfrentamiento no existe entre neorrealistas y surrealistas, sino que se da «en la evolución experimentada» por el propio realismo en cuanto este propone ampliar «los enfoques puramente naturalistas con los aportes de la abstracción, ineludibles al subjetivismo propio de la poesía tanto como a la complejidad del nuevo medio social» (Ferrero 67).

<sup>154</sup> Para una revisión detallada de los textos y paratextos presentes en las novelas de la generación del 38 véase el estudio de Eduardo Barraza: «Manifiestos y prácticas textuales en la narrativa chilena (1914-1958)» (1996).

Volodia Teitelboim, quien enuncia uno de los discursos más importantes del congreso de escritores realizado en la ciudad de Concepción, en Chile, en el año 1958. En tal encuentro, el proyecto neorrealista se cristaliza debido a que el discurso de Volodia deviene en manifiesto extratextual que se articula a su vez con una función similar a la de los paratextos dentro de las obras literarias.

### **Teitelboim y la generación del 38: posibilidades de la novela histórica en el neorrealismo**

La figura de Volodia Teitelboim en el marco de la generación del 38 en Chile ocupa un lugar relevante, en tanto que reafirma, vocaliza y textualiza «las bases ideológicas» de esta generación a través de su intervención en el primer encuentro de escritores de Chile realizado en el año 1958. En tal ocasión, el escritor señala, a raíz de la asunción del Frente Popular al gobierno en 1938, que «Chile ya no sería más objeto sino sujeto de la historia». Esta sugerente frase encierra uno de los aspectos discursivos de la novela histórica escrita en la generación del 38. Se trata de que estas obras pretenden construir una nueva historia en la que se visibilice una parte de la sociedad hasta entonces olvidada. Por lo tanto, ser objeto de la historia significa —siguiendo a Benjamin— ser parte de una dinámica de poder en la que el sujeto *subalterno*, *paria* o *proletario*, ingresa únicamente al discurso histórico oficial como objeto de validación o para perpetuar una forma establecida de escribir la historia que sería la de los vencedores. Sin embargo, con la idea de ser sujeto y no objeto de la historia no se trataría de mantener la lectura binaria que tanto se les ha criticado a estas novelas, o «una cosmovisión dicotómica tajante de los buenos y los malos», como señala Rama. Se trata, por el contrario, de poner al descubierto las consecuencias particulares que han desencadenado tanto la modernidad como el sistema económico capitalista, lo que se hace evidente con la «cuestión social» o con la misma masacre de obreros en la escuela Santa María. Ambos hechos, como anticipamos, son factores que coadyuvan a que emerja esta generación literaria. Frente a este panorama los jóvenes intelectuales ven un camino, en 1938, para alterar el curso que lleva la historia, no con una mirada dicotómica, sino posicionados frente a la realidad particular que ellos mismo han vivido. Por ello, las novelas históricas, en el realismo social, pueden ser consideradas como novelas revolucionarias o sociales, en la medida que el

neorrealismo pretende evidenciar otra mirada de la realidad, una desde abajo y, por ende, una nueva mirada de lo histórico en que una población olvidada de personas pueda pasar a ser parte de la historia. No obstante, la discusión literaria sobre la existencia o no de un corpus literario denominado novela histórica tiene mucho espacio para ser discutido.

Señalamos en el apartado teórico que, según la crítica, *la novela histórica* durante el neorrealismo no existe<sup>155</sup>. Lo que sí existen son novelas históricas<sup>156</sup>. Estas, sin embargo, no han sido leídas por la crítica como tal, por algunos motivos que aquí pretendemos ir refiriendo. En un artículo dedicado a la generación del 38, se señala que en las novelas neorrealistas «el texto tiende a perder su autonomía y debe acatar forzosamente una restricción extratextual» (Barraza et al. 9), lo cual se debe a que en su mayoría estas novelas se enmarcan dentro de una referencia sociohistórica establecida que «es compartida por el receptor, lo que determina un contrato de lectura cuya eficiencia estará en la elaboración de una estructura homológica entre el texto y la realidad» (10). Esta estructura homológica se complejiza en cuanto el texto configura un discurso crítico sobre el momento histórico en el que se desarrolla y con ello adviene la posibilidad transformadora de la historia y la sociedad. Por lo tanto, en la pérdida de autonomía del texto, también surge la posibilidad de «encantar» al lector y conminarlo al cambio sin que en ello se pierda la relación texto/realidad, sino bajo una intencionalidad que puede ser leída como texto/nueva-realidad.

Ahora bien, la dinámica historia/literatura que se da en las novelas históricas de la generación neorrealista difiere de toda noción de novela histórica que hasta entonces se mantenía, tanto de la tradicional decimonónica como de aquellas que se escribieron durante el modernismo. En principio, esto se debe a que la historia en estas novelas, por ejemplo, en el caso de *Hijo del salitre*, *60 muertos en la escalera* o *Ránquil, novela de la tierra* e incluso *Lautaro, joven libertador de Arauco*, no corresponde a un tipo de historia autorizada o encausada por el camino oficialista, en tanto que estas no suponen glorias para el estado ni grandes hazañas, sino al contrario. En ese sentido —siguiendo a Walter

---

<sup>155</sup> Con respecto a esta afirmación, compartimos lo que señala Eva Lofquist, quien ve en las novelas de tema histórico un «tipo de novela» antes que un género. No obstante, la discusión en torno a la denominación genérica nunca ha tenido un consenso entre quienes se dedican al análisis de este tipo de ficciones. En nuestro caso, consideramos que el corpus literario en el que se agrupan las novelas históricas funciona como un subgénero literario que no siempre mantiene un mismo auge, por diversos motivos históricos y estéticos que en la literatura van variando.

<sup>156</sup> Antonia Viu, en su estudio sobre *la novela histórica chilena*, realiza una lista de al menos veinte novelas históricas escritas en la primera mitad del siglo xx (no se incluye ninguna que corresponda al neorrealismo).

Benjamin— advertimos que «la tradición de los oprimidos», tema central de algunas de estas novelas, es vivir en un constante «estado de excepción» que requiere de un concepto de «historia que le corresponda». Este requerimiento, creemos, es asumido por la literatura, que abre un espacio excepcional para que se escriba otra historia, la que, en ningún caso, como ya señalamos, quiere ser la contraparte de la historia oficial intercambiando roles. Este sería, según nuestra lectura, uno de los motivos, relacionados con la propia noción de historia, por los que no se llega a considerar la novela histórica como corpus en el contexto de la generación del 38. Seguramente, desde una lectura contemporánea en el siglo XXI, no estamos incurriendo en ninguna transgresión al postular que estas obras literarias sean históricas en cuanto la literatura, y otras expresiones artísticas y culturales, ha otorgado un espacio en la historia a estos hechos que, en su momento, fueron obliterados de los discursos oficiales. O bien, como veremos ahora, puede ser que la distancia temporal desempeñe un rol canónico cuando de novela histórica se habla.

La novela histórica, al no representar un corpus dentro de este contexto, carece de un aparato teórico con el que pueda ser leída. Por lo tanto, el tema de la distancia temporal, tema esencialmente teórico, es otro factor que incide en la consideración de este tipo de novelas como históricas. Este tema, cuya discusión nunca ha quedado del todo clara entre los críticos, tiene sus alternancias. Algunos sostienen un rígido margen cronológico para que una novela pueda ser considerada como histórica. Antonia Viu toma el caso de Anderson Imbert o Seymour Menton, quienes señalan que el hecho histórico debe haber ocurrido en «una época anterior a la del novelista». Dicha consideración, por lo tanto, dejaría totalmente fuera el caso de las novelas que más atrás nombramos, debido a que el hecho histórico novelado habría acaecido en una época de la que el novelista es parte. Viu, en su estudio sobre la novela histórica chilena, opta por una decisión funcional y coherente y advierte el caso de las llamadas «novelas transitivas», categoría propuesta por Fernando Moreno y que englobaría aquellas novelas en que el episodio histórico se «prolonga hasta el presente del autor». Pero la opción de la investigadora para solucionar un problema que, como veremos, también se topa con los de esta investigación, es excluir de su corpus «novelas que tratan sobre hechos históricos de los últimos treinta años en Chile» (Viu 67). Esta opción, señala la investigadora, le permite «preservar un aspecto fundamental de la ficción histórica entendida como un género diferente de la novela realista, de la novela sobre el pasado reciente o de la novela

política» (Viu 67). Es decir, la temporalidad histórica entre novela y hecho referido es lo que permite a Viu presentar un corpus literario de *novela histórica* liberado de las complicaciones propias de este tipo de ficciones.

El problema sobre la rigidez temporal que aborda y soluciona Viu para su investigación, y que revisamos en el primer capítulo, nos deja algunas dudas y contradicciones. El centro de la discusión se da a partir de la pregunta sobre qué novela puede o no puede ser histórica. Desde esa pregunta se comprende, por ejemplo, que las novelas chilenas *Santa María de las flores negras* (2002) de Hernán Rivera Letelier o *Memorial de la noche* (1998) de Patricio Manns sean consideradas como novelas históricas, ya que los hechos novelados ocurrieron decenas de años antes de ser publicadas estas novelas. Las dos obras literarias señaladas forman parte de las novelas que toma la investigadora para presentar su corpus literario. Por el contrario, novelas como *Hijo del salitre* (1952) o *Ránquil, novela de la tierra* (1946), no podrían ser catalogadas (y no lo son) de históricas debido a la cercanía con el hecho histórico que refieren o por no entorpecer la diferenciación de novelas realistas, políticas, de pasado reciente, con las históricas. En la investigación que hace Viu se integra una extensa lista de novelas históricas del siglo XX, en la que no se identifican las novelas de filiación histórica presentes en el neorrealismo. Cabe señalar que esta lista la ha construido Viu a la luz de la revisión realizada por José Zamudio, Manuel Montesinos o Seymour Menton, y con tal revisión da a conocer la posibilidad que dicha lista no se agote con los títulos señalados, enfatizando que «la heterogeneidad» de un corpus de novelas históricas permitiría la inclusión de muchas más que por ciertos criterios han sido dejadas fuera de la lista. Parece ser, entonces, que la distancia temporal, si bien puede funcionar como factor que permite la agrupación de un corpus, no responde a análisis literarios definidos que nos lleven a una valoración del texto literario con referente histórico por su construcción como texto y discurso. Por lo tanto, podemos concluir que la distancia temporal se usa, en el ámbito de la crítica, para despejar problemas de clasificación y canon literario.

En nuestro caso, al adentrarnos en la literatura de mediados del siglo XX, el problema se expande ya que las novelas aquí consideradas históricas serían a la vez realistas (o neorrealistas), sobre el pasado reciente, y quizá políticas: estas tres nociones convergen dentro de la narrativa neorrealista. No obstante, se trata de entender un tipo de novela identificando, como señalamos anteriormente, el *horizonte de expectativas* que guarda el

texto literario y la forma en que convergen y se privilegian los temas señalados. Desde esta mirada, dichas novelas en sus construcciones intraliterarias se desenvuelven alrededor de un hecho histórico que, de manera congénita, revela situaciones sociales y políticas dentro de un marco realista. En su forma discursiva la novela, y su componente histórico, se constituye como textualidad que pugna contra los personajes y discursos oficiales de la historia, dando a conocer las dinámicas de la intrahistoria relegada como tema únicamente social y no de la gran historia del país. Esta mirada es eludida por Viu por no ser estas novelas, ni este periodo, parte de su investigación; además, le permite teorizar y establecer un corpus y la existencia de *novelas históricas* en Chile en el periodo que abarca su trabajo (1985-2003), lo que, como anticipamos al comienzo, no sucede en la literatura de mitad de siglo, por los problemas y las lecturas que hemos ido señalando.

Para graficar un aspecto importante de lo que hemos expuesto, podemos tomar como ejemplo las siguientes novelas: *El otoño del patriarca* (1982) de Gabriel García Márquez y *Vigilia del almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos. En estas novelas se nos remite a dos personajes (Simón Bolívar y Cristóbal Colón) que pueden ser considerados, sin margen alguno, como históricos. La decadencia de Simón Bolívar y los dilemas vitales de Cristóbal Colón durante su viaje al nuevo mundo, articulan el entramado ficcional de cada una de estas novelas. Ambas conforman el corpus medular de la denominada nueva novela histórica en Hispanoamérica. Por otra parte, *Hijo del salitre* (1952) de Volodia Teitelboim recupera la figura de Elías Lafferte, y el camino que lo lleva desde la infancia a la madurez social transformándose en un importante líder sindical. Este último personaje, con un poco de reparo y temor, también puede ser considerado como histórico en un contexto chileno. Señalo el reparo y el temor, ya que este no lidera la construcción de los estados-nación de la América Independiente, ni tampoco descubre un nuevo mundo, sino que se limita a dirigir una clase social articulada por medio del pensamiento marxista y que constantemente pugna contra una forma de ver la historia y la realidad. Establezco esta comparación para reafirmar y graficar lo que se ha venido señalando sobre la idea de novela histórica que a través de este trabajo queremos cuestionar. Está claro que la novela histórica tradicional confirma una visión de historia que más adelante, en la segunda mitad del siglo XX, es cuestionada por medio de la nueva novela histórica. No obstante, queda subyugada a la postura que toma la crítica literaria contemporánea cuando canoniza solo como parte de su corpus las novelas cuyos personajes

son reconocidos como históricos dentro de un marco canónico y oficialista de la historia. Tal selección crítica, a pesar de escoger novelas que desmitifican irónicamente la historia, perpetúa una idea de esta y reproduce añejas visiones de la historia que en la mitad del siglo XX fueron fuertemente cuestionadas.

En conclusión, desde el comienzo de esta parte, dedicada a la generación del 38 y la posibilidad de novela histórica en este contexto, se ha señalado firmemente nuestra concepción de que la narrativa neorrealista no es una copia burda del realismo socialista soviético, como lo sugiere alguna crítica contemporánea (Rama, Aínsa, Goic). Por el contrario, respaldamos la propia visión de algunos escritores inmersos en este panorama (Alegoría, Teitelboim, Ferrero). Otras miradas contemporáneas, por ejemplo la de Lucía Guerra o Bernardo Subercaseaux, han podido leer el texto literario como una producción cultural que responde a una serie de factores extraliterarios que conviene tener en cuenta, antes de considerar las novelas desde una perspectiva inmanente en la que se asume que todo texto se origina o nace de forma pura, pues —dirá Jauss— «la obra de arte no deriva de su existencia autónoma, sino de la interacción recíproca entre obra y humanidad» (Jauss 154). Hemos referido y asumido, por lo tanto, la convicción de que la historia en este periodo es leída por los escritores dentro de un proceso de transformación que permite incluir, en el discurso histórico, hechos que hasta entonces solo eran considerados como «cuestiones sociales».

Frente a esta nueva concepción de lo histórico, queda abierta la posibilidad de conformar un corpus literario en el que se agrupen una serie de novelas de filiación histórica, que hasta ahora solo han sido recuperadas desde su particularidad, ya sea desde miradas sociales, políticas o históricas. Esta posibilidad la presentamos desde la génesis de esta investigación, en tanto nuestra propuesta apunta a establecer un tópico en común en un corpus novelístico denominado *novelas de matanzas fundacionales en Hispanoamérica*, cuyo punto inicial son, precisamente, aquellas novelas históricas que se escriben en el contexto del realismo social hispanoamericano hasta las *novelas históricas de matanzas* que se escriben en el crepúsculo del siglo XX. Esto nos permite, sin duda, sugerir la existencia de novelas históricas que agrupadas pueden conformar un corpus novelístico que dé secuencialidad a la tradición de novela histórica en Hispanoamérica, la que hasta ahora ha sido leída como una tendencia fragmentaria dentro de la historia de la novela en Hispanoamérica.

### 3.1.2 LA NOVELA DE (TRANS)FORMACIÓN SOCIAL: ELÍAS LAFERTE Y EL CAMINO HACIA LA TOMA DE CONCIENCIA

*Pienso en el norte del salitre, y veo mucha sangre caída, perdida para siempre sobre la blanca sal.*  
Carlos Droguett

En *Las novelas de formación chilenas* (2007) Grínor Rojo presenta cinco categorías en las que se subvierte la forma original de la *bildungsroman*. En las obras analizadas en tal estudio, y ahora según la opinión de Berta López, «la novela de formación» adquiere nuevas formas de representación a través de un desplazamiento del paradigma clásico bajo el cual el héroe, después de completar su formación, «regresa al regazo de la cultura burguesa, aceptando de buen grado sus valores» (Lopez 164). La forma y estructura de la *bildungsroman*, en la que trabaja el teórico Georg Lukács, permite la readecuación en este tipo de novelas; es decir, no se está frente a una modalidad rígida. Sin embargo, en el libro que mencionamos para comenzar este estudio, no se indaga en un tipo de novela de formación que aquí denominamos como «social» o «proletaria». Tal ausencia nos entrega un espacio para proponer que *Hijo del salitre* (1952), de Volodia Teitelboim, adquiere la forma de *bildungsroman* por medio de la configuración del personaje Elías Laferte. Pero el aprendizaje de este ya no es bajo la modalidad burguesa, sino que emerge en un contexto de «reivindicación social del proletariado» que requiere, en el plano literario y cultural, «dar voz a una sub-cultura silenciada por la hegemonía del grupo burgués productor en su rol de cultura dominante» (Guerra-Cunningham 106). Postulamos, también, que en la novela de formación social se inserta la idea de colectividad e identidad en tanto que la formación, en este caso de Laferte, es parte de una dialéctica en la que el medio y la sociedad forman al personaje, y este a su vez, con el aprendizaje adquirido, debe ser capaz de transformar ese espacio social. Existe, bajo nuestra mirada, un evidente cambio en la programación de la novela de formación social, el que se debe, —de acuerdo a nuestro planteamiento— a una correlación que se entabla entre la literatura y un *tiempo histórico de transformación* dentro del cual emerge la novela.

El tiempo histórico de transformación responde a una periodización que propone Bernardo Subercaseaux en *La historia de las ideas y la cultura en Chile* (1997). En esta escenificación del tiempo histórico, Subercaseaux establece que posterior al tiempo colonial

existen en Chile tiempos sucesivos de fundación, integración y transformación. Este último comprende la década del treinta hasta comienzos de la década del setenta, del siglo XX, y se proyecta como consecuencia del fracaso de una nación integradora. Se crea al respecto el imaginario de una época «en la cual se concebía y se aceptaba que el mundo podía ser cambiado» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 27) y que los sujetos subalternos podrían abrir un espacio discursivo propio, fuera de la norma binaria vencedor/vencido, opresor/oprimido. Al respecto cobran total relevancia, para comenzar este análisis, el concepto y la idea de *transformación* en la medida que *Hijo del salitre*, como proponemos, se construye bajo la estructura de una *novela de formación*. Pero también le es congénita una trans-formación que altera (transforma) no tan solo el horizonte de expectativas de la *bildungsroman* tradicional, sino también el imaginario del paradigma histórico/burgués en el que el oprimido no llega a ostentar espacio alguno dentro de la historia ni de la sociedad. Bien lo advierte Mauricio Ostria respecto a *Hijo del salitre*:

Junto con diseñar un mundo relativamente autónomo, como corresponde a todo proceso de ficción, [la novela] incorpora en su sistema axiológico valores importantes que tienen que ver con el sentido *de recuperación histórica* y social de episodios que, por una parte, marcan la vida de los protagonistas y, por otra, constituyen un testimonio y un rescate en procura de *construir la verdadera historia de Chile* (el resaltado es nuestro) (Ostria 100).

En los cuatro capítulos que comprende la novela de Teitelboim, se presenta la experiencia cotidiana de sujetos que hasta entonces tampoco tenían mayores espacios dentro de la literatura. Integrar estos personajes procura, desde ya, en términos generales, un diálogo con una de las características de la *bildungsroman* que propone «una concepción de la novela destinada a presentar aspectos y tramos de la vida humana que no habían sido reflejados hasta entonces, salvo incidental o excepcionalmente» (Lopez 31). En la narrativa chilena precedente, los sectores populares son referidos «desde una perspectiva exterior que hizo de ellos un ámbito de costumbres pintorescas» (Guerra-Cunningham 107). La atención estaba centrada en narrar y representar la ropa, la comida, el lenguaje y la vivienda, de modo que estos aspectos se tornan el «núcleo representacional» de los sectores populares, por sobre el propio sujeto. Por el contrario, el neorrealismo apunta a una escritura e inscripción del sector y sujeto popular desde una mirada interior «y a través de modos de representación que surgieran de la praxis cultural propia de esos grupos sociales» (Guerra-Cunningham 106).

También se devela una dialéctica entre el sujeto popular como héroe y el espacio que habita en la medida que cada uno ejerce su formación sobre «el otro». Es decir, la pampa forma al personaje, y el personaje con el aprendizaje adquirido se encuentra capacitado para transformar la dinámica opresiva bajo la cual se desenvuelven los trabajadores. Se presenta, por lo tanto, en *Hijo del salitre*, una convergencia entre novela de formación y proyecto neorrealista que pone al descubierto los «tramos de la vida humana» del personaje Elías Lafertte. En estos tramos el sujeto se ve «acosado»<sup>157</sup> por sucesos externos, que pueden ser leídos como acciones formadoras, que asedian al personaje durante etapas de su vida en el que se le prepara para algo posterior.

### **La «áspera» niñez de Elías en la alborada de su vida**

El primer capítulo, «La áspera mañana», está marcado por la *ausencia* como concepto e idea vertebral en la infancia de Lafertte. No obstante, si seguimos el modelo lukacsiano, la ausencia, por ejemplo, de los padres no opera como elemento formador, en tanto el aprendizaje acontece sobre el individuo en «los años durante los cuales el hombre se forma: su adolescencia». En «La áspera mañana» Elías es presentado por el narrador omnisciente cuando tiene siete años, en el momento en que descubre que le corresponde «hacer de padre y madre en ausencia de los titulares» (Teitelboim, *Hijo del salitre* 11)<sup>158</sup>, es decir los que han salido en busca de trabajo. Junto a estas responsabilidades, descubre que también él debe iniciarse en el trabajo por petición de su abuela. Tales labores son asumidas y no suponen mayor reflexión por parte del niño debido a que la novela opera bajo una noción de verosimilitud en la que un niño de siete años desconoce gran parte de lo que vive, pero aun así reconoce que su espacio se encuentra dentro de «una tensión esencial entre la riqueza y la miseria». Es decir, se nos entrega «la visión interior de un niño que en su marginalidad provee un significado no convencional ni burgués a los elementos configurativos del espacio

---

<sup>157</sup> José Promis señala que el segundo programa narrativo en la novela chilena del siglo XX corresponde a la «novela del acoso». En este se «concibe la existencia humana como una situación de asedio y proyecta su foco narrativo» (Promis, «Programas narrativos» 928) en la opresión que sufre el proletariado en el contexto de una sociedad capitalista.

<sup>158</sup> En adelante, las citas de la novela se indicarán solo con el número de página de la edición publicada por el Instituto Cubano del Libro en La Habana en 1972.

proletario» (Guerra-Cunningham 108). Por otro lado, la situación de Elías, en su infancia, funciona como un tipo de experiencia<sup>159</sup> que ejercerá su dimensión formadora *a posteriori* cuando el personaje logre adquirir el conocimiento y el aprendizaje para comprender la dinámica bajo la cual ha crecido, y que comparte tanto él como las demás personas con las que confluye en el espacio de la pampa. Estas experiencias no suponen una pérdida de la niñez del personaje, la cual se reafirma en voz del narrador, cuando señala que «el templo no apagó en Elías el frenesí de la niñez». Elías, a sus siete años, «vivía en lo físico y en lo mágico, en el juego y en el sueño» (27).

Pese a lo anterior, la niñez de Elías Lafertte es coartada por el espacio y el determinismo social en el que nace. La abuela, que aquí simboliza la imagen de un «personaje iniciatorio», lo obliga a trabajar a partir de los siete años. Pero será a los nueve años cuando deba asumir que su niñez ha finalizado. Por consiguiente, si nos situamos en la *bildungsroman*, entendemos que la niñez de Elías funciona como la antesala de los años de formación del personaje: una contextualización, si podemos llamarlo así, de la naturaleza del héroe que está determinada por la miseria desde antes de nacer. Esta es una condición primigenia que, a medida que el niño crece, será comprendida a través de las experiencias y percepciones que suponen una aprehensión sistemática de conocimientos formadores en el personaje. Existe, por tanto, una pre-formación que otorga sentido al hecho de que el personaje deba ingresar, por ejemplo, al mundo del trabajo en el desierto, cuando tiene solo nueve años. No obstante, si Elías-protagonista no está capacitado a su corta edad para hacer abstracciones de sentido, es el narrador quien en ocasiones «evalúa las experiencias de la niñez» y la trayectoria que el personaje realiza en medio de una serie de viajes entre la ciudad que habita, La Serena, y el Norte Grande, lugar al que aún es ajeno. En medio de estos viajes

---

<sup>159</sup> Tanto en esta novela, como en otras de la generación del 38, la experiencia de la niñez de los autores funciona como motor o como punto inicial en las narraciones para referir la nueva visión de mundo, «propia de la sub-cultura proletaria», que la estética neorrealista quiere representar. Lucía Guerra advierte que escritores como Nicomedes Guzmán y Carlos Sepúlveda Leyton se proponen «hacer del texto literario un testimonio basado en los recuerdos de su propia niñez» (Guerra-Cunningham 108). Al respecto, recupera una entrevista realizada a Carlos Sepúlveda publicada en el periódico *La Hora* en 1935, en la que el autor señala que los personajes de su novela *Hijuna* (1935) provienen «espontáneamente de la observación de los recuerdos». En ese sentido, podemos considerar —siguiendo a Berta López— que estas novelas funcionan como vehículos de la experiencia y «pensamiento del autor en términos de un humanismo centrado en la conducta de su protagonista y de otros personajes» (Lopez 26).

el personaje asumirá que su niñez ha finalizado, y que, en el desierto, o en la pampa<sup>160</sup>, el trabajo no era como lo había conocido en su temprana experiencia:

Al final del primer día se tendió rendido en la pampa, como apaleado. Las manos le dolían: eran una llaga viva. Todo el sabor de aventura del viaje se transformó abruptamente en la sensación de que su libertad de niño que desea jugar había muerto reventada, molida por el combito de luma. Sintió su carne rota por dentro (Teitelboim, *Hijo del salitre* 38).

Queda de manifiesto que la niñez de Elías se torna compleja a los nueve años. La investigadora Lucía Guerra advierte al respecto que será la pérdida de la niñez, y de la inocencia, la que posea «el significado básico de la entrada en el trabajo proletario y la consecuente lucha social» (114). Tal pérdida puede leerse como una iniciación que acontece tempranamente ya que subyace en ella «el valor histórico» bajo el cual se encuentra determinado el obrero. Esta dinámica, presente en *Hijo del salitre* y otras novelas neorrealistas, fundamenta la modificación del «formato tradicional de la *bildungsroman* o novela de formación puesto que lejos de incorporarse a un orden convencional» (114), el protagonista debe ingresar, cuando aún no es adolescente, «al sector marginal del proletariado», a diferencia del héroe en la *bildungsroman* tradicional, que solo comienza su aprendizaje, como señalamos más atrás, en «los años durante los cuales el hombre se forma: su adolescencia». También es pertinente señalar que las novelas de la pampa salitrera, en general, ponen énfasis en «la presencia de figuras culturales marginales que rompen o erosionan la pretendida homogeneidad del perfil identitario nacional y se abren a la posibilidad de considerar al otro» (Ostria 104), en total consonancia con la idea del tiempo de transformación en el que se insertan las novelas de la generación del 38 en Chile.

Resulta interesante recuperar los versos de Borges en los que señala que el desierto es un «espacio sin tiempo». Si entendemos el desierto como el espacio geográfico en el que habita el pampino, podemos entrar en la complejidad de este lugar en el que se proyecta la idea de un tiempo circular que no avanza. Elías comienza a los nueve años a trabajar en la

---

<sup>160</sup> Desierto o pampa, aunque pueda parecerlo, no son sinónimos. El desierto nos remite al espacio geográfico, en este caso de Chile. La pampa, por su parte, se relaciona con el «habitar». Por lo tanto, siguiendo a Sergio González, podemos señalar que «la pampa es el habitar del desierto». Y como señala Heidegger, «solo si tenemos el poder de habitar, podemos construir». Es, por tanto, «el “habitar” el que le permitió al pampino construir su espacio físico y mental, le permitió nombrar su entorno, hablar de él, transformar al desierto en pampa» (S. González, «Habitar la pampa» 64).

pampa como *matasapo*<sup>161</sup>. Posteriormente, durante algunos años, transita por distintas salitreras y por diversos oficios. Elías —señala el narrador— «había crecido casi sin darse cuenta... Le brotaba el bigote con vergonzosa imprecisión»; ya no tenía nueve años, sino diecisiete. Pero en este transcurso nada era distinto. Parece ser que el tiempo, para los trabajadores de la pampa, nunca avanzaba. La rutina era de dieciséis horas de trabajo. Los mismos trabajadores comprendían que el siglo XX no traía nada de lo que se esperaba: «solo hablaban de lo que fue y se quejaban mañana y tarde del presente. Era el tema. El tiempo había dejado de fluir para ellos y vivían dándole la espalda. Todo venía a menos» (57). Sin embargo, la idea del tiempo opera sobre el personaje de manera contradictoria. Elías «no creía en los viejos» y solo pensaba en «crear algo propio que no sabía en qué consistía. Tenía un afán devorante por hacer otra vida» (69).

El interés por parte del personaje anticipa, y deja en entredicho, el objetivo que va configurando la novela y en el que se puede leer la dimensión fundacional de nuestra tesis. Queremos decir que el héroe pretenderá subvertir la forma de trabajo en la pampa en tanto que esta supone un espacio hostil para el trabajador. Dicha alteración en la forma de trabajo equivale a una *fundación* de algo nuevo que, como postulamos, solo acontecerá posterior a la matanza. También se comenzará a construir la idea de la utopía social. Pero no solo se representará dicha utopía, sino que la novela, en tanto artefacto literario, desde su contexto de producción en 1952, extenderá y asumirá esta utopía a pesar de la funesta realidad que hasta entonces ha dejado el siglo XX. Se configura, de esa manera, «la concepción de la literatura como una praxis cultural que es también un instrumento de lucha» (Guerra-Cunningham 116) y que intenta visibilizar la experiencia de la clase trabajadora. Se moviliza, para ello, el camino «tradicional» que los personajes de ficción han de seguir bajo la forma burguesa de la novela. Se modifica también la problemática del personaje novelesco que, siguiendo a Lukács, establecía una «inadecuación básica entre el Ser y el Deber Ser» en el contexto de una sociedad o civilización capitalista. En el desplazamiento hacia la *formación proletaria*, la problemática se asume desde un aspecto político determinado por el compromiso y el aprendizaje social como elementos esenciales para la transformación de la sociedad y la búsqueda de la utopía. En consonancia con esta expectativa de la novela, Elías

---

<sup>161</sup> El término «matasapo» se refiere al oficio de niño que consistía en moler con un mazo de madera los trozos de caliche endurecidos en la cancha de acopio. Por lo general tal labor era ejecutada por niños que trabajaban en las oficinas salitreras.

se marcha a Iquique, pero no «a rodar tierras» —señala el narrador—, «sino a la conquista de un sueño largamente deseado que le hiciera olvidar la miseria y la pequeñez de su vida» (69). Queda de manifiesto que la formación del héroe, en *Hijo del salitre*, queda demarcada por un camino en constante tránsito desde lo negativo a lo positivo: desde la realidad al sueño, desde la ciudad a la pampa o desde la ausencia a la toma de conciencia. Un camino que equivale al paso final en la formación del héroe.

Elías, con dieciocho años, aún se encuentra determinado bajo la idea del peregrinaje. Comienza un debate interno que lo lleva a reflexionar entre quedarse en una oficina, dejar que el tiempo desaparezca y dedicarse a sobrevivir como todos los viejos resignados, o bien, seguir recogiendo experiencias en otras oficinas a las que acudía siempre con la esperanza de que las cosas sean distintas. Pero «¿No era en todas partes lo mismo? ¿O en algún sitio sucedían milagros?» — reflexionaba constantemente. Elías ya conocía lo que era trabajar en las minas del salitre y también se había dado cuenta de cómo era el mundo para ellos. Sin embargo, mantenía la esperanza y el *sueño*, no exento de incertidumbre y duda, de que no siempre las cosas serían igual y que en algún momento podían cambiar:

Comenzó a dudar de muchas cosas; pero sobre todo de sí mismo. La vida no era un pasatiempo. Para el pobre es trabajo. Y cuando no lo hay, es humillación, sino hambre. El mundo no era generoso. Tal vez está mal hecho —arguyó—; pero enseguida alejó de su cabeza ese pensamiento. Una cosa sabía: que no iba a tardar en marcharse de nuevo (110).

Para entonces, con veinte años, Elías se encontraba trabajando en la oficina de San Lorenzo. En este lugar se percata de algo fundamental: que para los dueños de las salitreras los pampinos no existen en su particularidad, sino que como una masa trabajadora. Junto con ello advierte que él también es parte de tal masa, pero que el constante andar no le ha permitido reconocer que ser pampino o «hacerse» pampino trasciende la dimensión laboral. Con este aprendizaje, se ilumina el desierto y el camino frente a los ojos del joven. Esta luz le permite reconocer las dinámicas, las costumbres y la cotidianidad de la vida pampina más allá de la exclusividad del trabajo. Comprende que ser pampino es tener conciencia de la realidad bajo una mirada colectiva antes que individual. Tal revelación se materializa y una noche Elías asiste a una sesión de la filarmónica.

La filarmónica se presenta en medio de la pampa como un espacio embrionario de las primeras organizaciones sindicales. La función de estas organizaciones —señala Ana María Carrasco— «es amplia y va desde organizar a los obreros para combatir mancomunadamente los males que le aquejaban, fomentar la solidaridad, proteger a sus afiliados con ayuda asistencial, promover la enseñanza a través de la apertura de escuelas» (165). En particular, por medio de las filarmónicas y de los centros sociales y artísticos se buscaba «alejar a los obreros de los vicios» (165). Aquí se abren espacio las mujeres, quienes también integran la cotidianidad de la pampa. Son consideradas pampinas tal como aquellos hombres que se desempeñan en los trabajos de la extracción salitrera.

El día que Lafertte llega a la filarmónica, siente «el olor a rebelión». Se discuten las desigualdades que lo han llevado a deambular durante años. Algunas personas presentes en la sesión lo conocen y saben de sus intereses. Por dicha razón, ese mismo día, Elías es proclamado presidente de la filarmónica en vista de sus inquietudes y de su juventud. Es este espacio dentro de la pampa en el cual Elías dará los pasos imprescindibles dentro de su formación. Aquí conoce a Ida Zoila Bazán, quien seguirá como la fuerza femenina que acompaña al héroe. No obstante, la figura pasiva de la mujer adquiere en la pampa un sentido contrario, ya que, junto con ser amante, es considerada una compañera con facultades esenciales en la búsqueda del sueño social. Su figura emerge en la novela cuando la citada «áspera mañana», en tanto alegoría de la dureza de los primeros años de Elías, ya ve su final; es decir, cuando Elías ha superado la niñez y la adolescencia. Este paso significa la apertura, o el tránsito, hacia una nueva etapa que comienza marcada por el momento en que, «sin aviso previo, estalló la huelga en San Lorenzo». Junto con la huelga «empezaba la tormenta» para los pampinos y para Elías, quien había comprendido las complejidades del espacio en el que habitaba, pero aún carecía de una conciencia clara respecto de su función dentro de este conflicto que recién emergía.

### **«Hacerse pampino» y las contradicciones en medio de la huelga general**

Hacerse pampino es comprender y participar de la complejidad que supone habitar el desierto, mientras se es trabajador en una oficina salitrera. La pampa, aunque no lo parezca,

es un lugar ilustrado. Afirma Sergio González que las causas de este pensamiento obrero ilustrado se deben a «la llegada desde las grandes ciudades, especialmente de Europa y Norteamérica, de hombres que reprodujeron su cultura anarquista, socialista, mutualista o positivista» (S. González, «Habitar la pampa» 58). Estos ideales «se amalgamaron con las ideas propias del enclave salitrero. También hubo un sincretismo con otras ideas venidas del mundo indígena y campesino» (58). Por lo tanto, la pampa se encumbra como un espacio urbano en el que la modernidad acontece antes que en otras zonas de Chile. El factor común de esta construcción heterogénea es que todos aquellos que llegaban a la pampa lo hacían movidos por la esperanza que entrega un espacio que se contradice entre el auge del salitre y las principales matanzas obreras. En este escenario, Elías se presenta como un personaje paradigmático que hasta aquí, a sus veinte años, ha debido pasar por el proceso de «pampinizarse»; es decir, «mucho antes que su despertar social, se da su condición de verdadero pampino, de “hijo del salitre”» (Ostria 104)<sup>162</sup>.

Las contradicciones de Elías, bajo su nueva condición de pampino, sufren modificaciones de sentido en el segundo capítulo cuyo título es «vamos al puerto». El personaje ha debido pasar «una primera etapa dolorosa: la adaptación estoica a las inclemencias de la naturaleza desértica y a la suma dureza del trabajo minero» (Ostria 101). Superada esa etapa, ahora en la gestación de la huelga, Elías «todavía entre tinieblas» busca «algún signo anunciador» (171) que le ayude a reconocer su lugar en medio de la organización de los pampinos. Percibe, al mismo tiempo, que «se iba dibujando un cuadro nuevo en su cabeza» (183) a medida que escuchaba a los oradores que promovían la huelga general, de la que él aún no estaba participando. Fueron otros los que caminaron a las oficinas aledañas a organizar la paralización general de las labores. A Elías «le parecía que los hechos del mundo apenas le llegaban» (207). San Lorenzo le había proveído de un triunfo como presidente de la filarmónica y del amor con Ida, pero la huelga desarticulaba y paralizaba la pampa. Por lo tanto, el debate se convertía en contradicción. Las críticas por no participar se multiplicaban todos los días. Elías, por su abstinencia de la huelga, no había sido partícipe de las palabras que un tal Recabarren había proferido. Elías se embarcó en un tren hacia

---

<sup>162</sup> El investigador Mauricio Ostria revisa la idea de *hacerse Pampino* a través del artículo con el mismo nombre, «Hacerse pampinos», publicado en el año 2005 en la revista *Anales de la Literatura Chilena*. En ese trabajo se analizan las novelas *Hijo del salitre* de Volodia Teitelboim y *Los Pampinos* de Luis González Zenteno.

Iquique, lugar al que se dirigían miles de personas que se habían sumado a la huelga. En Iquique vagó por las calles. Aquí comienza una etapa de pasividad y aislamiento y la presencia de Elías durante los capítulos tres y cuatro será incidental.

El personaje se convierte en un espectador dentro de la ficción y su voz narrativa desaparece, siendo reemplazada por la del narrador omnisciente que asume las reflexiones en la conciencia de Lafertte. Elías se pregunta si acaso la banda, que cantaba marchas militares, «¿era un llamado al orden, una fiesta o un engaño» en medio de los albores previos a la masacre de obreros en Iquique (254). Su condición reflexiva sobre los acontecimientos de los pampinos, que han caminado durante días bajo el sol del desierto para llegar a Iquique a presentar sus demandas, lo llevan a un estadio en que «la confusión había desaparecido de su espíritu... Él ahora sabía por qué y a qué venían» (288).

Elías no llegaba a intuir, sin embargo, el desenlace de la huelga general: «No sucedería nada. ¿Nada? Los arrojarían a todos solemnemente a la pampa, con banda de músicos» (373) o tomarían la escuela Santa María, lugar en el que se concentraba la mayor cantidad de gente. Pero aquello era imposible «no había donde colocar un alfiler». Quizá «¿prenderían fuego a la escuela?» —se pregunta el personaje (382). Para Elías, muchas de estas ideas eran absurdos que se presentaban en medio de la incertidumbre en su condición de espectador pasivo de los hechos. Pero esta pasividad, enunciada por el narrador, simboliza, por medio del lenguaje, el proceso de aprendizaje final del que es partícipe el héroe: «Elías fue traspasado por un impacto de tensión» (373); «Elías pensó» en el desenlace de la huelga (383); «Elías sintió, que vivía en un largo nudo de una agonía colectiva» (395); «Elías miró hipnotizado la boca negra, el vientre del múltiplo de la muerte» (395). Finalmente, Elías «se unió al coro de la muerte» (396) y con ello pasa —como señala Mauricio Ostria— a «un momento de acción participativa». Se ve a él mismo entre medio de los pampinos que están siendo acribillados en la escuela Santa María. Tal hecho supone la verdadera iniciación para el joven Elías Lafertte, pues comprende que aquellas ideas absurdas estaban ocurriendo. La policía disparaba sus metralletas contra sus compatriotas. Los muertos caían a su alrededor. Él «se hace una cama entre ellos»: sobrevive. Cuando el tableteo de las ametralladoras descansa, Elías ve que «el sol no tenía luz mortuoria... y no estaba muerto en medio de la muerte general» (404) y él tampoco. Se levanta y camina, cuan «Lázaro borracho». Antes que un desenlace, la masacre de obreros en la escuela Santa María significa una apertura, a

la que le es congénita una estructura de sentido que consolida, funda y articula la voz del subalterno.

Sobrevivir puede considerarse como heroicidad bajo la concepción ideológica que se presenta tanto en Volodia Teitelboim como en los demás escritores de la generación del 38 en Chile. Estos escritores consideran «lo heroico» bajo una dimensión opuesta a «aquellas categorías» concebidas dentro del campo cultural y «reforzadas por la versión oficial de la Historia» (Guerra-Cunningham 106). Se entiende que junto a los «personajes mitificados por las clases dirigentes, en la historia de Chile», se desarrolla de manera simultánea una «evolución heroica» en las capas bajas de la sociedad (Guerra-Cunningham 107). Elías retorna a la pampa, «a la oficina, a San Lorenzo, a trabajar, como todos los días» (451): es un sobreviviente tanto de la masacre acaecida en la ciudad de Iquique, como de la «cotidianidad de la miseria» a la que debe retornar; el trabajo en la pampa recomenzaba «como si nada hubiera ocurrido. Los mismos sueldos, la misma carestía. Los mismos rostros, las mismas palas» (457). Pero es necesaria esta doble condición de sobrevivencia para que el personaje se encumbre como el paradigma de la heroicidad en la novela<sup>163</sup>. Por otra parte, la «cotidianidad de la miseria», a la que retorna Elías, ya no supone exclusivamente la explotación de los trabajadores, sino que se proyecta como espacio fértil de transformación social, lo que es advertido por Lafertte en tanto ha adquirido la experiencia y el aprendizaje que le permite transformar su entorno. Tiene pleno conocimiento de «que estaba transformado. No era el hombre que partiera a Iquique diez días antes. La visión de la masacre continuaba poseyendo su alma» (455).

### **El «choque» y el shock: toma de conciencia y experiencia de la modernidad**

El recuerdo de Jose Briggs, quien fuera el mayor dirigente de la huelga, que evoca Elías funciona como el dispositivo final que hace vislumbrar a Elías la necesidad de un líder. «Había comenzado 1908, ¡Señor, tenía 21 años cumplido y pensó que era imposible haber

---

<sup>163</sup> Cristian Montes señala que Nicomedes Guzmán, y añadimos por nuestra parte a Volodia Teitelboim, «ha hecho suyo los postulados de Zhdánov, quien, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, en 1934, postulaba buscar la heroicidad en el mundo obrero y generar un romanticismo revolucionario enfocado en el presente y en la lucha social» (Montes ctd en Subercaseaux, *Historia de las ideas* 170).

visto más, ni ser más viejo!» (465). Ansiaba revivir a los muertos y sabía que esto solo es posible «a través de los vivos» (465). Junto al recuerdo de Briggs, llega a sus manos una proclama de Luis Emilio Recabarren, que enjuiciaba la masacre; es la «chispa» que, puesta en relación con la masacre de trabajadores, permite a Lafertte tomar conciencia. Entendamos que los trabajadores, incluido Lafertte, son sujetos que desconocen los alcances y consecuencias que puede llegar a tener su sustracción del trabajo. Por lo tanto, al paralizar la producción y articular la huelga no reconocen que son sujetos que «están al borde de la inconciencia del inocente ofrecido en sacrificio» (Pérez López 52), la que se resuelve, posterior a la matanza, con la toma de conciencia y con el asumir un compromiso social. Son estos elementos los que constituyen —como advierte Lucía Guerra— «la instancia esencial en el desarrollo del personaje quien, como el héroe épico tradicional, se convierte en portador de valores que, en ese sentido, corresponden a aquellos sustentados por la ideología marxista» (116). Esta ideología funciona como el dispositivo esencial dentro de la novela de formación proletaria en la medida que la «adquisición de los valores revolucionarios» significan a su vez una conversión o iniciación política que «implica un cambio esencial de la existencia» (Guerra- Cunningham 116). En su estancia en la pampa, después de acontecida la matanza, Elías intuye que «vienen tiempos nuevos» y que hay que organizar a los obreros ya que la «lucha económica no puede estar divorciada de la lucha política» (466).

La chispa —señalamos antes— actúa como dispositivo final y esencial en la toma de conciencia del héroe. Esta chispa produce «un choque que genera la activación de una conciencia política» y le permite al obrero acceder a una dimensión distinta de la experiencia. Con esto queremos decir que, en el obrero en general, subyace la experiencia, traumática si se quiere, de pobreza, miseria y explotación laboral. Es consciente de ella y de la dinámica capitalista que la modernidad ejerce sobre ellos. Sin embargo, desconoce, pero requiere, la lucha social que proclama la ideología marxista. Elías se sustrajo y no fue partícipe, en el segundo capítulo de la novela, del discurso que profiere Emilio Recabarren: un personaje histórico que en *Hijo del salitre* simboliza y ejecuta la oratoria que servirá como «choque» que active la reflexión política de los obreros y posibilite que estos se sustraigan del trabajo. Así lo advierte Pérez López en su investigación sobre la huelga general:

Bastaría solo con que fuesen conscientes para sustraerse al horrible fin de la libertad. La activación de esa conciencia puede depender de un orador que la ilumine, pero también puede

darse en la exterioridad irregular del paseante que habla en voz alta y propaga esta imagen gracias a la eventual curiosidad de otro obrero dispuesto a prestarle atención. La chispa que enciende la conciencia viene a ser la imagen de esa inminencia, la posibilidad de que aquella se propague y circule (Pérez López 74).

El texto sobre la masacre que lee Emilio Recabarren, funciona en la novela bajo una doble dimensión. Señalamos antes que es el dispositivo que simboliza la culminación en la formación del héroe: la toma de conciencia; la adquisición de la ideología marxista. Pero esta plenitud no representa, al menos en el entramado novelesco, la configuración de Elías como un líder en medio de la pampa después de que ha acontecido la matanza. Cuando Elías vuelve a Iquique, lugar de la masacre, comienza a leer los periódicos y llega a la conclusión de que «leer es la única manera que el pobre tiene de viajar y conocer tierras» (467). Es por ello que da vida y hace circular el periódico *La Voz del Pueblo*, con el claro objetivo de que la muerte de los pampinos no sea en vano, ya que «el olvido equivaldría a traición». Esto quiere decir que el sujeto, en su compromiso social y político, busca una instancia bajo la cual «propagar y circular» los conocimientos que ha adquirido. En el caso de Elías, la preparación de su aprendizaje la realiza inicialmente a través del periódico que funciona como una forma necesaria para el despertar de la conciencia del pampino. Esto queda de manifiesto en el último capítulo cuando Elías retorna a Iquique y presencia el discurso, que opera simbólicamente en la novela, de un personero, Recabarren, denominado al final del capítulo como «hombre de la huella», quien al finalizar el discurso se acerca a Elías y le señala:

Le toca hablar a usted. Cuente porque se vino a Iquique... Pero, antes de que se suba a la tribuna, quiero pedirle otra cosa, Elías: quédese en la imprenta; deje el martillo de oficial de calderero y cámbielo por los tipos. Elías titubeó. ¿Se vuelve a la pampa? —No, Recabarren; me quedo. Me quedo de todo corazón (494).

La figura de Recabarren, revolucionario de izquierda y considerado padre del movimiento obrero en Chile, reaparece en el desenlace de la novela para entregar a Elías Lafertte, de manera simbólica, la tarea de propagar los ideales de izquierda en cuyas bases estaba el interés por la clase obrera. Se integra, por lo tanto, al periódico *El Despertar de los Trabajadores*, cuyo nombre denota lo que hasta aquí hemos venido señalando como un choque, o impacto, que despierte la conciencia del trabajador. La investigación de Pedro Bravo Elizondo va más allá del texto literario y en ella afirma lo siguiente:

Elías simboliza el despertar del proletariado pampino, que, repuesto del sopor causado por la masacre, emprenderá la lucha en el plano político. Las ideas socialistas lograrán movilizar a los obreros que aún no adquieren conciencia de su potencialidad de lucha. De allí a la formación de un partido obrero, el Partido Obrero Socialista, hay sólo un paso. Que Iquique fuese la cuna de tal suceso sólo confirma el espíritu y la labor de los olvidados dirigentes de la época, encabezados por Luis Emilio Recabarren. La fundación ocurre el 6 de junio de 1912, en el local de *El Despertar de los Trabajadores*, Barros Arana 9, casi esquina de Sotomayor. Lafertte se incorpora al POS el 6 de julio de ese año. El «hijo del salitre» ha completado su formación social (Bravo Elizondo 21).

Lo que advierte Bravo Elizondo es el fundamento que sostiene un aspecto de la presente tesis. Elizondo señala, muy claramente, que después de la matanza se *funda*, en 6 de junio de 1912, el Partido Obrero Socialista.

En este punto podríamos señalar que el choque, en su dimensión intratextual, como dispositivo que permite, en la novela, que el pampino despierte y adquiera conciencia de clase, queda supeditado o dialoga con el concepto de *shock* en el que se detiene Benjamin en algunos de sus textos<sup>164</sup>. En términos generales, se alude con este concepto a la experiencia del sujeto al enfrentarse a la modernidad. Benjamin dirá que «a la experiencia del *shock* que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria» o, añadimos nosotros, del obrero en la pampa salitrera o del escritor frente a la catástrofe. Bajo esta idea, el trabajador y el escritor percibirían, cada uno a su manera, la experiencia del *shock* que produce la modernidad. En la interpretación y propuesta de lectura que aquí hacemos de la novela, entendemos que existen dos dimensiones o formas de «enfrentarse» a la experiencia del *shock*. Por un lado, una dimensión política, desarrollada en el entramado ficcional de la novela, en la que se requiere la activación de una conciencia y para ello hace falta un tercero que la despierte, es decir que provoque un impacto o un «choque»; en esta conceptualización «choque» y *shock* conforman una relación dialéctica. Por otro lado, la novela, en su calidad de artefacto literario, se concibe, en este contexto, como la segunda dimensión que nos viene a indicar que el arte que crea un escritor que ha sufrido la experiencia del *shock*, puede ser un arte, o una escritura, revolucionaria, un «instrumento de

---

<sup>164</sup> El concepto de *shock* en Benjamin aparece inicialmente en el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Más adelante aparecerá en «El París del segundo Imperio» (1937) y en «Sobre algunos temas en Baudelaire» (1939).

lucha» que sirve como núcleo generador de nuevas formas de «lectura» de la historia, de la propia literatura, y de las dinámicas de la modernidad que determinan el trabajo en la pampa. De esa manera el *shock*, dirá Benjamin, «queda apresado y atajado de tal modo por la conciencia que esta le dará al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en el sentido estricto. Y esa vivencia esterilizará el incidente (al incorporarlo inmediatamente al registro del recuerdo consciente) para toda experiencia poética (Benjamin, *Iluminaciones* 276). En esta línea, es pertinente retomar lo que señala Lucía Guerra cuando advierte el supuesto de una menor calidad estética en un texto ficcional que transita por un espacio político que puede significar el adoctrinamiento o la noción del texto como artefacto revolucionario. Bajo tal prejuicio —dirá la investigadora— no se pueden advertir una serie de configuraciones y elaboraciones estéticas que adquieren las novelas del 38 en el plano ideológico y político. Esto «proviene de un concepto de lo literario que corresponde a los valores de una crítica inserta en la cultura oficial de los grupos dominantes... la que no adecúa sus métodos de análisis ni sus juicios de valor a las peculiaridades mismas del objeto estético» (Guerra-Cunningham 128).

*Hijo del salitre* concluye bajo la ilusión de ser una eterna pre-novela en tanto el héroe «solo aparece armado para su existencia» cuando finaliza la obra y se encuentra capacitado para la acción. Se presenta con un final abierto, como toda *bildungsroman* social, en el que «los ideales revolucionarios de los protagonistas no tienen su cumplimiento en el espacio narrativo y suelen proyectarse como utopías a un futuro ideal, más allá del texto» (Ostria 100). Así queda enunciado en voz del protagonista, quien supo, en el momento que Recabarren habla con él, que «solo estaba al principio. Al comienzo del largo camino» (495) que debía recorrer: era la apertura a una nueva etapa. Cobra sentido finalizar este análisis recordando aquella pregunta que John Beverley se hace en un ensayo sobre el testimonio en el año 1989: «¿Generan las luchas sociales nuevas formas de literatura y cultura, o se trata más bien del asunto de cómo se representan estas en las formas ya existentes?» A pesar de lo retórico y escurridizo de la interrogante, podemos señalar, para concluir, que la respuesta no es excluyente como la pregunta. Bajo la forma de novela, o de novela de formación, lo que se hace, al menos en *Hijo del salitre* y otras novelas de la generación neorrealista, es buscar nuevas formas dentro de la novela, para representar las luchas sociales. No obstante, estas nuevas formas de representación suponen la integración de nuevos paradigmas, nuevos

imaginarios y nuevos discursos que desarticulen la concepción de la historia para así poder dejar un espacio para la voz del subalterno. Por lo tanto, las luchas sociales generan, al mismo tiempo, nuevos paradigmas literarios y, sobre todo, nuevas formas de cultura.

### 3.1.3 LECTURAS Y DECODIFICACIONES DE *HIJO DEL SALITRE* (1907/1952): TIEMPO HISTÓRICO Y HUELGA GENERAL

*La huelga general política demuestra cómo el estado no perderá nada de sus fuerzas [...] la proletaria se pone como única tarea la aniquilación de la violencia estatal.*

Walter Benjamin

Pensar *Hijo del salitre* desde el espacio histórico-temporal en el que se sitúa, nos puede ubicar en dos momentos: en la matanza de la escuela Santa María de Iquique en 1907, que es la referencia principal que articula gran parte de la ficción novelesca, y en la publicación de la novela en 1952. Ambos hechos (matanza y publicación de la novela) ostentan decodificaciones que navegan por dimensiones distintas. La huelga y posterior matanza es el acontecimiento que se produce bajo una coyuntura determinada en el contexto de la cuestión social, y el auge del salitre, a comienzos del siglo XX. Por su parte la novela es, de alguna manera, la escritura y representación literaria del acontecimiento, la que se configura como un *archivo* literario. Lo evidente es que ambas se sitúan en espacios históricos que no son excesivamente lejanos, pero sí culturalmente distintos: 1907 y 1952.

El filósofo francés Paul Ricoeur (2004) afirma que existe una articulación del tiempo histórico hecha por los sujetos y que puede ser leída como una *escenificación* o *teatralización* del tiempo histórico: conceptos que aluden tanto a su artificiosidad (teatro) como a su segmentación (escena). Como advertimos en el capítulo anterior Bernardo Subercaseaux, apoyado en Ricoeur, propone el tipo de escenificación para el tiempo histórico. Las categorías que establece Subercaseaux, en ningún caso rígidas, grafican «relaciones de anterioridad..., relaciones de simultaneidad... y relaciones de posterioridad (un «mañana» que tiene con frecuencia connotaciones teleológicas, constructivistas o utópicas) (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 11). El investigador señala que para que un tiempo

histórico se cristalice y adquiera virtualidad se requiere de una serie de «elementos» o instituciones que lo validen. Estos «agentes fundamentales» son espacios y dispositivos que funcionan como soporte y substancia de aquel sentimiento primigenio de todo tiempo histórico y responden, en concreto, a «las elites y a la *intelligentzia*» y en una dimensión operativa, «al gobierno, a los aparatos del Estado, a la prensa, al sistema educativo, a las Fuerzas Armadas, a los ritos y conmemoraciones cívicas, a la historiografía y a la ensayística, incluso a las obras literarias (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 12). Los dispositivos recién señalados (gobierno, prensa, historiografía, ensayo, literatura), en tanto espacios o instituciones, se configuran y materializan, según nuestra propuesta, como *archivos*. Para Derrida (1997), el archivo puede leerse como un espacio en el que se consigna (archiva): es decir, reúne los signos y los pone sobre un soporte. Los archivos, por lo tanto, son la substancia de todo tiempo histórico. A través de ellos se articulan discursos oficiales<sup>165</sup>.

Este apartado de nuestro estudio, bajo esta periodización, comprende dos categorías: integración (matanza de Santa María 1907) y transformación (publicación de la novela en 1952). Nos interesa, primero, indagar en las relaciones y correlaciones que se pueden establecer entre el episodio de 1907 en el tiempo de integración y como segunda categoría, queremos poner en relación la novela *Hijo del salitre* (1952), inserta en el tiempo histórico de transformación de la sociedad. Tal indagación nos lleva, por un lado, a comprender el sustrato cultural en el que este episodio es obliterado de la historia (huelga-matanza). Por otro lado, nos acerca a la reflexión sobre la forma y función que adquiere esta novela frente a su referente, el que, sin lugar a duda, puede ser leído como hecho histórico, trágico y

---

<sup>165</sup> Nos resulta interesante integrar la noción de *archivo* en la que se detiene Derrida ya que nos ayuda a concebir de modo concreto los elementos que sustentan el imaginario de una época. El filósofo francés en su trabajo *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, desarrolla, en principio, una revisión de la etimología del concepto y advierte que el sentido de la palabra *archivo* proviene del *arkheion* griego que, en definitiva, nos remite a un lugar cerrado (una casa, un domicilio, la residencia de los *arcontes*, que eran magistrados superiores). Con ello, Derrida viene a indicar que en el mundo griego los archivos se guardaban en un lugar cerrado, en concreto en la casa de los magistrados, que eran los guardianes de los archivos. Los arcontes, añade Derrida, tenían «el poder de *interpretar* los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley» (Derrida, *Mal de archivo* 10). La relación que establezco entre un tiempo histórico y el acto de archivación, como lo entiende Derrida, apunta a que los dispositivos que cristalizan un tiempo histórico (gobierno, prensa, historiografía, literatura) se materializan en documentos (archivos) que son afín a un Estado hegemónico que, a la vez, se nutre de estos. Como si el Estado hegemónico, que bien puede ser un gobierno, fuera la casa de los *arcontes* en la que ingresan estos archivos para convertirse en ley. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la archivación no responde, al menos no completamente, a una práctica automática alrededor del imaginario de un tiempo histórico. Son los mismos sujetos, que advierten el tiempo histórico hegemónico en el que se encuentran inmersos, los que disciernen sobre las cosas que se archivan. En todo tiempo histórico hegemónico existen discurso que le son contrarios.

traumático, pero que también, en su reelaboración ficcional, permite una lectura que habla de la posibilidad de cambiar la historia.

### **Tiempo de integración y transformación: el acontecimiento y su representación literaria**

Para finales del siglo XIX y comienzos del XX en Chile se vive un *tiempo de integración* que «incorpora discursivamente a los nuevos sectores sociales (sectores medios y populares) y étnicos que se han hecho visibles» con el fin de renovar la idea de nación en la que el estado pueda tener «un rol preponderante como agente de integración y armonía social» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 14). Al poner en diálogo las categorías que establece Subercaseaux y la noción de archivo que presenta Derrida, podemos afirmar que la idea de «integración» funciona como aquel sentimiento primigenio, o un imaginario, bajo el cual los distintos dispositivos consignan sus archivos. Conocer esta dinámica nos permite señalar, más allá de lo evidente, que la matanza de Santa María no se archiva dentro del discurso oficial debido a que dificulta la integración y armonía social. Queda como acontecimiento, no-histórico, obliterado, desarchivado. Sin embargo, fuera del archivo oficial emergen, *in-archivados*, en principio, «manifestaciones» contrahegemónicas que buscan subsanar el *mal de archivo*.

El poema de Francisco Pezoa «Canto de venganza», que circula meses después de la matanza de Santa María, se puede leer como una manifestación contrahegemónica. Este poema inaugura un corpus que más adelante se nutrirá por una serie de novelas que manifiestan su capacidad develadora y ponen entre sus narraciones el acontecimiento de 1907 en la ciudad de Iquique. Pese a ello, estas manifestaciones contrahegemónicas pugnan en contra de la censura impuesta por el gobierno en torno a los hechos ocurridos en Iquique. Dicho de otro modo, se instala el silencio como un modo de borrar de la memoria el hecho histórico. No obstante, este silencio es elocuente en tanto que la matanza desborda la archivación y emergen voces populares para narrar el acontecimiento. Tales silencios, por lo tanto, devienen en destellos de manifestaciones contrahegemónicas, externas al archivo

oficial, que tensionan este tiempo histórico de integración y logran promover, junto a otras esferas y dispositivos contrahegemónicos, un nuevo tiempo histórico.

Al seguir la periodización que hace Subercaseaux, nos damos cuenta que este nuevo tiempo histórico es uno cuya perspectiva está encaminada hacia la transformación de la sociedad. En este tiempo histórico «se advierte una rearticulación identitaria utópica y revolucionaria, desde el vector sociopolítico y desde el protagonismo del mundo del trabajo» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 17). En esta nueva escenificación del tiempo histórico se *imprime* o se escribe la novela *Hijo del salitre*<sup>166</sup>, de Volodia Teitelboim, la que, a través de la vida de Elías Lafertte, sigue la estructura de una novela de formación social, como ha sido analizado en el apartado precedente. La novela, en gran parte, también se detiene en la articulación de la huelga y en la posterior masacre de Santa María y deja al descubierto, ya sea por medio del aprendizaje de Elías Lafertte o del relato de la huelga y masacre, el discurso de un porvenir histórico en el que las utopías sociales tienen lugar, o que la historia puede ser otra: que las cosas se pueden transformar. Este discurso es posible gracias a la privilegiada ubicación del escritor en 1952, desde donde identifica la dimensión fundacional que ha adquirido este hecho en el plano social, cultural y político.

Si queremos hablar de fundación, en el contexto de la pampa salitrera, resulta, de algún modo, poroso, en tanto que esta ha sido concebida como aquel espacio en el que se le restan derechos a los obreros y en el que se suceden las huelgas y represiones. La pampa se presenta como un espacio urbano en el que, señalamos más atrás, irrumpe la modernidad por medio de «la industria la fábrica, la tecnología». En definitiva, es un lugar que —al decir de Sergio González— supone «el desafío del caliche y la calichera, la cueva y la moderna planta de lixiviación, el impacto de los cachuchos, la abundancia de la pulpería, la distancia social de la administración» (González, «Habitar la pampa» 58). Es un espacio tanto de experiencia traumática como de asombro. Se puede leer como un espacio dual que se manifiesta, y que se puede entender con claridad, por medio de los versos de Clodomiro Castro: «Allá a lo lejos alzase gigante / (especie de obelisco en el desierto) / robusto tubo de columna humeante / que invita al trabajo al gran concierto»; «Las manos callosas / y escuálidos, flacos, / somos

---

<sup>166</sup> Junto con *Hijo del salitre* se escriben una serie de novelas que toman como referencia la matanza de la escuela Santa María entre ellas: *Norte Grande* (1944) de Andrés Sabella; *La luz viene del mar* (1951) de Nicomedes Guzmán; *Caliche* (1954) y *Los Pampinos* (1956) de Gonzales Zenteno.

del mundo su nervio vital. La vaga esperanza, / los rudos trabajos / condensan, tan sólo nuestro ideal...»<sup>167</sup>. O en el poema de Francisco Pezoa, el que representa con mayor acierto la huelga y posterior matanza en la ciudad de Iquique y que «suenan» durante el capítulo final en *Hijo del salitre*, «Canto de venganza»:

Canto a la pampa a la tierra triste  
réproba tierra de maldición  
que de verdes jamás se viste  
ni en lo más bello de la estación...  
¡Benditas víctimas que bajaron  
desde las pampas llenas de fe  
a su llegada lo que encontraron  
la ruina metralla tan solo fue!

La pampa es, en el ciclo de expansión del salitre (1880 -1930), un espacio trágico. Los obreros han sido excluidos del «festín de la modernidad». Son «abejas sociales» que elaboran «para otro panal». Por lo tanto, la experiencia traumática habita en el pampino tanto por la vivencia de la masacre como por la irrupción de la modernidad. Lukács señala, interpretando a Marx, que «el desencantamiento del mundo» (o empobrecimiento de la experiencia), «se explica desde una perspectiva causal y en relación con el desarrollo económico [capitalista]». Walter Benjamin (1933) teoriza sobre este empobrecimiento de la experiencia. Sin embargo, sus reflexiones son leídas, por algunos críticos, como un corte radical de sentido a raíz de este trauma en la modernidad. En consonancia con el imaginario histórico, que propone Subercaseaux, y con la idea de *estructura de sentimiento* de Raymond Williams, postulamos una lectura menos tajante sobre las reflexiones de Benjamin. El corte de sentido que deja la modernidad y el trauma histórico provocarían —a nuestro entender— la apertura a una nueva época histórica de transformación<sup>168</sup>. Teitelboim, autor de la novela, imprime el sustrato cultural en el cual está inserto (tiempo de transformación) y reafirma la idea de apertura a

---

<sup>167</sup> Versos recuperados del trabajo de Sergio González: «Habitar la pampa. La creación poética del salitre».

<sup>168</sup> Si nos remitimos al trabajo de Subercaseaux podemos entender que no existe un único factor que determine el paso de un tiempo histórico a otro. Son múltiples y complejos los factores que permiten este cambio en la escenificación histórica del tiempo. No obstante, y en coherencia con la presente investigación, podemos señalar el sistemático crecimiento que se da en el sector obrero desde comienzos de siglo hasta 1930. La mayor presencia de este sector, y de sus demandas, van en crecimiento y la huelga se posiciona como el espacio para solicitar tales demandas. Entre 1902 y 1908 son «unas 200 huelgas» las que emergen y más de 130 entre 1917 y 1920.

una nueva época, lo que explica, en principio, aquella esperanza de una nueva historia. La convicción del escritor es coherente, y privilegiada desde su posición, ya que ha podido leer el devenir histórico desde la matanza, o del auge del salitre, hasta el contexto de producción de la novela en 1952. Es patente, por lo tanto, su esperanza porque «la sangre se vuelva experiencia» (483). Por continuar el camino que hasta entonces se ha marcado por un imaginario de transformación de la sociedad. Todo esto nos lleva a señalar que la huelga y la matanza adquieren ribetes fundacionales y que el texto literario proyecta una continuación del imaginario histórico, hegemónico por entonces, en que el obrero es visibilizado.

### **La huelga en 1907 y la huelga general en la novela «Hijo del salitre» (una lectura benjaminiana)**

Walter Benjamin en la tesis VIII de su trabajo «sobre el concepto de historia» señala que los oprimidos viven en un estado de excepción permanente que es la regla y que debemos promover un verdadero estado de excepción: llegar a un concepto de historia que le sea coherente. La pampa salitrera, a comienzos de siglo XX, parece ser por antonomasia aquel espacio en que el oprimido vive en un estado de excepción como regla: «cada oficina tiene su propia aduana, su propia moneda, su propio gobierno» (Teitelboim, *Hijo del salitre* 174). Los obreros reciben «fichas de papel de cartón o de género; pero nada de plata contante y sonante» (174). Aquello era «cosa de todos los días» —señalará Elías Lafertte. Pero en *Hijo del salitre* la pampa puede ser vista también, por medio de la huelga, como el espacio en el que emerge la posibilidad de acceder a un «verdadero estado de excepción», en el que el subalterno deje su condición de oprimido. La huelga se proyecta, entonces, como una acción revolucionaria y como forma de paralizar la producción de las oficinas salitreras y cambiar el sistema de explotación. Esta cesación de la actividad puede ser leída también, como la posibilidad de paralizar el curso que lleva la historia.

La forma de la huelga, aunque no lo parezca, no es una ni la misma. Existe «la huelga» y «la huelga general». No es del todo improbable, como iremos viendo, que la huelga en 1907 haya sido una huelga política y la representación literaria en *Hijo del salitre* sea en parte la proyección de una huelga general. Bien señalamos al comienzo que ambos hechos ostentan

decodificaciones distintas. Tanto Georges Sorel como Walter Benjamin diferencian entre estos dos tipos de huelga, pues no todas poseen las mismas características. Pero ambas se encuentran determinadas, como veremos, por la violencia. Los trabajadores de la pampa, en su posición de obreros explotados, sufren un tipo de violencia que puede provenir por parte del estado, por parte de los dueños de las oficinas salitreras o por parte de las fuerzas armadas. De todas las dimensiones que adquiere esta violencia hacia el obrero la más evidente es la de represión que deviene en matanza y que en el permanente «estado de excepción» que vive el obrero, es normalizada<sup>169</sup> y, por lo tanto, se torna una práctica sistemática.

Desde una mirada contraria se dirá que a la huelga le es congénita la violencia. Se asume, bajo esta lectura, la huelga como una instancia violenta en la medida que interrumpe una «armonía» o forma establecida en que se desenvuelve un sistema. En otras palabras, el sustraerse del trabajo, «la abstención de actuar», «el no hacer» significan un no-producir. Esta lectura de la violencia también es parte del entramado ficcional en la novela de Teitelboim: «¿hasta cuándo duraría su pasividad frente al ejercicio de la violencia» (286), se le pregunta al general Silva Renard, a cargo de normalizar la huelga de Iquique. Sin embargo, la «abstención de actuar», que a la vez significa un «no hacer» refleja, en definitiva «aquello en que consiste la huelga [y] no puede en modo alguno caracterizarse como violencia» (Benjamin, *Para una crítica* 5). Resulta provechoso para un sector, por tanto, entender la huelga como instancia violenta, ya que propicia su desarticulación y represión. Esto último, para Benjamin, significa la verdadera violencia:

El momento violento aparece necesariamente en dicha abstención, y en forma de chantaje, cuando se presenta en la disposición de principio a volver a ejercitar la actividad interrumpida bajo ciertas condiciones que nada tienen que ver con ella o bien que solo modifican algo exterior en ella (*Para una crítica* 6).

En la denominada, y convocada, huelga de 1907 la violencia es ejercida en todas sus dimensiones. En primer lugar, es ejercida a través de la negativa por parte de los dueños de las oficinas salitreras: «orden inmediata de volver al trabajo» (184). En segundo lugar, es a

---

<sup>169</sup> A pesar de que los gobiernos parlamentarios «se declaran al margen de los conflictos de los trabajadores», intervienen con violencia y brutalidad. Ejemplo de estas irrupciones son, por nombrar algunos, los hechos de 1903 en Valparaíso; 1905 en Santiago; 1907 en Iquique; 1920 en Punta Arenas; 1924 en Marusia; 1934 en Ránquil.

través de «chantajes» para que los obreros vuelvan a sus labores y la negativa disposición para aceptar sus peticiones. En tercer lugar, la violencia se manifiesta a través de la represión y matanza de los trabajadores y en la obligación que tienen estos de retornar a la pampa a trabajar. Estas características definen, de alguna manera, un tipo de huelga que no llega a configurarse como la huelga general proletaria. Debido a que sufre su desarticulación por medio de la violencia estatal y con ella puede no conseguir nada o bien conseguir «mejoras» salariales o laborales. Cabe la posibilidad de que estas mejoras puedan ser leídas como una sucesión de momentos que pugnan contra la historia del progreso y logran «torcer» (transformar) el camino de esta. De cualquier modo, aquellas mejoras salariales o laborales son tan solo la dimensión pragmática que ha dejado tanto la huelga como su desenlace fatal, entendiendo con esto la existencia de otras dimensiones, quizá más abstractas, que ha dejado este acontecimiento.

En *Hijo del salitre*, la huelga parece mezclarse con ambiciones que, en voz del narrador, nos llevan a la idea de la huelga general proletaria. Para Georges Sorel, los dos tipos de huelgas son, en concreto, una de carácter político y una proletaria<sup>170</sup>. Esta última se presenta —parafraseando a Derrida (1922)— como una tentación deconstructiva del estado de excepción devenido en regla. Sorel, en *Reflexiones sobre la violencia*, señala que una de las tareas de la huelga general proletaria es la «aniquilación de la violencia estatal», imperante dentro de un estado de derecho. La definición que hará Sorel, y que recupera Benjamin en su ensayo *Para una crítica de la violencia* (1922), es clarificadora en cuanto a los objetivos y lo que persigue la huelga general proletaria:

Esta huelga general anuncia claramente su indiferencia con respecto al beneficio material de la conquista, al declarar que quiere suprimir el Estado; el Estado fue ciertamente la razón de existencia de los grupos dominantes que se llevan el provecho de todas las empresas cuya

---

<sup>170</sup> Hay que señalar que la noción de huelga general «es una idea muy antigua» —como bien lo advierte Carlos Pérez López citando a Jean Maitron. Incluso se considera que «el retiro de los plebeyos en el monte Aventino, en el año 493 a.C.» podría ser una manifestación práctica temprana del intento a huelga. Afirma Pérez López, por otra parte, que Sorel retomará «la teoría de la huelga general producida por sus amigos sindicalistas revolucionarios a comienzos del siglo XX y la confronta con una versión que circula “por arriba”, en las interpretaciones del marxismo que polarizaba al socialismo en dos corrientes incompatibles: la reformista y la revolucionaria» (Pérez López 45); en este escenario la huelga general proletaria sería de modo evidente la de tendencia revolucionaria. Para el caso de Chile, desde los años veinte a los años treinta se da «un giro lento pero ascendente desde el polo de la reforma hacia el polo de la revolución» (Subercaseaux, «Modernidad decimonónica» 57). Resulta coherente, por lo tanto, que Teitelboim en *Hijo del salitre* deje señas de la forma de la huelga general proletaria.

carga soporta el conjunto». Mientras que la primera forma de la suspensión del trabajo es violenta, puesto que provoca una modificación exterior de las condiciones de trabajo, la segunda es, como medio puro, no violenta. Y es que ella no ocurre con la predisposición de reanudar el trabajo tras concesiones externas y unas modificaciones cualesquiera de las condiciones laborales, sino con la resolución de reanudar solo un trabajo completamente modificado, no forzado por el Estado, subversión que este tipo de huelga, más que provocar, lleva a cabo (Benjamin, *Para una crítica* 15).

Algunas lecturas sobre este texto concluyen que la huelga general proletaria está en correlación con un tipo de anarquismo. Sin embargo, desde nuestra lectura, entendemos más bien que este tipo de huelga tiene como objetivo articular una nueva forma de interacción, con un aire revolucionario en baja sintonía con lo anárquico; esta, dentro de la tradición de los oprimidos, busca contar otra historia y no simplemente instaurar un derecho, como sería el caso de la huelga política. La apertura a «otro espacio» es reflexión constante en el entramado novelesco. En lo particular, Elías Lafertte se pregunta si acaso «ese gesto enorme» (unirse a la huelga) podría romper con todo el pasado y cambiar la forma en que vivían. En lo colectivo los pampinos olvidan «su pequeña particularidad para preocuparse del gran ser que ahora formaban» (225). La huelga les parecía una actividad «sobrehumana» y tenían «un deseo profundo de saber si habían sido los primeros» en articular una huelga de esa magnitud. La inquietud de los pampinos se condice con la idea de estar rompiendo con algo y con «la chance de que un día la humanidad mire al derecho y a su violencia como un objeto en desuso, pasado, obsoleto» (Pérez López 83) y que se propicie o se abra «un tiempo revolucionario» o, como señala Lafertte, «las páginas de una nueva época» (288) que esté pronto a venir.

El desenlace de la huelga, en 1907, y en la novela de Teitelboim es el mismo: la matanza en la escuela Santa María, la desarticulación violenta de esta y la reanudación del trabajo sin ninguna modificación. Frente a este desenlace, marcado por los muertos que yacen en la escuela, Elías Lafertte —al igual que el Ángel de la historia de Benjamin— se pregunta ¿cómo hacerlos revivir? La respuesta es auspiciosa y coherente con la posibilidad de una nueva historia: «solo podría hacerse a través de los vivos» (465), ya que era necesario asegurar que «los muertos de la escuela no murieron en vano» (473). Nos preguntamos, entonces, si es que acaso existe la huelga general proletaria ¿cuándo o cómo acontece? Al respecto, y dentro de la imposibilidad de indicar un estadio concreto en el que se materialice, hemos de señalar que, a nuestro entender, esta existe en una dimensión mítica/utópica, como

un imaginario que se encuentra en el por-venir, pero que, sin embargo, a través de la huelga política nos permite pensar otra forma de historia y nos señala la inminencia de que acontezca el tiempo revolucionario concebido a través del «verdadero estado de excepción» en el que se desarticule la norma histórica.

### **La huelga general como mito y la literatura como el discurso de inminencia**

Un camino para comprender la huelga general proletaria es bajo la idea del mito, puesto que esta es un hecho nunca acontecido. Se origina bajo la condición de que una sustracción (sin violencia/ pura), permitirá destruir un sistema opresor por abandono, lo que deja al descubierto la capacidad revolucionaria del trabajador. Según advierte Rancière esta es la primera imagen que sostiene el mito de la huelga general<sup>171</sup>. La noción de abandono, por otra parte, nos remite a una *toma de conciencia* por parte del sujeto que decide sustraerse (abandonar) del trabajo y paralizarlo por medio de la huelga general. Para Sorel, el mito se reactualiza a partir de los cuestionamientos entre lo real y no real en la «promesa del socialismo», la que se da en el contexto del imaginario de transformación a partir de la década del 30 en Chile. Aquí resurge el mito, pero esta vez «asociado al fantasma de la huelga general» (Pérez López 59), sostenida por un «imaginario común» que deja al descubierto la trascendencia en los aspectos sociales y revolucionarios de esta. El resurgimiento mítico se plasma en el texto literario, moviliza y difumina características de la huelga (de 1907) con los de la huelga general. Se asume, por lo tanto, el potencial de la huelga de paralizar la historia en su perspectiva teleológica (de la producción y el progreso), pues en el abandono o la cesación de trabajo se cancela la forma actual de concebir la historia. Se abre, por lo tanto, un espacio hacia algo «otro», hacia «trayectorias e imágenes que circulan en diferentes planos. En todos ellos, la huelga general parece ser un categoría de inminencia» (Pérez López 74). «Un día todo esto cambiará... Ahora la historia camina más rápida que en tiempos de nuestros primeros padres...Alcanzaremos a vivir grandes cambios» (482) —sentencia Recabarren ya en el final de la novela.

---

<sup>171</sup> Las reflexiones entre Rancière y Gauny profundizan mucho más en la construcción del mito de la huelga general. Se remontan a «la deserción de los esclavos de Babilonia en la construcción del edificio monstruoso» que representaría la unión «demoniaca entre el dios Moloch y la torre de Babel», pues estos temen por la caída de esta.

La conciencia pampina llega después de la huelga, cuando esta ha sido desarticulada. La huelga en *Hijo del salitre* es una representación de lo acaecido en Iquique en 1907. Al mismo tiempo, es una actualización del mito de la huelga general y de lo cerca que estuvo de acontecer en la pampa salitrera de Chile a comienzos de siglo XX. No obstante, el texto literario expande, virtualiza y proyecta la inminencia de que esta pueda ocurrir. Para ello, solo es necesario que el obrero comprenda y tome conciencia respecto a la situación histórica, y de violencia, de la que es parte. Es necesario que el sujeto visualice la imagen (mítica si se quiere) de que la huelga es probable e inminente. Pero no basta con eso, el sujeto debe tomar conciencia, además, de que esta huelga pretende subvertir un orden teleológico de la historia para acceder a otra forma en que esta se articule. Tal subversión parecía ser posible en el contexto de producción de la novela, pero que no llegó a ser: «lo que sí llegó a ser, a pesar de la frustración del horizonte de expectativas vinculado a una determinada concepción de la historia, son las creaciones culturales de valor estético que perdurarán más allá de la matriz y del clima ideológico que los alimentó» (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 214). Entre esas creaciones se encuentra la novela de Volodia Teitelboim, *Hijo del salitre*, la que, para la crítica, en su reedición en el año 1995, aún «nos revela un segmento vital de nuestra historia, donde residen no sólo claves del pasado, sino también las del presente y quizás, es lo más probable, las de nuestro futuro como nación» (Reseña de contratapa a la edición de 1995).

### 3.2 ***SANTA MARÍA DE LAS FLORES NEGRAS* (2002) DE HERNÁN RIVERA: FORMAS DE LA MEMORIA EN UNA NOVELA HISTÓRICA RECIENTE**

#### 3.2.1 LA NOVELA HISTÓRICA RECIENTE EN CHILE: HERNÁN RIVERA Y *SANTA MARÍA DE LAS FLORES NEGRAS*

*Cualquier persona normal debe sentir odio ante las periódicas matanzas de obreros y estudiantes en nuestro país ¿Usted no?*

Carlos Droguett

Antonio Gramsci afirma en *Cultura y Literatura* (1968) que dos escritores pueden representar el mismo momento histórico-social y que la crítica literaria debería comprender que dicho momento «no es nunca homogéneo, sino lleno de contradicciones». Por lo tanto, señala el filósofo italiano, habría que preguntarse cómo juzgar a quién no representa estrictamente el referente histórico-social y, por el contrario, abre la narración a otros elementos: «¿No son estos también representativos? ¿Y no es también representativo del “momento” aquel que expresa sus elementos “reaccionarios” y “anacrónicos?» (Gramsci 260). La sentencia de Gramsci adquiere sentido en esta parte, ya que nos permite superar una posible lectura que se limite a la comparación de dos textos que, en términos generales, toman como elemento de su narración un mismo referente. Por ello, comenzamos con la máxima gramsciana que, de modo determinante, señala que un momento histórico no es nunca homogéneo, y añadimos aquí, tampoco lo es el lugar desde el que se sitúan dos escritores.

En esta parte de la investigación tomamos como objeto de estudio la novela *Santa María de las flores negras* (2002) del escritor chileno Hernán Rivera Letelier. La primera interrogante que surge sobre la novela, conforme a la línea de investigación que aquí llevamos, es si acaso se le puede endosar la etiqueta de «histórica» a esta novela y cuál sería su adjetivo (tradicional, nueva, moderna, postmoderna, reciente). En principio, y de modo arbitrario, podemos establecer la génesis del siglo XXI como un momento de escisión para hablar de «novela histórica reciente», entendiéndola en su diferencia con la anterior corriente de ficción histórica (nueva novela histórica) que tuvo su auge entre 1970 y 1992. Es cómodo demarcar este momento para el quiebre o superación de una tendencia literaria y su predecesora, ya que el fin de siglo supone por sí solo un corte. También somos conscientes

que los procesos de transformaciones discursivas, programáticas y estéticas dentro de la literatura no ocurren de manera cronológica. Es decir, el corte no es más que una referencia imaginaria, que aquí nos sirve de modo pragmático, ya que en la literatura estamos constantemente frente a procesos complejos de transformación que suelen ser solapados.

Para el caso chileno, la novela de Hernán Rivera se ubica precisamente en el espacio de las complejidades que supone una mirada histórico-cultural de la literatura. Entendamos, para empezar, que el corte imaginario establecido demarca el paso de la nueva novela histórica a una novela histórica reciente y con ello se asume que existe una nueva tendencia en el uso de la historia o, como expusimos en el apartado teórico, un agotamiento de la primera. Sin embargo, estamos frente al paso de una tendencia literaria muy bien articulada y teorizada (nueva novela histórica) a manifestaciones recientes que solo nos señalan la heterogeneidad de la novela histórica en las primeras décadas del siglo XXI. Incluso podríamos aventurarnos a señalar que la novela histórica reciente, en tanto corpus literario, se concibe tan solo por la dimensión histórica que la sostiene, lo que supone algo muy débil debido a la subjetividad que significa hablar de «lo histórico». En la nueva novela histórica, como vimos antes, Fernando Aínsa y Seymour Menton establecían una serie de características fácilmente identificables. Tales características no se dan en el caso de la novela histórica reciente en Chile, aunque, como iremos viendo y desarrollando, es probable que existan tendencias, lineamientos o formas específicas bajo las que la historia ingrese al texto ficcional.

*Santa María de las flores negras* se publica en 2002, por lo que fácilmente puede ser catalogada como parte de la narrativa histórica reciente. Pero el mismo año se publica *Mapocho*, de Nona Fernández, novela cuyo sustrato la acerca totalmente a la anterior tendencia (nueva novela histórica) que ya veía su decadencia. En 2010 se publica *Carne y jacintos* de Antonio Gil, la que en términos generales mezcla aspectos de la nueva novela histórica con un tipo de novela histórica que podría entenderse como postmoderna, atendiendo a lo que en su momento señaló Linda Hutcheon y que fue revisado en el primer capítulo de esta investigación. Esta breve revisión, viene a sugerir que las tendencias nunca desaparecen por completo, sino que se cruzan, se mezclan y dialogan entre ellas. De cualquier modo, la novela de Hernán Rivera parece situarse en un espacio anacrónico y emparentarse levemente con la forma decimonónica de la novela histórica debido a la recuperación del

folletín en la narración. Al mismo tiempo, proyecta una línea memorial muy marcada que da luces a la teorización de la novela histórica reciente. ¿Acaso es la memoria el sustrato en común que comparte la novela histórica reciente? Entre uno de los últimos trabajos, dentro de los pocos en Chile dedicado a este tipo de ficciones, se encuentra el de Antonia Viu: *Imaginar el pasado decir el presente. La novela histórica en Chile 1985–2003*. En este libro la investigadora propone una serie de categorías para las novelas históricas recientes en Chile (insignia, viñeta, retablo, semblanza, memorial...), dentro de las cuales está el memorial, en el que Viu sitúa a la novela de Hernán Rivera.

Para la investigadora, la mezcla entre rasgos folletinescos y memoriales solo deja al descubierto la heterogeneidad en la ficción histórica reciente. Sin embargo, a nuestro entender, la memoria, como eje articulador en la novela de Hernán Rivera, propone un horizonte discursivo bajo el cual se puede comprender la novela histórica en su dimensión macro, pues se hace evidente que, desde un análisis en cuanto a la estética, formas o estrategias literarias, las novelas históricas recientes no logran ser un proyecto estético-literario en común, pero ello no necesariamente supone la inexistencia lineamientos que puedan compartir las novelas históricas recientes. Por otra parte, es pertinente considerar que de todas las novelas publicadas por el chileno tan solo una de ellas, *Santa María de las flores negras*, se avoca a un tema histórico. Tal predilección, bien podría sugerir una atención especial, por parte de los narradores, para llevar al texto episodios traumáticos, en los que no existe un personaje histórico, digamos la historia monumental, sino por leer la violencia, la memoria y el trauma como focos de interpretación de la sociedad contemporánea, al igual como revisamos en el caso de Argentina.

### 3.2.2 «LA VOZ DE LOS SIN VOZ»: LECTURAS CONTRADICTORIAS E IM-POSIBILIDAD DE LA UTOPIA EN *SANTA MARÍA DE LAS FLORES NEGRAS*<sup>172</sup>

*En las páginas que siguen, hago historia, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo grande y depurado.*

Carlos Droguett

«Develar es esencialmente misión del oprimido», nos dice Eduardo Devés en el libro que intenta recopilar la historia de una masacre. Develar también es misión de todo ser humano, afirma el autor, pero es sobre todo tarea del intelectual. La historia, como señala Mauricio Ostria (2009), «es de todos conocida». El siglo XX traía la celebración del centenario, una nación aristocrática que ya tenía héroes patrios, que había ganado una guerra a los países vecinos y que celebraba aquellas historias tan dignas de ser transmitidas; en paralelo, el panorama era diferente. En la pampa, peruanos, bolivianos, argentinos y chilenos convivían día a día trabajando en las minas del salitre, se sentían descontentos y exigían mejoras salariales<sup>173</sup>. El curso que sigue la historia y su final trágico, ya todos lo conocen. Se gesta la huelga en la minera San Lorenzo, se van sumando las oficinas salitreras, se dirigen los obreros al puerto de Iquique, autoridades piden a los pampinos que se junten en la escuela Santa María. No obtienen respuestas satisfactorias de su petitorio y son conminados a volver a la pampa. Los trabajadores insisten en la exigencia de lo que ellos consideran sus derechos, ante lo cual el general Silva Renard «soluciona» las cosas. El 21 de diciembre acontece la matanza en la escuela Santa María de Iquique donde, según la historiografía, un número indeterminado de individuos habría encontrado la muerte: la historia es conocida. Los intelectuales develaron aquel hecho que fue obliterado por la llamada historia oficial.

Con la novela de Hernán Rivera, *Santa María de las flores negras*, ya no podemos señalar una tarea develatoria como en el proyecto de Devés. No obstante, sí podemos afirmar su capacidad de dar voz a la pampa y al pampino. En un trabajo previo (2015)<sup>174</sup>, ya hemos

---

<sup>172</sup> El análisis que a través de este apartado presentamos tiene su origen en una investigación previa (2015), de Magíster, que nos sirve de base para una nueva relectura de la novela de Hernan Rivera Letelier.

<sup>173</sup> Dichas «mejoras salariales» son detalladas claramente en la novela y son concebidas tan solo como la parte más vivible de los problemas de quienes trabajan en la pampa salitrera.

<sup>174</sup> «Hablar por los que no tienen voz. Nación y Utopía en dos novelas chilenas de filiación histórica» Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana contemporánea. Universidad Austral de Chile.

propuesto la posibilidad que asume la literatura para dar «voz a los sin voz», bajo una concepción de la literatura como praxis cultural y política capaz de representar discursos que contravienen lo hegemónico. Con ello queremos señalar la eventualidad que tiene la literatura «de elaborar la historia de los vencidos: su memoria» (Carreño, *Memorias* 69). Adquiere total sentido, entonces, la idea de que el texto literario, en un modo alegórico, puede ser la voz de quienes no son escuchados o son silenciados. La novela de Hernán Rivera se nos presenta, bajo este panorama, como una actualización del imaginario pampino y de modo concreto como una nueva decodificación de lo que fue la masacre de Santa María en 1907. Nos interesa, por lo tanto, establecer un primer punto de relieve para profundizar en la subjetivación del pampino y en las complejidades y contradicciones que guarda la utopía en esta novela de filiación histórica. Por otro lado, queremos revisar, también, el silenciamiento de los pampinos en su dimensión discursiva y vital, ya que a partir de tal silenciamiento la novela de Rivera viene a nutrir un gran corpus artístico y cultural cuya lectura contemporánea del pampino nos hace ver que el texto literario puede ser la voz de los mineros, pero ya no frente a las autoridades ni frente a los militares de aquel entonces. En esta reactualización de aquel episodio histórico, el texto literario deviene en una voz que denuncia frente a la sociedad chilena que percibe la utopía de los huelguistas dentro de la novela, pero al mismo tiempo reconoce que tal sueño no ha tenido un lugar y que el personaje central de la ficción ha debido retornar a la pampa a trabajar después de la masacre de obreros. La novela parece ser, por lo tanto, un relato circular y de cierre, pero a la vez, en su dimensión «no dicha», un relato de apertura y utopía.

### **Subjetivación del pampino: la cotidianidad en la huelga**

La novela, por medio de sus tres capítulos, nos hace parecer que estamos frente a una crónica. El tiempo del relato es de trece días en los que se pone especial énfasis en tres momentos: la peregrinación de los huelguistas, los días de espera en Iquique y la matanza de trabajadores en la escuela Santa María. En estos tres espacios históricos se configura un imaginario del sujeto pampino a partir de su cotidianidad por medio de un narrador colectivo, que solo develará su rostro al final de la ficción. Este narrador comienza conminando a la

huelga al personaje central, Olegario Santana, y «a todos los que hallaron en la pampa esa mañana» (Rivera Letelier 15)<sup>175</sup>. La invitación del narrador trasciende el entramado ficcional para convertirse en un llamado al lector a un nuevo re-conocimiento de los pampinos que murieron en 1907, de los que ya todos estamos al tanto gracias a la poesía, la música y la literatura chilena de mediados del siglo XX. El narrador colectivo, que parece ser la voz de la pampa, es al mismo tiempo una multiplicidad de voces narrativas (Olegario, José Pintor, Gregoria Becerra, Idilio Montaña...etc.) que permiten que se desarrollen historias paralelas y particulares en medio de la peregrinación de los huelguistas. Señala Mauricio Ostria que es, precisamente, esta característica, «el aporte más significativo de Rivera Letelier a la llamada novela del salitre... la incorporación de una focalización interna a las voces narrativas y de un lenguaje propiamente pampino» (Ostria et al. 289).

Un habla popular, «socarrona; una retórica hiperbólica, barroca y carnavalesca» es el lenguaje que da cuenta de la condición marginal del obrero del salitre: una *subjetivación* que no traiciona, a nuestro entender, el sustrato ideológico con el que se identifica al pampino. El sustrato ideológico queda determinado en las primeras hojas de la novela en voz del narrador: «Éramos más de ochocientos los huelguistas reunidos en torno a los hermanos Ruiz, que no paraban de arengarnos y darnos ánimos para que no entregáramos la oreja al capitalismo» (19). Pero existe, en esta novela, un desplazamiento del componente ideológico a un espacio «micropolítico» en el que los personajes son receptores de un discurso macropolítico que no se configurará como eje central en la narración. Son más bien las historias particulares en medio de la huelga las que ocupan el espacio, y que, de modo paradójico, dejan al descubierto el anhelo de un proyecto social que no se privilegiará como discurso dentro del entramado. Adquiere importancia, bajo esta lectura, la premisa de que la literatura es «la voz de los sin voz», en tanto que existe una doble connotación y decodificación en la novela de Rivera Letelier. La primera decodificación que podemos hacer queda manifiesta por medio del narrador, en tanto este es: «voz colectiva [que] involucra a todas aquellas voces que han sido históricamente “otros radicales” para el discurso oficial chileno (peruanos, bolivianos, argentinos) y los integra en una alteridad común» (Ostria et al. 290). La segunda decodificación se refiere a la voz (jerga) popular del pampino que proyecta su subjetividad

---

<sup>175</sup> A partir de aquí las citas a la novela *Santa María de las flores negras* únicamente se indicarán con el número de la página.

por medio de historias particulares que son enunciadas por ellos mismo en la novela. Esta última conlleva a que la pampa se convierta en un «escenario de fondo» de diversas anécdotas que se entrecruzan en medio de un espacio histórico adverso, pero que otorgan mayor humanidad a los personajes; se da paso a una voz «más fresca popular e íntima» en el relato. Son obreros más verosímiles que han sido liberados de las representaciones «acartonadas» del realismo socialista — dirá Rubí Carreño leyendo a Ostria (2009).

La subjetivación del pampino, sin embargo, deja lecturas contradictorias. Por un lado, está la asociación que se hace del trabajador del salitre como un consumidor de alcohol y de prostitutas<sup>176</sup> o la introducción de imaginarios folletinescos y neoliberales representados a través de la mujer erotizada en el tabaco y la noción de esta en su calidad de una «buena esposa». Son marcas que posibilitan una lectura de la novela como producto masivo que — revisa Rubí Carreño— serían «incapaces de generar memoria» (Carreño, *Memorias* 68). De acuerdo o no con esta sentencia (Carreño, Daniel Noemí, Alejandro Zambra, Antonio Sandoval)<sup>177</sup>, sí hemos de advertir que el pampino que se reelabora en *Santa María de las flores negras* es un sujeto que difícilmente se una a la lucha obrera y política con el fin de transformar la sociedad. Antes que eso, cada personaje es configurador de su propia historia, preocupaciones y alegrías. Se rompe el imaginario del sujeto popular bajo la perspectiva de «subjetividades siempre heroicas y sufrientes, a las que en vez de la ropa vieja se le puede regalar una utopía de liberación» (Carreño, «Es peligroso ser pobre amigo» 115). Más bien, queda al descubierto la forma de un relato circular en su estructura, bajada a Iquique y retorno a la pampa, y en su dimensión discursiva, la que nos habla de un motivo no-revolucionario ni transformador en el que el destino del sujeto popular es volver a la «gozosa y rutilante vida» del trabajo en la pampa —«el círculo vicioso de la explotación» dirá Eduardo Barraza—, tal como debe hacerlo Olegario Santana, personaje central dentro del entramado novelesco:

A las seis y media, ya vestido con su cotona de trabajo y sus pantalones de diablo fuerte encallados por los cuatro costados, se cala el sombrero, se cuelga la botella de agua al

---

<sup>176</sup> Rubí Carreño profundiza en este tema en el artículo: «Es peligroso ser pobre, amigo: clase, masculinidades y literatura en las representaciones artísticas de Santa María de Iquique».

<sup>177</sup> Daniel Noemí señala que la novela de Rivera Letelier es parte de un «realismo neoliberal»; Alejandro Zambra, escritor chileno, la nombra como «pampa ilusión», con lo que se remite a una telenovela; Sandoval afirma que esta es un producto pop. Tales referencia han sido revisadas por Rubí Carreño en su investigación sobre la novela.

hombro y sale tranqueando hacia la calichera... Enciende entonces su tercer cigarrillo del día, exhala el humo en un torvo gesto de resignación y continúa su camino hacia el cerro (Rivera Letelier 285).

### ¿Folletín histórico o «alegorías de génesis»?

La subjetivación del pampino en la novela lleva implícito, de modo transversal, el motivo amoroso. Olegario Santana, obsesionado con la publicidad del tabaco *Yolanda*, ve en Gregoria Becerra, una pampina, su representación real. Por otro lado, Idilio Montaña junto a Liria María son otros personajes que configuran una historia de amor que se gesta en medio de la huelga. Son estas marcas *folletinescas* las que nos hacen evaluar el horizonte de expectativas que subyace en esta obra literaria. Cabe preguntarse, entonces, si acaso Rivera Letelier, de modo anacrónico, retoma la forma del folletín, preponderante en la narrativa realista del siglo XIX, con el fin de encantar a un lector masivo<sup>178</sup> o si más bien se trata de «contrapuntos» a la narración principal cuyo tema histórico es la matanza de Santa María en 1907. Antonia Viu señala que «la revisión de la historia pareciera ceder ante la tensión generada por la presencia de las marcas discursivas de la novela folletinesca» (Viu 77). Sin embargo, bajo su lectura, concluye que la pervivencia de estas marcas solo deja al descubierto «la heterogeneidad de la ficción histórica (novela histórica)» reciente (siglo XXI) en Chile.

Entendemos que la programación del motivo amoroso/folletinesco en la novela está dado desde que la peregrinación de los huelguistas hacia Iquique toma forma. En voz del narrador se señala que los enamorados configuran su propia historia en medio del conflicto:

Un poco más atrás, a pleno sol, tomados de la mano y sin dejar de mirarse un solo instante, Idilio Montaña y Liria María casi no se percatan del gentío que empuja, canta, grita y suda a su alrededor. Para ellos la huelga ha cambiado completamente de sentido. Ahora toda ella no es más que la puesta en escena de la sublime obra de su romance inmortal (Rivera Letelier 81).

Se reafirma, a través de esta cita, la concepción de la huelga como un escenario de fondo en el que se desenvuelve una historia de amor. La joven pareja enuncia el cambio de

---

<sup>178</sup> Más allá de la lectura que la crítica realiza, o de la que aquí hacemos, *Santa María de las flores negras* se configura sin duda como «un *best-sellers* local de asunto histórico».

sentido que ha adquirido la huelga para ellos. Se hace manifiesto que no renunciarán «a sus deseos personales en pro de un bienestar social mayor, que es lo que hubiera hecho cualquier personaje dentro de los mundos posibles del realismo socialista» (Carreño, *Memorias* 70). Por el contrario, el «destino mortuorio» que envuelve a la novela y a la huelga es eludido por la pareja cuando deciden irse a la playa y, como una escena cinematográfica, comienzan «a abrazarse y besarse» (255). Un «beso mojado y playero» que es atravesado, sin embargo, por un silencio «universal que dura apenas una milésima de segundo», ya que acto seguido comienza el estruendo de las ametralladoras en la escuela Santa María. Las marcas folletinescas en la novela son evidentes. Pero también es evidente que estas se presentan tensionadas por el motivo histórico que, para nosotros, comparte la novela. Al respecto, adherimos lo que Antonia Viu advierte cuando señala que la novela «parece ceder», más no cede completamente a la forma folletinesca.

Respecto a la contradicción que suponen los motivos históricos-folletinescos en la novela, la voz del narrador se ocupa de reafirmarlos cuando profiere que la huelga no es más que «la espléndida trama del enamoramiento» (82) de los dos jóvenes. Pero afirma, también, en el siguiente párrafo, que «la agitada muchedumbre a su alrededor, sufre los efectos de la canícula aplastante, no deja de clamar y reclamar sus reivindicaciones y levantan carteles y flamean banderas» (82). Por otro lado, la historia de amor se intercala en los capítulos finales y se dedica uno en «exclusivo» a la historia de Idilio y Liria María y el siguiente a la masacre de obreros en la escuela Santa María. Entendemos entonces, junto con Mauricio Ostría, que los relatos amorosos que se integran a lo largo de la novela «no están puestos allí por mero capricho o solo para entretener al lector» (Ostría et al. 291). Son elementos que tensionan la narración y sirven de «contrapunto» al relato central de la huelga y la tragedia. Bajo tal idea, estos relatos pueden tener una doble lectura que no necesariamente debe ser opuesta: la de encantar a un lector masivo con las marcas folletinescas, pero también ejercer un contrapunto en la narración histórica.

En su dimensión discursiva, la convergencia historia/folletín deviene en la novela en una doble decodificación que permite comprender «la relación amorosa» entre Olegario Santana y Gregoria Becerra más allá de la simple anécdota amorosa. Como bien se relata en la novela, la relación de estos dos personajes, que nace en medio de la huelga, tiene un desenlace fatal con la muerte de Gregoria en la escuela Santa María. Una de las lecturas que

podemos hacer de este hecho es como un símbolo (encuentro y pérdida del amor en el entramado ficcional) que deja la sensación de relato circular en la novela. El desenlace funesto de la relación es al mismo tiempo el desenlace de todos los obreros: «un fracaso de todos los trabajadores que han de volver a laborar en las oficinas salitreras sin haber conseguido lo que buscaban» (Ostria et al. 291). Por otro lado, tanto la historia de Olegario Santana como la de los jóvenes suponen un tipo de relato iniciatorio —o de génesis al decir de Ostria— que simbolizan la esperanza o el anhelo de un sueño. Por consiguiente, la dimensión discursiva en la novela, a través de las marcas folletinescas, se bifurca por dos caminos: uno que nos habla de la apertura a algo nuevo que sin duda es la de plantear la posibilidad de una utopía, y, por otro lado, el del destino circular e infausto del obrero tanto en la huelga como en el devenir histórico.

Queda de manifiesto que las marcas folletinescas en la novela no son vistas, a través de este análisis, como elementos que nos lleven a ubicarla en el espacio de la denominada paraliteratura. Rodrigo Cánovas, de manera excepcional dentro de la crítica literaria, entiende que el folletín reclama un lector masivo cuyo interés, en alguna medida, es el gusto y la nostalgia «por historias que solían entretener a todo público, e incluso educarlo» (Cánovas 66), además de considerarlo una forma narrativa manifiesta en la novela chilena de finales del siglo xx. En el plano de la novela histórica, lo que señala Cánovas también es advertido por Antonia Viu y Eduardo Barraza (lectores de Cánovas). Parece ser, en definitiva, que la inclusión de marcas y tendencias folletinesca en la novela histórica contemporánea, además de confirmar la heterogeneidad (y agotamiento de su tendencia transgresora), presentan la utopía de manera renovada, a la que, también, le es congénita la consolación literaria frente a tragedias históricas como el caso de la matanza en la escuela Santa María de Iquique en 1907.

### **Utopías compensatorias en la novela histórico/folletinesca de Rivera Letelier**

Joan Oleza revisa, en uno de sus trabajos, la «alianza» que existe entre historia y novela<sup>179</sup> (que en estricto rigor es entre historia y ficción) y en él afirma lo siguiente: «la

---

<sup>179</sup> El texto de Oleza lleva por título «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo» y es parte del libro *La novela histórica a finales del siglo xx* (1996).

trama de una narración histórica no reproduce el pasado, no lo imita, tampoco lo explica; lo comprende, lo simboliza, se constituye en su correlato alegórico» (Oleza 89). Siguiendo este planteamiento, y también lo que postula la teoría de la recepción (Eco, Jauss, Iser, entre otros), es factible señalar que la novela de Rivera Letelier puede ser decodificada como el correlato de un hecho histórico cuyo sentido es actualizado por la lectura que el autor hace de este acontecimiento. Esta lectura «lejos de ser pasiva es una instancia constitutiva de significación textual, una instancia que responde a un horizonte de expectativas y a un nicho socio histórico» (Subercaseaux, *Texto inédito* 2017), desde el que se actualizan tanto las direcciones de sentido ya previstas en el acontecimiento, como también se le puede dotar de otras que no lo están. En *Santa María de las flores negras* entendemos que se actualiza el sentido de un hecho histórico trágico y a su vez se inauguran nuevas direcciones de sentido que no necesariamente inhabilitan la capacidad del texto literario para configurar memoria.

Las nuevas direcciones de sentido, presentes en la novela de Rivera Letelier, responden y apelan, según entendemos aquí, a la sensibilidad del lector por medios relatos que provoquen otras tensiones paralelas a las del acontecimiento histórico. En ese camino la utopía que se nos presenta en *Santa María de las flores negras* ya no responde, como en la narrativa del realismo social, a una concepción de la historia y de la sociedad como un espacio fecundo para la transformación de la sociedad. Son más bien utopías de compensación en las que el entramado amoroso enmienda el fracaso o la tragedia histórica. La utopía en este sentido significa una apertura o una esperanza que se puede leer de modo simbólico en el mismo desenlace funesto entre Olegario Santana y Gregoria Becerra. El mismo retorno a la soledad de Olegario significaría, bajo esta nueva lectura, una superación del motivo circular a través del recuerdo de una mujer, pero ahora real, capaz de «imponerse al ideal femenino metido en una cajetilla de cigarros» (Ostria et al. 291), o la historia de los jóvenes que, al salvarse de la masacre, emprenden viaje al sur, a casarse y en busca de una nueva esperanza: «sueñan el doble sueño de Talca y del amor que abre el relato a otros mundos posibles» (Nieves y Bravo 17). Además, tal apertura queda sellada a través del personaje central, Olegario Santana, quien les entrega «los ahorros de todos sus años de trabajo» (281), con el objetivo de que los jóvenes puedan cumplir la utopía que, al parecer, no se encuentra en la pampa. Estas aperturas o «alegorías de génesis» nos hablan de la utopía presente en la novela como una forma de compensación al lector en una dimensión simbólica. Por otro lado, la

novela en su dimensión de discurso histórico contrahegemónico también configuraría utopías compensatorias, pero en un nivel distinto al de las historias amorosas insertas en medio del entramado novelesco.

El narrador devela su rostro al final de la novela: «los que caímos acribillados aquella tarde sangrienta... tuvimos que morir para salvar *el honor y el prestigio moral de los patronos*» (283), «aún seguimos revolcándonos y despotricando contra la hipocresía con que se ha tratado de ocultar al país los millares de muertos de esa carnicería a mansalva» (239). Es uno de los obreros que murieron en Iquique en medio de la huelga. Es conocedor de la historia y de la no-historia de la que fue parte por largo tiempo. Dicha posición privilegiada le permite sugerir la utopía histórica como una posibilidad que, de cierto modo, se acerca con la irrupción de un imaginario histórico de transformación en Chile años después de la masacre. Pero para ello es necesario el *sacrificio* de los pampinos. El narrador sabe y entiende el carácter fundacional del hecho histórico y reconoce que tal sacrificio produjo la apertura a una mejora en la relación entre trabajo, trabajador y capital<sup>180</sup>. Pero también conoce el desenlace funesto que tensiona dicha utopía. Así los personajes de la pampa pasan a simbolizar esta pugna. Gregoria Becerra señala en medio de la huelga: «no tenemos que rendirnos hasta ver qué pasa. Ya está bueno de abuso y de explotación... Soñar ya es luchar de alguna manera... se podrá matar al soñador, pero no al sueño» (173). Por otro lado, Olegario Santana afirma lo siguiente:

Toda la vida hemos sido explotados y no creo que esto vaya a cambiar mucho [...] Todo esto que se está haciendo, la huelga, los mítines, la marcha a través del desierto, querer levantar y unir a la pampa en una gran lucha contra la explotación, me parece un sueño imposible (173).

La pugna deja al descubierto dos posiciones que problematizan el discurso de la novela y plantean tanto la posibilidad como la imposibilidad de un proyecto social. No obstante, ambas lecturas no son opuestas en el entramado novelesco. La imposibilidad de la utopía social, entendiendo la noción de utopía bajo ciertos matices que antes hemos indicado, estaría dada en la figura de Olegario Santana, que no casualmente debe retornar al trabajo después de la masacre de obreros. Olegario Santana carga con todo el peso cultural de un tiempo de

---

<sup>180</sup> Hay que tener claro que, las injustificadas matanzas, dieron paso a la revisión de las demandas de los trabajadores en lo relacionado con la cuestión social. Y que fueron la base de la conformación del movimiento obrero y posteriores partidos socialista y comunista.

transformación que no, en la primera década del siglo XX, aun no ve el cumplimiento de un proyecto social. Por otro lado, Gregoria Becerra, al igual que el narrador, muere en la masacre y desde ese lugar plantea la esperanza de que la utopía pueda ser posible en el espacio socio-histórico del que habla. En ese orden de cosas la novela de Rivera Letelier, por medio del relato histórico, interpela al lector y lo pone en un lugar reflexivo sobre el devenir que ha tenido la historia de Chile y la relación actual entre hombre capital y nación. Esta interpelación se da a través de las «voces subterráneas» que hablan *aquí y ahora* por medio de una ficción. Son voces que han encontrado quien pueda entregar su mensaje que nos habla de que existe la posibilidad de que se reproduzcan mejores situaciones que las que ellos vivieron y que existe un camino que va desde lo negativo (masacre de obreros) a lo positivo (carácter fundacional y utópico) en el hecho histórico que articula la novela *Santa María de las flores negras*.

La novela, por lo tanto, en su dimensión de artefacto literario propone una utopía cuya lectura es variada y compleja. Para Foucault, toda utopía es al mismo tiempo una compensación. Tal carácter lo adquiere la novela en la medida que permite hablar al pampino y proyectar la esperanza de sus personajes. Sabemos que no hubo justicia, ni tampoco la habrá, que no hubo culpables que cumplan una condena, y tampoco los habrán. Lo que identificamos, y que la literatura nos propone, es que no se trata de compensar el castigo a los culpables y, como afirmamos al comienzo, no se trata de reproducir o imitar la historia. La literatura, en cierto modo, puede denunciar, pero será una denuncia abstracta, que no tiene el poder para hacer justicia y castigar. La compensación (consolación) que se le otorga al lector es el imaginario de que los obreros que murieron aún pueden plasmar y expresar sus demandas. No han sido acallados mientras la literatura le otorgue un espacio. Todo lo trágico queda tensionado por las utopías de los trabajadores y las relaciones amorosas que emergen en la novela. No se trata de llorar a los muertos de Iquique; se trata de que el texto literario ha sido capaz de revivir a los obreros y que su muerte no ha sido en vano. Que otra historia es posible. Y esa posibilidad es al mismo tiempo un sueño, una utopía, una esperanza, que funciona como dispositivo consolador y compensador, a pesar de que tanto el desenlace de la huelga es fatal y el proyecto social por el que luchaban los trabajadores fue truncado, a pesar de eso, la posibilidad de un porvenir mejor, se sobrepone en este texto literario.

Ahora bien, para clarificar la idea de que la utopía en la novela de Rivera Letelier tiene carácter compensatorio, podemos revisar lo que Foucault señala al respecto:

Las utopías son los lugares sin espacio real. Son los espacios que entablan con el espacio real una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad en su perfección máxima o la negación de la sociedad, pero, de todas suertes, utopías con espacios que son fundamental y esencialmente irreales (Foucault, «Los espacios otros» 86).

En el caso de *Santa María de las flores negras*, existe una relación de analogía directa entre la pampa salitrera de comienzos de siglo XX y lo que los autores presentan en sus novelas, analizado desde el punto de vista del espacio. Los traumáticos acontecimientos ocurridos a comienzos de siglo XX son revisados años después y se entregan al lector, quien debe hacerse la pregunta: ¿en realidad estamos en posición de decir que se cumplieron los sueños por los que murieron personas en el desierto de Atacama en 1907? Acaso ese porvenir mejor ¿ya aconteció? Nos queda una evidente respuesta. Décadas más tarde aún no se ha logrado ese futuro que muchos hombres imaginaban el siglo pasado, pero nadie dice que ese futuro no se logrará. Los muertos en la tragedia de Iquique no habrán muerto en vano porque la novela proyecta la posibilidad de que en un nuevo tiempo histórico pueda ser alcanzada. Es en el propio lector en quien descansa la completa y total posibilidad de hacer justicia: un porvenir, un mundo mejor que, si bien aún no sobreviene, su llegada es posible.

En definitiva, *Santa María de las flores negras*, junto con plantear la reflexión en cuanto al devenir de la historia de Chile, no soluciona el problema. No se llega a producir lo que pasa en la novela problemática (siguiendo a Eco) que deja al lector en guerra consigo mismo. Más bien ocurre lo contrario: nos deja en un estado armónico y de paz (novela popular) a través de la apertura simbólica en las historias amorosas, y de la posibilidad de la utopía en el entramado histórico al final del texto. Se construye como un discurso compensatorio que habla sobre la develación del hecho que viene aconteciendo desde hace años a través de las manifestaciones culturales: «van a querer echar tierra sobre esta masacre horrenda, pero ahí estarán ellos entonces para contársela a sus hijos y a los hijos de sus hijos, para que estos a su vez se la transmitan a las nuevas generaciones» (269). Más allá de dejar planteado un problema, nos entrega la solución o consolución del caso: «sabemos que nuestra muerte no será del todo inútil» (284). Son miles los que han muerto, pero la obra nos obliga

a no quedarnos en esas muertes, sino a pensar en que no han sido inútiles y que la historia será «cantada y contada al mundo entero» (284). Ya fue cantada en 1969 con la «Cantata de Santa María de Iquique» y, ahora, en las páginas de una novela está siendo contada. Esa es la única justicia que tendrán los muertos en Iquique.

Por su parte, Martín-Barbero afirma que «el folletín agita, denuncia contradicciones atroces en la sociedad, pero en el mismo movimiento trata de resolverlas «sin mover al lector; la solución responderá a lo que él espera y le devolverá la paz» (Barbero 152). La paz la tenemos porque sabemos que la historia ha sido cantada y será contada a todo el mundo, y la utopía en la que debemos creer es que el futuro mejor por el que murieron los trabajadores acontecerá. Finalmente, parece que la interrogante sobre ¿qué fantasmas populares agita?, que se hace Martín-Barbero cuando analiza la novela folletinesca y el éxito popular de este tipo de literatura, ya se ha respondido con el análisis previo que hemos realizado. Los problemas de la memoria colectiva y las historias no dignas de ser recordadas son los acontecimientos problematizados y que la narrativa de filiación histórica, específicamente esta novela que se acercan más a lo popular, compensan al lector en distintos niveles, con la utopía de llegar a cumplir los ideales pampinos. Se asume que la literatura ha sido la única justicia que tendrán los muertos en 1907, y que a pesar de que los hechos no han tenido el auge que debieran, la literatura se ha hecho cargo de esas voces que han sido acalladas, configurándose como el fundamento que nos lleva a afirmar que la obra en cuestión se articula como una textualidad que presenta implícitamente una utopía. Esta utopía busca recuperar la memoria y mantenerla como una idea posible y, por otro lado, nos pretende compensar en el aquí y ahora; nos consuela sabiendo que son historias que no han quedado en el olvido y que los trabajadores de la pampa y sus «voces subterráneas» han encontrado en la literatura un espacio inagotable para ser escuchadas o leídas.

### ***Santa María de las flores negras: espacio de convergencia de la utopía y la heterotopía***

Sergio González, en uno de sus trabajos<sup>181</sup>, establece la relación entre la pampa y la heterotopía. Hacemos eco de la investigación de González para abordar otro aspecto

---

<sup>181</sup> Me remito al libro *La sociedad del salitre. Protagonistas, migraciones, cultura urbana y espacios públicos, 1870-1940* (2013), compilado por Sergio González, el que, además, incluye un artículo, también de

interesante en la novela, como lo es *el espacio*. La pampa salitrera de comienzos del siglo XX nos lleva a indagar en la siguiente idea: la novela de Hernán Rivera Letelier puede ser leída como una contradicción entre una heterotopía y un imaginario utópico. Tal tesis requiere acercarnos a la pampa (geográfica y culturalmente) en tanto esta es el espacio que habitan los huelguistas. La pampa salitrera es un espacio concreto, poseedor de tradiciones, identidad e historias; al mismo tiempo proyecta el imaginario de que es atemporal. Con sus reiterativas huelgas y matanzas, parece ser que el imaginario del «espacio sin tiempo» cobra sentido debido a lo cíclico que se vuelve su historia: 1907, 1921, 1925 (Iquique, San Gregorio, Marusia). Son años en que los hechos (huelgas y represiones), bajo una mirada general, son replicados y dejan al descubierto la circularidad de la miseria, de la historia y de una utopía a la que parece no serle congénita la esperanza ni el sueño. Este motivo circular es representado por medio de Olegario Santana en la novela y su retorno al trabajo después de la masacre.

Entendemos la pampa, ese espacio carente de tiempo, como una heterotopía (Foucault); es decir como un «fenómeno urbano netamente moderno» (Ocampo 93), que llevado al imaginario pampino no hace más que reafirmar la irrupción temprana (en comparación con las ciudades) de la modernidad en el desierto de Chile. La heterotopía se configura como un espacio que, a diferencia de la utopía, tiene un emplazamiento real, que en este caso sería la pampa salitrera. Sin embargo, tales conceptos, utopía/heterotopía, son opuestos (real e irreal) y la vez complementarios. La existencia de la utopía requiere de la heterotopía en tanto que del espacio «otro», que es la pampa, emerge el sueño de «algo mejor» postergado por la historia y circularidad de los acontecimientos que envuelven al enclave salitrero. Se hace manifiesta la complejidad de un lugar en el que se yuxtapone «la producción» y la huelga; la miseria cotidiana y el sueño utópico. Un lugar en el que se trama un imaginario de resignación determinado por las constantes huelgas de los cantones y oficinas salitreras y, también, el imaginario de que dicha realidad adversa permite la cohesión de sujetos que se reconocen en el otro y proyecten una utopía. En definitiva, se constituyen como dimensiones contradictorias determinadas —como lo señala Foucault— por la heterotopía, en tanto que esta tiene «el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios

---

González, en el que se desarrolla con detención la idea de heterotopía y utopía en la pampa salitrera: «Heterotopía y utopía en la pampa salitrera. Desde los mitos de la ocupación del desierto y del descubrimiento del salitre a la urbanización de la pampa, 1870-1920» (2013).

espacios, varios emplazamientos, incompatibles entre sí» (Foucault, «Los espacios otros» 88).

En concreto, lo que la heterotopía plantea es un espacio otro que se aleja del orden establecido y acoge a personas que, de cierto modo, se comportan de modo «irregular». La pampa salitrera viene a transgredir el orden instaurado en la relación del capital. Ve en ese orden una explotación. Por consiguiente, se asume la huelga como un espacio posible para readecuar la realidad. Por el contrario, los dueños del capital ven en la huelga una práctica irregular que contraviene la «pasividad» de la pampa, y su producción, a través del no-hacer y, más aún, de la exigencia por cambiar tal situación. Las más de 350 huelgas que ocurren entre 1903 y 1917 determinan, bajo una concepción positivista de la historia en la que prima el orden y el progreso, este lugar como un espacio en el que el sujeto se comporta de manera irregular. Vale decir, como un espacio heterotópico.

Foucault distingue entre más de un tipo de heterotopía. En lo que aquí respecta, y para reafirmar lo que antes hemos expuesto, integramos a la pampa salitrera en la heterotopía de desviación, la que reemplaza lo que en un comienzo el autor llamó heterotopía de crisis:

Más estas heterotopías de crisis en la actualidad están desapareciendo y están siendo reemplazadas, me parece, por heterotopías que cabría llamar de desviación, es decir: aquellas que reciben a individuos cuyo comportamiento es considerado desviado en relación con el medio o con la norma social. Es el caso de las residencias, las clínicas psiquiátricas; es también el caso de las prisiones y también de los asilos (Foucault, «Los espacios otros» 88)<sup>182</sup>.

La descripción que hace el autor sobre las heterotopías de desviación vienen a reafirmar lo que planteamos al posicionar a los trabajadores del salitre como «individuos con comportamientos fuera o desviados de la norma social». Foucault en ningún momento identifica a tipos como los pampinos dentro de su clasificación. Sin embargo, en la novela de Rivera Letelier el trabajador del salitre, que es parte de la huelga, ostenta el mismo estatus que un prisionero que ha cometido un delito: «los huelguistas de los gremios de Iquique... fueron entregados a la policía de la ciudad» (271). Este imaginario, reafirmado por la prensa de aquel entonces, se perpetúa en la ficción para dar a conocer la visión que se tiene de los huelguistas cuando llegan a la ciudad de Iquique, los que son vistos como saqueadores,

---

<sup>182</sup> Citamos a partir de la conferencia pronunciada por Michael Foucault en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967, cuya traducción al español corre por parte de Luis Gayo Pérez.

ladrones, mendigos, personas «dignas de estar en una prisión». Adquiere complejidad la relación pampa/heterotopía cuando analizamos la realidad de un tipo de individuos que no son ni locos, ancianos ni delincuentes, pero que, aun así, se encuentran fuera del orden social o, más bien, fuera del orden ético hegemónico, como lo fueron los trabajadores del salitre. En una propuesta comparativa, esta masa obrera puede ser asimilada en la actualidad con los grupos subalternos, llámese pueblo mapuche en Chile o clase trabajadora.

El estudio realizado por Sergio González, en el que analiza la heterotopía y utopía en la pampa salitrera, nos entrega algunos datos importantes para complementar la idea que hemos esbozado sobre la pampa como lugar heterotópico. El autor afirma que la heterotopía apunta a relacionar el espacio con el ejercicio del poder que es articulado por el estado, la propiedad privada y las fuerzas militares. En este contexto «esa sociedad del desierto» construye espacios urbanos de resistencia al poder establecido: «Allí estuvieron los movimientos sociales pampinos para demostrar que ese territorio desértico, no solo fue habitado, sino también pensado y resignificado en los siglos XIX Y XX” (S. González, *La sociedad del salitre* 224). Se configura la pampa, por lo tanto, como un espacio contradictorio en donde convergen heterotopía y utopía. Esta convergencia, que puede ser leída como contradicción, es representada en la novela de Rivera Letelier por medio de marcas textuales que nos hablan de un lugar hostil para los trabajadores, pero al mismo tiempo sugieren la posibilidad de una utopía que se distancia, ahora, de la *utopía social* que se consolidaría en Chile en 1938 (con la asunción del frente popular al gobierno) y que queda desplomada en 1973. Más bien, la utopía en *Santa María de las flores negras* se instala en un no-lugar en tanto este no existe y solo emerge como esperanza imposible, que deja traslucir la historia en su dimensión teleológica y circular.

### 3.2.3 PODER, HISTORIA Y MEMORIA: REFLEXIONES Y LECTURAS EN *SANTA MARÍA DE LAS FLORES NEGRAS*

*Hay que grabarse firme en la mollera cada detalle de lo que está sucediendo; estarcirlo a fuego en la memoria.*

Hernán Rivera Letelier

*Santa María de las flores negras*, en el libro *Imaginar el pasado decir el presente. La novela histórica chilena 1985-2003*, forma parte de un pequeño corpus denominado *memorial*. Son obras literarias que activan la memoria de un evento traumático e indagan en las repercusiones que tiene este evento entre los sobrevivientes a través de una nueva «codificación cultural». Al ser esta novela una *memoria del trauma* (¿narrativa postraumática?), se aleja —señala Antonia Viu— «de lo narrativo y épico» y se emparenta con dimensiones de la memoria en el espacio de lo sensorial o de la experiencia reprimida. De esa manera constituye «un eslabón imprescindible para rearticular la historia individual y colectiva» (Viu 158). Asumir esta condición en la novela nos lleva a proponer una revisión en torno a la idea de la recuperación de la memoria que proyecta esta obra literaria y sus reflexiones sobre el poder, la representación literaria y la historia.

#### **Diálogos históricos-literarios: las voces silenciadas, el poder y el temor a la voz del obrero**

La novela de Rivera Letelier, como representación de la matanza en la escuela Santa María, pone de manifiesto a través de la escritura el silenciamiento de los obreros. Pero no es tan solo el silenciamiento pragmático a manos del ejército lo que se revisa. Entendemos que existe un doble silenciamiento del que la novela se hace cargo: en primer lugar, aquellos que hasta entonces no tenían voz, y que a través de la huelga «hablaron», debieron ser silenciados por las balas con el objetivo de acallar sus exigencias de mejoras laborales: es la muerte a manos del ejército de Chile. Por otra parte, se calla y se intenta ocultar la historia a través del gobierno que impone una severa censura en los periódicos y le resta voz a una masa de obreros que, por entonces, recién veía germinar un posible discurso «desde abajo».

Después de la matanza de obreros, los periódicos oficiales debieron publicar un informe que el general Silva Renard envió al intendente explicándole cómo acontecieron los hechos. Con el paso de los días el gobierno respalda la carta del general y esta pasa a ser la versión que circulaba en la prensa oficial. «El parte del general relataba los hechos tal y cual cómo sucedieron, y no había discusión posible», señala Jorge Canales en una revisión histórica contemporánea del acontecimiento. Al respecto, la novela se vuelve un texto crítico y en voz del narrador revela tanto el encubrimiento, que acabamos de señalar, como las dinámicas de poder bajo las cuales el general a cargo de la matanza es condecorado antes que enjuiciado:

Con el tiempo se lleg[an] a bautizar calles, plazas y regimientos con sus nombres, con el nombre del general asesino —que ordenó hacer fuego sin tener nada que reprimir, solo impresionado por el agitar de las banderas y la gritería de la muchedumbre— y con el nombre del presidente cómplice que lo premió enviándolo de agregado militar a Alemania —«*ha cumplido usted con los deberes inherentes a su cargo en forma que hace honor a su criterio y energía*», le expresó solemnemente al comunicarle su designación— (284).

La novela, como se puede ver a través de esta cita, asume una manifiesta función revisionista con la historia y con quienes serían los culpables de esta matanza. Además, al señalar el bautizo de calles y regimientos con el nombre del general Silva Renard (hecho que es así), cuestiona, también, las formas de memoria hegemónica que en la contemporaneidad no han hecho justicia. El discurso de la novela parece comprender, y por lo mismo proyecta la idea, de que la memoria (histórica si se quiere) es construida como un relato que no necesariamente emerge de manera espontánea alrededor de algún hecho. Al contrario, la memoria, en su mayoría, es custodiada, reafirmada y reivindicada por los dispositivos que configuran los discursos hegemónicos de un determinado tiempo histórico. Se constituye, así, a través de imaginarios y *archivos* que interpretan los hechos para construir una determinada realidad.

Es por lo anterior que, más allá del grado de ficcionalización y obliteración que haya emergido después de la matanza de obreros o del nombramiento de calles y regimientos con el nombre de Silva Renard, la reflexión que emerge es sobre el tipo de realidad y memoria que se pretende construir. Entendemos, junto con Van Dijk, que la realidad y la memoria, en conjunto con la ideología, tienen la función de coordinar las prácticas sociales y configuran

los dispositivos para su acción. Al adherir y tener en consideración lo señalado por Van Dijk podemos plantear que la obliteración y alteración de los hechos, a propósito del informe oficial emitido por el general Renard y respaldado por el Estado, conlleva la formación de un imaginario en particular en el que pampino es de alguna manera «el enemigo». Este imaginario de los huelguistas justifica el accionar del ejército y al mismo tiempo dota de una serie aspectos desdeñosos a los obreros que son construidos como una «horda de trabajadores que llegaban a irrumpir la tranquilidad iquiqueña», a los que, se supone, hay que aislar (devolverlos a su *heterotopía*) por miedo a saqueos en la ciudad. Es decir, la calidad de los pampinos como «enemigos», que se configura en el imaginario, es la de un sujeto contrario al orden (enemigo del orden). En ese sentido convoca una no-acción (o reacción) por parte de la masa, debido a que se ha creado la idea de que la cantidad de muertos ha sido mínima y justificada, lo que se reafirma por medio de marcas textuales que señalan la construcción peyorativa del obrero, incluso, desde antes de que este baje de la pampa:

Se decía, arteramente, que en cualquier momento los pampinos podríamos arremeter en un saqueo general a la ciudad, con toda la violencia y los horrores que una acción de esa naturaleza implicaba, es decir: robos, muertes, violaciones y secuestros de niños y mujeres. Que esa «caterva de rotos» podrían llegar a la salvajada de incendiar la ciudad entera [lo que] espeluznaba a la medrosa aristocracia social (200).

El proyecto de Eduardo Devés en *Los que van a morir te saludan...* (1988), es elucidar lo ocurrido. Con ello busca cuestionar este informe oficial en el que se justifica la matanza. Su idea es que «no nos puedan contar cuentos: que los trabajadores saquearon o que las autoridades estuvieron siempre de acuerdo con los ingleses» (Devés 15). Hernán Rivera, en un juego intertextual, hace manifiesta su lectura de Devés en voz de Olegario Santana. En el momento previo a la matanza exclama frente al intendente: «¡Los que van a morir te saludan, hijo de la grandísima! — refunfuña Olegario Santana al verlo pasar frente a él» (182). Además, la novela también toma el proyecto de Eduardo Devés ya no por elucidar lo ocurrido, pero sí con la idea de que no se puedan contar cuentos. Se reelabora, por lo tanto, el imaginario de los pampinos en la huelga y se reafirma el objetivo que, años antes de *Santa María de las flores negras*, propusiera Devés en su libro sobre la matanza en la escuela Santa María:

A toda esa gente rasa de la ciudad, que nos veía llegar con expresión estupefacta, debimos de parecerles una peregrina tormenta de arena proveniente desde el interior del desierto, una extraña horda de bárbaros inofensivos —ellos que esperaban ver rostros patibularios y muecas bravuconas— invadiendo la placidez matinal de su histórica bahía. Algunas piadosas damas iquiqueñas, todas de familias más bien pobres, se nos acercaban, solícitas, con botellas de agua, panes recién amasados y bolsas de naranjas y mangos frescos, y se largaban a llorar de pura humanidad al ver el estado lamentable de nuestras mujeres y niños más pequeños (Rivera Letelier 70).

Se desmitifica, como vemos, la visión de barbarie que en un primer momento circuló a través de la prensa e historiografía oficial, cuyo imaginario era justificar la matanza de los trabajadores. La alta elite consideraba que mientras los trabajadores sean entes pasivos dentro del sistema capitalista podrían identificarse como parte de la sociedad. En el momento que estos se agrupan, son vistos como una masa que busca desestabilizar un orden establecido. Esta visión solo considera al sector más acomodado dentro de la sociedad, «la medrosa aristocracia social», se dirá en la novela, ya que la petición de los trabajadores eran exigencias justificables cuyo interés eran mejores condiciones de trabajo. A través de esta lectura, queda en entredicho que el silenciamiento de los huelguistas apunta a un tema más profundo. Se trata de la existencia de un temor evidente por parte no solamente de los ingleses dueños de las salitreras, sino también de la alta elite que sospecha que tal acontecimiento puede repercutir en una consolidación y levantamiento del sector social más desvalido, los que podrían de alguna manera inmiscuirse en el poder. El Estado, siempre al servicio de un sector de la sociedad, avala la matanza dirigida por el general Silva Renard, quien no duda en dar la orden de disparar a quienes, imaginamos, estaban dispuestos a dar la vida por aquello que exigían.

En un artículo sobre la prefiguración de la violencia en 1907, se desarrolla la relación que existe entre el mundo popular y la elite. La investigación toma como referencia los trabajos y estudios historiográficos recientes de Sergio Grez, Julio Pinto y Gabriel Salazar, entre otros. El punto en común que une a estos historiadores, es que coinciden y reafirman lo que aquí hemos planteado: «el temor que tenía la elite al mundo popular: el temor a los “rotos alzados” a la “degeneración de la raza”, a la “masa inorgánica”, a la “plebe”, a la “chusma”, a la “criminalidad”, a los “malentretidos”, etc.» (Yáñez 371). Estos conceptos, como bien señala el autor del artículo, buscan «definir y, con ello, fijar la fuente del temor, pero sin lograr explicarlo» (Yáñez 371), más bien con la intención de conformar un imaginario que,

antes que explicar el temor a la voz del pampino, busca que dicha voz sea acallada. Gabriel Salazar, historiador chileno, señala la inexistencia de desórdenes en el marco de la huelga en 1907. Pero sí señala el temor que existía en algunos espacios de la sociedad:

No hay indicios de que haya habido desordenes mayores, violencia o saqueo. Pero sí abundan los testimonios sobre que los empresarios afectados por la huelga, los comerciantes locales y la población acomodada de Iquique fueron presa del mismo temor que aquejaba a la oligarquía en Santiago (Salazar 166).

En resumidas cuentas, quizá convenga plantear una nueva interrogante sobre lo que aquí denominamos como «voces silenciadas»: ¿quiénes y por qué silencian? Ya señalamos que existe una doble perspectiva: en primer lugar, es evidente que están el general Silva Renard, los militares y los soldados de la marina que, algunos años antes de 1907, habían sido gestores de una hazaña que se inscribiría como gesta heroica en la historia de Chile. Estos sujetos, fuera de sus uniformes, no se diferencian mucho de los huelguistas, lo que generaba confianza en los obreros que marcharon a Iquique. Los huelguistas estaban dispuestos a morir, nos señala el mítico imaginario literario: «—Se podrá matar al soñador, pero no al sueño—» (173), afirma Gregoria Becerra. Pero no pensaban que en realidad esto fuera a concretarse:

Era tal la confianza nuestra y la de toda la gente respecto de que el Ejército chileno jamás cometería el crimen de disparar sus armas sobre compatriotas indefensos, que mientras los de adelante, muchos con cigarrillos humeantes en los labios, caían perforados por los tiros de los fusileros, los de más atrás gritaban que solo eran balas de fogueo (258).

La confianza a la que se refiere el narrador, quien se presenta como un pampino con una voz más colectiva que singular, nos señala, en alguna medida, una mirada posible de los huelguistas hacia los *marinos* que son vistos como héroes navales que han luchado por su país. Uno de los personajes de la novela arenga a los marinos y les dice que «no deben empañar sus glorias adquiridas frente a enemigos poderosos matando ahora a compatriotas indefensos» (241). Esta alusión también carga con el peso histórico de las fuerzas armadas y se postula como una reflexión crítica contemporánea hacia los uniformados. De alguna manera, la doble mirada que hacemos sobre el silenciamiento de los trabajadores, aludiendo a quienes fueron los autores de esta matanza, nos hace poner al mismo nivel social a marinos,

militares y huelguistas, lo que deja ver un ejército que toma posición al servicio de un Estado que privilegia intereses y poderes privados. Los trabajadores son vistos como enemigos del poder y, por ese motivo, el desenlace de la peregrinación de los mineros acontece de ese modo.

La masacre de los mineros, finalmente, es el silenciamiento concreto de una cantidad indeterminada de personas (tres mil seiscientas según el imaginario colectivo). Una masacre que, al querer ser ocultada por la historia, se presenta como un silenciamiento de una visión no digna de ser recordada, pero que, por el contrario, pasa a configurarse en el imaginario popular como una gesta heroica. Dicha gesta heroica encuentra un espacio discursivo a través del cual se develan los hechos, intereses e imaginarios de poder bajo la cual acontece. Al mismo tiempo se mitifica de manera épica la peregrinación y se configura como bandera de lucha de un sector de la sociedad: el del obrero o el proletario. Esto nos lleva a sentenciar el patente carácter fundacional de la matanza a través de un camino que va desde lo negativo a lo positivo. Y con ello logra establecer la posibilidad de que los archivos contrahegemónicos (no oficiales) de una nación se constituyan como registros históricos, culturales y políticos que promuevan la acción, tanto en su dimensión histórica, política o cultural. Con ello no se quiere señalar que exista un anhelo de hegemonía, sino más bien un interés crítico hacia una sociedad en la que se puede ver lo que Eduardo Devés llama «una masacre cotidiana».

### **Literatura, identidad y representación en *Santa María de las flores negras***

En el trabajo crítico de Antonia Viu (2007), sobre la novela histórica reciente, se recuperan las investigaciones de Louis Marín y Roger Chartier, quienes nos hablan sobre la representación de la violencia y «los enfrentamientos basados en la violencia bruta, en la fuerza pura», lo que se transforman «en luchas simbólicas —es decir, en luchas que tienen las representaciones como armas y como apuestas—» (Chartier 79). Valga la reiteración de que los hechos narrados en la novela de Hernán Rivera no tendrán justicia alguna, para señalar que la literatura se hace cargo de esas voces en una dimensión revisionista y a la vez propone esta historia como una lucha, en el plano de lo simbólico, que emerge en la reflexión sobre la escritura de la historia por el puño de los triunfadores y de los mártires de la nación.

Lo esencial es que la novela aquí analizada, y otras que abordan la historia desde la mirada opuesta al discurso histórico oficial, se presentan en lo que Sergio Mansilla señala como «una máquina productora de efectos de extrañeza cuyas consecuencias, en el terreno de la relación literatura-identidad, se hacen visibles en el hecho de que entonces la literatura promueve la dimensión “procesual” de la identidad» (Mansilla 132). Esta extrañeza provoca que el lector establezca un puente entre sucesos acontecidos en el pasado y la situación actual que lo rodea y a la vez reflexione sobre aspectos como la historia, la memoria, la identidad. En ese camino *Santa María de las flores negras* no se limita a ser la representación de lo ocurrido en 1907, sino que es también la lucha simbólica, en tanto hecho histórico referido y dispositivo literario, que recupera tal acontecimiento. La novela, así, propone una mirada panorámica para dar cuenta de «la base de los conflictos actuales» que se han perpetuado, y se han hecho reiterativos, a lo largo de los años. En el horizonte discursivo, crítico y reflexivo de *Santa María de las flores negras*, se manifiesta, entonces, las represiones de obreros posteriores a 1907 y el fantasma del golpe de estado en Chile en 1973, seguramente porque los actores tanto en 1907 y 1973 parecen no ser tan distintos.

La literatura escrita desde la mirada del subalterno, en tanto lucha simbólica, viene a presentar una historia paralela a la que conocemos, una historia diferente y extraña, la que discute con «los estereotipos producidos por la historiografía oficial» (Viu 222). Presenta personajes conscientes de su poder: «nosotros somos los llamados a cambiar la historia proletaria de este país» (154). Y también presenta personajes conscientes de su vulnerabilidad: «tengo el presentimiento de que esto va a terminar mal. Yo conozco a los militares y temo lo peor» (172) —señala Olegario Santana. Dicha construcción subjetiva y ambivalente de los personajes nos habla del conocimiento de estos, tanto de sí mismos como de la problemática u orden social en la que se encuentran inmersos; la que para entonces buscaba la conformación de una nación en medio de la pugna entre positivistas de orden comtiano y de orden liberal. De cualquier modo, el pampino proyecta hacia el lector un sentimiento de cercanía e igualdad por medio de la construcción subjetiva que se realiza de él. Es decir, el lector se reconoce como un igual al trabajador del salitre en la medida que comparte su lucha. A la vez, reconoce su diferencia con un sujeto «otro»; esto devela marcas de identidad en común del individuo que se reconoce en los personajes literarios en el contexto de recepción de la novela. Reconoce, también, la lucha llevada a cabo por los

pampinos, que fácilmente puede ser la misma lucha que pudiese brindar un sujeto desde la contemporaneidad.

En consecuencia, el sujeto posicionado desde un hoy y ahora, es capaz de decodificar y establecer una relación entre hechos acontecidos varias décadas atrás, que son narrados por la literatura, y la situación actual que lo rodea, un presente más bien fragmentado que homogeneizado, como se presenta en la historiografía oficial. Por ello, la literatura se inserta como una «narrativa de las ruinas, del derrumbe de los íconos, de los próceres y de los grandes acontecimientos» (Osorio 143) y posiciona, en el contexto social, las historias opuestas, las del desposeído, del paria, del bárbaro, con la que, paradójicamente, el sujeto se identifica y dialoga al reconocerse en el pampino, en el trabajador, en el obrero, e identificar una diferencia con el otro, con el triunfador de batallas épicas, con el gran héroe. Dicho reconocimiento es el proceso por el cual la literatura crea, o más bien, recupera una identidad y a la vez una posibilidad que, como vimos anteriormente, se presenta como una utopía al entregar la posibilidad de lograr el sueño de los trabajadores de la pampa en la primera mitad del siglo XX.

Sergio Mansilla retoma el pensamiento de Althusser y señala que «el texto literario nos ofrece un campo de representaciones liberadas de la necesidad de ser verdaderas en el sentido de tener que ser técnicamente verificables, para fines científicos o judiciales» (Mansilla 131). Lo que advierte Mansilla, fundamenta la insistencia, en hojas anteriores, por afirmar que las novelas en cuestión, no llevarán a juicio a los culpables, ni serán de un modo concreto, una venganza, sino que, más bien, vienen a entregarnos «experiencias de realidad que conducen a repensar, reimaginar, reconfigurar lo propio a través de la visibilización de las fisuras, vacíos, carencias» (Mansilla 140), que se presentan en la actualidad y que ha dejado una historia oficial, que comenzamos a desconocer, donde irrumpe la literatura con la «narrativa de víctimas», «una narrativa de recuperación» y de identificación. Por lo tanto, la literatura vuelve al pasado con el fin de que la memoria pueda ser articulada como «un dispositivo subversivo, narrativo y ético que actúe —al decir de Osorio— como sustento de una nueva narración histórica». En esos términos, la narrativa histórica «no reniega de la historia, sino que la funda desde la superación de la crisis de sentido», examinando la posibilidad de revisar y reescribir lo que por tanto tiempo se ha silenciado y con ello dando

lugar a la sospecha por parte del lector, quien se debe dar cuenta que en realidad existe otra historia, otros acontecimientos, otros nombres que la literatura nos está presentando.

### **Uso y abuso de la memoria: el horizonte memorial en *Santa María de las flores negras***

No cabe duda de que *el deber de memoria* —parafraseando el libro de Primo Levi— es patente, necesario y efectivo en situaciones traumáticas como en la que aquí nos hemos inmiscuido. Pese a lo anterior, también es cierto que el sentido de «deber» elaborado por Levi se encuentra en estrecha relación con la idea de «testigo». En la novela de Hernán Rivera el rol de testigo lo asume el narrador, que es uno de los obreros muertos, el que difícilmente puede ser cuestionado en su carácter ficcional. Pero en el tema de la memoria emerge la interrogante inicial sobre su deber o su abuso, reflexión con la que queremos iniciar este apartado.

Antes mencionamos las lecturas que ven en *Santa María de las flores negras* un producto literario incapaz de generar memoria y por el contrario promover el olvido. Este postulado nace a partir de la idea de Adorno sobre los productos masivos en la industria cultural. Pero lo que nos inquieta ahora son las reflexiones de Todorov a propósito de la amenaza que puede sufrir la memoria. Para el teórico, la memoria estaría amenazada «ya no por la supresión de información sino por su sobreabundancia» (Todorov 14) que, de modo paradójico, habría surgido del «gran prestigio y legitimidad» que esta adquirió en el siglo XX en su forma de discurso contrahegemónico. De cualquier modo, la sobreabundancia no es de suyo un problema; el problema es la lucha que emerge por la custodia de la memoria. Entendamos, primero, que memoria y olvido son parte de un mismo proceso. Cualquier tipo de memoria ha dejado olvidos en el camino. Lo recordado, por su parte, siempre tiene un interés de presente (¿y de porvenir?); a lo que Todorov se refiere como «recuperación» y posterior «utilización». Si acaso Silva Renard y el estado señalaban que los muertos habían sido una cantidad mínima y las razones para matarlos eran justificadas, seguramente esa memoria llevaba consigo, valga el contrasentido, un interés de olvido, de no repercusión, de no trascendencia, del hecho. Por el contrario, la memoria popular (si se le puede llamar así) o no oficial, ya hemos insistido, emerge con un afán develatorio. El asunto es que la simple

rememoración no enuncia ni lleva consigo necesariamente su «uso», aunque frente a hechos traumáticos, como en el que aquí nos enfocamos, la memoria parece ser siempre un deber. De todas maneras, es pertinente detenerse en el uso que de esta se hace cuando se trata de la memoria traumática.

«Lectura literal» y «lectura ejemplar» son dos categorías que propone Todorov para identificar el abuso de la memoria. La primera lectura revisa el acontecimiento tan solo desde su particularidad y se presenta como una mirada capaz de llevarnos hasta la misma salitrera en 1907. Pero bajo esta condición la memoria recuperada hace permanecer estático el hecho «y no conduciendo más allá de sí mismo», sino que, tan solo, extiende «las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia» (Todorov 30). Por el contrario, la lectura ejemplar utiliza el hecho histórico como una memoria crítica del presente (un presente fracturado nos dirá Antonia Viu) y como «modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes» (31). En ese sentido, la memoria del pasado, a diferencia de la lectura literal, no sería nunca estática sino un espacio, o principio de acción, que interactúa activamente con el presente. No se trata, como señalamos en el apartado teórico, de que el hecho histórico no se haya cerrado o que acontezcan nuevas cosas sobre él (cosa que es imposible), sino más bien de las abstracciones de sentido que podamos darle desde otro tiempo histórico. Al respecto, con Todorov, podemos añadir lo siguiente:

El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca, a fin de cuentas, en el sometimiento del presente al pasado. El uso ejemplar, por el contrario, permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las *injusticias* sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro (Todorov 31).

Es relevante aquí tomar la idea que presenta Todorov sobre la justicia. Se ha hecho especial énfasis al largo de este análisis en la imposibilidad de que esta exista. Sin embargo, también hemos insistido en la posibilidad de que el texto literario sea «la única justicia» que tendrán los obreros muertos en la pampa. Comprender esta posibilidad nos lleva necesariamente a un plano aporético en que la justicia simbólica que otorga la literatura solo es posible en el campo de la injusticia jurídica. Todorov entiende que este tipo de justicia logrará «el advenimiento de la ley». En el campo de las masacres obreras, sin embargo, sabemos que

esta es imposible, pero sí creemos en la posibilidad de que la justicia simbólica que supone la literatura nos permite el advenimiento de otra historia.

La memoria como abuso parece encontrar su punto más crítico en lo que puede llamarse un «culto a la memoria». Son espacios en que la memoria queda retenida debido a que no pudo existir un proceso de duelo, lo que puede traer una «conmemoración obsesiva del pasado» que involuntariamente reprima el presente desde el que se rememora. Todorov se pregunta si acaso existe «razón para erigir un culto a la memoria por la memoria», pues entiende que sacralizarla es otra manera de volverla estéril: ¿para qué repetir «ritualmente» no hay que olvidar, si acaso eso no lleva consigo «ninguna consecuencia visible» sobre la injusticia o el porvenir. Más bien el horizonte de la memoria debe ser el *para qué* o *con qué* fin la traemos al presente: ¿para qué guardar la memoria? No se trata aquí, frente a las necesidades de la memoria, de que esta no deba recuperarse, sino que, al hacerlo, el horizonte de su utilización debe ser claro (¿y pertinente?) y con ello no caer en su abuso. Señala Pedro Milos, lector de Todorov, que el principal riesgo sería «que los excesos del recordar impidan asumir las exigencias de justicias en el tiempo presente» (27).

Las reflexiones que emergen a partir de la lectura de Todorov, nos llevan a proponer que la novela de Hernán Rivera, y su propuesta, se mueven en el campo que suscita el deber de memoria antes que el abuso de esta. Antes señalamos el carácter *memorial* de la novela, que le otorga Antonia Viu en su investigación, lo que tiene completo sentido si entendemos la novela de Hernán Rivera como «un tipo de monumento que conmemora a los mártires de una tragedia colectiva, de la cual se responsabiliza a un agente determinado» (Viu 158). Al respecto, la expectativa de esta y otras novelas *memoriales* se bifurca en dos caminos: homenajear y denunciar. Por consiguiente, el memorial en su calidad de monumento, «instala una presencia y obliga a enfrentar los excesos y la impunidad» (158). Esta presencia la queremos denominar, siguiendo a Derrida, como un fantasma (espectro) que envuelve al trauma histórico y se construye como el duelo necesario que —señalaba Todorov— no pudieron tener aquellas personas cuyos familiares fueron acribillados en la escuela:

El drama de estas mujeres pampinas era que muchas de ellas no sabían si eran o no viudas, pues nunca vieron el cuerpo sin vida de sus maridos ametrallados. Y es que la mayoría de los muertos caídos en la escuela esa tarde de sangre fueron llevados desde allí, sin

reconocimiento alguno, directamente a las fosas comunes del cementerio. Y en el cementerio tampoco se exigió el pase respectivo con los datos prescritos (274).

De esa manera la presencia que se ha instalado de la novela como una imagen memorial (monumental), o fantasmal en la medida que el aura de los obreros envuelve al artefacto literario, permite que acontezca el trabajo de duelo simbólico, que históricamente nunca pudo existir. La novela (memoria, monumento, fantasma) proyecta, de esa manera, una justicia que trasciende el derecho y está dada por aquellos que en la contemporaneidad asumen el trabajo de duelo, en tanto homenaje y denuncia, que significa el texto. Así, el discurso literario busca configurar una realidad en el presente fragmentado en el que estamos inmersos, ya no frente a las autoridades, ni frente a los ingleses dueños de las empresas mineras, sino que más bien se presenta como un discurso crítico y conmemorativo, o como un duelo que se expande en la virtualización de la novela y se vuelve —en palabras de Derrida:

Interminable, sin normalidad posible, sin límite fiable en la realidad o en el concepto, entre la introyección y la incorporación. Pero esa misma lógica responde a la inducción de una justicia que, más allá del derecho, surge en el respeto mismo de aquel que *no está*, no está ya o no está aún vivo, *presentemente vivo* (Derrida, *Espectros de Marx* 114).

Dicho lo anterior, el carácter memorial de *Santa María de las flores negras* viene a ser, junto con la presencia fantasmal del duelo, el deber de memoria o la memoria contemporánea de un hecho histórico traumático acaecido cien años antes, y que enuncia su uso, horizonte de expectativas o proyecto memorial, desde el epígrafe que da inicio al texto: «Señoras y señores venimos a contar, aquello que la historia no quiere recordar». Este paratexto, que nos remite a la famosa Cantata a la escuela Santa María compuesta por Luis Advis en 1969, reafirma lo que hasta aquí hemos querido profundizar: el ocultamiento (y no inclusión histórica) de la matanza y el carácter develatorio y memorialístico que asume la novela. Para ello la novela construye un discurso que tiene su punto más alto en el momento en que la matanza ha ocurrido: «hay que grabarse firmemente en la mollera cada detalle de lo que está sucediendo; estarcirlo a fuego en la memoria» (269)— le señala un obrero sobreviviente a Olegario Santana, personaje central de la novela. Es evidente que la función de la novela, como de quien custodia la memoria, emerge, por un lado, de aquello en lo que

hemos insistido: la obliteración histórica; pero esta, con un valor añadido en que la obliteración deviene en una frustrada obliteración histórica, debido al trabajo discursivo contrahegemónico que asumen los dispositivos literarios y culturales que no permiten — como se señala en la novela— que se eche tierra sobre la masacre: «después los mandamases van a querer echar tierra sobre esta masacre horrenda, pero ahí estarán ellos entonces para *contárselas* a sus hijos y a los hijos de sus hijos, para que estos a su vez se lo transmitan a las nuevas generaciones» (269). Finalmente, la marca discursiva más elocuente es la que profiere el narrador en los momentos finales de la narración:

Aunque se eche mano a todo para olvidarnos —incluso la ignominia de levantar un monumento al capitalismo sobre la fosa en que descansan nuestros huesos—, sabemos que nuestra muerte no será del todo inútil, y que más tarde que temprano será cantada y contada al mundo entero, y el mundo entero sabrá que esta matanza perpetrada un 21 de diciembre de 1907, en los recintos de la escuela Santa María de la ciudad de Iquique, fue la más infame atrocidad que recuerde la historia del proletariado universal (284).

Con lo dicho hasta ahora, es necesario aclarar que el proyecto novelesco de asumir una condición memorialística, exigida por aquellos muertos en 1907, deja como subtexto, en campos que no necesariamente son literarios, la palabra «injusticia». Es decir, la literatura asume un problema que la trasciende en términos pragmáticos. Y esa lectura nos deja la reflexión final y más profunda que puede asumir el texto literario. Carreño lee este problema de la siguiente manera:

No hay canción ni novela que devuelva a la vida a los asesinados en las varias matanzas que tiene la historia. Sin embargo, en el caso de la *Cantata* y de *Santa María de las flores negras*, la inventada o cantada, sigue siendo, en muchos ámbitos, la única justicia, la única reparación, la alerta y compañía ante lo atroz y, de alguna forma, la memoria más justa, lo que efectivamente no es un problema de la literatura (Carreño, «Es peligroso ser pobre amigo» 119).

Lo que se busca en la novela es recuperar la memoria colectiva en tanto esta permite unir pasado con presente, con lo que podemos advertir que el presente en el que estamos inmersos es un espacio fracturado históricamente. Sin embargo, previo a cualquier colectividad, se encuentra la condición singular del sujeto que construye su memoria individual. Al respecto, Hernán Rivera parece ser una de las memorias individuales que

«contempla el mundo pampino desde las ruinas de sus pueblos fantasmas» (Ostria et al. 73) y busca crear un discurso a partir de su experiencia, la que no es una experiencia directa de la masacre, pero sí una experiencia de la pampa. No obstante, la memoria individual solo «adquiere importancia en la medida que logra incorporarse dentro de un tipo de memoria más amplia que es la memoria colectiva», la que representa de modo simbólico una comunidad y en la que podemos construir la memoria histórica que, según nuestra hipótesis, pretende hacer la novela de Hernán Rivera.

Es coherente presentar la memoria histórica como horizonte del texto literario en la medida que esta hace una relectura crítica de los hechos. En un trabajo anterior (2016) sobre la memoria, donde además recuperamos algunas reflexiones de José Colmeiro, señalamos lo siguiente:

La memoria histórica se caracteriza por una conceptualización crítica de acontecimientos de signo histórico compartidos colectivamente y vivos en el horizonte referencial del grupo [...] la memoria histórica puede leerse como un espacio de resistencia al discurso histórico oficial y que busca articularse a través de la memoria individual, que es la memoria de la experiencia. Esta emerge a partir del presente que vivimos, lo que nos hace volver al pasado a buscar respuestas y completar vacíos. Pero no solo eso. A la vez se busca crear un espacio cultural de resistencia y de alternativas que permitan una mejor decodificación de la realidad y un mejor acercamiento al futuro (Vidal Barría, «Del pasado histórico» 71).

En definitiva, es manifiesta la propuesta que hacemos aquí sobre la dimensión memorial en *Santa María de las flores negras*. Sin embargo, entendemos también que el hecho referido, la matanza en 1907, parece ser un espacio que despliega todas las posibilidades para que se abuse de la memoria si acaso no se repara en las preguntas esenciales que nos responden el *para qué* o con qué fin vamos a traer a la memoria un hecho acaecido más de cien años atrás. Hernán Rivera entiende la imposibilidad de cristalizar su novela como un texto develatorio porque esto ya se hizo antes. Sin embargo, proyecta la narración bajo otra mirada y siempre enunciando la necesidad de memoria en pos de un objetivo final que es, sin duda, el de la posibilidad de que se rompa la circularidad histórica y social y emerja un nuevo orden de cosas y de historia y para ello está la literatura, la que sin duda se hace cargo de colectividades como la de los obreros y les permite hablar y configurar un discurso que pugna contra la invisibilización de estos.

## CAPÍTULO IV

### IV. LA HUELGA GENERAL EN GUAYAQUIL 1922: HISTORIA Y FICCIÓN EN *LAS CRUCES SOBRE EL AGUA* DE JOAQUÍN GALLEGOS LARA

*El pueblo se lanzó a la calle porque quería que el dólar costase menos. Y la metralla mató a 1500 hombres y mujeres. Todos los de la generación de 1930 vimos, con los ojos húmedos, esta matanza.*

Alfredo Pareja Diezcanseco

La huelga general que antecede a la matanza de trabajadores, ocurrida en Ecuador en 1922, ha sido descrita por Benjamín Carrión como «la mayor matanza de obreros en la historia del mundo», si se considera que la ciudad de Guayaquil tenía, para entonces, una población que rondaba entre los sesenta y setenta mil habitantes. Resulta ineludible confirmar la similitud entre esta matanza y las que acontecieron en los otros países de América en la primera mitad del siglo XX. El caso de Ecuador, sin embargo, es paradigmático. Atendiendo al carácter fundacional que subyace en las matanzas que hemos venido revisando, lo ocurrido en Guayaquil casi no deja espacio a interpretaciones contradictorias<sup>183</sup>. Las lecturas críticas que hemos revisado, provenientes de la historiografía, la sociología o los estudios literarios, coinciden en la existencia de un sustrato fundacional en esta matanza de obreros ocurrida en la ciudad de Guayaquil. Miguel Donoso Pareja reafirma lo que venimos sosteniendo al señalar, en el prólogo a la novela *Las cruces sobre el agua* (1946), que «tras la masacre de 15 de noviembre de 1922, la conciencia de clase, ya con una dimensión histórica, comienza a operar en la realidad del país y desde luego en su literatura» (20).

Revisar las vicisitudes que articulan la matanza de 1922 en Ecuador, y su repercusión literaria, nos obliga a situarnos en un espacio histórico/político contextual en el que la matanza constituye «la expresión social más relevante de la crisis económica que, desde la I

---

<sup>183</sup> Existe una amplia y extensa bibliografía respecto a los hechos ocurridos en Guayaquil en 1922. Una exhaustiva revisión nos permite afirmar que gran parte de la bibliografía no desconoce el carácter “insurreccional” o “de alzamiento” por parte de los trabajadores. Pese a ello, y a los matices que pueden entregar dichas revisiones, no existe justificación, bajo nuestra lectura, para hacer de una huelga una masacre. Por otro lado, y como veremos más adelante, la novela que nutre el corpus de esta investigación está lejos de presentar personajes caricaturizados como “buenos” o “malos”. Para una revisión sobre la insurrección de los obreros véase el trabajo de Ronn Pineo «Una reinterpretación de la agresividad obrera: el derrumbe de la economía del cacao y la huelga general de Guayaquil en 1922» en *Revista Ecuatoriana de Historia Económica* (1992).

Guerra Mundial, afectaba a Ecuador» configurándose, así, «por sus dimensiones de sacrificio popular y rebeldía», en un «hito fundacional para el movimiento obrero ecuatoriano» (M. González 159) y como antecedente directo, o experiencia personal, de quienes conforman el llamado Grupo de Guayaquil en los años treinta en dicho país. La matanza se origina en el contexto de la huelga que reúne a miles de trabajadores y obreros en la ciudad de Guayaquil. Esta movilización se inserta en un escenario complejo, determinado por las políticas liberales que se habían instaurado en el país hacia 1895. Dentro de ese complejo escenario también cobra relevancia la exportación de cacao como un antecedente fundamental para comprender este periodo histórico ya que en los años veinte una crisis económica afecta a gran parte de la región y desestabiliza la economía ecuatoriana sostenida por la industria cacaotera. Miguel Ángel González lo resume en los siguientes términos:

La crisis económica desencadenada especialmente a raíz de la I Guerra Mundial, con la bajada de los precios internacionales del cacao, señala la decadencia de este proyecto. Las medidas gubernamentales, de corte monetarista, no solucionaron las causas estructurales del problema, sino que tendieron a contemporar la situación, manteniendo los márgenes de ganancia de la oligarquía cacaotera frente a otros grupos de poder, importadores e industriales principalmente, y afectando negativamente a la mayor parte de la población. El mantenimiento de esta línea política de actuación económica provocó continuadas protestas que buscaban restringir la influencia política y el predominio económico del grupo agroexportador costero y que, en último término, auspiciaron la implantación de tenues medidas correctoras de escaso éxito que sirvieron para agudizar y generalizar la oposición al Estado (160).

Para el año 1922, con José Luis Tamayo en la presidencia, la situación se volvió insostenible y los grupos económicos que no eran afines a los agroexportadores hicieron ver su descontento. No obstante, las capas bajas de la sociedad son las que se ven más afectadas con esta crisis, en tanto que lo que está en juego es la sobrevivencia. En este contexto se produce la llamada huelga general en noviembre de 1922. Dicha huelga va sumando adherentes en los sectores populares y ante el «temor implícito a una revuelta generalizada en el país» (M. González 161) el movimiento es reprimido, dejando como saldo un número indeterminado de obreros muertos<sup>184</sup>. Ahora bien, resulta pertinente añadir que la crisis del cacao trasluce

---

<sup>184</sup> La presente investigación, como hemos venido presentando desde el comienzo, supone una revisión de la representación literaria de matanzas obreras ocurridas en Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XX a las que hemos denominado matanzas fundacionales. Sin perjuicio de ello, a lo largo de la investigación, se ha

una serie de dinámicas de fondo que, en su conjunto, conforman el marco histórico-social en el que acontece la matanza de trabajadores en Guayaquil. Alejandro Moreano profundiza en los «hechos básicos» de este periodo e identifica tres fenómenos: «1. Desarrollo del capitalismo e integración de éste a los centros hegemónicos del gran capital internacional; 2. Formación y transformación sucesivas de la burguesía dependiente; y 3. Formación del proletariado y de las nuevas capas sociales» (202). Por otro lado, hay que añadir, que previo a la matanza, hay dos «acontecimientos funestos» que marcan el contexto de aquel entonces: «la primera ola depresionista consecutiva al final de la guerra de 1914-1918, que echó por tierra los precios del cacao, y una peste en las plantaciones, diagnosticada con el sardónico nombre de “escoba de la bruja”» (Pareja Diezcanseco 692).

El proletariado y las nuevas capas sociales (trabajadores del alumbrado, de los talleres mecánicos, del agua potable, de las panaderías, del cuerpo de bomberos, de los tranvías) son los que conforman la huelga que es reprimida el 15 de noviembre de 1922 por las fuerzas armadas, en particular por los batallones Marañón y vencedores No 1, el escuadrón de Cazadores de Los Ríos, los zapadores y la policía. Sobre este periodo histórico que va desde 1895 a 1925, Ángel F. Rojas apunta lo siguiente:

Fecundos son estos treinta años. Fecundos especialmente, en peripecia dolorosa. El capitalismo timorato va implantando pequeñas industrias [...] Los artesanos siguen ocupando un sitio de relieve en la producción urbana. Pero a su lado ven surgir un nuevo tipo de trabajo [...] Y la primera huelga obrera, este fenómeno antes desconocido por los gobiernos, fue ahogada en la forma acostumbrada para las insurrecciones de los campesinos: el 15 de noviembre de 1922, más de mil cadáveres quedaron tendidos en las calles del puerto (99-100).

---

contextualizado, desde una visión historiográfica, tanto las matanzas como la repercusión que estas tienen en los grupos intelectuales que las toman como referente ficcional. Hacemos esta aclaración para fundamentar la brevedad y síntesis con la que tratamos el hecho histórico bajo una revisión historiográfica. Además, haciendo eco del trabajo de Miguel Ángel González, añadimos una lista, para quien resulte necesario, de los trabajos más importantes que puedan complementar y ampliar la información general sobre la huelga y la matanza obrera del 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil: «Aguirre, M.: *La masacre del 15 de noviembre de 1922 y sus enseñanzas* (1984); Albornoz Peralta, O.: “La masacre del 15 de noviembre”, en *Historia del Movimiento Obrero Ecuatoriano* (1983), páginas. 25-37; Frente Obrero Revolucionario: *La lucha de clases en el Ecuador: las jornadas de noviembre de 1922* (1980); Movimiento de Izquierda Revolucionaria: *Las jornadas de noviembre de 1922* (1982); Ramos, S.: *Rasgos salientes de la tragedia histórica de noviembre de 1922* (1983) (Primera edición 1958); Saad, P.: *15 de noviembre de 1922 y el papel de la clase obrera en el movimiento de liberación del pueblo* (1972); Ycaza, P.: *noviembre de 1922: crónica de una insurrección popular* (1988)» (González 161).

La matanza es el colofón que deviene en hecho catalizador y revulsivo para la sociedad, influyendo en la literatura que entonces emergía en Ecuador, en particular para la sorprendente aparición en escena del llamado Grupo de Guayaquil. Debemos decir que, a diferencia de las revisiones entre matanza y literatura que hemos visto en los capítulos previos, el caso de Ecuador resulta de mayor complejidad. Primero hay que tener en cuenta que los escritores del Grupo de Guayaquil comparten, junto con la matanza, el mismo periodo histórico<sup>185</sup>; por lo tanto, la experiencia escritural mantiene alguna relación con la vivencia personal de sus escritores. Este dato, que puede parecer ínfimo, resulta trascendente en tanto que el hecho histórico referencial repercute y supone una configuración de imaginarios historiográficos y culturales que se despliegan como germen popular. Por otro lado, el Grupo de Guayaquil, bautizado así por Benjamin Carrión, parece mantener una cohesión ideológica muy bien articulada —lo que revisaremos más adelante— demostrando así el vigor que adquiere el sustrato fundacional, de muerte, sacrificio y dolor, que subyace en la masacre de 1922 en Guayaquil. Antonio Gramsci, refiriéndose a la cohesión que debe mantener un grupo, afirma que «lo esencial para el contenido es la actitud del escritor y de una generación hacia este medio. Solo la actitud determina el mundo cultural de una generación y de una época y, por tanto, su estilo» (Gramsci 245). No cabe duda de que el llamado Grupo de Guayaquil encarna lo dicho por el filósofo italiano, como se irá develando.

La investigación bibliográfica que hemos llevado a cabo sobre la recuperación bibliográfica de la matanza nos permite demostrar un punto de conexión con los demás países. Esta conexión se trata de que en cada país existe un corpus local, nacional, de novelas que abordan como tema ficcional las distintas matanzas obreras. Si bien en el caso de Ecuador la novela que nutre nuestro corpus literario es *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara, esta no es la única, ni la primera, que habla sobre este hecho histórico. La novela *Baldomera* (1938) de Alfredo Pareja Diezcanseco, miembro del grupo de Guayaquil, aborda de modo circunstancial la matanza de 1922. Esta novela, considerada la más importante y mejor desarrollada por Pareja Diezcanseco, es una ficción que trata sobre «las peripecias y penurias sufridas por una mujer trabajadora de Guayaquil que, pese a todo, sabe sobrevivir con brío y dignidad» (Handelsman, «Baldomera y la tra(d)ición...» 195). El punto

---

<sup>185</sup> En el caso de Chile la matanza acaece en 1907 y la novela *Hijo del salitre* es publicada en 1952: cuarenta y cinco años más tarde. En el caso de Argentina, la matanza es en 1919 y la novela *En la Semana Trágica* se publica en 1966: cuarenta y siete años más tarde.

culminante de la novela ocurre cuando Baldomera participa en «la famosa huelga del 15 de noviembre de 1922». En dicha narración se recordará —añade Handelsman— «que más de 1000 personas fueron muertas en las calles de Guayaquil en esa fecha y que según muchos intérpretes de la historia nacional, esta masacre ha marcado los verdaderos comienzos del siglo veinte en el Ecuador» («Baldomera y la tra(d)ición...» 200)<sup>186</sup>.

Otras novelas que toman como parte de la ficción la matanza de trabajadores de 1922 son *Los animales puros* (1946) de Pedro Jorge Vera y *El espejo y la ventana* (1967)<sup>187</sup> de Adalberto Ortiz. Pedro Jorge Vera, prolífico escritor, es considerado una de las grandes voces narrativas de la literatura ecuatoriana del siglo XX y propone, en esta novela en particular, una nueva perspectiva realista, «mucho más crítica con la realidad descrita y, al mismo tiempo, enriquecida por otras preocupaciones temáticas»; entre tales preocupaciones la que ocupa un primer plano es la confrontación ideológica en la sociedad ecuatoriana. Pedro Vera, a pesar de ser menor, se encuentra ligado firmemente al Grupo de Guayaquil, en particular a Joaquín Gallegos Lara, en quien ve un mentor. El caso de Adalberto Ortiz es similar al de Pedro Jorge Vera, ya que también es considerado en la línea de escritores que propone una superación del realismo social que tanto caracterizó a los narradores de los años treinta. De todos modos, Ortiz también se considera deudor de Gallegos Lara, quien lo acerca al grupo de narradores del treinta. En una entrevista afirma que le debe mucho a Gallegos Lara, ya que este le leía y comentaba los textos que por entonces escribía. Ambas novelas, de tendencia social pero alejadas del realismo de los años treinta, incorporan los sucesos históricos ocurridos en 1922 de manera incidental y como parte del contexto histórico-social en el que se desenvuelven los personajes.

Finalmente, la novela de Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua* (1946), es la que asume y se hace cargo de narrar y representar la huelga y matanza del 15 de noviembre de 1922. A través de una prosa coloquial y un discurso que emerge desde el subalterno y bajo una estética afín al realismo social, Gallegos Lara nos propone una novela del campo y la ciudad, de la historia y la microhistoria, de los vericuetos políticos y su repercusión en la

---

<sup>186</sup> Para una lectura crítica de esta novela véase el artículo de Michael Handelsman: «Baldomera y la tra(d)ición del orden patriarcal» (1994).

<sup>187</sup> Un análisis de esta novela, de su autor y del contexto social se puede encontrar en el estudio introductorio, a cargo de María Rosa Pin Guerrero, a la edición de 2004 perteneciente a la colección Antares de la editorial Libresa.

sociedad; pero también —nos dirá Jorge Enrique Adoum— «una novela de la peste bubónica, de los tranvías tirados por asnos, del trabajo, el desempleo y la miseria» (Adoum 29). Una novela que, por medio de dos personajes, nos dará a conocer, en un tono coloquial, el *shock*, el dolor y el trauma de quienes son afectados directamente por la crisis liberal del periodo. Sin embargo, y como hemos puesto en relieve, la novela es elocuente para graficar y demostrar el camino que va desde lo trágico de la matanza hasta una dimensión fundacional que se instala en el imaginario colectivo a partir de los sucesos de Guayaquil en 1922.

#### 4.1 NARRATIVA ECUATORIANA: JOAQUÍN GALLEGOS LARA Y *LOS QUE SE VAN* (1930)

*Los adolescentes y niños que integrarían el Grupo de Guayaquil contemplaron espantados la matanza de trabajadores. Es de suponer que, parcialmente cuando menos, aquel hecho sangriento y bárbaro influyese en el espíritu de la literatura ecuatoriana de los años treinta.*

Alfredo Pareja Diezcanseco

Si queremos situar a Joaquín Gallegos Lara en la tradición literaria de Ecuador es ineludible la alusión al libro de cuentos, *Los que se van*, publicado en 1930 y escrito, junto con Gallegos Lara, por Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera-Malta<sup>188</sup>. Este libro de cuentos es considerado como el inaugurador del nuevo relato ecuatoriano: el que orienta su estética y determina su actitud. Para Jorge Enrique Adoum, este texto contiene, de modo germinal, las principales y más esenciales características que en lo sucesivo estarán presentes en el nuevo relato ecuatoriano: ambiente, personajes, situaciones y lenguaje. Sin embargo, la recepción crítica de este libro de cuentos, que irrumpe sorpresivamente en el campo literario, parece ser contradictoria. Alfredo Pareja Diezcanseco, que también forma parte del Grupo

---

<sup>188</sup> Pareja Diezcanseco detalla en los siguientes términos la aparición de este libro de cuentos: «El 11 de octubre de 1930 apareció, en pobrísimo formato, un pequeño libro con ocho cuentos de cada uno, por Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara. Demetrio y Joaquín tenían veintiún años; Enrique, apenas dieciocho. El título: *Los que se van (cuentos del cholo y del montuvio)*; y este epígrafe: “Este libro no es un haz de egoísmos. Tiene tres autores: no tiene tres partes. Es una sola cosa [...] pretende que unida sea la obra como fue unido el ensueño que la creó. Ha nacido de la marcha fraterna de nuestros tres espíritus. Nada más.” Luego, precedían la lectura unos versos de Joaquín, que terminaban así: “Los montuvios se van p'abajo del barranco”» (Pareja Diezcanseco 693).

de Guayaquil, afirma que en general su recepción fue «sumamente favorable», (tal sentencia parece guardar autoridad debido a que proviene de uno de los escritores que conformaron este grupo literario). No obstante, otra voz autorizada, y cercana al Grupo de Guayaquil, es la de Ángel Felicísimo Rojas, quien ha destacado por sus escritos ficcionales y ensayísticos. Rojas es cauteloso y admite que el libro de cuentos *Los que se van*, «en general fue muy mal recibido» tanto por su lenguaje y su posición política; se dijo de este que era «producto de un plan político» —afirma Rojas. Como vemos, son dos opiniones contradictorias para un libro que, al decir de Jorge Enrique Adoum, parece curioso en su propuesta y en la lectura crítica que suscita:

Resulta curioso, por lo menos, que el libro con que se inicia un considerable periodo de una literatura confesa de ‘denuncia y protesta’ (fue Cuadra quien la bautizó así y utilizó insistentemente esa expresión) no denuncie nada y, por lo mismo, no proteste. Su preocupación no es la injusticia social, tema que iba a ser obsesivo en la narrativa de ese periodo... El tema central es la violencia del hombre o del destino, la lujuria, que también es violenta y, de modo secundario, la superstición (Adoum 25).

De todos modos, habiendo superado la primera recepción crítica, el libro fue «encontrando un lugar primordial» en la historia de la literatura ecuatoriana. Benjamín Carrión, quien más defendió y aclamó aquel libro que llegó a sus manos en 1930, lo define como un «libro anunciador»; mientras que Karl Heise advierte que este libro marcará el rumbo de la prosa narrativa en la costa de Ecuador: y no se equivoca.

Pese al innegable carácter fundacional del libro, ratificado por casi toda la crítica, es necesario señalar que el texto se inserta en un campo literario, en el de los años veinte y treinta, en el que se suele afirmar la primacía de una literatura de protesta, sin reparar, como lo hiciera Humberto Robles, en que existe un agitado panorama literario que, como iremos viendo, será motivo de polémicas y disputas entre un tipo de literatura de orientación social y una que se rige bajo la noción de vanguardia<sup>189</sup>. Bajo este panorama, nos acechan ciertas preguntas que queremos desarrollar y que pueden guiar las reflexiones que haremos en estas hojas dedicadas al Grupo de Guayaquil y, en particular, a Joaquín Gallegos Lara. En primer

---

<sup>189</sup> Para una revisión detallada del campo literario y la noción de vanguardia en Ecuador véase el artículo de Humberto Robles, «La noción de vanguardia en el Ecuador: Recepción y trayectoria (1918-1934)» publicado en Revista Iberoamericana (1988).

lugar, considerando que este grupo no debe «matar a ningún padre» y que su aparición ocurre «aparentemente de la nada» ¿cuales son, entonces, los elementos sociales, literarios, históricos e identitarios que permiten el despliegue de este grupo de narradores? Por otra parte, ¿cómo materializan estos escritores una sólida imagen que adquirirá ribetes fundacionales marcando un hito en las letras ecuatorianas del siglo XX? Sin duda, ambas preguntas exigen una revisión, más allá de la simple presentación contextual, que es la que desarrollaremos a continuación.

### **Joaquín Gallegos Lara, el grupo de Guayaquil y la literatura de los años treinta**

Para entender el modo en que surge y se consolida el grupo de narradores de los años treinta conviene analizar el campo literario al que ingresan. Inicialmente conforman el Grupo de Guayaquil, junto a los tres autores de *Los que se van* (1930), José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diezcanseco. De los cinco, el mayor es José de la Cuadra, que antes de 1930 ya había publicado algunos cuentos en la sección folletín del diario *El Telégrafo*, pero se incorpora al Grupo de Guayaquil en 1932 con la publicación de *Horno*. Sin embargo, antes del ya comentado libro de cuentos *Los que se van*, había hecho su aparición, en el panorama literario de Ecuador, Pablo Palacio, un «notable escritor, no reconocido entonces... que solía escribir como Kafka [pero] antes de que fuese traducido al español o al francés» —dirá Pareja Diezcanseco. *Débora* y un *Hombre muerto a puntapiés*<sup>190</sup>, ambas novelas publicadas en 1927, pueblan el desértico escenario literario para proponer —en palabras de Niall Binns— «una breve floración de una vanguardia en Ecuador» (*Ecuador y la guerra civil española* 24). El camino literario de Palacio, sin embargo, no será auspicioso. En los años treinta, con la novela *Vida de ahorcado (novela subjetiva)* (1932)<sup>191</sup>, «intenta politizar su narrativa» apartándose un poco de la propuesta provocadora de sus textos anteriores, pero sin que ello suponga «renunciar a la experimentación» (Binns, *Ecuador y la guerra civil española* 24).

---

<sup>190</sup> Jorge Enrique Adoum comenta que en *Hombre muerto a puntapiés* (1927) «se ensaya ya, abiertamente, sin temor a la ‘realidad’, lo imaginario y en *Débora* (1927) un tipo distinto de realismo: el de las ‘realidades pequeñas’, pequeñísimas, individuales, grotescas, con que se propuso el ‘desprestigio de la realidad’» (22)

<sup>191</sup> Para un análisis de esta novela véase el artículo «Vanguardia y crítica: *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio» de Inkingari Daniel Ayala, publicado en 2017 en *Revista Valenciana*.

La respuesta a esta novela no se deja esperar y proviene directamente de Gallegos Lara, personaje cúlpe del Grupo de Guayaquil, quien le reprocha la «falta de realismo social» en su texto. Puede ser que este y otros comentarios de Gallegos Lara hayan repercutido en Palacio y que, como consecuencia, no haya vuelto a incursionar en la ficción<sup>192</sup>. Sin embargo, lo importante para este estudio, más allá de constatar la breve carrera literaria de Palacio, es preguntarse en qué medida su propuesta literaria<sup>193</sup> «incomodaba» especialmente a Gallegos Lara y cuáles eran los motivos.

Antes de intentar responder la pregunta que lanzamos en el párrafo anterior veamos cómo acontece este «fuego cruzado». Gallegos Lara, en un artículo publicado en *El Telégrafo*, acusa a Pablo Palacio de «eludir la realidad» y de ser autor de «inteligentes libros subjetivos», a propósito de la novela *Vida de ahorcado*. El título del artículo de Gallegos Lara es elocuente y nos encamina hacia una respuesta: «Izquierdismo confusionista». Pablo Palacio, teniendo la oportunidad, no responde directamente a dicha crítica, sino que lo hace de modo privado en una carta a Carlos Manuel Espinosa<sup>194</sup>, de la que citaré dos breves líneas:

---

<sup>192</sup> Raúl Vallejo Corral, en el estudio introductorio al libro *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos* (2005), publicado en editorial Ayacucho, se pregunta, al igual que nosotros, si acaso los comentarios de Gallegos Lara habrán influido en su alejamiento de la escritura ficcional: «¿Cuánto le importó esta polémica a Palacio? ¿Por qué no respondió en una de las tantas revistas en donde escribía y prefirió una explicación privada como lo es la carta a Carlos Manuel Espinosa? ¿Tendrá o no alguna relación esta polémica con la inexplicable decisión de Palacios de abandonar la escritura de literatura?» (32). Vallejo no se aventura a responder dichas interrogantes y más bien da cuenta de que ambos compartían una misma ideología política pero distinta concepción literaria.

<sup>193</sup> Alicia Ortega Caicedo, en el estudio introductorio a una *Antología Esencial* del cuento ecuatoriano en el siglo XX, dedica un apartado a la escritura de Palacio y Humberto Salvador. En dicho estudio, cuyo título es «el descrédito de la realidad, las glándulas de lo absurdo y la extrañeza de la ciudad», se define la narrativa de Palacio como una escritura que se «instala en los intersticios de la razón: allí donde estalla el absurdo, el instinto, lo onírico, el placer, la risa, el mundo de las emociones y la dinámica transgresora de la fantasía» (Ortega C. y Adoum 12). Por su parte, Niall Binns recupera la opinión que Benjamin Carrión tiene sobre la escritura de Palacio: «la literatura más atrevida —de contenido artístico y temático— que se haya hecho en el Ecuador», con un «humorismo puro» como el de Buster Keaton —“el cómico que nunca ríe”— y con unas “poderosas facultades de análisis psicológicas —no superadas por nadie en la literatura joven hispanoamericana”» (Binns 24).

<sup>194</sup> Tomamos aquí un fragmento de la carta escrita por Pablo Palacio a Carlos Espinosa: «Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está bien todo lo que él [Gallegos Lara] dice: pero respecto a la segunda, rotundamente, no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor... Dos actitudes existen, pues para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra vida actual» (Texto Publicado originalmente en la revista *Letras del Ecuador* en 1947).

«Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico y aspirativo del autor» (Espinosa 52).

La polémica, desde una mirada política estética y discursiva, es interesante y parece adelantarse a la que sostendrán a mediados de siglo XX Cortázar, Vargas Llosa y Collazos en medio de los dilemas respecto al compromiso del escritor. Por otro lado, analizado desde el campo literario, el problema se sitúa, a nuestro parecer, en la instauración de una literatura nacional que sea hegemónica y que se haga cargo de los problemas sociales de Ecuador en aquellos años. De dicha literatura, afín a la estética del realismo social, es defensor y promotor Joaquín Gallegos Lara. Por lo tanto, dicho lo anterior, la propuesta de Palacio, de tendencia vanguardista como la definió Binns, no supondría una incompreensión de sus contemporáneos, como lo ha querido ver alguna crítica, sino el rechazo por no ajustarse a los nuevos cánones que entonces estaban en boga y que irrumpían en el campo literario. De ese modo, se derrumba el anhelo de Pablo Palacio por cimentar una escritura propia debido a que «el atrevimiento, el humorismo “puro” y el análisis psicológico parecían fuera de lugar en esos primeros meses de una nueva década, la de la Gran Depresión, de la crisis social y de la creciente politización de la escritura» (Binns, *Ecuador y la guerra civil española* 24); vale decir, lo que defendía Gallegos Lara era una literatura pragmática, de la que él es impulsor, que pueda dar cuenta de modo directo, «verista» y claro sobre los problemas del país. Cualquier otra forma de «denuncia y protesta» solo se daba a la confusión de un compromiso político que, paradójicamente, ambos compartían. Pese a todo, actualmente la figura de Pablo Palacio goza de gran renombre. Su propuesta narrativa ha sido leída como extraña, experimental y de marcados rasgos vanguardistas.

Otro nombre importante que es necesario mencionar aquí es el de Jorge Icaza. Su novela *Huasipungo*, publicada en el año 1934, acaparará la atención de la crítica local y extranjera (Hispanoamérica, España, Francia) posicionándose como una de las obras literarias más trascendentes de la literatura latinoamericana. En los años sesenta Alberto Zum Felde apuntaba lo siguiente respecto a esta novela:

Ninguno de los narradores contemporáneos del tema indígena había llegado a trasuntar ese drama en términos de tan tremendo realismo. Novelas superiores a *Huasipungo*, por su valor artístico, las hay tan notorias como *Raza de hombre*, *El amauta atusparia*, *El mundo es ancho*

y ajeno...Pero en ninguna, como en *Huasipungo*, se halla un trasunto documental tan crudamente patético de esa realidad (Zum Felde 224-225).

Basta con revisar cualquier historia de la literatura latinoamericana para entender la trascendencia internacional que tuvo *Huasipungo*. En este breve panorama de la literatura de los años treinta en Ecuador, se hace ineludible su alusión para entender cuáles son las tendencias y discursos literarios imperantes en los narradores de la época. Jorge Icaza eclipsa, en alguna medida, la deslumbrante aparición del Grupo de Guayaquil. No obstante, a diferencia de lo que sucede con Palacio, Icaza ingresa al terreno de la literatura indigenista y con ello complementa la idea de literatura nacional sostenida por Gallegos Lara. Cabe señalar que con su irrupción en el campo literario supera, sin duda, cualquier expectativa respecto al alcance y trascendencia que tendrá la recepción de su novela *Huasipungo*.<sup>195</sup>

Finalmente, queremos mencionar los nombres de otros escritores, aledaños al Grupo de Guayaquil, que se adhieren, también, al compromiso político y toman como base la estética del realismo social, pero proponiendo una superación de esta. Son escritores que publican en la década del cuarenta y que desempeñan, además, una labor crítica. Estos son los ya mencionados Adalberto Ortiz, Pedro Jorge Vera y Ángel F. Rojas y por otra parte, no podemos dejar de mencionar a uno de los críticos que impulsan y, en alguna medida, internacionalizan al Grupo de Guayaquil, como es el caso de Benjamín Carrión. A este último nos referiremos más adelante, ya que su figura y labor crítica puede ayudar a responder y comprender el modo en que surge y se posiciona «esta repentina eclosión de la narrativa ecuatoriana».

### **El surgimiento de una voz propia**

«No hubo que matar a ningún padre», advertíamos en la introducción de este capítulo respecto a la aparición del Grupo de Guayaquil. Sin embargo, como señala Alicia Ortega, tampoco existe la «generación espontánea». ¿Cómo se despliega, entonces, el germen que

---

<sup>195</sup> Jorge Enrique Adoum recupera la investigación de Adalberto Dessau en la que afirma que en un festival del libro popular en la década del sesenta se vendieron en Lima, durante ocho horas, quince mil ejemplares de *Huasipungo*.

reúne a este grupo de escritores? Rápidamente, en el ámbito literario, debemos remitirnos a las ficciones fundacionales. *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, «una de las obras más importantes del romanticismo latinoamericano» (Adoum xvi), parece no ser una influencia trascendente para los intereses que querían dar a conocer los escritores del treinta; sobre todo si se tiene en consideración que Juan León Mera era, además, un político de tendencia conservadora. Más bien, y lo mencionamos antes, esta novela de finales del siglo XIX «no tendrá significación alguna», apunta Pareja Diezcanseco quien, además, elabora una lista con quienes podrían considerarse sus antecesores. Junto con Juan Montalvo, añade a los siguientes:

El ambateño Luis A. Martínez, con su magnífica novela costumbrista, afirmada en la tierra nuestra, *A la costa* (1904); *Pancho Villamar*, novela de realismo político, de Roberto Andrade, que leímos con retraso culpable (1900); los extraordinarios relatos humorísticos acerca de los montubios, de José Antonio Campos, publicados semanalmente en los diarios guayaquileños y recogidos en libro en 1929; la novela indigenista de Fernando Chaves, *Plata y bronce* (1927), sin duda alguna; dos cuentos de Leopoldo Benites Vinuesa, *La mala hora* y *El enemigo*, publicados en revistas hacia 1928; y me parece que nada más (693).

Si Alfredo Pareja, miembro del citado grupo, admite que no existen mayores influencias, sino tan solo «antecesores» y que, por lo tanto, viven una «orfandad literaria», la búsqueda debe encausarse en otra dirección. Será el propio Alfredo Pareja, en la biografía a cargo de Francisco Febres, quien admita la influencia que tuvo en ellos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, del marxista José Carlos Mariátegui. Dicho antecedente resulta trascendente para comprender la configuración de los principios e imaginarios políticos con los que se identificarán los escritores del treinta en Ecuador. Su influencia se verá representada directamente en dos críticos literarios de tendencia marxista, seguidores de Mariátegui, que «empezaban a tener un impacto considerable en las letras ecuatorianas, en cierto modo análogo al que había tenido en su país el peruano. El primero de ellos era el español Francisco Ferrándiz Alborz» (Binns, *Ecuador y la guerra civil española* 23) y el otro era el propio Joaquín Gallegos Lara. No cabe duda de que Gallegos Lara debe ser considerado como el principal integrante del grupo guayaquileño, ya que, como advierte Alfredo Pareja, «fue el gran incitador del movimiento literario de protesta social que nos impulsaba a escribir» (699).

Junto con Mariátegui como influencia, hay que tener presente el nombre de Benjamín Carrión, que antes mencionamos, ya que fue el gran impulsor en el extranjero<sup>196</sup> de estos nuevos escritores que proponían una narrativa que se acercaba a los principios marxistas y relataban con crudeza la realidad que vivía Ecuador para entonces. La labor de Carrión es importante no en la emergencia primigenia de un sentir social devenido en literatura, sino como cristalización y consolidación de esta. Es decir, la crítica literaria respalda el proyecto ficcional que proponen estos escritores. Por lo tanto, hasta aquí, podemos demostrar la existencia de un lugar de enunciación que está «múltiplemente situado»: desde el sentir político, que después será militancia, desde la necesidad ficcional y, en paralelo, desde la potencialidad crítica de sujetos que rodean al grupo y de los mismos integrantes en su escritura no ficcional. Joaquín Gallegos Lara, según lo advierte Alfredo Pareja, «escribía en varias publicaciones periódicas, relatos de él, críticas de libros recibidos, de manera especial de los ecuatorianos y de los movimientos literarios análogos al nuestro, que se desarrollaban en Quito, Cuenca o Manabí» (Pareja Diezcanseco 699). Sin duda, dicha producción y lucidez crítica de Gallegos Lara supone un respaldo que permite que el Grupo de Guayaquil trascienda y se consolide en aquel periodo; importancia que solo será eclipsada, como anticipamos, por la irrupción de *Huasipungo* y su repercusión internacional.

Ahora bien, no resulta equivocado afirmar que el interés propugnado por el grupo de escritores del que venimos hablando guarda relación con la necesidad de legitimar un «proyecto literario en su doble rol» tanto ficcional como crítico y ensayístico, «puesto que el

---

<sup>196</sup> En la investigación sobre la Guerra Civil española y los intelectuales de Ecuador, Niall Binns revisa algunas impresiones de Benjamin Carrión respecto al emergente Grupo de Guayaquil y anota lo siguiente: «Un día, en 1930, “me llega desde Guayaquil un librito, bastante mal presentado, en papel ordinario, con un título que lo mismo podía servir para un tomo de poesías románticas, como para un volumen de canciones saudosas: *Los que se van...*”. De este libro escrito a seis manos —por Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera-Malta— y subtítulo “Cuentos del cholo y del montubio”, le impresionaron a Carrión la fuerza y el enfrentamiento directo, sin tapujos, con la realidad ecuatoriana. Y le llenaron de orgullo patrio: por fin, él también podía hablar con sus amigos “de la nueva literatura de mi Ecuador” y de la “vocación de cultura de mi pequeña tierra”. Esta admiración no se quedó en Francia. La reacción inmediata de Carrión, al encontrarse con *Los que se van*, fue enviar una reseña a Guayaquil, celebrando su lectura de un libro de verdad, lleno “de ambiente, de sonido y de color criollos; y de tuétano humano universal”. No se arredró a la hora de enjuiciarlo: “Soy enemigo de emplear el cuentagotas para decir mi admiración o mi disgusto. I es por ello que, seguro de mis preferencias en mí mismo, declaro que este libro de Gil Gilbert, Aguilera Malta y Gallegos Lara, es lo mejor que, en su género, haya yo leído de autor ecuatoriano”. Intuía, además, que el “crudo y potente verismo” que los tres guayaquileños introducían en la literatura del país marcaría “el comienzo de una era de renovación efectiva. No de las que siguen modas europeas a diez años plazo, sino de las que extraerán su fuerza de la tierra y de los hombres nuestros, para incorporarse por ese camino —el mejor— al comercio universal” (*El Telégrafo*, 2 marzo 1931)» (Binns, *Ecuador y la guerra civil española* 22).

cometido fundamental es la producción de una literatura, y de una crítica literaria, de carácter nacional, en la perspectiva de consolidar una conciencia nacional» (Ortega C. 3). Dicha conciencia nacional, proveniente de una «incorporación de doctrinas sociales» —dentro de lo que Ángel Rama ha llamado *La ciudad letrada*—, pretende ser revolucionaria y para ello se da a una escritura realista de protesta y denuncia que —apunta José De la Cuadra— no necesariamente debía violentar, a través de la literatura, la realidad, ya que esta «con frecuencia es más que suficiente»<sup>197</sup>. Vale decir, bastaba con escribir de modo veraz para transmitir la realidad que los escritores del Grupo de Guayaquil querían presentar a los lectores. Sin embargo, dirá José De la Cuadra algunos años más tarde, dicha escritura no llega a ser revolucionaria, sin que su opinión conlleve un reparo. Al respecto añadirá lo siguiente:

La literatura ecuatoriana actual no intenta beber en fuentes cegadas ni se obceca en desenterrar cadáveres... La joven literatura ecuatoriana —tomándola en sus aspectos generalizables— es capitalmente veraz. Su veracidad es, en la acepción noble del vocablo, tendenciosa. Incapaz todavía, por razones que no le son imputables, de convertirse en una literatura francamente revolucionaria, se prepara a serlo, siendo ya una literatura de protesta y de denuncia (De la Cuadra 972-973).

Para finalizar este apartado podemos establecer algunas redes de sentido respecto a la idea de «literatura nacional». Ello que nos obliga a volver, en primer lugar, a Pablo Palacio y a pensar en la noción de vanguardia que, a raíz de una encuesta realizada por la revista *Lampadario*, se discute, para entonces, en revistas como por ejemplo *América*, *Revista Universitaria*, *Hontanar* o *Nervio*; revistas que leían y «aunaban a la joven intelectualidad ecuatoriana de esos años» (Robles 243). Una de las respuestas con mayor repercusión es la de Jorge Carrera Andrade que ofrece una idea o noción de vanguardia, en esencia, americana

---

<sup>197</sup> Es interesante comentar que la escritura de José de la Cuadra «escapa» —dirá Jorge Enrique Adoum— «a los reparos demasiados generalizados que se han hecho a la literatura ecuatoriana de entonces». De la Cuadra, «curiosamente», critica el realismo o un «presunto realismo» de la literatura ecuatoriana. Al respecto, Jorge Enrique Adoum recupera algunos de sus dichos, publicados originalmente en el artículo «¿Feísmo? ¿Realismo?» en *La Revista Americana de Buenos Aires* en el año 1933, en el que señala que el realismo «no constituye un método de interpretación de la realidad vigente y sí una manera, o mejor, una serie ordenada de maneras de mostrar la realidad, que en último término se reduce a exhibirla lo más cruda y descaradamente posible...Mostrar no es interpretar y el realismo jamás ha desbordado los límites modestos de su presentación de la realidad sin segundas intenciones» (Adoum xxxvi).

y de la cual presenta ciertos ejemplos<sup>198</sup>. Pese a ello, y como hemos venido presentando, la actitud de Gallegos Lara está lejos de ser abierta e inclusiva respecto al despliegue de una escritura vanguardista en el Ecuador de entonces. Por consiguiente, el mensaje que queda al descubierto, ya sea para bien o para mal, es que los proyectos vanguardistas, quedan suspendidos frente a la importancia, e imperancia, de una voz social que quiere, y busca, ser hegemónica y nacional por sobre una vanguardia, o una noción de vanguardia, ecuatoriana que, si bien presenta un proyecto de literatura nacional, lo hace en sintonía con motivos de raigambre universal y situados en las subjetividades de los personajes. Pese a todo, Humberto Robles advierte que «no era la noción de vanguardia lo único y lo que en realidad se disputaba, sino la reubicación del poder político y cultural», lo que radicaliza las posiciones en el campo literario (11). A ello se puede añadir la búsqueda del lugar que debía ocupar la literatura en la sociedad, a lo que Joaquín Gallegos Lara aporta con una concepción de la literatura más funcionalista que sirva, en su pragmatismo, como un vehículo de protesta frente a las desigualdades; pues sus críticas no irán tan solo a la novela de Pablo Palacio, sino también a un libro de Humberto Salvador en lo que parece ser una crítica, pero en realidad funciona como «una fuerte censura a la obra» de este escritor. El artículo se titula «El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: “En la ciudad he perdido una novela”» y en él Gallegos Lara afirma lo siguiente: «resumo que: son hermosas y esperanzantes las cualidades y los talentos de Humberto Salvador, pero que, dicho sea sin malicia, tarados están de falta de orientación».

Como vemos, la emergencia e importancia del Grupo de Guayaquil debe su consolidación, además de la calidad intrínseca de sus textos en el abordaje de temas sociales, al despliegue de un campo crítico que sirvió de apoyo y que no dejó mayor espacio a otras voces, debido a que la necesidad imperante del momento debía ser el retrato social de las dificultades en la vida en el montubio. Por ello, Gallegos Lara, con «convicción e intransigencia, identificará la tendencia vanguardista como la más reciente manifestación artística de espíritu burgués» (Robles 56), un espíritu que en ningún caso comparten el grupo

---

<sup>198</sup> Jorge Carrera Andrade presenta las «escuelas» de vanguardias americanas entre las que incluye el nativismo en Uruguay y Argentina, el estridentismo en México, el runrunismo en Chile el titanismo en Brasil y el indigenismo y andinismo en Perú y Ecuador. El objetivo de Carrera Andrade era movilizar el imaginario occidental de vanguardia proponiendo una noción de vanguardia latinoamericana heterogénea según el país. Humberto Robles advierte que actualmente la crítica literaria mantiene una postura que se encuentra en gran sintonía con el objetivo de Jorge Carrera Andrade.

de los cinco de Guayaquil, cuya infancia, al menos la de Gallegos Lara, ha sido al margen de los privilegios de algunas clases acomodadas. Es probable que esta última observación sea uno de los puntos álgidos para comprender el rechazo de Gallegos Lara por un tipo de escritura que no dé cuenta directamente sobre los problemas sociales. Por otra parte, debemos tener presente que, junto a la infancia empobrecida de los escritores, ocurre, en 1922, la gran matanza de obreros de Guayaquil que queda estarcida en la memoria colectiva de quienes vivieron en aquellos años y que, como advierte Alfredo Pareja Diezcanseco, quedó grabado en la literatura ecuatoriana de los años treinta» (692).

### **La historia, el germen fundacional: escribir la realidad**

Queremos detenernos en el último factor determinante, que puede ser visto como germen fundacional, en el despliegue del Grupo de Guayaquil: la historia. Sin embargo, no es toda ni cualquier historia. Existen ciertos hechos que resuenan en el imaginario colectivo de quienes conforman este grupo. Tenemos, por un lado, la repercusión de la Revolución Mexicana. A partir de esta, advierte Pareja Diezcanseco, «los países habían comenzado a tomar conciencia de sí mismos». También tenemos como factor internacional La Revolución Rusa que, al igual que en Chile y Argentina, desplegó un sentimiento y una actitud revolucionaria que llega al continente americano a través de sujetos y documentos que comenzaron a movilizar los imaginarios políticos<sup>199</sup>. En el ámbito local será muy particularmente la matanza de obreros en Guayaquil acaecida en 1922, considerando que se inserta en un escenario histórico de mayor complejidad en el que también ocurre, por ejemplo, la Revolución Juliana en el año 1925, en la que un golpe de estado derroca al presidente Gonzalo Córdoba, que es sustituido, entonces, por una junta de Gobierno integrada

---

<sup>199</sup> Respecto a la Revolución Rusa como factor, podemos añadir la influencia directa que tienen algunos escritores rusos en el uso de estrategias textuales en uno de los escritores del treinta. Al respecto, Alfredo Pareja afirma lo siguiente: «De tres influencias principales en de la Cuadra puedo estar seguro: de la ironía (a Anatole France lo llamaba “mi maestro”), del panerotismo de D. H. Lawrence, y de la gran novelística norteamericana de la “generación perdida” [...]. En el Grupo de Guayaquil influyeron más que nada los norteamericanos de la Generación Perdida: desde Farrel y Dreiser hasta Dos Passos; y también los primeros autores de la revolución rusa, los buenos escritores antes que el estalinismo produjera el realismo socialista. Por ejemplo, Fedim, con *Las ciudades y los años*, o Gladkov, el de *El cemento*, o Ilya Ehrenburg» (19).

por siete miembros y que da inicio a la llamada Revolución Juliana<sup>200</sup>.

El hecho ocurrido en Guayaquil en 1922 adquiere ribetes fundacionales y se posiciona como el germen que activa la conciencia social de lo que posteriormente será el grupo de escritores al que le hemos dedicado estas páginas. Sin embargo, más que constatar su repercusión, la primera pregunta que nos hacemos es ¿cómo un hecho histórico actúa en la germinación de un grupo de intelectuales? Habría que acudir sin tapujos a uno de sus miembros, quien además ha guiado estas reflexiones: Alfredo Pareja Diezcanseco. Las palabras de Alfredo Pareja son escuetas, pero concisas: «Los adolescentes y niños que integrarían el Grupo de Guayaquil contemplaron espantados la matanza de trabajadores. Es de suponer que, parcialmente cuando menos, aquél hecho sangriento y bárbaro influyese en el espíritu sangriento y bárbaro de la literatura ecuatoriana de los años treinta» (692). Se hace necesario recordar lo que hemos visto en los dos casos anteriores, Argentina y Chile, respecto a la idea de *shock* como despertar político que plantea Walter Benjamin o bajo la noción de *estructura de sentimiento* que propone Raymond Williams para explicar la emergencia de un sentimiento social en común, en fase embrionaria, a partir de determinados hechos. En el caso de Ecuador habría que entenderlo bajo el contexto de crisis económica, migración campo-ciudad y experiencia directa, traumática, de quienes conformarían el grupo. Dichos antecedentes, en diálogo con la idea de *shock* y *estructura de sentimiento*, permiten que el despliegue del grupo ecuatoriano de los años treinta se articule y, por consiguiente, declare a viva voz que la sangre y el carácter *tremendo*, no en el sentido de amplitud sino de profundidad, de la matanza alcancen una dimensión fundacional y paradigmática. Al respecto las palabras de Alfredo Pareja, en un simposio dedicado a su labor como escritor y diplomático en el año 1981, son elocuentes:

Nosotros, los escritores de la llamada generación del 30, fuimos testigos de esta matanza [...]. Yo no puedo olvidar jamás los muertos de ese día, los vagones de un ferrocarril de aduana

---

<sup>200</sup> Según se recupera en *El Telégrafo* la Revolución se produjo debido al agotamiento del Estado Liberal y buscaba favorecer a los sectores medios y populares. En la primera junta destacó el nombre de Luis Napolleon Dillon que, entre las acciones que destacan, privilegió los intereses nacionales por sobre los empresariales privados y fiscalizó a los bancos. Como es de esperar, la oligarquía reaccionó frente a las acciones de Dillon a quien tildaron como enemigo de Guayaquil. En la segunda junta, que duró tres meses, se decide nombrar como presidente a Isidro Ayora, quien se mantiene en el cargo entre 1926 y 1931. Finalmente, la Revolución Juliana, que tuvo en su tiempo un gran respaldo desde los sectores medios y de los trabajadores, instaura dos políticas históricas en Ecuador: la intervención económica del Estado y la institucionalización de la atención estatal a la población trabajadora.

que pasaban delante de mi casa con cientos de cadáveres ensangrentados [...] en 1925 se produce el alzamiento de los militares jóvenes que se llamaron los jóvenes ideólogos que tenían influencias políticas de ideas muy extrañas como la revolución de 1917, la marcha sobre Roma de Mussolini; cosas contrarias, pero una decisión, una angustia por salir de ese atolladero histórico y encontrar las fórmulas que hicieran viables que el Ecuador entrase en un proceso de modernización (31)<sup>201</sup>.

Ahora bien, hay que destacar que los factores históricos, en particular la matanza de 1922, no suponen tan solo una articulación de un grupo de intelectuales, sino que propician la acción y organización política de la que estos escritores se harán parte: «José de la Cuadra militó en el Partido Socialista, Joaquín Gallegos Lara fue un activo militante del Partido Comunista, así como también Enrique Gil Gilbert que llegó a ser Secretario General del mismo» (Ortega C. 32)<sup>202</sup>. Pero es la matanza de obreros el centro de esta investigación y su carácter de hito fundacional que se puede constatar con la aparición de la novela de Joaquín Gallegos Lara *Las cruces sobre el agua*, escrita en 1941 y publicada en 1946. Se trata de una novela que, como bien adelantamos, junto con tomar como hecho referencial la matanza de 1922, se vale de un lenguaje popular que permite reconocer los sujetos que interactúan en la emergente zona urbana de Ecuador. Es una escritura que sigue de cerca el lema con el que se identificarían estos escritores, «la realidad, pero toda la realidad», y bajo el cual pretendían, «no solamente reflexionaron en torno a la “joven literatura ecuatoriana”, sino que también se propusieron estudiar y escribir acerca del referente “real” del nuevo universo novelado, en nombre del “verismo” como característica esencial de la nueva generación» (Ortega C. 3). Podemos finalizar este breve apartado retomando lo que Jorge Enrique Adoum, en un prólogo a la edición del libro en el año 2012, sentencia respecto a la influencia y la experiencia que supuso la matanza de Guayaquil en 1922: «Gallegos Lara vio, cuando niño, la matanza y a lo largo de su vida corta estuvo, como hombre, como combatiente político y como escritor, junto a quienes pusieron, ese día y muchos otros días, los muertos» (3).

---

<sup>201</sup> Palabras leídas por el autor en el Simposio «Alfredo Pareja Diezcanseco. Su contribución como escritor y diplomático» en Washington el 17 de noviembre de 1981. Manuscrito facilitado por su hijo, Francisco Pareja, a la investigadora Alicia Ortega Caicedo para su tesis doctoral, de cuyo texto tomamos esta referencia.

<sup>202</sup> Respecto a la relación entre los integrantes del Grupo de Guayaquil y las organizaciones políticas que se generan a partir de la matanza de 1922 habría que comentar dos aspectos: (1) el Partido socialista de Ecuador se funda en 1926 y se separa cuando «el sector pro-soviético constituye el Partido Comunista Ecuatoriano, en 1931». (2) De los cinco integrantes del grupo tres de ellos, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra, se mantienen en el Partido Socialista; por su parte Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert pasan a formar parte del Partido Comunista.

## **Novelar la matanza de Guayaquil: ¿qué se escribe después de *Las cruces sobre el agua*?**

La revisión que hemos llevado a cabo, sobre el campo literario y la irrupción del Grupo de Guayaquil, precede el análisis que haremos de la novela de Joaquín Gallegos Lara, *Las cruces sobre el agua*. Es por lo mismo que, antes de aventurarnos a una lectura de la novela bajo ciertos motivos y problemáticas que nos presenta, queremos finalizar este apartado contextual poniendo al descubierto un problema —si acaso se puede llamar así— que ya hemos adelantado en el enunciado. Nos referimos a la ausencia de nuevas manifestaciones literarias, contemporáneas, que aborden por medio de la ficción los hechos ocurridos en 1922. En el caso de Chile y Argentina, como se ha expuesto en los capítulos precedentes, existen narrativas contemporáneas, en la línea de la novela histórica, que se hacen cargo de nuevas lecturas, memoriales (Chile) y fragmentarias (Argentina); esto en el caso de Ecuador no ocurre. No se trata, sin embargo, de que necesariamente deban existir novelas contemporáneas que recuperen dichos acontecimientos, sino de hacer una indagación del devenir de la narrativa ecuatoriana, a partir del Grupo de Guayaquil, que nos permita esbozar algunas ideas respecto a la relación de la literatura con el uso de la historia como materia ficcional.

Dicho lo anterior, resulta pertinente indicar que la novela de Gallegos Lara no nutre ningún corpus de novelas históricas que se haya realizado hasta ahora a nivel latinoamericano; es más, existe un olvido sistemático de la literatura ecuatoriana a nivel continental. De modo paradójico, la ausencia de esta novela en revisiones literarias avocadas a la novela histórica no indica que no lo sea, sino al contrario. El problema tiene que ver, según nuestra lectura, con la inexistencia de un aparato teórico que para entonces se hiciera cargo de narrativas fronterizas y su construcción ficcional. Ocurre de modo similar a como lo expusimos en el caso de Chile, en dónde, además, logramos demostrar la existencia de un corpus mayor de novelas históricas que no respondían a las ya clásicas delimitaciones de novela histórica tradicional y nueva, por no ajustarse a las pautas formales, temáticas y discursivas de dichas tendencias ni a las delimitaciones temporales. Es lo que tipificamos como una novela histórica de transición que, en los años treinta con anhelo de superar el

realismo decimonónico, propone un realismo de corte social que, en lo discursivo y temático, toma como eje central de la ficción al sujeto subalterno. Sin embargo, la propuesta de estas novelas no llega a constituir una parodia, desacralización o asedio a la historia oficial, sino que se mantiene en la idea de visibilizar a aquellos actores sociales emergentes, subyugados e invisibilizados: le da voz a quienes, hasta entonces, no la tenían<sup>203</sup>. Dentro de dicho espacio se ubica la novela de Gallegos Lara, lo que explica que su recepción crítica se mantenga bajo análisis temáticos muy específicos y pocas veces, por no decir ninguna, en su confrontación o uso del componente histórico como marco referencial. De cualquier modo, no es nuestra intención clasificar novelas en una determinada corriente, sino mostrar algunos de los problemas que presentan dichas clasificaciones que, en resumen, se deben a la carencia de aparatos críticos que aborden, de modo específico y especializado, las novelas de un periodo como en el que se inserta el texto literario de Joaquín Gallegos Lara.

Siguiendo la idea anterior, nos interesa retomar la interrogante inicial sobre la inexistencia de novelas contemporáneas que aborden la matanza de 1922. Al respecto queremos dar a conocer dos hipótesis que se complementan entre sí. La primera tiene que ver con el carácter totalizante que guarda tanto la novela *Las cruces sobre el agua* como su autor Joaquín Gallegos Lara. El caso de la novela no tiene que ver con la cantidad de información que nos pueda entregar, sino con la densidad de lo que se relata. En *Las cruces sobre el agua* existe un anhelo por retratar la realidad tal cual es, con todos sus excesos, su miseria, la muerte y los padecimientos de quienes viven inmersos en esta realidad. La novela no se detiene en la psicología de un personaje, sino que pretende abarcar el sentir de una comunidad población o masa que a través de la huelga hace sentir su descontento y es reprimida. Por lo tanto, el carácter totalizante de la novela, cuyo objetivo parece logrado, cierra, en alguna medida, nuevos enfoques para acceder a lo ocurrido en noviembre de 1922.

Por otro lado, *Las cruces sobre el agua* se encumbra como la memoria de los muertos,

---

<sup>203</sup> Recordemos, además, un problema mucho más complejo que tiene que ver con «qué es lo que consideramos como histórico». En ese plano, podemos incluso afirmar que la crítica literaria perpetúa una concepción monumentalista de la historia que, principalmente, ensalza a los héroes. Lo anterior lo sustentamos en la no inclusión, a posteriori, de novelas como la de Gallegos Lara privilegiando siempre aquellas que se circunscriben a un periodo o personaje de renombre. Tampoco es nuestra intención relativizar la idea de historia, sino simplemente poner al descubierto que esta se constituye con hitos que no siempre hablan de los vencedores. El caso de Ecuador lo deja claro y más aún cuando se les tacha a estos acontecimientos como parte de la «historia del movimiento obrero», que en efecto lo es, pero que mantiene la perpetuación de la gran historia solo para aquellos hechos que suponen glorias y victorias que, sin duda, son sesgadas.

la historia no contada y, simbólicamente, «la cruz sobre el agua» que todos los años rememora a los caídos aquel 15 de noviembre. Frente a esa condición resulta complejo, por decirlo de algún modo, que los nuevos escritores emprendan un proyecto que difícilmente pueda superar lo realizado por Gallegos Lara. Además, la posición canónica que tiene reservada Joaquín Gallegos Lara, desde su trabajo intelectual como motor de la generación del 30, resulta, cuanto menos, apabullante para quien emprenda un proyecto escritural que, seguramente, con noble afán quiera nutrir la memoria escrita de quienes murieron en la matanza de 1922. Ambas ideas pueden ser correcta o bien podría tratarse de lo que se conoce como el *Síndrome de Falcon* que nos habla, a grandes rasgos, de una «obligación», implícita, que parece recaer sobre los escritores contemporáneos, quienes sienten como un deber «el tener que retratar a su país, simplificando instrumentalmente su obra». Dicho de otro modo, el desinterés por volver ficcionalmente a la matanza de 1922 en Guayaquil se debería a la intención de los escritores por rehuir del llamado Síndrome de Falcon.

El Síndrome de Falcon hace referencia, de modo concreto, a un joven de nombre Juan Falcon, de aproximadamente un metro y medio, que cargaba en sus hombros al escritor guayaquileño Joaquín Gallegos Lara, debido a la discapacidad de este. En relación con el campo literario El Síndrome de Falcon, como adelantamos, nos remite, en clave figurativa, a la obligación implícita que tienen los escritores contemporáneos de Ecuador que deben cargar sobre sus hombros, en este caso, no tanto la canónica figura del escritor Joaquín Gallegos Lara, sino que con el programa literario que este adhería. Leonardo Valencia, que es quien ha propuesto y desarrollado con mayor detención la noción de Síndrome de Falcon, lo presenta en los siguientes términos:

Juan Falcón Sandoval sólo medía un metro y cincuenta y dos centímetros de estatura, pero era robusto y de anchas espaldas. Nació en 1912 en un pueblo de los Andes y nadie lo recordaría si no fuera por una proeza que lo hizo entrañable en el imaginario de la literatura ecuatoriana. Durante una década cargó a un hombre que no podía caminar y que, además, se trataba de uno de los escritores ecuatorianos más politizados de la primera mitad del siglo XX: Joaquín Gallegos Lara. Tan entrañable ha sido la figura de Falcón, que Jorge Enrique Adoum lo retrató en su novela *Entre Marx y una mujer desnuda* y Camilo Luzuriaga en la película homónima de 1996. En un momento de la película de Luzuriaga, se le pregunta a Falcón por qué carga al escritor y no busca otro trabajo, y Falcón responde: “Porque cargándolo uno se siente importante (Valencia 70).

Pese a todo, afirmar que existe una canonización sobre la figura de Joaquín Gallegos Lara que recae sobre los nuevos escritores, no es del todo baladí y para comprenderlo debemos tener en cuenta, por un lado, el nombre de Benjamín Carrión, y su trabajo como crítico de la literatura, o remitirnos al libro de Ángel Felicísimo Rojas: *La novela ecuatoriana* (1948)<sup>204</sup>. Afirma Martha Rodríguez que «no existe ningún otro estudio de igual alcance en el siglo XX; sin embargo, no por ser el único, sino por sus propias características» (151), al respecto añade que las conclusiones del autor mantienen actualidad y vigencia y que las novelas revisadas en dicho estudio forman parte del canon literario de Ecuador<sup>205</sup>. Convengamos que el novelista y crítico Ángel F. Rojas mantiene una posición ideológica muy cercana a la de José Carlos Mariátegui, al igual que Joaquín Gallegos Lara. Además, ambos comparten el activismo político de izquierda. En su libro, Rojas habla de Gallegos Lara como «el más estructurado de los tres autores de *Los que se van* y el más exigente de todos». Sobre la novela afirma que tuvo la posibilidad de leer el manuscrito y que en *Las cruces sobre el agua* «Gallegos Lara aparece ya en la plenitud de su talento, con una concepción madura y acabada, firme en su orientación revolucionaria, diestro en el diseño de situaciones y personajes, escribiendo así una de las novelas mejor logradas del Ecuador contemporáneo» (Rojas 189).

En definitiva, lo que queremos dejar en evidencia es el alcance que tiene el trabajo crítico y canónico de Benjamín Carrión y Ángel Rojas, que se mantiene hasta la actualidad, lo que nos lleva a enunciar la segunda presunción respecto a la ausencia de nuevas novelas sobre la matanza. Para ello resulta favorable tener en cuenta los dos casos que hemos venido revisando: Chile y Argentina. En ambos países las novelas de mediados de siglo XX, que ficcionalizan la matanza, sin duda mantienen vigencia dentro de los círculos literarios y editoriales; de eso no cabe duda y basta con atender a las reediciones que se han hecho a

---

<sup>204</sup> Una exposición detallada de cómo influye la crítica de Benjamín Carrión y Ángel Rojas en la canonización y consolidación de los escritores del 30 en Ecuador es la que desarrolla Alicia Ortega Caicedo en su investigación doctoral: *La novela ecuatoriana en el siglo XX: Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria*, presentada en el año 2012 en la Universidad de Pittsburgh.

<sup>205</sup> Martha Rodríguez no desconoce la existencia de otros estudios o de revisiones dentro de historias generales de literatura. Al respecto señala que «en el caso de ensayos exclusivos sobre ese género, ellos se enfocan en períodos más circunscritos; es el caso de *Panorama de la literatura ecuatoriana* (1938), *Historia de la literatura ecuatoriana* (1944-1955), *El nuevo relato ecuatoriano* (1951) y de *La moderna novela ecuatoriana* (1958), de Augusto Arias, Isaac J. Barrera, Benjamín Carrión y Edmundo Ribadeneira, respectivamente» (Rodríguez 152). Para una revisión sobre la vigencia del trabajo de Ángel Felicísimo Rojas, véase el artículo de Martha Rodríguez: «Vigencia de la novela ecuatoriana de Ángel F. Rojas», publicado en la revista *KIPU* en año 2009.

propósito de los cincuenta años de la publicación de cada una de ellas. En el caso de *Las cruces sobre el agua*, su vigencia trasciende los círculos lectores y editoriales para situarse, como bien era el proyecto de Gallegos Lara, como una de las novelas que inaugura el proyecto de una literatura nacional en Ecuador que antes, en 1930, había visto su germinación con el libro de cuentos *Los que se van*. Dicha trascendencia se puede observar en la inclusión de la novela de Gallegos Lara en el marco de los planes lectores de los estudiantes ecuatorianos o en cómo la figura del propio Gallegos Lara será materia ficcional en los años setenta a través de la novela *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorjue Enrique Adoum. Tales datos nos permiten reafirmar la vigencia de esta novela, y la particular canonización de su autor, y dar paso al esbozo de dos conclusiones respecto a la inexistencia de una nueva novela que recupere la matanza de obreros de 1922, teniendo en cuenta que, junto con lo que aquí hemos señalado, existen más factores, de tendencia y despliegue literario, que seguramente consolidan la respuesta a la interrogante planteada<sup>206</sup>.

Por una parte, la inexistencia de nuevas novelas sobre la matanza de 1922 podría deberse al desinterés parricida de los escritores contemporáneos en Ecuador que ven en Gallegos Lara una figura de eminencia, respaldada históricamente por la mayor parte de la crítica literaria, que, actualmente, aún mantiene vigencia. O bien, y nos adherimos con mayor certeza esta conclusión, podría tratarse del mismo desinterés parricida, pero bajo la idea de dejar atrás el peso que supone cargar en los hombros con un programa literario nacional en los términos concebidos por Gallegos Lara. Por lo tanto, volver sobre la matanza de 1922 supondría, necesariamente, un anclaje a la historia social del país, y una obligación por ceñirse al referente en términos reivindicativos, y aquello es, precisamente, a lo que la nueva narrativa ecuatoriana no quiere, o no le interesaría, volver.

---

<sup>206</sup> Los demás factores a los que nos referimos son particularmente las temáticas predominantes que se abordan en la narrativa ecuatoriana a partir del momento en que el realismo social de los narradores del treinta comenzó a decaer. Una exhaustiva revisión de aquellas tendencias y tópicos son analizados en profundidad en la investigación doctoral de Alicia Ortega a la que hemos hecho referencia en reiteradas ocasiones en el desarrollo de este capítulo.

## 4.2 AFECTOS, EXPERIENCIAS Y SUBJETIVIDADES EN *LAS CRUCES SOBRE EL AGUA* (1946) DE JOAQUÍN GALLEGOS LARA

*La novela de Gallegos Lara nos reafirma en la idea de que el arte es un camino distinto, pero equiparable a la ciencia, para llegar a la comprensión de la Historia.*

Armando Adame

Afirma Alicia Ortega que Alfredo Baldeón, personaje central de la novela *Las cruces sobre el agua*, participa en la huelga de 1922 a partir de una conciencia de clase que no emerge de la reflexión política sino «de la experiencia directa en una situación de crisis económica a nivel nacional» (163). Además, añade Ortega, la pobreza y el desempleo son factores que motivan la adhesión del personaje a la huelga en la que acontece su muerte. En efecto, Joaquín Gallegos Lara privilegia como foco narrativo aquella situación de crisis y el contexto social en el que esta se despliega; demuestra con ello que «no está apurado por llegar al relato de la huelga y la masacre». Por el contrario, su interés descansa inicialmente en dibujar el perfil y narrar el aprendizaje que adquieren los personajes insertos en un medio que les es hostil. Dicha predilección, por parte del autor, se puede leer como una sensibilización que pretende proyectarse, «a partir de cierta familiaridad con los personajes que intervienen en ella», hacia el lector (Ortega C. 165)<sup>207</sup>. Por otra parte, hay que considerar que la novela no *apura* la narración histórica ya que plantea un proyecto «totalizador», o una visión totalizadora, en la medida que propone una decodificación de diferentes aspectos de la realidad ecuatoriana de las primeras décadas del siglo XX: la peste, la pobreza, la discriminación racial, la emigración campo-ciudad o la historia. Bajo esta lectura, la novela de Gallegos Lara desborda estrictamente lo histórico y el referente real «se convierte en materia literaria que no es necesario para su lectura y, sin embargo, está ahí»; ello se puede leer como un movimiento que «evita la linealidad histórica y la obviedad del documento sociológico» (Donoso Pareja 25).

A partir de las temáticas que aborda la novela nos interesa, en esta parte de la investigación, indagar en la modalidad en que las líneas argumentales conducen y articulan

---

<sup>207</sup> Alicia Ortega advierte que «la narración recurre a una estrategia de focalización y amplificación de los detalles: son pequeñas y muchas vidas que convergen en el gran acontecimiento, horizonte y objetivo de la novela» (165).

la ficción hasta llegar a la matanza de obreros ocurrida en la ciudad de Guayaquil en el año 1922. Nuestra hipótesis es que la historia en la novela ampara un proyecto crítico que procura poner en discusión temas como la precaria realidad que sufren las capas bajas de Guayaquil, la condición marginal de los personajes o los prejuicios raciales bajo los que conviven. No obstante, creemos que la novela también se constituiría como una textualidad que, junto con su proyecto crítico, anhela ser un discurso utópico y esperanzador por medio de la superación de las condiciones raciales opuestas y del diálogo afectivo entre los dos personajes principales que se presentan como dos subjetividades aparentemente contradictorias: hombre de letras / hombre de pueblo. Toda esta interpretación estaría envuelta y condicionada bajo una propuesta ficcional que pone en relieve las relaciones humanas como forma de interacción comunitaria y como antecedente directo de la organización de la huelga cuyo desenlace es la matanza ocurrida el 15 de noviembre de 1922. Por lo demás, la propuesta ficcional de Gallegos Lara se mantiene en correlación con un proyecto nacional que privilegia la heterogeneidad como condición de vida y como punto de partida en el que —al decir de Alexei Páez— «los sectores sociales subalternos, probables “portadores de lo nacional”, se debían interpelar recíprocamente» con la finalidad de impulsar la búsqueda de un proyecto social alternativo que requería «de una alianza interclasista, interregional e interétnica» para conseguir dichos objetivos (Páez 49). Tal concepción de lo nacional habría seguido muy cerca los planteamientos del peruano José Carlos Mariátegui, cuyo ideario era sostenido por Gallegos Lara en Ecuador.

### **La condición racial y la alianza social**

Los escasos, pero vigorosos, trazos que dibujan la ciudad de Guayaquil en la novela *Las cruces sobre el agua* son suficientes para que el narrador prescinda de una descripción detallada del espacio geográfico en el que viven Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés. Las acciones y la configuración de los personajes permiten que el lector proyecte en su imaginario el contexto hostil en el que se sitúa la narración. Sin embargo, no será tan solo el contexto en el que se desenvuelven los personajes el que pretende ser reconstruido, sino la condición y clasificación racial que se arrastra desde los tiempos de la conquista de América y que deja

entrever la perpetuación de códigos coloniales heredados que, por medio de la novela, no pretenden ser discutidos sino visibilizados. Alfredo Baldeón, personaje central de la ficción, es un niño que habita el Guayaquil de las primera dos décadas del siglo XX y al que su padre llama bajo el apodo de *zambo*<sup>208</sup>.

La familia de Alfredo Baldeón inaugura el foco narrativo y sitúa, desde el comienzo, una oposición racial entre ellos y otros personajes que son definidos como *blancos*. No obstante, como es de imaginar, esta oposición no es simétrica y la madre de Alfredo, Trinidad, debe trabajar para «las blancas angurrientas a las que lavaba la ropa» (Joaquín Gallegos Lara 57)<sup>209</sup>. Dicha distinción de raza, como anticipamos, proviene de un «sistema de castas colonial que comenzó a perfilarse desde el siglo XVI en la América española y portuguesa» y que devino en la «polarización de las sociedades en dos grupos incompatibles». Tal incompatibilidad, a partir del siglo XIX, generó «políticas tendientes al blanqueamiento y la higienización social» bajo un proceso en el que la literatura del siglo XIX tuvo un rol fundamental (Arre Marfull 85)<sup>210</sup>. Sin embargo, la novela de Gallegos Lara, escrita a mediados de siglo XX, visibiliza la distinción de raza (blanco/zambo) para plantear la imposibilidad y el fracaso del proyecto de «higienización social», del que nos habla Marfull, y por el contrario revelar la condición subalterna y precaria que se asocia a la condición racial de algunos de los personajes de la ficción. En el ensayo *Biografía del pueblo indio*, del mismo Joaquín Gallegos Lara, escrito en 1935 pero publicado de manera póstuma en el año 1952, se advierte la intención de este autor guayaquileño por problematizar «el lugar que ocupa el indio y el negro en la sociedad de su momento» (*Biografía del pueblo*

---

<sup>208</sup> *Zambo* se refiere al sujeto nacido del mestizaje entre una persona negra con una persona indígena americana. Otras formas de denominación según el lugar geográfico es *cafuzo* en Brasil o *garífuna* en Guatemala y Nicaragua. Las categorizaciones occidentales de los grupos humanos presentes en el periodo colonial americano son: blancos, indios y negros, y sus cruces como mestizos, mulatos y zambos. La denominación de «zambo», con el pasar del tiempo, se masificó en algunas regiones del continente americano y fue convirtiéndose en una forma sencilla de nombrar a quienes no eran blancos sino morenos. Para Leopoldo Benites las características principales del zambo eran las de «un tipo extraño y duro». Además, añade Benites en su caracterización, el zambo fue «el dueño de la selva y el dominador del pantano. El jinete de la pampa cálida. Y sus rasgos perduran en el montubio de hoy, alegre y fiestero, bravo hasta la temeridad y fiel en el infortunio, pronto para matar y engendrar, dominador de las enormes maniguas y elemento básico de la agricultura tropical» (Benítez 166).

<sup>209</sup> En adelante las citas a la novela irán apuntadas solo con el número de página. Citamos a partir de la edición de 2014, publicada por la Editorial Libresa en su Colección Antares.

<sup>210</sup> Para una revisión de la raza en la literatura remitirse al capítulo I y II de la investigación doctoral de Montserrat Arre Marfull: «La Raza en la Literatura: Alborada de Iris y la Retórica de la Modernidad en una escritora de Vanguardia. Chile, 1930-1946».

*indio* 45). Por ello, a partir de la revisión crítica que Gallegos Lara desarrolla en su ensayo, entendemos que la distinción de raza, presente en la novela, va más allá de una elección azarosa y realista para la construcción de personajes y tiene que ver, más bien, con la visibilización y problematización de los cruces raciales y cómo las carencias sociales son transversales a la condición racial.

En *Las cruces sobre el agua* la oposición de raza se reafirma a través del motivo del amor imposible que persigue, en el primer capítulo, el personaje central Alfredo Baldeón. El *zambo*, como lo llaman su padre y sus amigos, espera constantemente «ver pasar a la blanca» (63) que vive cerca de su *covacha*, pues manifiesta su interés amoroso por aquella mujer, pero al mismo tiempo sabe la imposibilidad de que dicho amor se concrete, en el entendido de la distinción entre él, un zambo, y ella, una blanca. No obstante, como indicamos algunos párrafos más atrás, la novela pretende visibilizar una realidad que es manifiesta, pero no se hace cargo de discutirla, sino que es utilizada para desarrollar el problema social antes que racial. Tal actitud en la ficción es perceptible desde la inexistencia de un discurso racial que agrupe a Alfredo Baldeón y a los demás personajes bajo una lucha definida. El personaje, desde su particularidad, no constituye en la novela «una expresión de negritud o de lo afro, por lo menos en términos culturales o históricos más allá de la denuncia social». Es por ello que —según afirma Michael Handelsman— los personajes negros en la novela de Gallegos Lara, o en otras del Grupo de Guayaquil, «no llegaron a ser afroecuatorianos propiamente» (Handelsman, *Lo afro y la plurinacionalidad* 33).

Para Handelsman, el uso de la raza como materia ficcional puede presentarse dentro de dos tradiciones: «el negro como vehículo de la protesta social y el negro como encarnación de lo mágico, máxima expresión de la “otredad”» (33). En *Las cruces sobre el agua*, Alfredo simboliza la primera tradición, ya que su condición racial sirve de vehículo para vincular y desarrollar problemáticas eminentemente sociales: debido a ello el ser negro, zambo, blanco o indio, se plantea en la novela más allá del problema racial y como una contradicción a subsanar. Por otro lado, hay que tener en consideración que la problemática racial en las primeras décadas del siglo XX en Ecuador era abordada bajo una «perspectiva paternalista, ya que los negros o indígenas no eran siquiera tomados en cuenta al momento de

conformarse, por ejemplo, la «Sociedad Protectora de la Raza Indígena» (Páez 37)<sup>211</sup>. La problemática racial, por lo tanto, coincide en la novela, en cierta medida, con la tendencia que se puede ver en la corriente literaria indigenista que en aquellos años es representada con mayor argucia por Ciro Alegría, en Perú, o más tarde por Jorge Icaza en Ecuador y que más adelante será problematizada bajo la escritura y el trato que de ella hace el escritor peruano José María Arguedas.

En el primer capítulo la raza se relaciona de modo directo con el estatus económico; es decir, ser negro o zambo es sinónimo de pobreza y precariedad. Sin embargo, ya en el segundo capítulo, el imaginario racial se moviliza a un espacio en el que ser negro constituye todas las posibilidades de rebelarse en contra de aquel determinismo colonial que enlaza el color de piel con la pobreza. Alfredo decide fugarse de su hogar para ir a pelear a la guerra; el bando que elige es «del lado de los negros». Al respecto, estando ya en medio de la llamada Guerra de Concha, el narrador reflexiona, reconoce que antes los negros eran esclavos y se pregunta «¿si acaso habían dejado de serlo?», pues sabe que históricamente «el negro es negro para que trabaje y para patearlo; la negra es negra para tumbarla y hacerle un mulato» (98). En apariencia, la adhesión del personaje a la guerra parece confirmar una toma de conciencia del problema de la negritud y las reflexiones del narrador constituirían una arenga de lucha al dejar al descubierto la condición histórica subalterna del negro presente en el imaginario cultural. Sin embargo, Alfredo Baldeón carece del coraje que requiere la guerra y, a diferencia de quienes estaba a su lado, no fue capaz en aquella ocasión de disparar hacia el bando contrario. La narración, en este punto, por medio de un salto temático, deja de lado el problema de la negritud y pone el foco en la relación que entabla durante la guerra Alfredo Baldeón con una joven. Como vemos, y según apunta Handelsman, «la decisión de Alfredo de unirse a los conchistas tenía muy poco que ver con una conciencia de ser negro» y la verdadera lucha de Baldeón en realidad tiene otra dirección que simbólicamente se representa en el salto temático de la guerra a la relación afectuosa y sentimental del personaje (Handelsman, *Lo afro y la plurinacionalidad* 35).

---

<sup>211</sup> Advierte Alexei Páez que el tema indígena es clave «ya que en aquellos años se produjo un incremento sustancial del conflicto social en el agro serrano» y se logra percibir un distanciamiento «entre las percepciones de los sectores artesanales urbanos respecto a los grupos subalternos ciudadanos, de acuerdo a sus orígenes regionales, pero simultáneamente una actitud de incomprensión compartida respecto a lo indígena. En el caso de los artesanos asistentes al II Congreso Obrero, ellos participaban del diagnóstico tradicional de las élites dominantes acerca de las etnias» (37).

La dicotomía u oposición, zambo/blanco, que se presenta en la novela como problema racial, finalmente se reafirma y grafica, de manera mucho más concreta, a través del padre y el amigo de Alfredo Baldeón; ambos, padre y amigo, son blancos y a pesar de que el segundo pertenece a la clase media, su familia se encuentra empobrecida. Dicha factualidad pone en contradicción el primer acercamiento al problema racial, en el que zambo/blanco se oponen debido a su condición económica. Según podemos determinar aquí, en la novela se pretende desarticular una lectura del negro, desde su condición subalterna, y por encima se pretende resignificarla, o superarla, proponiendo un reconocimiento de los sujetos a partir de su condición social sin que en ello importe el problema del color de la piel. Dicha pretensión es reafirmada durante la novela por medio de una voz narrativa, reflexiva, que cuestiona las relaciones raciales: «[Alfredo] nada quería con blancos y ricos. ¿Y Alfonso? ¿acaso era blanco?» (175). El narrador es elocuente en el cuestionamiento de la condición racial como determinante social y económico y añade lo siguiente frente a la actitud de Alfredo: «En Guayaquil ser blanco es tener plata. Su padre era más blanco que cualquier gamonal y Alfonso Cortés era pobre, tanto como Alfredo» (175). Como vemos, la contradicción es elocuente y su objetivo dentro de la novela es, como lo anticipamos, constituir una conciencia de clase que supere la problemática racial.

La superación de la condición racial, para privilegiar una cohesión social de clase, parece simbolizarse en la novela a través de la mujer blanca que Baldeón observa y que ostenta la condición de amor imposible. A pesar de que la alusión a la mujer blanca puede tener distintas interpretaciones, creemos que es coherente leer dicha imagen a la luz de una alianza racial. Al final del primer capítulo, cuando la mujer ha muerto, producto de la peste, Alfredo habla de una «mano blanca» que lo llama, pero hasta entonces no sabe de quién ni hacia dónde es el llamado. Los capítulos finales podrían dar la respuesta y aquella mano blanca bien puede ser la de su amigo, «el blanquito», Alfonso Cortés. Es posible esbozar tal conclusión ya que en el momento en que Alfredo ha muerto, producto del enfrentamiento en la huelga, es Alfonso quien va a reconocer el cuerpo y se identifica como su hermano; con ello sella una alianza y anula los opuestos que se presentan al comienzo de la novela. Desde esta lectura la condición opuesta entre zambo/blanco queda desarticulada y se superpone sobre ella una nueva alianza cuyo punto de unión es la condición social y política antes que racial; en otras palabras, el reconocimiento de ambos en la pobreza y en la necesidad de

superarla a través de un actuar político sin importar si acaso se es blanco o zambo. Por lo demás, también hay que tener en cuenta que el propio personaje Alfredo simboliza, desde su mixtura en cuanto que zambo, la unión de dos razas y con ello Alfredo ostenta «una posición de representatividad ejemplar puesto que las “impurezas” de su mezcla simbolizaban el potencial de consolidar las diferencias de la nación frente a una tradición exclusivista de purezas arbitrarias y sus correspondientes privilegios» (Handelsman, *Lo afro y la plurinacionalidad* 35).

### **La peste: pobreza y contradicciones de la experiencia**

La primera década del siglo XX resulta ser un periodo importante para la constitución de sectores subalternos y el surgimiento de «una estructura de clases de tipo “moderno”» en Ecuador. Por otro lado, advierte Alexei Páez, durante estos años «los procesos de diferenciación y cambio social, resultado de la urbanización y la penetración de lógicas propias del capitalismo en la economía, producen transformaciones intensas en los grupos subalternos» (Páez 33). La urbanización, la migración campo-ciudad y el ingreso de lógicas capitalistas, producen, además, problemáticas sociales que afectan directamente las condiciones de vida de los sectores bajos de la sociedad. Es por ello que otra de las temáticas que se abordan en la novela es la peste y el contexto precario en el que se desarrollan las acciones; dicha temática nos lleva a indagar en la pobreza y en las contradicciones de la experiencia en una dimensión intratextual en la ficción.

El amor imposible, que ya hemos referido, entre Alfredo Baldeón y «la mujer blanca», también sirve para plantear aspectos que agudizan la condición adversa y carente del personaje ahora en un ámbito emocional. La blanca se enferma de peste bubónica y es llevada al *lazareto*. Lo mismo le ocurre a uno de sus amigos, Segundo el hijo de la lavandera Manuela García, y al padre de Alfredo. Además, su madre abandona la casa y retorna a su pueblo originario, Daule, lo que es narrado por medio de algunas reflexiones que solo esbozan, pero no desarrollan, la emigración campo-ciudad que ocurre a comienzos de siglo XX en

Guayaquil<sup>212</sup>. Esta serie de hechos, según la interpretación que aquí proponemos, dota de sentido la novela en dos dimensiones. La primera de ellas, una dimensión discursiva que, a través de la representación literaria de la realidad, pretende esbozar el escenario en el que se desenvuelven los personajes. De ese modo, la peste bubónica es la enfermedad propiamente dicha que padecen los personajes, pero también tiene una connotación social simbolizando el espacio que habitan los personajes como un lugar *heterotópico*, marginal, en la medida que se distancia de una norma social que divide a la población entre sanos y enfermos. Susan Sontag, en el libro en el que analiza la enfermedad y sus metáforas, afirma, en sentido figurativo, que «a todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos» (Sontag 11). En la novela de Gallegos Lara parece ser que la mayoría de los personajes o habitan el reino de los enfermos o están predestinados a vivir entre ellos; pero también están llamados a superar dicha condición. Sontag sitúa su investigación en las metáforas que rodean a la tuberculosis, el cáncer y el sida. En el caso de *Las cruces sobre el agua*, la peste bubónica despliega sus propias metáforas provenientes de un imaginario que nos remonta a Europa en el siglo XIV y que se sitúa, ahora, en los países de Sudamérica en las primeras décadas del siglo XX.

Las metáforas que rodean a la tuberculosis en el siglo XIX, cuyo imaginario no es estático, nos hablan del alejamiento de quienes la padecen hacia sanatorios ubicados en las montañas<sup>213</sup>. La peste, por su parte, mantiene un imaginario que también requiere el alejamiento de quienes la padecen, pero dicho alejamiento es más bien una reclusión en *lazaretos* que carecen de cuidados médicos y salubridad. Es por ello que la alusión a la peste bubónica en la novela proyecta la construcción del espacio y el contexto en el que se

---

<sup>212</sup> Como bien señalamos, el tema migratorio del campo a la ciudad no llega a desarrollarse como línea argumental dentro de la novela. Sin embargo, podemos observar el sentimiento de añoranza, representado en la madre del protagonista, quien afirma que «extrañaba su tierra. Aun cuando fuera muy humilde, querría casucha aparte y no solar de vecindad» (62). La novela de Gallegos Lara ha sido catalogada como la gran novela de realismo urbano de la época. Con los dichos de la madre, que finalmente abandona la ciudad y se va a su pueblo natal, queda al descubierto las dificultades para adaptarse a un paisaje urbano marcado por la carencia. Sin embargo, si nos remitimos a los dichos de la madre del personaje Alfredo Baldeón, Trinidad, no sería tan solo la carencia el problema principal, sino el espacio para vivir y desenvolverse que le ofrece un ambiente rural a un ambiente urbano.

<sup>213</sup> En el libro de Susan Sontag se aborda la movilización de imaginarios y las figuraciones en torno a la tuberculosis. Si bien en un comienzo era una enfermedad que obligaba a las personas a recluirse en lugares alejados de la sociedad, en el siglo XIX adquiere una nueva connotación y se torna una enfermedad que es vista bajo una percepción *romántica* que requiere el alejamiento de la sociedad de quien la padece entendiendo su condición de sujeto distinto y superior.

desenvuelven los personajes como un lugar signado por la insalubridad y el miedo a quedar recluido en los lazaretos. La peste, finalmente, exagera y reafirma la condición precaria y marginal de la que son parte quienes viven en el Guayaquil de las primeras dos décadas del siglo XX.

La segunda dimensión tiene que ver con el sentido intraliterario que proyecta la condición marginal del personaje Alfredo Baldeón. Situarlo bajo un manto de adversidad procura una necesidad de superación que, como veremos más adelante, es uno de los horizontes ficcionales en la novela. Con ello no queremos decir que exista un manejo distorsionado de la realidad, sino que se privilegia, al comienzo de la novela, la marginalidad social y las carencias afectivas que complejizan la construcción de sus personajes. Dicha presentación de la realidad permite que la novela funde su sentido en la búsqueda y superación de su condición inicial, lo que queda anunciado en el último párrafo del primer capítulo: «Desde el fondo de todos los momentos de su vida, después, siempre una mano blanca lo llamaba. Solo un día supo a dónde» (82). Es decir, la narración y la contextualización de los personajes, en particular de Alfredo Baldeón, operan como motor de la trama ficcional y proyectan al lector interrogantes que deberán ser develadas a través de la construcción de sentido que queda enunciada en la novela: ¿cuál es la mano blanca que lo llama y a dónde?

Por otro lado, con la contextualización precaria y marginal de la realidad, no se trata de ofrecer una concepción dicotómica del mundo; por el contrario, como bien lo advierte Donoso Pareja, las complejidades del contexto dejan al descubierto una mezcla de motivos defectuosos y virtuosos de los personajes: religiosidad, «machismo (en todas sus variantes, buenas y malas), atisbos de conciencia de clase, creencias mágicas, prejuicios raciales, afirmaciones de nacionalidad». Tales motivos sirven, por lo demás, «para desvirtuar la vieja afirmación (ciertamente errada) de que los narradores del realismo social ecuatoriano, en su totalidad, trazaron sus textos en blanco y negro (los buenos frente a los malos), sin matices ni hondura» (Donoso Pareja 27). En *Las cruces sobre el agua*, se advierte, más bien, el perfil y desarrollo de personajes contradictorios que van configurando sus personalidades como un proceso de reconocimiento del mundo y reconocimiento de sus propias vidas. Incluso, alguna crítica ha advertido la similitud que guarda la novela con la forma de la *bildungsroman*, o de la *bildungsroman* proletaria, añadimos nosotros. No obstante, esta similitud es tan solo

aparente, ya que, como iremos viendo durante el análisis, los personajes, Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés, a pesar de su condición inicial adversa, llegan al aprendizaje social, pero muy escuetamente se reconoce un aprendizaje político como sí debería ocurrir en la novela de aprendizaje proletaria.

De cualquier modo, la experiencia personal, bajo un contexto y ambiente social marcado por la peste, será determinante para detectar el camino y aprendizaje que han debido recorrer los dos personajes centrales demostrando un arco de transformación que otorga sentido a la novela. Por ello, ya desde el segundo capítulo comienzan a configurarse las subjetividades de los dos personajes protagonistas de la novela: Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés. Por un lado, Alfredo Baldeón, de quien ya reconocemos algunos rasgos y su condición marginal, vislumbra que su futuro será como panadero, herrero o cargador. Sin embargo, parece dubitativo frente a la opción de ir a pelear a la guerra que enfrenta Ecuador por aquellos años<sup>214</sup>; su predilección es pelear «del lado de los negros y por su propio gusto» (91). Baldeón no lo duda más y escapa de casa para ir a la guerra y «regresar con plata y hecho militar» (91). Un año fuera permite que Baldeón adquiera nuevas experiencias y deje atrás la adolescencia. Sus amigos se preguntan si acaso «¿era el mismo Alfredo que se fugó para ir a la guerra un año hacia?» No, ya no era el mismo, dirá el narrador, «ahora sí que era hombre. Había peleado, se había acostado con mujeres» (104).

La experiencia que adquiere Baldeón, sin embargo, está lejos de encontrarse en las convenciones sociales que la gente de su alrededor observa. Su aprendizaje, puesto a la luz por sus amigos, limita su experiencia a la hombría, la virilidad y su capacidad como guerrillero. Pero Alfonso Cortés, su amigo más cercano, irá más allá y le preguntará sobre la experiencia de la guerra, a lo que Baldeón responde lo siguiente: «No hay cómo figurarse lo que es esa vaina». Alfonso percibe la incapacidad de su amigo para narrar la experiencia de la guerra y en su respuesta y gesto entiende «lo que significaban para su amigo los días vividos» (105). Tiene sentido leer la imposibilidad de narrar la experiencia bajo el amparo del pensamiento del filósofo alemán Walter Benjamin, quien afirma que esta imposibilidad

---

<sup>214</sup> La guerrilla a la que se hace alusión en la novela, y en la que participa durante un año el personaje Alfredo Baldeón, es la llamada Guerra de Concha, Guerrilla de Concha o Revolución Conchista, cuyas luchas ocurrieron en la provincia de Esmeraldas después del asesinato del expresidente Eloy Alfaro. La guerra fue liderada por Carlos Concha Torres. En dicho lugar se sitúa a Baldeón empuñando el fusil junto a los revolucionarios.

es una condición de pobreza de las *experiencias comunicables*: «¿Acaso no se pudo constatar entonces que la gente volvía muda del campo de batalla?», dirá el filósofo alemán refiriéndose a la Primera guerra mundial («Experiencia y pobreza» 95). Benjamin, a través de esta idea, da a entender que la pobreza experiencial se relaciona con el impacto que produce la guerra en los sujetos, el que imposibilita que estos transmitan sus experiencias cotidianas en un contexto de belicosidad y ello deviene en una mudez que se lee como una pobreza de las experiencias que se transmiten entre las personas. El motivo de esta mudez, y de la pobreza de la experiencia, no se circunscribe, sin embargo, tan solo a los campos de batalla, sino que es parte de una irrupción de la modernidad que, para el caso de Guayaquil, puede reflejarse en la instauración de un paisaje urbano en ciernes, que es el que habitan Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés y del que la madre de Baldeón ha huido. Walter Benjamin es esperanzador y vislumbra la pobreza experiencial que deja la guerra y la modernidad como un espacio fructífero para articular una nueva relación entre los sujetos por medio de experiencias privadas, comunicables, que trasciendan aquellas convenciones sociales que limitan, y vanaglorian, la experiencia en su dimensión de poder (capital, machismo, masculinidades). Es decir, habría que reformular la experiencia a partir del *shock* que provoca, por ejemplo, la guerra, la muerte o la miseria, estableciendo lazos afectivos que permitan la articulación de un grupo humano con conciencia social. En la novela, dicha relación afectiva es la que mantienen los dos personajes principales que representan, al decir de Alicia Ortega, la dicotomía hombre de letras y hombre de pueblo (Ortega 163). Finalmente, la narración nos lleva por un camino de experiencias subjetivas ligadas a las relaciones, o posibles relaciones amorosas, que atraviesan los dos personajes principales con las jóvenes que conviven en su cotidianidad. Por lo tanto, podemos afirmar que es la experiencia cotidiana la que dota de sentido gran parte de la narración.

### **Hacia dos subjetividades o «un doble personaje central»**

El apartado anterior lo finalizamos señalando una oposición entre los dos personajes que articulan la obra. Uno de los primeros hechos que nos permiten vislumbrar la existencia de dos subjetividades en la novela es la reclusión militar de Alfredo Baldeón y, por otro lado,

el ingreso de Alfonso Cortés al colegio Rocafuerte. Con la bifurcación de caminos e intereses se comienza a definir, de modo más concreto, la propuesta ficcional a la que nos conduce la novela después de dibujar el contexto precario en el que se desarrollan las acciones y de develar que la cuestión racial funciona como vehículo para ocuparse de un tema de conciencia social y de clase. Tal propuesta —leída antes por Miguel Donoso (2014) y Alicia Ortega (2015)— es la de construir dos personajes determinados bajo la analogía de hombre de pueblo/hombre de letras. Según advierte Ortega, la alianza entre escritor y hombre de pueblo será un tópico recurrente en la narrativa ecuatoriana del siglo XX. Al respecto, señala lo siguiente:

La alianza entre el escritor y el hombre de pueblo es un motivo que se repetirá en diferentes novelas del siglo XX: *Las cruces sobre el agua* (Gallegos Lara, 1946); *Hombres sin tiempo* (Pareja Diezcanseco, 1941); *Los animales puros* (Pedro Jorge Vera, 1946); *Polvo y ceniza* (Eliécer Cárdenas, 1979); *Entre Marx y una mujer desnuda* (Jorge E. Adoum, 1976) (A. Ortega 48).

En *Las cruces sobre el agua*, Alfredo, personaje pobre, hijo de panadero, es construido como un joven que no está interesado en terminar sus estudios y acepta buscar su futuro por otros caminos, pues «llegado al sexto grado, solo había aprendido a despreciar la gramática y a odiar la aritmética» (88). Él reconoce que si acaso su futuro no es como panadero «sería herrero, y si no cargador, o ladrón de gallinas» (86). Por otro lado, su amigo Alfonso Cortés pretende, y logra, ingresar al Colegio Nacional Vicente Rocafuerte para realizar estudios de música. Esta dicotomía no pretende, sin embargo, separar u oponer las dos subjetividades (pueblo/letras), sino fundirlas hacia un proyecto en común que será abordado como una de las líneas argumentales que presenta la novela. Galo René Pérez define a cada personaje en los siguientes términos:

El primero encarna el coraje, la altivez, la bondad, la resistencia temprana para los trabajos: en fin, una suma de virtudes que no demandan el apoyo de una formación intelectual, y que precisamente acentúan su condición popular. El otro tiene, en cambio, sobre sus atributos ingenitos, la influencia de la cultura que ha adquirido no solo en las aulas del colegio, sino en la atmósfera de la clase media a la que pertenece (Pérez 230).

No sería un error afirmar que el propio autor de la novela encarna y representa la

unión de ambas subjetividades. El filósofo italiano Antonio Gramsci, a mediados del siglo XX, advierte la necesidad de que la función del intelectual tenga una dimensión que trascienda el pensamiento y se posicione como motor en la transformación de la sociedad. Dicha reflexión es la que parece seguir Gallegos Lara como parte de su vida y como motivo argumental en la novela a través de los personajes Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés. Además, advierte Alicia Ortega, «esa alianza es la que procuró encarnar toda una generación», refiriéndose particularmente al Grupo de Guayaquil (46). El modo en que Gallegos Lara encarna la alianza entre el hombre de pueblo y el intelectual es a través de su «práctica de escritor, líder intelectual y sindicalista». A pesar de sus limitaciones físicas, este escritor guayaquileño «no dejó de participar en choques callejeros y barricadas, transportado sobre los hombros de un joven obrero, de origen campesino, Juan Alberto Falcón Sandoval» (Ortega C. 47), a quien aludimos algunas hojas más atrás. En la novela, el hombre de letras, como ya hemos advertido, es representado por el personaje Alfonso Cortés y el hombre de pueblo lo encarna Alfredo Baldeón. La aparente dicotomía pretende ser resignificada por medio de un proyecto unificador que queda develado en la relación complementaria y afectiva en la que participan los dos personajes. No obstante, ambas subjetividades se encuentran en construcción durante gran parte de la novela y solo al llegar a los capítulos finales serán develadas en su totalidad. Galo René Pérez entiende que los perfiles de los dos personajes responden a un desdoblamiento necesario para el novelista en su aspiración por presentar una «crítica de la sociedad y de los antecedentes que generaron el movimiento trágico del 15 de noviembre de 1922» (Pérez 230).

El modo en que se construyen los personajes, y la articulación entre ellos, se da por medio del desarrollo de afectividades y emociones que se comparten: *experiencias comunicables* al decir de Walter Benjamin o —bajo el análisis de Alicia Ortega— como la *estructura de sentimiento* propuesta por Raymond Williams<sup>215</sup>. A pesar de la lectura política que se pueda hacer de la novela, es necesario comprender que la mayor parte del entramado

---

<sup>215</sup> Alicia Ortega Caicedo afirma que uno de los intereses que subyacen en su investigación sobre la narrativa ecuatoriana del siglo XX, es el de «trazar una suerte de “mapa afectivo” desde la literatura». Para ello utiliza como marco teórico varias categorías que le «ofrecen canales de diálogo y comprensión: “estructura del sentimiento” (Raymond Williams), “comunidad emocional” (Michel Maffesoli), “círculo mágico” (Peter Sloterdijk) que, desde diferentes campos del saber, ponen el acento en el lazo social y afectivo como instancia fundadora de todo proyecto pensado en la clave pronominal del “nosotros”» (Ortega C. 16). En nuestro caso, siendo nuestro foco únicamente la novela de Gallegos Lara, hemos optado por tener como referencia la idea de experiencia comunicable que plantea Walter Benjamin en su texto «Experiencia y pobreza».

ficcional (ocho de doce capítulos) gira alrededor de las emociones, afectividades y acciones que unen a los dos personajes centrales en su amistad y en la cotidianidad en el barrio pobre de *El Astillero*. Si bien el componente ideológico y la toma de conciencia forman parte del horizonte ficcional, esta se construye muy lejos del adoctrinamiento político y tiene que ver más bien con la constatación de una realidad hostil en la que ambos deben desenvolverse. Por lo tanto, es posible afirmar que son los lazos afectivos el componente fundamental de la novela entendiendo que, por medio de ellos, y a la luz de los conceptos de Walter Benjamin o Raymond Williams, se trata de poner en valor una dimensión inicial de la organización de ciertas colectividades que podrían explicar el impacto de la huelga y su fatal desenlace. Si nos situamos históricamente, las dimensiones antes señaladas tienen mayor asidero al tomarlas a la luz de la idea de ideología popular o *ideología inherente* a la que se refiere Georg Rudé (ideologías no orgánicas dirá Gramsci). Afirma Rudé que dichas nociones de ideología vienen a señalar que esta no es un asunto definido exclusivamente en referencia a una clase o grupo social determinado, sino que es «el resultante de la fusión de varios elementos previos, a más de los coyunturales, de experiencias sociales y referentes históricos articulados; una especie de leche materna ideológica basada en la experiencia directa, la tradición oral o la memoria colectiva» (Rudé 34). Lo que señala Rudé permite comprender que el proyecto ficcional de Gallegos Lara trabaja sobre la idea de ideología inherente y con ello se aclara la posición conciliadora que se le podría atribuir a la difuminación de opuestos en la novela.

El capítulo tres, momento en que Alfredo Baldeón regresa de la guerra, constituye el inicio de la relación afectiva que unirá a ambos personajes y que, en principio, puede leerse bajo un lenguaje sencillo de interés mutuo y amistad: «—¡Hola, Alfonsito, qué gusto! — Al día siguiente de su regreso, hallándose todavía muy mal, lo visitó el amigo y ambos se alegraron» (105). Como vemos, el lenguaje y la interacción entre Alfredo y Alfonso es coloquial y la voz narrativa se hace cargo de reafirmar el lazo afectivo que une a ambos personajes. Este lazo no emerge de manera espontánea, sino que se construye a sí mismo por medio de experiencias personales que puedan ser compartidas; así ocurre en el segundo viaje de Baldeón en el que se vislumbra mayor afectividad y cercanía definida a través de una narración nostálgica del hecho:

—¿Qué hubo, hermanito?

—Vengo a despedirme, Alfonso. Me voy a Lima.

—Tú eres medio trastornado. ¡De repente ese viaje! Yo voy a tu casa para ir hasta a bordo contigo.

Alfredo se alejó y el amigo siguió con la vista su camisa gris, hasta la esquina. Claro que iba a echarlo de menos. En los últimos tiempos las jaranas y bailes los hacían verse casi a diario. Se quedaba sin compañero para la diversión, en la que, desde el fin con gloria, refugiaba su soledad. La soledad aumentaba: pero hacía tiempo ya que se proyectaba ante él, como se ve avanzar por el suelo el borde de la sombra de una nube (168).

Para Alicia Ortega, «el aprendizaje mutuo de ambos personajes, y el compromiso político en el que ambos convergen, tiene que ver, sobre todo, con «elementos específicamente afectivos»; con “una conciencia práctica” que no divorcia sentimiento y pensamiento» (165). Ortega, apoyada en Raymond Williams, entiende que el camino de ambos personajes hacia un aprendizaje social se origina a partir de «un *proceso* que da cuenta de una experiencia social, pero *sentida* en su concreción individual» y que el estatuto colectivo acontece en la medida que dicha experiencia sea compartida (167, cursiva nuestra). Ponemos énfasis en la idea de *proceso* y *sentimiento* entendiendo que, a diferencia de lo que lee Alicia Ortega, los personajes no llegan a adquirir o cohesionar una conciencia política, sino que se mantienen en una fase previa en la que prevalece el *sentimiento social* mas no la conciencia de clase articulada desde una discursividad ideológica.

Finalmente, como acabamos de adelantar, creemos que la presentación de dos subjetividades opuestas, que pueden y deben entrar en diálogo, se plantea en la novela como el momento previo, inicial y necesario, para la articulación de una conciencia social y política que no necesariamente es retratada dentro de la trama ficcional de *Las cruces sobre el agua*. Tal diálogo es coherente con la idea que propone Gramsci respecto a que «en el mundo moderno, la educación técnica, estrechamente ligada al trabajo industrial, incluso al más primitivo y falta de calificación, debe constituir el fundamento del nuevo tipo de intelectual» (Gramsci 32). Pese a ello, valga la reiteración, son los afectos, los sentimientos y las experiencias las que configuran el foco central de la novela, pero sin desdeñar un horizonte mayor que alude a lo que señala Gramsci. La narración de los afectos, por lo tanto, la entendemos como *sentimiento o experiencia social* en cuanto que fase previa de lo que podría ser una toma de conciencia política, de ideología de clase o de conocimiento del proletariado. Visto de ese modo, una lectura exclusivamente política de la novela nos obligaría a voltear

la vista constantemente hacia el referente dejando de lado los aspectos retóricos y discursivos y la problemática interna bajo la que se construye y sostiene la ficción; nos referimos a la relación afectiva y la experiencia colectiva como espacios de construcción y articulación social. Por lo demás, hay que tener en consideración que históricamente lo acontecido en noviembre de 1922 no tiene una explicación política *per se*, como podría interpretarlo cierto tipo de historiografía. Se trata de aspectos que desbordan lo pragmático en cuanto que están ligados a un proceso «de construcción autorreferida de los actores populares, y a la elaboración de un discurso específico, histórica y culturalmente situado» (Páez 86). Dicho esto, se puede afirmar que el origen de la ideología socialista ecuatoriana responde menos a una «irrupción de un actor social y político prefigurado» a partir de ideas teóricas externas, que a la experiencia particular de los sujetos que han debido experimentar la intromisión de un sistema capitalista externo que se instala en un lugar en vez de desarrollarse en él considerando las características y la realidad social de dicho espacio.

### **Americanismo: una mirada hacia las raíces, hacia el pueblo**

Acaso «¿ha leído, Alfonso, a Dante Alighieri?» (125). Esta es la pregunta que profiere una de las estudiantes del Colegio Rocafuerte al personaje Alfonso Cortés. En efecto Alfonso ha leído a Dante, pero «lo malo» es que ha sido desde una traducción, a diferencia de quien esboza la pregunta que ha tenido la posibilidad de leerlo en su propia lengua. La oposición que podría suponer el ejemplo recién citado queda anulada, o levemente difuminada, en cuanto la joven espeta con autoridad que ella no es italiana, sino criolla y que la lengua italiana es muy fácil de aprender. El ejemplo recién citado nos sirve para iniciar una breve revisión sobre el último aspecto al que nos interesa referirnos en esta parte. Se trata, nuevamente, de una oposición que guarda relación con el imaginario de superioridad occidental y la valorización de la nación.

El orgullo que proyecta la respuesta de la estudiante respecto a su condición «criolla», pone de manifiesto una valorización de lo propio en desmedro de la idealización del ser europeo en su calidad de civilizado; podríamos decir que se resignifica el estatus de

barbarie<sup>216</sup>. La novela abunda en ejemplos de este tipo y deja en evidencia un sentimiento que trasciende el simple nacionalismo y se proyecta como un *sentimiento* de clase y de lugar: una pertenencia a un territorio geográfico, cultural y social entendida desde la noción de americanismo. Esta búsqueda de reconocimientos y filiaciones para la nueva tradición novelística, dirá Alicia Ortega, «empata con la afirmación del realismo como paradigma estético y la voluntad de nación como proyecto político». Ambos elementos, a su vez, «entroncan con esa tradición americanista que, desde la independencia política, impulsó a intelectuales latinoamericanos en el empeño por encontrar la “expresión americana”» (Ortega 47).

En la novela Alfonso Cortés, durante sus estudios de música, entiende que su «vibración íntima era distinta, y le era fiel. Aquellos músicos, tal vez hasta el Beethoven oceánico, eran saciados. Él era pobre y americano con el indio en los ojos y el mulato en los labios» (174). Este personaje, en tanto que ostenta un perfil intelectual, ha ido reconociendo en su camino, a lo largo de la novela, su entorno y con ello la posición asimétrica que se tiene de lo americano frente a lo occidental. Por lo tanto, promueve, por medio de sus reflexiones, un discurso que hace volver la mirada hacia lo propio: «Qué orgullo y que desgracia haber nacido en Guayaquil. ¡Pero que fuerza saber que nuestro destino es nuestro mundo y que ni se quiere ni se puede salir de él!» (174). Como vemos, la mirada hacia el territorio geográfico y cultural, que para los personajes es la ciudad de Guayaquil de las primeras décadas del siglo XX, se presenta contradictoria, pero subyace en dicha mirada un discurso utópico, esperanzador, que revela todas las posibilidades de acción y cambio.

La concreción de un imaginario americano parece ser el último eslabón que permite la organización y la toma de conciencia política que, hasta entonces, se ha articulado en una dimensión previa bajo condiciones sentimentales y afectivas. El capítulo diez, «Fuego contra el pueblo», deja en evidencia, finalmente, que toda la narración consiste en una búsqueda de sentido que permita explicar la organización del pueblo para levantar la huelga del 15 de noviembre y, de ese modo, transmitir un mensaje y un discurso esperanzador que sirva de

---

<sup>216</sup> Ferdinand Tönnies, como parte del pensamiento de la sociología alemana moderna, reflexiona sobre el concepto de comunidad en el reconocido estudio de 1887: *Comunidad y sociedad*. Tönnies opone ambos conceptos. Por su parte, Oswald Spengler reemplaza la oposición comunidad/sociedad por *cultura/civilización*. Lo que queremos señalar es la resignificación que se produce, desde la sociología alemana, al concepto de barbarie entendiéndolo, más bien, como una forma de comunidad que mantiene códigos culturales propios.

justicia para quienes murieron. Será, nuevamente, Alfonso Cortés quien descifre y otorgue sentido a la búsqueda en el momento que logra comprender lo que alguna vez un amigo le había dicho: «que solo encontraría su propia alma y su propia música en su pueblo» (239). Tal idea, que vagamente se le quedó grabada, cobra relevancia cuando la realidad que tienen por delante se vuelve más hostil de lo que podían esperar. Es el momento de la huelga, previo a la matanza, cuando Cortés vislumbra un camino que su amigo Alfredo Baldeón ya había encontrado:

Era ahora, en el balcón de la Tomás Briones, que de verdad la comprendía. Únicamente el pueblo es fecundo. Su gente se alzaba y él ascendía en su marea. Hallaba en sí mismo las raíces que, como su madre, lo unían con su tierra. Cuando era chico, los otros muchachos empapelaban sus cometas con banderas francesas o alemanas. —¡Ve a Cortés, ya se fue a forrar el abejón con bandera ecuatoriana, que es una pendejada! (239).

Como vemos, existe un interés por la superación, a través del discurso que proyecta la novela, de una supuesta condición asimétrica entre lo propio y lo occidental. Tales pensamientos, asegura Alfonso Cortés, se originaban «porque en la agitación de ese instante, aprendía a encontrar la patria en el pueblo». Dicho reconocimiento, sin embargo, no emerge de modo espontáneo. Su amigo Alfredo Baldeón le había repetido muchas veces que aquellos «que se avergüenzan de ser pueblo no son hombres» y que «la multitud tenía alma, tenía alas» (240).

### **A modo de síntesis**

En *Los orígenes de la izquierda ecuatoriana* se señala que «la conciencia popular, en particular la conciencia obrera y artesanal, no se construyen solamente en la fábrica o lugar de trabajo, sino también, y de manera central, en la vida cotidiana» (Alexei Páez 97). Tomando en consideración dicha afirmación y a modo de conclusión, queremos retomar algunas ideas que nos permitan cerrar la interpretación que hasta aquí hemos realizado. En la hipótesis que planteamos al comienzo señalamos el proyecto crítico de la novela al visibilizar y querer poner en discusión temas sociales como la precariedad de los personajes, su condición marginal y los prejuicios raciales de comienzos de siglo XX en Guayaquil. No

cabe duda que tales temas y problemáticas son abordadas a lo largo de la ficción bajo una propuesta de denuncia social que privilegia la narración de vigorosos trazos realistas que por sí solos construyen el discurso crítico que aquí hemos leído. Tal narración nos remite a las acciones y al mundo de dos niños que van adquiriendo un *sentimiento social* por medio de las experiencias y el entorno en el que se despliegan sus actos. Por otro lado, también advertimos que la novela, junto con su proyecto crítico, promovería un discurso utópico y esperanzador al proponer una superación de condiciones opuestas como la de zambo/blanco, hombre de letras/hombre de pueblo y lo americano/occidental. Al respecto, pudimos constatar que no se trata, en la novela, de agudizar dichos pares de opuestos, ni de promover un discurso de superioridad de lo uno frente a lo otro. Se trata, más bien, de proyectar una relación dialéctica que supere la contradicción, por ejemplo, de zambo y blanco, entendiendo que dicha estructura de casta proviene de una herencia colonial y que, ya en el siglo XX, la unificación debe hacerse bajo las condiciones sociales que comparten ambos amigos y quienes conviven en el viejo barrio urbano de *El Astillero*. En el caso de la oposición hombre de pueblo/hombre de letras, el proyecto unificador es más elocuente debido a las evidentes y manifiestas subjetividades que determinan a Alfredo Baldeón y Alfonso Cortés. La unificación de este «doble personaje central» responde, como gran parte del proyecto ficcional, a la necesidad de unir dos dimensiones ineludibles para la organización y lucha política que, sin embargo, solo será anunciada en los capítulos finales de la novela. Por su parte, con la alusión a lo americano y occidental se pretende reafirmar las dicotomías que ya hemos mencionado bajo un sentido americanista que busca poner en valor lo propio, la tierra, desde una perspectiva de clase antes que desde un sentimiento nacionalista.

Finalmente, es necesario señalar que, junto con las acciones y contradicciones presentes en la novela, el gran sentido lo constituye el desarrollo de los afectos y los sentimientos que presentan los personajes dentro de su cotidianidad. Para Gramsci, «el principio de que en la obra de arte no se debe buscar más que el carácter artístico no excluye en absoluto la búsqueda de los sentimientos y de las actitudes ante la vida que circulan en la obra de arte» (Gramsci 266). Por lo demás, en *Las cruces sobre el agua*, particularmente, existe una intención por mostrar un sentido global de la obra que tiene menos que ver con un aspecto político que con las reacciones de los personajes «ante la carestía y la crisis, mucho más cercanas a la “economía moral de la multitud”» o al milenarismo y mito alrededor del

que —según la teoría de Alexei Páez— se constituiría gran parte de la organización que conminó a la gran huelga. Por ello, observamos tres categorías de sentido bajo las que trabaja la novela: (1) las experiencias cotidianas personales y comunicables, (2) el reconocimiento de una condición subalterna y de injusticia y (3) el reconocimiento particular y colectivo de un sentimiento social que deviene en sentimiento de clase. Entendemos que dichas categorías, erigidas a partir de la sociabilización y de los lazos afectivos, pretenden reflejar un estado embrionario desde el que se articula la organización y *conciencia social* necesaria para lo que posteriormente sería una conciencia política y de clase. A través de esas experiencias, que pueden ser comunicadas y socializadas, los sujetos logran construir un *sentimiento social* a partir de las realidades y subjetividades que cada uno experimenta. Dicho estadio embrionario, como ha quedado al descubierto, es perceptible en las construcciones ficcionales en la medida que estas logren conocer el sustrato primigenio bajo el que acontece un hecho histórico. Por ello, en la búsqueda de sentido que permita entender la articulación de la huelga y el sacrificio de quienes murieron en ella, Joaquín Gallegos Lara ha encontrado un camino que, por medio de la ficción, nos puede llevar a comprender y reconocer los modos en que emerge la conciencia social y que explica el sacrificio de quienes murieron aquel 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil.

#### **4.3 MATANZA FUNDACIONAL/TEXTO FUNDACIONAL: HISTORIA, MEMORIA Y UNA CRUZ SOBRE EL AGUA**

*El muerto fue un panadero,  
trabajador, fiel compañero  
que arrebató  
el fusil criminal  
y luchó, por su vida luchó  
y por todo el pueblo,  
Alfredo Baldeón*  
Rafael Larrea

No cabe duda que la existencia y creación de lazos afectivos como condición primigenia para la configuración de una conciencia de clase es el sustrato principal de la novela *Las cruces sobre el agua* (1946) de Joaquín Gallegos Lara. Pero también es cierto que

la novela se hace cargo, de manera magistral, de aquel fatídico 15 de noviembre en que los trabajadores se manifestaron por medio de la huelga general en la que, finalmente, muchos de ellos encontraron la muerte. Por lo tanto, la novela reclama todas las posibilidades de ser leída bajo los lazos y diálogos que se entablan entre el hecho histórico y su recuperación literaria. Por otro lado, si nos situamos en el hecho histórico en torno al que gira la novela, es posible observar que la matanza de obreros ocurrida en Guayaquil mantiene un germen fundacional que condiciona, *a posteriori*, la lectura del hecho histórico; digamos una lectura «positiva». Es precisamente en esa lectura en la que nos situamos en esta parte final de la investigación, indagando en las dimensiones que permiten rotular de fundante un hecho histórico funesto y cómo la literatura se inserta en dicha relación. Con esta afirmación no queremos subjetivar ni poner en tela de juicio el carácter traumático, deleznable y trágico que supone la matanza de trabajadores en Ecuador. Se trata, por el contrario, de comprender que la tragedia, en este caso, permite la consolidación de una conciencia social, política y cultural debido al impacto que, como en los casos anteriores, genera un acontecimiento como este. Por consiguiente, la lectura del sustrato fundacional viene a ser una lectura de los alcances que tuvo el *sacrificio* de quienes dieron la vida por mejorar sus propias condiciones laborales y la de sus compañeros.

Por su parte, esta novela, en cuanto que textualidad artística que usa como referente la historia, mantiene su propio horizonte de expectativa y se inserta en el campo cultural bajo dos dimensiones: una fundacional y otra memorial. *Las cruces sobre el agua*, en directa correlación con el hecho histórico, es —al decir de Alicia Ortega— «un relato de fundación; un relato de origen en relación al territorio de los personajes y de la colectividad protagónica» (Ortega C. 42). Dicho de otro modo, es un relato que temáticamente nos habla de la conformación de un sentimiento social, y en su carácter de artefacto literario se inserta como un texto que consolida un proyecto de literatura nacional en el campo literario ecuatoriano iniciado en los años treinta. Finalmente, subyace en la novela una segunda dimensión que revela un interés memorial que se anticipa desde el título: es la novela, propiamente dicha, una «cruz sobre el agua». En definitiva, el objetivo de esta parte de la investigación es poner en relación los temas que de modo general hemos mencionado, situándonos desde el diálogo que entabla la novela con la historia y revisando el estatus fundacional que le otorgamos aquí tanto al hecho histórico como al texto literario.

## **Diálogos entre historia y literatura: la heroicidad de Alfredo Baldeón**

Hacer concordar la novela de Gallegos Lara con los preceptos teóricos de la novela histórica, situándola en su contexto de producción en los años cincuenta en Ecuador donde este tipo de ficciones carece de un pensamiento crítico que la sistematice, no resulta ser un camino propicio para el análisis del texto, sino más bien limitante. Preferimos, por lo tanto, revisar los diálogos que el texto literario entabla con el discurso histórico y de ese modo dejar al descubierto los procedimientos bajo los que la historia ingresa a la literatura y articula la trama de la novela.

En el primer capítulo de esta investigación se ha revisado el diálogo y discusión entre historia y literatura desde una perspectiva eminentemente teórica y hemos advertido que antes del siglo XIX este cruce interdisciplinar no era problemático. Sin embargo, durante el siglo XX, el trabajo de la historiografía es materia de una profunda reflexión y teorización, lo que genera diferentes perspectivas de análisis que actualmente se mantienen vigentes. Una de las mayores críticas al discurso histórico guarda relación con «el punto de vista de aquellos grupos que reclaman haber sido excluidos de la historia, esta vista como una posesión de los grupos dominantes, que se adjudican la autoridad de decidir quién o qué será admitido en la historia» (White, *Ficción histórica* 124). Dicho de otro modo: la historia sería escrita por los vencedores (volveremos sobre esto). Tal situación provoca que la historia se constituya como «un arma ideológica» que, desde un ámbito discursivo, perpetúa la opresión de quienes se quedan al margen de esta.

El historiador estadounidense Hayden White, en el mismo trabajo recién referido, revisa el modo en que se constituye, o se configura, la historia y apunta que los eventos<sup>217</sup> no

---

<sup>217</sup> La revisión de White es exhaustiva e indaga desde los aspectos más generales, como por ejemplo que la historia se construye a partir de una mirada al pasado; pero también entiende que se trata de algo «diferente y más amplio». Cobran sentido conceptos como «pasado particular» y «pasado histórico», «voces autorizadas», «evidencias y documentos». Estos conceptos sirven para comprender la distancia y el camino que existe entre “evento” y “hecho”: el primero constituye la acción del pasado que deviene en hecho histórico en la medida que cumpla ciertas características. De ese modo, el “evento” se circunscribe, entonces, como el «contenido, el referente, o la condición necesaria de los hechos» (White, *Ficción histórica* 130). Para una revisión detallada de la diferencia entre ambos conceptos véase el capítulo «El evento histórico» del libro *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (2010).

se configuran como históricos solo «por haber sucedido realmente, por haber sucedido en un momento específico del pasado y en un lugar específico de este mundo, y por haber tenido un efecto identificable en los contextos en los que irrumpieron» (*Ficción histórica* 138). Según entiende White, para que un evento singular, un conjunto o una serie de eventos dados se califiquen como «históricos», «deben también ser descriptibles válidamente como si tuvieran los atributos propios de los elementos en la trama de un relato» (*Ficción histórica* 139). Independiente de la etimología y los significados a los que pueda responder el concepto «trama»<sup>218</sup>, lo entenderemos aquí, de un modo práctico, como «sentido», teniendo en consideración que nos referimos al eje central en torno al que se organiza un relato. Por lo tanto, lo que White viene a señalar es que el evento deviene en hecho histórico en la medida que cumple una serie de características entre las cuales se encuentra la necesidad de que posea un sentido.

La historia escrita por los vencedores es una verdad irrecusable y puesta a la luz como una de las características y críticas más recurrentes en el análisis del discurso histórico en el siglo XX. Pese a ello, no es nuestra intención insistir en lo mismo, entendiendo la validez de dicha máxima. Se trata más bien, en este breve análisis, de abrir caminos de interpretación y discusión bajo los que resituar al texto literario. Por ello, dado las características que apunta White respecto a la constitución o validez del hecho histórico, creemos que, visto desde la contemporaneidad, el «evento» del pasado ya no es un espacio que pertenezca de modo hegemónico a una disciplina o un tipo de discurso, sino que es reclamado por otros espacios de enunciación, o formas alternativas de discurso y representación del pasado, sea la crónica, el testimonio o la novela, por nombrar algunos. Ahora bien, no se trata, tampoco, de que otras discursividades quieran suplantar o superponerse al discurso histórico anunciando y exigiendo ser la verdad, sino de comprender que, frente a una historia que parece ser sesgada, existen otros y diversos discursos que dotan de sentido y trama los hechos ocurridos en el pasado. Por lo tanto, la búsqueda debe ser por el lugar de la narrativa en la representación del pasado o —al decir de White— «cómo la literatura puede ser un instrumento perfectamente idóneo para representar el pasado» (*Ficción histórica* 13).

---

<sup>218</sup> Hayden White advierte el carácter «amenazante» que tiene la palabra trama en los historiadores situándola al mismo nivel que la palabra «mito». Al respecto añade lo siguiente: «la palabra trama [plot] es en inglés la traducción del *mythos* griego... generalmente se considera a la trama como el recurso que da a las ficciones literarias su efecto explicativo» (*Ficción histórica* 139).

*Las cruces sobre el agua*, publicada en 1946, un año antes de la muerte de su autor, responde al paradigma que venimos desarrollando: ser un texto y un discurso no histórico que dota de trama y sentido a un evento trágico, ocurrido en el pasado, cuya trascendencia es innegable. El análisis que hemos hecho de la novela, a partir de los afectos y las subjetividades de los personajes, nos permite afirmar que el gran sentido de esta ficción radica en la capacidad de explicar el modo en que se configura un sentimiento social y de clase a partir de una condición adversa y de carencia material de los personajes. La condición adversa, en diálogo con la organización de gremios populares, permiten la organización de la huelga. Con ello, queda claro que la novela no pretende reemplazar ni superar al discurso histórico, sino buscar sentido a la organización de una colectividad, y su desenlace trágico, desde una perspectiva que se encuentra en correlación con la condición subalterna de los personajes; vale decir, desde la voz ficcional de los trabajadores que estuvieron presentes en la huelga y la matanza. A través del texto literario, entonces, se construye un discurso ficcional, novelesco, que genera imaginarios historiográficos sin ser, y sin querer ser, la historia. Las referencias a la realidad pueden ser las mismas que se utilizan en la escritura histórica, pero en esta no poseen la relación valórica que en la novela se le han otorgado; y con ello no quiero manifestar una predilección por cuál tipo de discurso tiene mayor validez pues ambos, a pesar de los diálogos y puentes que estrechan, se despliegan bajo distintas recursividades pese a que, finalmente, generan imaginarios en el mismo campo cultural.

Alfredo Baldeón es tanto un personaje histórico como un personaje ficcional. La información verídica, histórica, de Alfredo Baldeón proviene de lo que su primo, José Estrella Baldeón, en su calidad de testigo ha podido relatar. Así, sabemos el modo en que este encontró la muerte y que su cadáver hubo que trasladarlo a su domicilio situado en «Cacique Álvarez (Lazarista) entre Huancavilca y Capitán Nájera, donde fue velado, trasladándosele después al cementerio». Además, añade José Baldeón, su primo Alfredo Baldeón se libró de que su cadáver fuera arrojado al río Guayas gracias a su acción heroica en medio de la huelga. En la misma línea biográfica, es posible indagar que Baldeón fue presidente de la sociedad *Unión de Panaderos de Socorros Mutuos*, afiliada a la Federación Regional de Trabajadores de Ecuador (FRTE) en octubre de 1922, y dirigió el movimiento

huelguístico y popular de octubre y noviembre de este año<sup>219</sup>. En términos generales, la información que podemos recabar sobre su muerte coincide sin mayor alteración con la que es narrada en la novela de Joaquín Gallegos Lara. Ciertamente nos referimos a los datos referenciales, ya que en la novela son evidentes los recursos retóricos para narrar, por ejemplo, el momento de su muerte:

Él sabía por qué moría: e iba contento. Libre escogió su camino. Otros lo seguirían mañana. ¿Por qué no le acertaban? Ya le disparaban del pedestal de la estatua, a diez pasos. Entre descarga y descarga, podía hacerse oír. Al abrir la boca para insultarlos, el balazo le apagó el grito: el golpe seco en la garganta, sin tocar los dientes, lo precipitó en las tinieblas (269).

Hemos mencionado en párrafos previos que para que un evento se constituya como hecho histórico se requiere una serie de características, entre ellas que el evento posea, o se le dote, de un sentido o una trama. Alfredo Baldeón está lejos de ser un sujeto de la historia y por ello la literatura le otorga voz y sentido a su actuar, insertándolo en una lucha social épica en la que el personaje se posiciona como un héroe que se sacrifica por un ideal: dicho ideal era reconocido por él «e iba contento». Este panadero, que con su actuar se convierte en mártir, ostenta una heroicidad problemática debido a que se suma a una lucha en contra de quienes mantienen el poder. Joaquín Gallegos Lara, intelectual revolucionario en un tiempo revolucionario, vislumbra la necesidad de movilizar el paradigma bajo el que se constituye la nacionalidad, o el sentimiento nacional, de Ecuador. Bajo ese proyecto configura una ficción en la que el personaje central mantiene un referente real, de poca trascendencia histórica, y lo modela como un héroe social desplegando su condición de hombre de pueblo en la que los demás personajes puedan reflejarse. De esa manera, Baldeón representa, de modo heroico, a quienes conformaron la huelga y murieron por su lucha; vale decir, se encumbra como un héroe, personal y colectivo, a partir de la construcción ficcional que se hace de él. Podemos agregar que la configuración de este personaje, en un esfuerzo de verosimilitud, es contradictoria y para ello se inserta en la novela el personaje ficcional Alfonso Cortés, que permite el contrapunto y el desarrollo de Alfredo Baldeón en una dimensión humana llena de contradicciones y dudas. Con ello se pretende articular la

---

<sup>219</sup> La información sobre Alfredo Baldeón ha sido recuperada desde el Archivo Biográfico de Ecuador. <<http://www.archivobiograficoecuador.com/tomos/tomo1/Baldeon-Alfredo.html>> Consultado el 10 de diciembre de 2018.

subjetividad de Baldeón situándolo como un tipo de héroe popular que proyecta los mismos problemas que cualquier sujeto que pueda reconocerse en él. En ese sentido, Baldeón se construye como un héroe desde su particularidad, pero al mismo tiempo proyecta una heroicidad colectiva representando a todos los que murieron aquel 15 de noviembre.

Dicho lo anterior, y a la luz de lo que venimos desarrollando, el diálogo entre historia y literatura parece estar condicionado por una fricción que deviene no tanto de la construcción textual, ficcional, o del discurso que emerge de ella, sino de los imaginarios culturales que genera el uso de personajes que en algún grado forman parte de la historia. Pero no es únicamente la referencia a los personajes, o a la historia, lo que genera la fricción, es más bien el tipo de referencia que se hace y si acaso esta se condice plenamente con el grado de relevancia que la historia le ha otorgado, en este caso a Alfredo Baldeón. Como sabemos, la lectura y la construcción del personaje que Joaquín Gallegos Lara realiza se hacen desde una perspectiva subalterna que, en algún modo, impugna y se ofrece como un «discurso otro» que resitúa imaginarios que han sido contruidos por una historia que, como hemos insistido, es escrita bajo una condición de hegemonía perpetuada en el discurso. Frente a dicha factualidad, la novela se vuelve un texto subversivo y de resistencia.

Ahora bien, otro aspecto relevante en el cruce que se pueda establecer entre historia y literatura es que la representación de hechos históricos traumáticos, como genocidios o masacres, resulta de mayor complejidad en el siglo XX<sup>220</sup>. Primero, porque coinciden con la crisis de la historia, en la que indagamos al comienzo de esta investigación. Segundo, debido a que estas matanzas acontecen en un periodo que podría denominarse de proliferación de *ideas revolucionarias*, provenientes del marxismo, que se expanden por todo el mundo; son ideas que articulan la base de proyectos políticos y revolucionarios en el continente americano. En el primer caso, la representación de una masacre se torna compleja en la medida que, en el marco de la crisis de la historia, las nuevas voces y discursos se posicionan para hacer ver la imposibilidad de que un evento de este tipo pueda ser explicado, y refleje su impacto, a través de una narración al modo de la historiografía. Por ello el testimonio de los sobrevivientes, o la experiencia directa o indirecta de quienes fueron observadores, resultará fundamental para la representación, fuera del discurso histórico, y para el

---

<sup>220</sup> Cabe aclarar que las masacres y genocidios pueden rastrearse hasta en los tiempos de Heródoto o Tucídides, quienes se ocuparon de relatar la matanza de los atenienses en Engina o la destrucción de Melos en el 416 a.C. Véase el libro *Cómo sucedieron estas cosas* (2014) de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski.

conocimiento profundo del impacto provocado, en este caso, por la matanza de trabajadores en Guayaquil en 1922. Verónica Tozzi, en la introducción del libro que recopila el trabajo del crítico Hayden White, señala lo siguiente:

En el caso de los genocidios o masacres, el modernismo incide en la constitución por la representación-transmisión testimonial de los sobrevivientes. No remite a cómo son experimentados sin representación ni a cómo ocurrieron sin apelar a la representación que de ellos tenemos. Por todo ello, la fuerza de su ser constituidos totalmente en la transmisión-representación impugna el intento de constituirlos en un hecho histórico, en un elemento de una narración (Tozzi 19).

Como bien sabemos, Joaquín Gallegos Lara, y los que pertenecieron al Grupo de Guayaquil, eran para entonces niños y adolescentes que —reiterando lo que afirma Alfredo Pareja Diezcanseco— «contemplaron espantados la matanza de trabajadores». Es de suponer —prosigue el citado miembro del Grupo de Guayaquil— «que, parcialmente cuando menos, aquel hecho sangriento y bárbaro influyese en el espíritu de la literatura ecuatoriana de los años treinta» (692). En efecto, como ya hemos revisado, la matanza influyó en el campo histórico, político y cultural. La constitución del Grupo de Guayaquil se debe en parte al impacto que generó la masacre y a la necesidad de tomar como sujetos de la literatura a aquellos que hasta entonces eran invisibles. Dicho impacto y necesidad se posiciona como motor para la configuración de un discurso, paralelo y alternativo al histórico, que sin afán panfletario propone desde el plano ficcional, en *Las cruces sobre el agua*, una trama que representa la realidad guayaquileña en el contexto de la matanza. Por su parte, el texto literario, propiamente dicho, se constituye como transmisor de ese discurso paralelo que se sitúa en las antípodas de los relatos oficiales, reafirmando la gran complejidad de representación histórica que subyace en un acontecimiento histórico de este tipo.

Finalmente, cuando aludimos a las *ideas revolucionarias* como segunda dimensión que problematiza la representación de la matanza, se trata de que dichos acontecimientos guardan un sustrato sacrificial, de heroicidad social y de organización de clase que, sin tener como objetivo constituirse como un hecho fundacional en la muerte, permite dicha lectura. Bajo esta lectura, sin embargo, no se considera al hecho histórico como suceso aislado, sino como un hito que incide e influye en el campo cultural y popular a través de la transmisión oral, la rememoración simbólica y los discursos contrahegemónicos que, sin querer situarse

por sobre el discurso histórico, logran construir un discurso paralelo, un metarrelato, ligado a la experiencia y a las dinámicas de relación presentes, en este caso, alrededor de la matanza de obreros de Guayaquil en 1922. Dicha actitud, en gran parte, se debe a las mencionadas ideas revolucionarias que rondan el imaginario de la época<sup>221</sup> y por ello aquí las consideramos como una dimensión que influye en la representación de masacres entendiendo que estas matanzas recaen, salvo excepciones, en masas de obreros y trabajadores que para entonces comenzaban a articularse social y políticamente.

### **Matanza fundacional o el «bautizo de sangre de la clase obrera»**

Los acontecimientos de 1922 se instalan en la historia ecuatoriana como la primera movilización que desde los sectores urbanos subalternos cuestionó la precaria situación de la sociedad guayaquileña. Para comprender el modo en que se gesta dicha movilización, y adjudicarle el componente fundacional, hay que tener en consideración una serie de hechos históricos, acontecidos a nivel mundial y local, que tienen incidencia directa en las clases bajas de Ecuador. El primero de ellos es el triunfo de la revolución liberal de Eloy Alfaro, del año 1895, que amparó el surgimiento de las primeras organizaciones populares:

Las organizaciones populares fueron asociaciones que agruparon y estuvieron dirigidas por artesanos, pequeños comerciantes y trabajadores que no formaban parte de los círculos acomodados de la sociedad. Desde 1896, se empiezan a organizar los tipógrafos, panaderos, sastres, peluqueros y abastecedores de mercado, y de igual manera se fundan dos de las organizaciones más importantes de la Costa: la Sociedad de Socorros Mutuos, Instrucción y Recreo de Hijos del Trabajo y la Confederación Obrera del Guayas (COG). En ambos casos su promotor fue Miguel Albuquerque Vives, activista cubano liberal (Ochoa 41).

Dichas agrupaciones pueden entenderse como una etapa temprana de articulación y consolidación de una conciencia de clase que devendrá en activismo político<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> El caso más conocido es el del cubano Miguel Alburquerque, que llegó a Guayaquil con ideas socialistas y anarquistas y fundó y dirigió algunos periódicos entre ellos el de la Confederación Obrera y el periódico *Acción Social*. En 1909 participó activamente del I Congreso Obrero Nacional de Ecuador. Por lo demás, al puerto de Guayaquil llegaban otros agitadores sindicales y sobre todo marinos extranjeros con información de otros sucesos como la Semana Trágica de Buenos Aires en 1919 o las huelgas obreras europeas.

<sup>222</sup> Alexei Páez advierte que los sectores subalternos a finales del siglo XIX y comienzos del XX «carecen aún espacios de representación política», pero que van construyendo sus organismos sociales «enmarcados en

La crisis del cacao es otro hecho fundamental para comprender el contexto en el que surge la movilización de 1922. Esta crisis se da en medio de un inestable clima político<sup>223</sup> y en gran medida debido a dos factores que al comienzo de este capítulo anunciamos: los problemas económicos que dejó la primera guerra mundial y una peste en las plantaciones de cacao que recibirá el nombre de «escoba de la bruja».

A grandes rasgos, se puede afirmar que la temprana organización de trabajadores y la directa repercusión que supuso la crisis del cacao en los obreros permitió que la huelga convocada para el 15 de noviembre adquiriera magnitudes impensadas. En términos generales, el conflicto se originó en el mes de octubre a raíz de una huelga por atrasos en el pago de los sueldos a los trabajadores ferroviarios en la base de Durán, «lo que provocó una ola de huelgas de solidaridad, incrementando las demandas populares provenientes de distintos sectores» (Páez 84). Consiguientemente, la Federación Regional de Trabajadores del Ecuador (FRTE) convocó oficialmente a la huelga, lo que se agudizó cuando se conformó, el 7 de noviembre, la Gran Asamblea de Trabajadores, que tomó en sus manos, al decir de Páez, «el control efectivo de la ciudad de Guayaquil: la huelga general era un hecho». Conforme pasaron los días, la asociación gremial del astillero y la sociedad de tipógrafos manifestaron su apoyo a los trabajadores que no estaban siendo escuchados y, en conjunto con otras organizaciones, se produjo la huelga general que paralizó la ciudad de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922. Las peticiones de los trabajadores tenían que ver, entre otras cosas, con las condiciones vitales precarias y con las remuneraciones que estaban estancadas; no alcanzaban para sobrevivir. El desenlace, como sabemos, es trágico y es relatado del siguiente modo por Jaime Durán en el texto «Orígenes del movimiento obrero artesanal»

---

el gremialismo artesanal» que posteriormente pasará a un proceso de sindicalización (Páez 21). Por otro lado, Viviana Ochoa define las diferencias y los caminos que siguieron las organizaciones artesanales guayaquilenas y quiteñas: «Las organizaciones artesanales quiteñas mantuvieron hasta 1925 un discurso en defensa de principios católicos, que desde su punto de vista estaban amenazados por la revolución liberal; mientras que las organizaciones porteñas transitaban de un discurso mutualista y de defensa de la transformación alfarista hacia un pensamiento anarquizante y posteriormente socialista» (Ochoa 42). Además, es necesario añadir que las organizaciones quiteñas, a diferencia de las guayaquileñas, consideraban la articulación de la huelga como una acción que alteraba el orden del espacio laboral que era concebido «como la unidad armónica de maestros, operarios y aprendices» (Ochoa 42).

<sup>223</sup> Varios fueron los gobiernos que se posicionaron en el poder después de la muerte de Eloy Alfaro en 1912. Pero el gobierno que tuvo que afrontar las consecuencias que había desatado la crisis del cacao fue el gobierno del Luis Tamayo, quién fue abogado del Banco Comercial y Agrícola y debió confrontar las manifestaciones de los obreros, «y la más grande que se dio en Guayaquil el 15 de noviembre de 1922» dirá Viviana Ochoa.

(1986):

El 15 de noviembre de 1922 se convocó a una gran marcha por las principales calles de Guayaquil. El multitudinario acto, que exigiría al Gobierno cumplir con sus compromisos, no pudo ser detenido ni por dirigentes. La reacción de las autoridades fue violenta. Los soldados y la policía acantonados en el puerto abalearon a las masas inermes, persiguieron a los manifestantes hasta sitios apartados y los mataron (Durán 161).

Compartimos la sentencia que Viviana Ochoa realiza en su investigación sobre el campo literario en la década del 30 y su relación con la matanza de 1922. En dicha investigación se afirma lo siguiente: «[la matanza] es un hecho que marca la historia del país, pues a partir de este acontecimiento se dio el origen de las luchas de los trabajadores ecuatorianos» y en términos estrictamente políticos permite la creación del primer partido socialista en Ecuador en 1926 (49). Ahora bien, hay que tener en consideración que la matanza de obreros afianza y define una organización social que desde finales del siglo XIX estaba en ciernes, pero que no es exclusivamente política o proletaria y de ello da cuenta de manera elocuente la novela de Joaquín Gallegos Lara. Se trata, más bien, de un protosocialismo<sup>224</sup> que define el tipo de organización que antecede a la huelga general de 1922. Por otra parte, la emergencia del Partido Socialista Ecuatoriano se sitúa en un contexto amplio determinado por la ya citada crisis del cacao y —según apunta Alexei Páez— «en el contexto de los efectos inmediatos de la llamada “Revolución Juliana”, con la que algunos militantes del PSE estuvieron cercanamente relacionados» (Páez 24). En este orden de cosas la Revolución Juliana, cuyo objetivo era una transformación institucional a partir del socialismo, podría leerse en directa correlación con la masacre de Guayaquil y la fundación del partido socialista (matanza de Guayaquil 1922 – Revolución Juliana 1925 – Fundación Partido Socialista Ecuatoriano 1926), ya que el pensamiento socialista, a raíz de la huelga y masacre de 1922, «tuvo un impacto creciente en distintos sectores: el movimiento gremial, la intelectualidad de clase media e incluso la oficialidad baja» (Páez 49). Cabe aclarar, eso sí, la complejidad y el estatus de «proceso histórico» como también la diversidad de factores que inciden y orbitan

---

<sup>224</sup> La idea de *protosocialismo* alude, en el caso de Ecuador y de la huelga a la que nos estamos refiriendo, a «una forma de elaboración conceptual y discursiva en la que el discurso gremial-popular se apropió de algunos elementos del discurso teórico anarquista y marxista, a los que integró otros elementos muy diversos, provenientes de la tradición y el largo plazo de la cultura, en una sumatoria que presentó un campo primigenio de integración, en el que el mismo discurso teórico o ideología teórica se encontraba marcado asimismo por un cierto primitivismo conceptual» (Páez 85).

alrededor del periodo<sup>225</sup>.

Los antecedentes históricos que aquí hemos reunido nos permiten confirmar el planteamiento inicial de esta tesis, que considera a ciertas matanzas de obreros, a las que hemos hecho alusión a lo largo de la investigación, como hechos fundacionales para una articulación política proveniente desde la organización de sectores subalternos.

### **Texto fundacional / literatura nacional: tras el ideario de José Carlos Mariátegui**

A partir de lo abordado en el apartado anterior, es coherente retomar lo que Terry Eagleton señala, en *Marxismo y crítica literaria*, respecto a que «las obras literarias no surgen de una inspiración misteriosa, ni se explican simplemente en términos de psicología del autor» (41). Bien podríamos decir que a esa inspiración o psicología del autor le hace falta lo que en el capítulo tres denominamos *experiencia fenomenológica*<sup>226</sup>. Sin embargo, bajo el manto de la crítica marxista, o neomarxista si se quiere, Eagleton viene a plantear que el origen de la obra literaria tiene que ver con un modo particular de ver el mundo que guarda estrecha relación con «la mentalidad social o la ideología de una época»; tales ideologías serían producto de las «relaciones sociales concretas que los hombres establecen entre sí en un lugar y en un momento determinado, el modo en que esas relaciones de clases son vividas, legitimadas y perpetuadas» (Eagleton 42). A ello podemos añadir que la obra literaria mantiene esa estrecha relación, entre un modo particular de ver el mundo y la mentalidad e ideología de una época, ya que el propio texto, y el autor, son parte integrante de esa realidad social. Esta lectura nos permite afirmar que *Las cruces sobre el agua* también trabaja sobre el sustrato fundacional que emerge de la masacre de obreros en la medida que pretende imprimir el «espíritu de época» bajo el que se desarrolla la trama ficcional desde una perspectiva definida, que es la de las relaciones sociales y afectivas en su condición de lo que

---

<sup>225</sup> Véase capítulo IV, «El Partido Socialista Ecuatoriano 1926-1931», del libro *Los orígenes de la izquierda ecuatoriana* (2001) de Alexei Páez.

<sup>226</sup> En el capítulo tres nos referimos a la experiencia fenomenológica como la relación del escritor con un fenómeno en particular, que bien puede ser histórico, y cómo dicha relación o experiencia, puesta en diálogo con una intuición metafísica, permitía la concreción de la escritura literaria. No obstante, bien aclaramos que no se trata de una relación complementaria, sino más bien aporética (ver capítulo 3.2.3, apartado *Posibilidades de la literatura*)

Georg Rudé, en los años setenta, denomina como «ideología inherente», en cuanto que punto de partida de una conciencia social. Dada estas consideraciones, podemos revestir de una condición fundacional a la novela de Gallegos Lara y asumir la siguiente pregunta: ¿qué pretende fundar el texto? Es manifiesto que el interés de la novela no se despliega en el ámbito de fundaciones políticas ni articulaciones gremiales, sino que se inserta en el campo cultural, discursivo y literario. Situada en ese campo, la novela, como hemos insistido, se constituye en textualidad y discursividad que impacta en imaginarios sociales y culturales a modo de discurso contrahegemónico cuyo horizonte, en el caso de la novela de Joaquín Gallegos Lara, será la instauración de una (nueva) literatura nacional, entendiendo que dicha noción desborda cualquier nacionalismo que pudiera atribuírsele.

En las primeras hojas de este capítulo pusimos atención en la influencia que tiene José Carlos Mariátegui en el pensamiento de Joaquín Gallegos Lara. Tal influencia parece desplegarse con mayor argucia a través de *Las cruces sobre el agua*. Venimos afirmando que la novela puede ser leída como un texto fundacional que trabaja sobre la idea de una literatura nacional que debe ser revisitada<sup>227</sup>. La idea y el concepto de «nacional», sin embargo, no es sencilla en Gallegos Lara y de ello dimos cuenta en el análisis de la novela cuando afirmamos que el texto configura un espacio propio que trasciende la idea de nación o país y se despliega en el ámbito territorial y geográfico, entendido como la pertenencia a una tierra y a una colectividad con la que se comparte una condición de similitud. Sin embargo, la idea de literatura nacional de Gallegos Lara parece tener un antecedente directo en el intelectual de finales de siglo XIX, José Martí. El diagnóstico del cubano era claro: «tenemos alardes y vagidos de literatura... mas no literatura propia». Dicha máxima será replicada con ciertas diferencias en las primeras décadas del siglo XX. Ahora bien, resulta trascendente la referencia al cubano, ya que es el primero que debe enfrentar «la querrela entre el particularismo nacionalista y el universalismo socialista» que también recaerá en Mariátegui y Gallegos Lara como una contradicción de su ideario. El investigador chileno Grínor Rojo lee esta «querrela», a nivel latinoamericano, y señala que «el Mariátegui último elegirá ser,

---

<sup>227</sup> El diagnóstico de Mariátegui es radical, pues considera que existe una construcción de la nación, refiriéndose a Perú, que demuestra falencias en el ámbito económico, cultural, político, artístico y literario y que necesita ser corregido. Grínor Rojo, lector de Mariátegui, advierte que el diagnóstico del peruano proviene de la constatación de una realidad en que «una minoría de oligarcas que, mediante el ejercicio combinado de la fuerza bruta con la persuasión ideológica, consiguió hacer suyo lo que debió desde el principio ser de todos» (Rojo, *De las más altas cumbres* 85).

al mismo tiempo, un socialista y un nacionalista, pero manteniendo ese orden de procedencia y no el inverso» (Rojo, *De las mas altas cumbres* 98).

El tema de la literatura nacional y el nacionalismo a nivel latinoamericano resulta fundamental para comprender la idea de texto fundacional que estamos desarrollando. La nación para Mariátegui es necesaria, pero requiere de un estadio previo para su consolidación. Dicho estadio no puede ser otro que la revolución que ofrece un tiempo histórico de transformación de los paradigmas: una revolución socialista. Gallegos Lara, militante de un Partido Comunista cuyo origen fue el Partido Socialista creado en 1926 en Ecuador, replica el ideario del peruano Mariátegui e instala el tema de la literatura nacional entendida como «una abstracción, una alegoría, un mito, que no corresponde a una realidad constante y precisa, científicamente determinable» (Mariátegui 164) y que, por lo tanto, se articula desde acciones y experiencias comunes, cotidianas, como bien se expresa en la novela, en las que se desarrolla un sentimiento de pertenencia: en palabras de Grínor Rojo «el sentimiento y la acción revolucionarios construyen a la nación y no al revés».

El fin último de la creación de una literatura nacional, que por medio de marcas textuales evidenciamos en el análisis previo de la novela, es la fundación de una nueva nación en que la literatura incide bajo la idea de «reimaginar la historia, transformando a la “comunidad imaginada” de unos pocos y para unos pocos en una comunidad imaginada integradora, de todos y para todos» en la que descansa una verdadera definición, y manifestación, de literatura nacional (Rojo, *De las más altas cumbres* 100). En definitiva, el texto plantea la redefinición de la comunidad imaginada —concepto desarrollado por Benedict Anderson en 1983— por medio del discurso que a su vez se instala como generador, y fundante, de nuevos imaginarios historiográficos, literarios y culturales en los que las personas puedan percibirse a sí mismas como parte de dicha comunidad o grupo.

Finalmente, la necesidad de repensar la literatura nacional y fundarla nuevamente, teniendo en consideración un primer estadio socialista previo a lo nacional, tiene su génesis en un hecho concreto y elocuente: la historia de la literatura hispanoamericana es una historia conquistada. Con esto queremos señalar que Gallegos Lara, con la expectativa de fundar una literatura nacional, sigue de cerca la noción de Mariátegui sobre la poca pertinencia que tiene una literatura, y una esquematización de la literatura de la región, bajo nociones utilizadas en otras historias literarias que sí son «orgánicamente nacionales y crecidas sin la intervención

de una conquista» (164). De ese modo, como bien anticipamos en la introducción, Gallegos Lara, junto al Grupo de Guayaquil, se reconoce como un escritor que no necesita matar a ningún padre, debido a que sus antecesores han escrito literatura bajo cánones y referencias culturales ajenas. Por lo tanto, son ellos los llamados a fundar la literatura ecuatoriana y representar genuinamente el ser ecuatoriano. A esto podemos añadir que la problemática sobre la literatura nacional, instalada por Mariátegui y leída por Gallegos Lara, puede entenderse superada en los planteamientos que más adelante harán el peruano Antonio Cornejo Polar (heterogeneidad cultural y literaria) o el uruguayo Ángel Rama (transculturación narrativa). No exentos de polémica, ambos postulan un tipo de literatura nacional que dialoga con elementos foráneos, principalmente occidentales, y se nutre de ellos en un proceso que Rama define como «plasticidad cultural»<sup>228</sup>. Compartimos las posiciones críticas que ven en ambos conceptos un complemento, entendiendo que la transculturación narrativa queda subordinada a la noción de heterogeneidad cultural.

Como conclusión, podemos afirmar que *Las cruces sobre el agua*, en cuanto que proyecto literario fundante bajo una dimensión discursiva y como materialidad inserta en el campo cultural, forma parte del antes mencionado proyecto nacional martiano, del cual parece ser deudor Mariátegui en las primeras décadas del siglo XX y el propio Gallegos Lara en los años cuarenta. Sin embargo, si consideramos la dimensión discursiva, y cómo esta se configura en los diferentes capítulos por medio de tópicos y líneas argumentales, la novela dialogaría, sin duda alguna, con los planteamientos de Cornejo Polar en los que señala que las literaturas heterogéneas son parte de un proceso «que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto» (12), con ello provoca que el texto literario se construya en su totalidad como una ambigüedad problemática que busca reimaginar lo propio, situándose en el campo literario con una nueva propuesta textual que asume el carácter heterogéneo de lo propio.

---

<sup>228</sup> Véase el artículo de David Sobrevilla: «Transculturación y Heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina» (2001).

### **Nota final: *Las cruces sobre el agua* o una forma de la memoria**

Finalmente, nos gustaría comentar, a modo de breve epílogo o nota final, que la novela de Joaquín Gallegos Lara, de modo similar a las cruces que cada año se lanzan sobre el río Guayas, connota una forma de mantener viva la memoria de quienes murieron en la masacre de obreros del 15 de noviembre en Guayaquil: es una narración que pugna contra el olvido. El texto no se limita a representar el acontecimiento, sino que lo dota de sentido y con ello la novela revela su condición de artefacto que ingresa en el imaginario colectivo bajo diversas apropiaciones; algunas de esas apropiaciones son la de simbolizar el duelo o la de encumbrarse como la memoria escrita. Javier Agüero, leyendo a Derrida, señala, precisamente, que «la memoria tiene una posibilidad dentro de la órbita imposible del duelo jamás terminado, nunca clausurado»: es decir, un duelo que se mantiene en el tiempo y que solo asumiendo su perpetuidad da lugar a la memoria, en caso de que este duelo finalice de modo automático nos llevaría al olvido. Al desplegarse como un duelo infinito la justicia encuentra «un espacio para germinar» y así «el duelo imposible hace posible el duelo mismo y nos transforma en emisarios, en los recaderos de una herencia que no podemos evitar en el transcurso de una vida histórica» (Agüero 96). Es en este contexto, de eterno y necesario duelo, en el que se despliegan las formas que tiene la memoria para traer al presente aquellos hechos del pasado.

Por otro lado, como advierte Eduardo Barraza en sus investigaciones, narrativamente las representaciones de la memoria corresponden a una «reconfiguración imaginaria», de ahí que se asista a una ausencia de los hechos, propiamente tales, los que son proyectados en calidad de imágenes, huellas o impresiones del pasado. Estas impresiones del pasado, que se manifiestan en la novela *Las cruces sobre el agua*, vienen a ser la memoria viva de quienes murieron, entendiendo que dicha vitalidad permite que su lectura no caduque debido a que la referencialidad textual alude a un hito fundacional. *Las cruces sobre el agua*, logra sortear una lectura memorial que podría ver en el texto el monumento a quienes murieron. Sin embargo, como hemos insistido, al constituirse en memoria viva, y dotar de sentido un hecho histórico, la novela no se queda en el monumento, pues el destino de este es la invisibilización de lo que monumenta o memorializa. La novela del ecuatoriano, leída como una forma de la memoria, es, como anticipamos, una de las cruces sobre el agua que año tras año lanzan las

personas al río Guayas. Al igual que el desplazamiento de las cruces en el agua la novela también se despliega como un pequeño gesto de resistencia discursiva cuyo proyecto literario es movilizar o desplazar imaginarios historiográficos a partir de un acontecimiento trágico como lo fue la matanza de trabajadores en Guayaquil en noviembre de 1922.



## CONCLUSIONES

Un corpus literario de novelas hispanoamericanas que representan matanzas de obreros, con rasgos fundacionales, no había sido agrupado ni analizado hasta ahora. La investigación que se ha desarrollado a lo largo de esta tesis ha permitido visibilizar y establecer dicho corpus asumiendo que, en su conjunto, estas novelas no se limitan a proporcionar un dato que resuene tan solo en el campo literario, sino que, en el diálogo que establecen con la historia, se hacen cargo de cuestionar y repensar los discursos que se saben hegemónicos. Por otro lado, este corpus da cuenta de acontecimientos que no pueden ni deben ser vistos al margen de la historia en tanto que han marcado un momento decidor en la organización social, política y cultural de cada país.

Sin restringir estrictamente el desarrollo de la investigación a una corriente teórica, es posible constatar que los distintos análisis que conforman esta tesis fueron guiados a partir de una concepción de la literatura entendida —como advierte Terry Eagleton— bajo las condiciones históricas que la producen. Sin embargo, no se ha tratado, en la investigación, tan solo de dar cuenta de ello, sino de comprender las relaciones complejas e indirectas entre las cinco novelas estudiadas y el mundo ideológico del que forman parte; relaciones que no aparecen solo como tema o preocupaciones en las distintas novelas, sino que emergen como estilo, ritmo, imagen, forma y discurso. Esta noción de la literatura, en diálogo con el corpus que se propuso, así como los objetivos que se presentaron, las hipótesis que durante el proceso fueron emergiendo y el desarrollo del análisis a lo largo de la investigación, han permitido establecer algunas conclusiones generales.

### **I. Novela histórica**

Como se ha podido ver en los diferentes capítulos, las matanzas fundacionales son acontecimientos que sirven de materia ficcional para la literatura y encuentran un espacio particular en una tendencia literaria que se denomina novela histórica. En el primer capítulo de la investigación se pudo advertir, entre otras cosas, la heterogeneidad que subyace en esta modalidad narrativa y los cambios estéticos, discursivos y formales que ha tenido desde su

surgimiento en el siglo XIX hasta la actualidad. Se pudo constatar, además, que la novela histórica, de gran auge a finales del siglo XIX y otra vez a finales del siglo XX, carece de un aparato crítico que sistematice su devenir a lo largo del siglo pasado y, por lo tanto, no se ha logrado dar cuenta de que esta tendencia narrativa nunca desaparece y que, en ciertos periodos históricos, es relevante en su calidad de discurso contrahegemónico que incide en la transformación de la nación. Nuestro trabajo ha consistido en visibilizar los cambios que ha sufrido esta forma novelesca y en analizar el contexto en el que se producen dichos cambios, como también en recoger un corpus extenso que revela la existencia de otras series textuales de novelas históricas que se hacen cargo de revisar y releer la historia de cada país. Incluso, ha sido posible constituir un corpus local de novelas de matanzas de obreros para cada país al que dedicamos esta investigación.

Por otro lado, la revisión panorámica que se ha realizado sobre la novela histórica resulta ser un camino propicio para determinar la tendencia contemporánea bajo la cual se desarrolla este tipo de ficciones. Hemos propuesto, al respecto, dos conceptos que definirían los intereses contemporáneos que guardan las novelas con referencialidad histórica. Se trata de: «novela histórica de la violencia» y «novela histórica de la memoria». Al ser cuestionados los grandes relatos históricos en las últimas décadas del siglo XX, como se reveló en el primer capítulo, amaina el interés por referir a figuras heroicas, incluso para desmitificarlas, y se sobrepone la necesidad de abordar la historia ficcionalmente a partir del trauma colectivo que han dejado determinados sucesos históricos en el siglo XX. Por ello las novelas históricas actuales, como por ejemplo *El profundo Sur* o *Santa María de las flores negras*, se enfrentan a la historia poniendo como foco de interés la violencia que dejaron las matanzas y la necesidad latente de construir una memoria de la historia, pero desde una mirada colectiva que la mantenga viva y que genere conciencia de la catástrofe que ronda a los acontecimientos que durante el siglo XX se produjeron en el continente. Estos aspectos permiten concluir que la ficción histórica, en la contemporaneidad, se aleja del discurso histórico oficial para continuar un camino paralelo que a la vez constituye un discurso necesario sobre los avatares de la violencia y la memoria que envuelven y configuran el devenir de cada nación.

## II. Las matanzas fundacionales y el realismo social

La tesis bajo la cual se construyó la investigación, si la sintetizamos de manera esquemática en esta conclusión, tiene que ver con una concatenación de fenómenos, no siempre concretos, que se originaron a partir de la instauración de la industrialización en América Latina bajo un sistema capitalista en el que los trabajadores sufrieron situaciones precarias en su quehacer laboral. Tales condiciones dieron paso a movilizaciones obreras que encontraron en la huelga una forma de aunar sus fuerzas y exigir mejoras laborales. El desenlace de estas movilizaciones obreras fue trágico y funesto. No obstante, la lectura que se ha llevado a cabo en esta tesis hace pensar que dicha tragedia mantiene un germen fundacional que permitió la organización y consolidación de movimientos sociales, políticos y culturales; es decir, las matanzas perpetradas han sido fundacionales desde el punto de vista histórico y cultural.

A partir del despliegue social, que no solo se debe al «sacrificio» de quienes murieron sino a un clima general revolucionario o, como lo señala Bernardo Subercaseaux, un «tiempo histórico de transformación», emergió una conciencia social en intelectuales de la época, que se haría patente en algunos países de Hispanoamérica a través de grupos literarios<sup>229</sup> que consolidaron su quehacer asimilando la estética del realismo social y socialista europeo, pero modificado y entendido según la propia realidad. En este contexto, algunos intelectuales incursionaron dentro de la narrativa tomando como referente esas matanzas acontecidas a comienzos del siglo XX. Una de las formas predilectas para narrarlas fue por medio de la novela histórica que, en ese periodo, ya se había desvinculado de la estética romántica que mantenía en el siglo XIX.

Algunas de estas novelas, ya sea que representen las matanzas o la precaria realidad de los obreros, se presentan como textualidades que, con un sentir revolucionario, mantienen vivas las utopías sociales que sirvieron como motor para la organización obrera de las primeras décadas del siglo XX. En otras palabras, cristalizan la idea de transformación que se desplegó en este periodo evidenciando la potencialidad que guarda el texto literario en la medida que se configura como un discurso contrahegemónico que incide en los imaginarios

---

<sup>229</sup> Nos referimos al Grupo de Guayaquil en Ecuador; el grupo del norte, en Perú; la generación del 38 en Chile o en alguna medida el grupo de Boedo en Argentina.

colectivos.

Dos novelas del corpus, *Hijo del salitre* y *Las cruces sobre el agua*, se insertan bajo la tendencia del realismo social, cada una en su respectivo país. La primera posición crítica que se adoptó en esta investigación sobre estas novelas fue que en ningún caso pueden ser vistas bajo la noción de un tipo de literatura con una función exclusivamente política y panfletaria, sino que dicha dimensión es parte del horizonte ficcional y discursivo de cada texto. Por lo demás, como se indicó al comienzo de esta investigación, y como lo advierte Walter Benjamin, una novela con ambiciones ideológicas o de reivindicación social que no logra consolidar un mundo y un proyecto literario, resulta estéril en cuanto discurso político.

Las novelas señaladas fueron el punto de partida que permitió esbozar una tesis sobre la dimensión fundacional que subyace en las matanzas a las que se ha aludido. Tanto la referencialidad a las matanzas que hay en estas novelas, como el propio texto literario y los factores que en ellas inciden para que emerja una voz literaria de raigambre social, han sido, durante la investigación, una veta de análisis de la que se han podido esbozar ciertas conclusiones. En primer lugar, junto a los factores intraliterarios y extraliterarios que hasta ahora la crítica literaria ha recogido, se ha puesto en relieve la matanza fundacional de obreros como un nuevo factor de relevancia que permitió, en un estadio embrionario, articular una conciencia social en el campo cultural a partir de la tragedia que supuso la muerte de miles de obreros ya sea en 1907 en Chile, en 1919 en Argentina o en 1922 en Ecuador. Ha resultado fructífero establecer el vínculo de dicho estadio embrionario de conciencia social con lo que Raymond Williams esboza como *estructuras de sentimiento*.

Como ha quedado de manifiesto durante el análisis, para Raymond Williams las estructuras de sentimiento son aquellas conexiones sociales, afectivas, que se configuran como una estructura o sentimiento primigenio, social y material que se articula de manera espontánea en una sociedad determinada y reviste una dimensión embrionaria de lo que después será una organización social, cultural y política definida. Según añade Williams, estas estructuras pre-emergentes «no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción» (Williams, *Marxismo* 174). Las matanzas a las que se ha aludido, y su sustrato fundacional, serían —de acuerdo con la noción propuesta por Williams—, el dispositivo que coacciona la emergencia de la estructura de sentimiento y

permite que se articule, se materialice y se consolide una conciencia social que es posible encontrar en la literatura. Cabe señalar que junto a la matanza fundacional existirían una serie de factores locales y globales que en su conjunto permiten que surja dicha estructura de sentimiento. En otras palabras, se trata no de adjudicar exclusivamente el surgimiento de esta tendencia literaria a las matanzas de obreros, sino de asumir que los impactos producidos por hechos históricos de esta categoría inciden, junto a una serie de factores literarios y extraliterarios, en la consolidación de una estética y tendencia particular que se ocupa, desde una mirada subalterna, de una capa social invisibilizada hasta entonces en los textos literarios. En definitiva, se trata de que, previo al proyecto formal y relativamente homogéneo que puede significar la tendencia del realismo social y los grupos que se reconocen bajo esta noción, existe un interés anterior «en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente» (Williams, *Marxismo* 155). Dicho sentir activo, en el contexto de las matanzas fundacionales de obreros en Hispanoamérica, marcaría un momento decidor en la historia social de un país y se relacionaría «con el nacimiento de una clase» (158).

Si bien de las novelas se desprenden motivos literarios como el de contar el otro lado de la historia o darles una voz discursiva a los sectores subalternos, también se integran problemáticas que se relacionan con el sustrato fundacional de las matanzas, pero ahora por medio de la literatura. Tales problemáticas emergen desde una visión de la literatura concebida como praxis cultural y literaria que pretende ir más allá de la develación de acontecimiento, tal como lo entiende Iván Carrasco cuando afirma que «la condición artística de los textos considerados literarios no está radicada únicamente en sus propiedades verbales, estilísticas o retóricas, sino en su adscripción a un determinado contexto que motiva su producción y lectura» (Carrasco 139).

### **III. Representar la masacre a través de la literatura**

Finalmente, una de las preguntas que han guiado el desarrollo de esta investigación guarda relación con la forma en que se representa la masacre en cada novela del corpus y el horizonte ficcional que en ellas se propone. En el caso de Argentina, se puede concluir que la novela *En la Semana Trágica*, a través de un realismo crítico, discurre su trama en busca

de los engranajes que permitieron que aconteciera un hecho como la matanza de obreros metalúrgicos en 1919 en Buenos Aires. Para representar la matanza y emprender dicha búsqueda, la novela configura un mundo literario determinado por una multiplicidad de voces que se presentan desde el lado de quienes ejercieron la represión y persecución de obreros en aquella Semana Trágica de enero de 1919. La problematización de la matanza de 1919, en el caso de la novela de David Viñas, responde a un momento histórico que es el de la migración masiva del campo a la ciudad y la articulación de la urbe moderna, un escenario en el que aconteció el hecho que es leído por el autor bajo las relaciones de poder y violencia que se ejercían durante los enfrentamientos entre huelguistas y policía paramilitar.

En la novela de Viñas se atiende a la dimensión fundante que tiene la violencia. La narración problematiza la violencia estatal y la respuesta violenta del obrero por medio del levantamiento de barricadas. En ese escenario, lo que emerge de la novela es la violencia fundadora que supone el accionar revolucionario de los obreros que buscaban “fundar” un nuevo orden social frente a una violencia estatal conservadora que tan solo pretendía mantener un estado de derecho en el que se privilegiaba la industria. Por lo tanto, es la violencia en sus variadas dimensiones el elemento vertebral de un texto literario que, además, propone un lenguaje violento. De ese modo, la violencia estatal, que es la que se manifiesta por medio de la represión, permitió reconocer que en aquella semana trágica también emergió un tipo de violencia de resistencia signada, principalmente, por el levantamiento de barricadas. A esta violencia de resistencia, se le ha denominado violencia fundadora, en tanto que se originó en un contexto represivo que pretendía, finalmente, desarticular la forma en que, hasta entonces, se desarrollaban las relaciones en el emergente capitalismo industrial. Para el contexto de esta tesis, se ha podido señalar que tanto la violencia fundadora (de resistencia) como la violencia conservadora (estatal) en las que se imbrica la novela *En la Semana Trágica* de David Viñas, dan cuenta, finalmente, de la dimensión fundacional que guarda esta matanza de obreros. Por otra parte, la novela y el análisis que de ella se hizo han permitido abrir una reflexión particular sobre el tipo de violencia que sostiene a la historia y cómo esta se encuentra subordinada a diferentes interés económicos y políticos.

En la novela de Andrés Rivera, *El profundo Sur*, se ha podido evidenciar que también es la violencia una de las preocupaciones fundamentales a las que se entrega el texto. Sin embargo, se trata no solo de una referencia a la violencia que embargó a Buenos Aires en

1919, sino que, sumado a la violencia manifiesta de quienes intervinieron en dicho escenario, se presentan en la novela una escritura, un ritmo y una forma violenta de representación de la matanza de obreros en Argentina. La linealidad narrativa es desgajada a través de recurrentes saltos temporales o y elipsis narrativas. Se trata de una escritura silenciosa, metaficcional, que trabaja sobre el mismo lenguaje, proponiendo un discurso que por medio de una serie de estrategias, movimientos o y técnicas literarias visibiliza la automatización y poco extrañamiento que supone el ejercicio de la violencia. A través de esta novela se logró ha logrado dar cuenta de una estética contemporánea que ronda en la narrativa y que no es realista ni mimética. Se sostiene siempre, en ella, una reflexión respecto a la irrepresentabilidad de lo traumático y lo atroz, que «la ingenuidad del realismo» suele pasar por alto. En consecuencia, la novela impugna la fácil autoridad del narrador realista que se propone contar la única (la imposible) verdad verdadera de los hechos (Reati 83). La condición fundacional no se oculta en esta nueva reescritura de la matanza de 1919, pero por sobre ella se atiende la herida abierta de aquel acontecimiento y se propone no solo un viaje al origen de la violencia ya en una dimensión concreta, sino también una búsqueda de su origen incierto bajo una proyección universal. Al mismo tiempo se hace alusión en la novela a otros hechos históricos, en los que también subyace la violencia, pero que ya no solo ocurren en Argentina o en América. En definitiva, en la novela de Andrés Rivera se ha tomado como punto inicial la violencia que aconteció en aquella esquina de Buenos Aires en 1919, para proponer una reflexión universal sobre la violencia, el trauma y la posibilidad de que pueda ser narrado.

En el caso de la matanza de obreros en la pampa salitrera de Chile, la novela *Hijo del salitre*, del escritor Volodia Teitelboim, ha permitido advertir un interés por mostrar el camino de aprendizaje que debe seguir uno de los personajes. No se trata, sin embargo, de que la matanza funcione como un escenario secundario en el aprendizaje de Elías Laferte, sino que la pampa, la huelga y, finalmente, la matanza de obreros son los dispositivos que permiten que el personaje adquiera las competencias necesarias para convertirse en un líder político. Dicha formación solo será revelada al finalizar el texto. Por otro lado, subyace en la narración el carácter fundacional y revolucionario que envuelve a la huelga general acaecida en Chile en 1907. Por ello, el análisis de esta novela se ha realizado tomando en consideración

una lectura que se remite totalmente al relato ficcional y una segunda lectura que pone el énfasis en el poder revolucionario de la huelga.

Por las características que presenta la novela, el análisis realizado se ha mantenido en diálogo con los lineamientos generales de la *bildungsroman*, pero en este caso se trataría de una novela de formación social o proletaria. Como se insiste en el capítulo dedicado a *Hijo del salitre*, y también en esta conclusión, se puede decir que la novela se construyó bajo la estética del realismo social visibilizando y dando voz a sujetos subalternos. En Chile, esta tendencia literaria, también conocida como neorrealismo, se propuso como objetivo superar el realismo decimonónico y dar un espacio de relevancia a las nuevas voces sociales que, entonces, estaban emergiendo. En la dimensión discursiva, la novela ha dejado de manifiesto que las características fundacionales que encarnaban la huelga de 1907 y su desenlace fatal pueden ser leídos como una utopía que no claudicó con la articulación de organizaciones políticas, culturales, sino que dichas características se extendieron al campo literario por medio de esta y las demás novelas que conforman el corpus de investigación. Por lo tanto, la referencialidad histórica que se trabaja en las novelas no se limita a una representación «verídica» de los acontecimientos. Al contrario, a dicha referencialidad se le otorga un sentido, o una trama literaria, de modo que se resitúen ciertos imaginarios históricos que mostraban a los pampinos huelguistas como una horda de sujetos con ademanes delictuales. Por otro lado, el horizonte ficcional de la novela trabaja sobre una representación literaria que pretende ahondar en los conflictos y anhelos ideológicos que marcaron tal hecho y bajo los cuales se configuró la conciencia social de la época. Con todo ello, la novela sitúa a la matanza de Santa María como una bandera de lucha en los sectores obreros populares logrando perpetuarse, hasta la actualidad, como el hecho histórico de mayor trascendencia para el movimiento obrero en Chile. Actualmente, la matanza de Santa María es un ícono de movimientos sociales y cada año, en su conmemoración, es recordada como un evento sacrificial en el que fallecieron miles de trabajadores y del que se tiene registro, principalmente, por las manifestaciones artísticas que se han hecho cargo de su memoria, es decir, la música, los versos populares, el teatro y la literatura.

Con el análisis de *Santa María de las flores negras* se ha verificado la línea memorial que mantienen las novelas históricas en la contemporaneidad y también su diversidad. En la novela de Hernán Rivera Letelier se reactualiza el hecho histórico, de modo que su memoria

se mantenga viva, pero también se subjetiva al pampino con el fin de invisibilizar la distancia temporal de casi cien años que existe entre el hecho histórico y el receptor en el siglo XXI. Por lo tanto, la novela nos presenta un obrero desinhibido que ya no necesariamente debe ajustarse al paradigma del proletario que adquirió conciencia social, como sí ocurrió en la novela de Teitelboim. Dicha opción ha permitido, en la novela y en el análisis, entender que el proyecto literario que el autor propone en el texto es el de construir una voz colectiva, cercana al receptor, que evoque un discurso esperanzador respecto al porvenir histórico. Para ello, como ha quedado expuesto en el análisis, la novela se embarca en un juego doble en el que se aborda la matanza desde su destino infausto. Al mismo tiempo, sin embargo, emerge un discurso de esperanza, con símbolos folletinescos, en el que se devela completamente el carácter fundacional de la matanza y, especialmente, el lugar de memoria que la literatura juega en acontecimientos como este.

Finalmente, la novela *Las cruces sobre el agua*, a partir de su referencialidad histórica, sitúa la matanza de obreros como un acontecimiento que permite ampliar reflexiones sobre la forma en que emerge un sentimiento social y político. A partir de dicha reflexión, y en consonancia con los planteamientos de Raymond Williams y de Walter Benjamin sobre la experiencia y la estructura de sentir, ha sido posible constatar el uso de las afectividades como motivo literario central que sustenta la trama, y que nos habla sobre la niñez de dos personajes y su relación con la huelga general y la matanza de trabajadores. No obstante, se ha llegado a la conclusión de que el uso de los afectos no pretende en la novela tan solo describir las relaciones emocionales y amorosas que entablan los personajes, sino que funciona como el estadio embrionario en la conformación de sujetos con conciencia social. Por ello, en el análisis que se ha hecho de la novela, se ha optado por definir este estadio no tanto como una conciencia social bien formada, sino como un sentimiento social. Dicho sentimiento funciona, tanto en la novela como en la investigación que se presenta, como el desencadenante y el dispositivo que, finalmente, dan paso a la conformación de una organización de trabajadores. Por lo tanto, esos sujetos simbolizan el comienzo de las movilizaciones y son, además, quienes sacrificaron su vida y a quienes se les dedican las ficciones que en esta investigación han sido tomadas como objeto de estudio.

En definitiva, esta investigación permite afirmar que cada novela configura un mundo literario desde el cual complejiza, y devela, las redes de sentido que rodean a un hecho

histórico como en este caso son las matanzas fundacionales. Estas ficciones de la historia, que también son narrativas de la experiencia, de la memoria y la de la violencia, emergen desde el campo literario para dar sentido a la tragedia de la matanza y, a su vez, para problematizar el conflicto histórico narrado, que será resuelto ficcionalmente pero que habrá permitido, al mismo tiempo, abrir un espacio de reflexión sobre el devenir histórico y sobre la incidencia de la literatura en el imaginario social.

## OBRAS CITADAS

Las obras citadas que aquí se presentan han sido organizadas tomando en consideración los capítulos de esta tesis. Por ello, en primer lugar, se mencionan los textos literarios principales que corresponden al corpus central de la investigación. Más adelante, se incluyen las referencias específicas ordenadas por cada país al que corresponden las novelas analizadas: Argentina, Chile y Ecuador. Finalmente, se otorga una lista de referencias generales que corresponden, principalmente, al primer capítulo, de índole teórica, pero que, además, fueron referidas a lo largo de la investigación.

### TEXTOS LITERARIOS PRINCIPALES

- Gallegos Lara, Joaquín. *Las cruces sobre el agua*. Quito: Libresa Colección Antares, 2009.
- Rivera, Andrés. *El profundo Sur*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- Rivera Letelier, Hernán. *Santa María de las flores negras*. Santiago: Alfaguara, 2007.
- Teitelboim, Volodia. *Hijo del salitre*. La Habana: Ediciones Huracán Instituto cubano del libro, 1972.
- Viñas, David. *En la Semana Trágica*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1975.

### REFERENCIAS ESPECÍFICAS

#### ARGENTINA

- Amícola, José. «La literatura argentina desde 1980: Nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig». *Revista Iberoamericana*. Abr. 1996: 427-38.
- Ansolabehere, Pablo. *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Rosario: Viterbo Editora, 2011.
- Arancet, María Amelia. «El silencio en El farmer, de Andrés Rivera». *Revista de Filosofía y*

- Letras*. Jul. 2015: 152–66.
- Avellaneda, Andrés. «Recordando con ira: Estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo». *Revista Iberoamericana*. Ene. 2003: 119-35.
- Bilsky, Edgardo. *La Semana Trágica*. Buenos Aires: CEAL, 1984.
- Bonano, Mariana. «El ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60». *Anclajes*. 9 dic. 2005: 17-37.
- Calveiro, Pilar. «Acerca de la difícil relación entre violencia y resistencia». *Luchas contrahgemónicas y cambios políticos recientes en América Latina*. Buenos Aires: Clacso Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2008. 23-46.
- Cancela, Arturo. *Tres relatos porteños y tres cuentos de la ciudad*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1944.
- Candiano, Leonardo. «Escribir desde la infracción: Un recorrido sobre la literatura de David Viñas». *Revista del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC)*. Jun. 2011: 4-13.
- Contreras, Sandra. «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea». *Orbius Tertius*. 2006: 1-14.
- De Diego, José Luis. «Sobre las novelas de Andrés Rivera (1982-1996)». *Orbius Tertius*. 1997: 1-6.
- Di Mario, María Cecilia. *De crónicas y escrituras en la Semana Trágica*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2008.
- Feirstein, Ricardo. *Historia de los judíos argentinos*. 1ra ed. Buenos Aires: Galerna, 2006.
- Gramuglio, María Teresa. «El imperio realista». *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Dir. Noé Jitrik. 1ª ed. Vol. VI. Buenos Aires: Emecé Editores, 2012. 7-12.
- Íscar, Rubén. *Historia del Movimiento Sindical*. Madrid: Fundamentos, 1973.
- Jiménez, Iván. «Compromiso y autonomía de la literatura en Andrés Rivera: sobre el concepto de autor». *Cuadernos LIRICO*. 1 ene. 2006: 235-47.
- Jitrik, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. 1ra ed. Madrid: Editorial El Ateneo, 2009.
- Kohan, Martín. «La novela como intervención crítica: David Viñas». *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Dir. Noé Jitrik. 2ª ed. Vol. IX. Buenos Aires: Emecé Editores,

2014. 523-41.
- Lojo, Ana María. «La novela histórica en la Argentina: del romanticismo a la posmodernidad». *Cuadernos del CILHA*. Dic. 2013: 38-66.
- Llul, Laura. «El mito de la conspiración en el imaginario político de los periódicos de Bahía Blanca (Provincia de Buenos Aires) durante el primer gobierno radical (1916-1922)». *Latin American Narratives and Cultural Identity: selected readings*. New York: Peter Lang, 2003. Web. 10 jul. 2018. <http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/Llul%201.pdf>
- Martínez, Carlos Dámaso. «Animalidad, humanidad y biopolítica en algunos cuentos de Roberto Arlt». *Orillas Rivista D' Ispanistica*. 2016: 1-15.
- Mazía, Floreal. *Enero rojo, semana negra*. Buenos Aires: Cártago, 1974.
- Moreno, Fernando. «Violencia y escritura en la obra de Andrés Rivera». *Memorias en Tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 120-135.
- Moreno, María. «El profundo Sur, de Andrés Rivera». *Veintisiete letras*. 8 nov. 2007: 1-10.
- Núñez, Jorgelina. «El silencio de todas las derrotas». *Revista Ñ El Clarín*. 17 junio 2001, Web. 17 agost. 2018. <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/17/u-00611.htm>>
- Orosz, Demian. «La Voz del Interior On Line». *La voz del interior*. 27 junio 2001. Web. 27 jun 2018. <[http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0627/suplementos/cultura/nota39680\\_1.htm](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0627/suplementos/cultura/nota39680_1.htm)>
- Perilli, Carmen. «Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido». *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004. 545-72.
- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Ediciones Procyon, 1961.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.
- Romero-Astvaldsson, Ángela. *La Obra narrativa de David Viñas: la nueva Inflexión de Prontuario y Claudia Conversa*. Berlín: Peter Lang Hispanic Studies, 2007.

- Romero, José Luis. «La República Liberal (1880-1916)». *Breve Historia de la Argentina*. 8ª edición. Buenos Aires: Editorial Abril, 1989. 131-147.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Senkman, Leonardo. *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Pades, 1983.
- Sifrim, Mónica. «La ciudad y los libros». *Cultura y Nación* (Suplemento de Clarín). 5 octubre 1995. 2-5.
- Tallei, Jorgelina. «La narrativa de Andrés Rivera: la frontera entre el discurso narrativo y el ficcional». *Centro Virtual Cervantes CVC*. 2009. Web. 8 jul. 2018. <[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones centros/PDF/brasilia\\_2009/10\\_tallei.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones centros/PDF/brasilia_2009/10_tallei.pdf)>
- Tiberi, Olga. «La narrativa de Andrés Rivera. Una lectura derridiana». *Argus-a. Artes y Humanidades*. Jul. 2014. Web. 16 agost. 2018. <<http://www.argus-a.com.ar/publicacion/601-la-narrativa-de-andres-rivera-una-lectura-derridiana.html>>
- Villeco, Miguel Héctor. *Cronologías para una historia de la ciudad de Buenos Aires (1580-1996)*. Buenos Aires: Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, 2000.
- Wald, Pinnie. *Pesadilla (Semana Trágica)*. 1ra. Rosario: Ameghino, 1998.
- Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008.
- Waldegaray, Marta. «Historia y representación en la narrativa reciente de Andrés Rivera (Argentina)». *América: Cahiers du CRICCAL*. Ene. 2000: 179-89.
- . «Andrés Rivera: la ética de hacer memoria». *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 2007: 221-33.
- . *Historia y brevedad narrativa: la escritura de Andrés Rivera*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.

## CHILE

- Alegría, Fernando. *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo xx*. 1ª ed.

- Santiago: Zig - Zag, 1962.
- Artaza, Pablo et al. *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique*. Santiago: Lom, 2009.
- Arre Marfull, Montserrat. «La Raza en la Literatura: Alborada de Iris y la Retórica de la Modernidad en una escritora de Vanguardia. Chile, 1930-1946». Tesis. Universidad Austral de Chile, 2018.
- Barraza, Eduardo et al. «Naturaleza e historia en textos mineros de la generación del 38». *Mundo minero: Chile, siglos XIX y XX*. Ed. Marcela Orellana y Juan Muñoz. Universidad de Santiago de Chile, 1992. 7-29.
- Barraza, Eduardo. «El discurso de la historia en la narrativa del 38». *Logos*. Dic. 1990: 47-63.
- . «Manifiestos y prácticas textuales en la narrativa chilena (1914-1958)». *Actas IX Congreso Internacional de Estudios Literarios SOCHEL*. 1996. 34-38.
- . «Texto/Nación. La novela chilena de filiación histórica (siglos XIX y XX)». *Tiempos Fundacionales. Nación, identidades y prácticas discursivas en las letras latinoamericanas*. Ed. Andrea Kottow y Stefanie Massmann. Ril Editores Universidad Andrés Bello, 2015. 269-282.
- . *Adelantados y escritura de la conquista. Imaginarios historiográficos en la literatura chilena*. Santiago: Editorial Usach Colección Humanidades, 2013.
- Barchino, Matías y Jesús Cano (eds.). *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2013.
- Bravo Elizondo, Pedro. «Santa María de Iquique en relaciones literarias». *Revista de Ciencias Sociales*. Jul. 1997: 17-24.
- . *Santa María de Iquique 1907: documentos para su historia*. Santiago: Ediciones del Litoral, 1993.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Carrasco, Iván. «Procesos de canonización de la literatura chilena». *Revista chilena de literatura*. Nov. 2008: 139-61.
- Carreño, Rubí. «Es peligroso ser pobre amigo»: Clase, masculinidades y literatura en las representaciones artísticas de Santa María de Iquique». *Atenea*. Jun. 2009: 109-20.

- . *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. 1ª ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Devés, Eduardo. *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre. Escuela Santa María, Iquique, 1907*. Santiago: Ediciones Documentas, 1988.
- Droguett, Carlos. *Sesenta muertos en la escalera*. 1ª ed. Santiago: Nacimiento, 1953.
- Ferrero, Mario. *Nicomedes Guzmán y la generación del 38. Antología mínima*. 1ra ed. Santiago: Imprenta Arancibia Hnos. y Cía. Ltda, 1982.
- García, Pilar. *Mito-historia: la novela en el cambio de siglo en Chile*. 1ª ed. Santiago: Editorial Universitaria, 2015.
- González, Sergio. «Habitar la pampa en la palabra: creación poética del salitre». *Revista de Ciencias Sociales*. Jun. 2003: 53-65.
- . *Protagonistas, migraciones, cultura urbana y espacios públicos, 1870-1940*. Santiago: Ril Editores, Universidad Arturo Prat, 2013.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Texto e ideología en la narrativa chilena*. 1ª ed. Minneapolis Institute for the Study of Ideologies y Literature: Prisma Institute, 1987.
- Lillo, Baldomero. «Conferencia Inédita». *Luis Emilio Recabarren*. 12 dic. 2011. Web. 10 agosto. 2017. <<http://www.luisemiliorecabarren.cl/?q=node/3011>>
- López, Berta. *Hijo de Ladrón, novela de aprendizaje antiburguesa*. Santiago: La Noria, 1987.
- Montes, Cristian. «El cronotopo de la exclusión en tres novelas de la generación del 38». *Revista chilena de Literatura*. Nov. 2008: 163-188.
- Nieves, María, y Luis Bravo. «De la verdad apesada y el destino traicionado: Santa María de las flores negras». *Atenea*. Jun. 2014: 13-31.
- Ostria, Mauricio. «Hacerse Pampino». *Anales de Literatura Chilena*. 2005: 97-107.
- Ostria, Mauricio et al. «Santa María en la literatura: desde los versos populares hasta Rivera Letelier». *Revista chilena de literatura*. Jun. 2009: 271-93.
- Promis, José. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago: Nacimiento, 1977.
- . «Programas narrativos de la novela chilena del siglo XX». *Revista Iberoamericana*. Jul. 1994: 925-33.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de formación chilenas: bildungsroman y contrabildungsroman*. Santiago: Editorial Sangría, 2014.

- . *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena ¿Qué y cómo leer? Vol.1.* Santiago: Lom, 2016.
- Salazar, Gabriel. *Movimientos sociales en Chile: trayectoria histórica y proyección política.* Santiago: Uqbar Editores, 2012.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile desde la Independencia al Bicentenario. Volumen 3.* Santiago: Universitaria, 2011.
- Teitelboim, Volodia. «La generación del 38 en busca de la realidad chilena». *Atenea.* 1958: 106-31.
- Vidal Barría, Cristian. «Hablar por los que no tienen voz. Nación y utopía en dos novelas chilenas de filiación histórica. *Santa María de las flores negras y Actas de Marusia*». Tesis. Universidad Austral de Chile, 2015.
- . «La configuración del líder y el imaginario colectivo en una novela de filiación histórica: *Actas de Marusia*». *Convivencia.* Jun. 2015: 61-80.
- Yáñez, Juan Carlos. «Los discursos prefiguradores de la violencia y las acciones prefiguradoras de la intervención: La encrucijada de 1907». *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique.* Ed. Pablo Artaza et al. Lom Ediciones, 2009. 371-85.

## ECUADOR

- Adoum, Jorge Enrique. *Antología esencial Ecuador siglo XX.* Quito: Eskeletra, 2004.
- . *Entre Marx y una mujer desnuda. Texto con personajes.* México: Siglo XXI, 1978.
- Benites Vinuesa, Leopoldo. *Ecuador: Drama y Paradoja.* Quito: Crear Gráfica Editores. Edición de la Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2005.
- Binns, Niall. *Ecuador y la guerra civil española: La voz de los intelectuales.* Madrid: Calambur, 2012.
- De la Cuadra, José. *José de la Cuadra. Obras Completas.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Dessau, Adalberto. «Icaza y Arguedas, exploradores del laberinto de los Andes». *Recopilación de textos sobre José María Arguedas.* La Habana: Casa de las

- Américas, 1976. 230-242.
- Donoso Pareja, Miguel, ed. *Las cruces sobre el agua*. Por Joaquín Gallegos Lara. Quito: Libresa Colección Antares, 2014.
- Durán, Jaime. «Orígenes del movimiento obrero artesanal». *Nueva historia del Ecuador. Época Republicana III: Cacao, Capitalismo y Revolución Liberal*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1986. 169-204.
- Espinosa, Carlos Manuel. «Un hombre que murió dos veces». *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1987. 47-53.
- Gallegos Lara, Joaquín. *Biografía del pueblo indio*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.
- González, Miguel Ángel. «Insurgencia popular, oligarquía regional y estado en el Ecuador liberal (1895-1925): la huelga general de Guayaquil, 1922». *Anuario de Estudios Americanos*. Jun. 1997: 159-84.
- Handelsman, Michael. «Baldomera y la tra(d)ición del orden patriarcal». *Revista de Literatura Hispánica*. 1994: 195-205.
- . *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. 1ª ed. Quito: Abya-Yala, 2001.
- Heise, Karl H. *El Grupo de Guayaquil: arte y técnica de sus novelas sociales*. Madrid: Playor, 1975.
- Moreano, Alejandro. «Capitalismo y lucha de clases en la primera mitad del siglo XX». *Ecuador Pasado y Presente*. Quito: Alberto Crespo Encalada, 1983. 137-224.
- Ochoa, Vivian. *La constitución del campo literario en el Ecuador en la década de 1930 a través de la obra Las cruces sobre el Agua de Joaquín Gallegos Lara*. Tesis. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015.
- Ortega Caicedo, Alicia. *La novela ecuatoriana en el siglo XX: Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria*. Tesis. University of Pittsburgh, 2012.
- Ortega Caicedo, Alicia, y Jorge Enrique Adoum, ed. *El cuento*. Quito: Eskeletra Ediciones, 2004.
- Páez, Alexei. *Los orígenes de la izquierda ecuatoriana*. 1ª. ed. Quito: Fundación de Investigaciones Andino-Amazónicas Ediciones, Abya-Yala, 2001.
- Palacio, Pablo, y Raúl Vallejo Corral. *Un hombre muerto a puntapiés: y otros textos*.

- Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. «Los narradores de la generación del treinta: El Grupo de Guayaquil». *Revista Iberoamericana*. Jul. 1988: 691-707.
- Pérez, Galo René. *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años): crítica y selecciones*. Quito: Abya-Yala, 2001.
- Pin Guerrero, María Rosa, ed. *El espejo y la ventana*. Por Adalberto Ortiz. Quito: Libresa, 2004.
- Ribadeneira, Edmundo. *La moderna novela ecuatoriana*. Quito: Universitaria, 1981.
- Robles, Humberto. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción - Trayectoria - Documentos (1918 - 1934)*. 1ª ed. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.
- Rodríguez, Martha. «Vigencia de “La novela ecuatoriana”, de Ángel F. Rojas». *KIPUS Revista Andina de Letras*. Jun. 2009: 151-64.
- Rojas, Ángel Felicísimo. *La novela ecuatoriana*. 1ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Ronn, Pineo. «Guayaquil y su región en el segundo boom cacaotero (1870-1925)». *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1994. 251-294.
- . «Una Reinterpretación de la Agresividad obrera: El derrumbe de la economía del cacao y la huelga general de Guayaquil en 1922». *Revista Ecuatoriana de Historia Económica*. Jun. 1990: 99-134.
- Valencia, Leonardo. *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso Editores, 2008.
- Vallejo Corral, Raúl. ed. *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*. Por Pablo Palacios. Caracas: Editorial Ayacucho, 2005.
- Vera, Pedro Jorge, y Jorge Enrique Adoum. *Narradores ecuatorianos del 30*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Zum Felde, Alberto. *La narrativa hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1964.

## REFERENCIAS GENERALES

Agamben, Giorgio. *Estado de Excepción. Homo Sacer II. I*. Trad. Antonio Gimeno.

- Valencia: Pre-textos, 2010.
- Agüero, Javier. «El momento de una amistad. Duelo, trabajo de duelo y contraduelo». *Jacques Derrida Envíos Pendientes. Im-posibilidades de la democracia*, 1ª. ed. Viña del Mar: Cenaltes Ediciones, 2017. 67-110.
- Aínsa, Fernando. «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana». *Cuadernos Americanos*. Jul. 1991: 13-31.
- . «Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana». *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Madrid: Iberoamericana, 1997. 110-121.
- . *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: del espacio vivido al espacio del texto* 1ª. ed. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- Alegría, Ciro. *Lázaro*. Lima: Losada, 1973.
- Alonso, Amado. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*. Madrid: Gredos, 1984.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Aracil, Beatriz. «Prólogo». *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Alicante: Universidad de Alicante Cuadernos de América sin nombre, 2010. 11-16.
- Arze, Guido. *La novela revolucionaria. Contribución a la crítica*. Indiana: Xilibris Corporation, 2008.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Madrid: Anthropos, 2010.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- . *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus Humanidades, 1988.
- . *Libro de los Pasajes*. Ed. Rolf Tiedeman. Trad. Isidro Herrera, Luis Fernández y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad. Pablo Oyarzun. Santiago: Lom Ediciones, 2009.
- . «Experiencia y pobreza 1933». *Iluminaciones*. Edición y prólogo Jordi Ibáñez. Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid: Taurus Clásicos Radicales, 2018. 95-101.
- Binns, Niall. «La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno». *La novela histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*. Madrid: Visor, 1996. 159-165.
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Trad. Emilio Velasco y Cristina de Peretti. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Bourdé Guy, Martin Hervé. *Las escuelas históricas*. Trad. Rosina Lajo y Victoria Frígola. Madrid: Akal, 1992.
- Buck-Morrs, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.
- Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX: una vista panorámica*. 1ª. Reimpr. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. «Cómo sucedieron estas cosas»: *representar masacres y genocidios*. 1ª ed. Buenos Aires: Katz Editores, Conocimiento, 2014.
- Castell, Manuel. *La era de la información. El poder de la identidad. Vol. 2*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Chartier, Roger. *Entre poder y placer*. Trad. Maribel García. Madrid: Cátedra, 2000.
- Collingwood, Robin George. *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Danto, Arthur. *Historia y narración: ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós, 1989.
- De la Fuente, José. *Narrativa de vanguardia, identidad y conflicto social: la novela latinoamericana de la primera mitad del siglo XX*. 1ª ed. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2007.
- De Medina, Fernando. *Literatura boliviana*. La Paz: Librería y Editorial Tejerina, 1953.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta,

- 1997.
- . *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Catedra, 2010.
- . *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti della Rocca. Madrid: Trotta, 2012.
- . *La escritura y la diferencia*. Madrid: Anthropos, 2012.
- Di Peggo, Anabella. «La experiencia en Walter Benjamin. Entre el “orden profano” y la “intensidad mesiánica”». *Memoria Académica Jornadas de investigación*. Buenos Aires: Repositorio Facultad de Humanidades Universidad Nacional de la Plata. 2015. 1-8.
- Dussel, Enrique. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago: Editorial Universitaria, 1970.
- Eagleton, Terry. *Marxismo y crítica literaria*. Trad. Fermin Rodríguez. Barcelona: Paidós, 2013.
- Elías Caro, Jorge. «La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia: Una historia inconclusa». *Andes Scielo*. 1 jun. 2011. Web. 12 sept. 2016 [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-80902011000100004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-80902011000100004&lng=es&nrm=iso)
- Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- Fernández, Teodosio, et al. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitas, 1995.
- Fernández, Teodosio. *Literatura hispanoamericana. Sociedad y Cultura*. Madrid: Akal, 1998.
- Foucault, Michel. «Los espacios otros». *Astrágalo: iberoamericana* 7. Sept. 1997: 83-91.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- . *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2008.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona. Ariel, 1984.
- Gamarra, Garikoitz. «Benjamin y Paris. De las calles a las barricadas». *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*. Jun. 2006: 3-13.

- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 6ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- . *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- Goic, Cedomil. *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y Literatura*. Trad. Jordi Solé-Tura. Barcelona: Ediciones Península, 1968.
- Grillo, Rosa María. *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Alicante: Universidad de Alicante Cuadernos de América sin Nombre, 2010.
- Guilis, Graciela. «El concepto de reparación simbólica». *Atención integral a víctimas de tortura en procesos de litigio: aportes psicosociales*. Santiago: Instituto Interamericano de Derechos Humanos. 2007. 274-318.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Guzmán, Augusto. *La novela en Bolivia. Proceso 1847-1964*. La Paz: Librería Juventud, 1955.
- Hutcheon, Linda. *Una poética del posmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libro, 2014.
- Iser, Wolfgang. «El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico». *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libro, 1987. 149-164.
- Jameson, Frederic. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trad. Esther Pérez. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundo, 1991.
- Jauss, Hans-Roberto. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2013.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.
- Kohut, Karl. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Larios, Marco Aurelio. «Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia». *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Kohut Karl. Madrid: Iberoamericana, 1997. 258-272.
- Lora, Guillermo. *Historia del Movimiento Obrero Boliviano, tomo V (1952-1964)*. La Paz:

- Ediciones Masas, 1979.
- Larreta, Enrique. *La gloria de Don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe II*. Madrid: Espasa Calpe Colección Austral, 1964.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- . *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot Colección Exhumaciones, 2010.
- Mansilla, Sergio. «Literatura e identidad cultural». *Estudios Filológicos*. Sept. 2006: 131-143.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Santiago: Quimantú, 2008.
- Meyer-Minnemann, Klaus. «La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencia». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33. Ene. 1984: 431-45.
- Moreno Duran, R.H. «La barbarie a galope». Estudio Introductorio. *Las lanzas coloradas*. Bogotá: Editorial Norma, 1991.
- Nickson, Andrew. «Huelga y masacre en Puerto Pinasco. Un episodio poco conocido». *Novapolis. Revista de estudios políticos contemporáneos*. Oct. 2013: 11-27.
- Nolte, Ernst. *La guerra civil europea (1917-1945)*. México: Fondo de Cultura Económica. 1994.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Nietzsche: antología*. Ed. Joan Llinares. Barcelona: Ediciones Península, 2003.
- Ocampo, Pablo. «La heterotopía del no-lugar». *Revista Urbano*. May. 2004: 92-95.
- Oleza, Joan. «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo». *La novela histórica a finales del siglo XX*. Ed. José Romera. Madrid: Visor, 1996. 81-97.
- Oporto, Luis. «Masacre del 21 de diciembre de 1942». *Fuentes*. Dic. 2012: 65-66.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Editorial Castalia, 2009.
- Osorio, Jorge. «Novela histórica y extrañamiento: tensiones y pleitos entre la meta ficción y la historiografía». *Observaciones Latinoamericanas. Perspectivas sobre el pensamiento social*. Ed. Sergio Caba y Gonzalo García. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012. 137-45.

- Pabon, Carlos. «¿Se puede contar?» Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema». *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2013. 33-48.
- Perdomo, William. «El discurso literario y el discurso histórico en la novela histórica». *Literatura y Lingüística*. Agos. 2014: 15-30.
- Pérez López, Carlos. *La huelga general como problema filosófico: Walter Benjamin y Georges Sorel*. Santiago: Ediciones, Metales Pesados, 2016.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008.
- Pollman, Leo. «Naturalismo/modernismo/mundonovismo: una época de transición entre siglo XIX y siglo XX». *Revista chilena de literatura*. Abr. 1994: 5-13.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. 1ª ed. México: Siglo XXI, 1996.
- Posada Carbó, Eduardo. «La novela como historia. Cien años de soledad y las bananeras». *Boletín Cultural y bibliográfico*. 1998: 3-19.
- Prendes, Manuel. *La novela naturalista hispanoamericana: evolución y direcciones de un proceso narrativo*. 1ra ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Rama, Ángel. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Editorial Arca, 1972.
- . *La ciudad Letrada*. Santiago: Tajamar Ediciones, 2004
- . *La novela en América Latina: panoramas 1920 - 1980*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2009.
- Ramos Núñez, Carlos Augusto. *Historia del derecho civil peruano: siglos XIX y XX*. 1ª ed. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rinesi, Eduardo. «Materialismo y Heterodoxia». *El ojo mocho*. 1994: 8-10.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

- Rojas, Sergio. *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina*. Santiago: Cuadro de Tiza Ediciones, 2017.
- Rojo, Grínor. *De las más altas cumbres: teoría crítica latinoamericana moderna (1876 - 2006)*. 1ª ed. Santiago: Lom, 2012.
- Romero López, Dolores. *Naciones literarias*. 1ra ed. Madrid: Anthropos, 2006.
- Rousso, Henry. *La última catástrofe*. Santiago: Editorial Universitaria, 2018.
- Rudé, Georg. *Revuelta popular y conciencia de clase*. Barcelona Crítica-Grijalbo. 1971
- Scelsio, José Luis. «La cuestión social y su relación con el historicismo en América Latina». *Margen*. Dic. 2013: 6-21.
- Sims, Robert. «La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio: Novela, historia y multiplicidad de voces». *Estudios de Literatura Colombiana*. Jun. 2001: 77-83.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Sobrevilla, David. «Transculturación y heterogeneidad. Avatares de dos categorías literarias en América Latina». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Jul. 2001: 21-33.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus Pensamiento, 2003.
- Sorel, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Trad. María Luisa Balseiro, Florentino Trapero. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Subercaseaux, Bernardo. «Modernidad decimonónica: un imaginario en movimiento. El siglo XIX ya no es el siglo pasado». *Tiempos Fundacionales. Nación, identidades y prácticas discursivas en las letras latinoamericanas*. Santiago: Ril Editores/Universidad Andrés Bello, 2015. 23-33.
- Taboada, Néstor. *El precio del estaño*. La Paz: Plural Editores, 2006.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Trad. Miguel Salazar. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- Tozzi, Verónica ed. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Por Hayden White. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- Téllez, Hernando. «Uslar Pietri, Novelista». Prólogo. *Las lanzas coloradas*. Bogotá: Editorial Norma, 1991.
- Valera-Villegas, Gregorio. *Relato, tiempo y formación. Lectura antropológica del paria*. Caracas. Fundación Centro de Estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2006.

- Vallejo, César. *El tungsteno*. Lima: Cenit, 1931.
- Veyne, Paul. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Trad. Joaquín Aguilar. Madrid, Alianza, 1984.
- Vidal Barría, Cristian. «Historiografía y literatura: un acercamiento a los textos literarios de filiación histórica». *La historia en la literatura y la literatura en la historia latinoamericana y caribeña*. Barranquilla: Universidad del Norte, 2014. 269-283.
- . «Del pasado histórico al espacio literario la novela histórica en la narrativa chilena contemporánea: *Carne y jacintos* y *Memorial de la noche*». Tesis. Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- . «La huelga general proletaria, un camino hacia el verdadero estado de excepción. (Discusiones teóricas)». *Cadernos Walter Benjamin*. Dic. 2017: 92-106.
- Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*. 1ra ed. Santiago: Ril Editores Universidad Adolfo Ibáñez, 2007.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. 3ª Reimpr. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *El contenido de la forma: narrativa discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.
- . *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Ed. Trad. Verónica Tozzi. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo Di Masso. Barcelona: Península, 2000.
- . *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.