



UNIVERSIDAD DE CHILE

La necesidad de estar en otro lugar: espacio y  
subjetividad en *Tony Ninguno* y *La muerte  
viene estilando* de Andrés Montero

Informe para optar al grado de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura

Alumno: Felipe Ortega Zúñiga

Profesora guía: Alejandra Bottinelli Wolleter

Santiago de Chile

2022

## Contenido

La necesidad de estar en otro lugar: espacio y subjetividad en <i>Tony Ninguno</i> y <i>La muerte viene estilando</i> de Andrés Montero .....	1
Introducción .....	5
Marco Teórico .....	10
Capítulo I: Espacio y subjetividad en <i>Tony Ninguno</i> .....	19
I.- El espacio del circo: una heterotopía .....	22
II.- La crisis: La utopía del cuerpo .....	26
III.- El juego intertextual: transformación e identidad .....	29
Capítulo II: Espacio y subjetividad en <i>La muerte viene estilando</i> .....	35
I. La crisis: la sobremodernidad y la experiencia ante la muerte .....	36
II. La dimensión espacial: el imaginario del mundo rural .....	42
III. El giro narrativo arcaico .....	47
Conclusión .....	52
Bibliografía .....	55

# Dedicatoria

*in memoriam*

*Fernando José del Carmen Ortega Clavero*

*(1937-2022)*

## Agradecimientos

*Este ensayo,  
escrito entre los cerros de Valparaíso y la cuenca de Santiago;  
en escritorios, bibliotecas, terminales de buses;  
buscando su lugar entre lo ajeno,  
negando su existencia, evitando su final;  
agradece su presencia y su confianza:*

*A mis padres, cuyo logro es más suyo que mío.  
A mi abuelo Fernando que anhelaba este momento, en su ausencia está conmigo.  
A mi abuela Luisa, cuyas letras pueblan mi vida.  
A mi abuela Ángela, que endulza cada día con su ejemplo.  
A mi hermano Diego, que espero estar a su altura.*

*A mis profesores y profesoras, que me inspiraron el saber.  
A Lufin, por su amistad y compañía en esta locura.  
A Alejandra Bottinelli por orientar, leer y enseñar en constante desafío.*

*A mi gata Katya, que su destello me acompaña a todos lados.  
A Isi, cuyo cariño, ánimo y amor hace posible todo lo demás.*

## Introducción

La dimensión espacial constituye, en esencia, las múltiples posibilidades cronotópicas que configuran un espacio determinado. La ampliación de este concepto nos permite entender que en la ficción narrativa coexisten diversos lugares, tiempos, sujetos e identidades que se yuxtaponen para conformar relatos fructíferos y dinámicos.

La presente investigación busca entender la manera en que se configuran los espacios en dos obras narrativas contemporáneas del escritor chileno Andrés Montero (1990). Por una parte, el espacio del circo ubicado en el Gran Circo Garmendia en la novela *Tony Ninguno* (2016) y, por otra, la ruralidad periférica, ya sea la hacendada del fundo Las nalcas o la abandonada e inhóspita localidad de un pueblo sin nombre en *La muerte viene estilando* (2021).

Los principales ejes que se elaborarán en virtud de las dos novelas son, por su puesto, los espacios como lugar geográfico, pero también, contemplando los discursos y narraciones que ahí se efectúan o se efectúan de él, es decir, se entiende tanto los discursos en su interior como la importancia de la forma narrativa en su exterior. En ese sentido, los discursos están determinados por las y los sujetos que los pronuncian, manteniendo una relevancia del carácter identitario y su relación con el espacio.

Ambas obras contemplan una fructífera dinámica espacial en la cual la presencia de la muerte, el predominio de la tradición literaria oral, la crisis y la transformación identitaria de los personajes son puntos de común análisis.

Con respecto al corpus escogido, estas obras corresponden al mismo autor, Andrés Montero. Él nació en Santiago de Chile en 1990, se caracteriza por una multifacética experiencia literaria que, a su corta edad, ha publicado novelas juveniles como *Alguien toca la puerta: leyendas chilenas*<sup>1</sup> (2016), *En el horizonte se dibuja un barco* (2018) y *Tres noches en la escuela* (2020), ha incursionado en el ensayo con el libro *Por qué contar cuentos en el siglo XXI* (2020), también en la narración de novelas como *Tony Ninguno*<sup>2</sup> (2016) y *Taguada* (2019), junto con los cuentos recopilados en *La inútil perfección y otros*

---

<sup>1</sup> Ganadora del premio Marta Brunet (2017) y el Premio Municipal de Literatura (2017) por la Municipalidad de Santiago.

<sup>2</sup> Ganadora del Premio Elena Poniatowska (2017).

*cuentos sepiosos* (2012) y *La muerte viene estilando*<sup>3</sup> (2021). Pero además prolifera la especialidad de la narración oral que, junto a su compañera, Nicol Castillo, componen la compañía La Matrioska en la que se dedican de “forma profesional al arte de contar, difundir y rescatar historias, tanto en Chile como en otros países” (Compañía La Matrioska párr. 1). De esta manera, su producción literaria contiene, en gran medida, un interés por la tradición literaria oral ya sea mediante personajes que cuentan historias o conformando una voz metanarrativa.

La novela *Tony Ninguno* es publicada en el año 2016 por La Pollera Ediciones, pero su contexto de producción se remonta, según el autor, desde octubre del año 2010 con una idea inicial de realizar un relato sobre un personaje que contara los cuentos de *Las mil y una noches*; a ello posteriormente llegó el circo, cumpliendo un rol fundamental en el desarrollo de la obra, y, luego, fue Javiera —una trapecista— quien entra en escena para ser la protagonista, hasta que en el año 2014 la novela se encuentra finalizada, y la editorial La Pollera asume su edición y publicación (Montero, Entrevista Andrés Montero - TONY NINGUNO).

La crítica coloca sus ojos en el joven narrador y al año siguiente gana el X Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska por considerarla “una novela eficaz que vuelve a poner, en la escena de un circo pobre y de provincias, ese libro fabuloso que es *Las mil y una noches*” (El mostrador párr. 9). Diversos críticos y portales han reseñado la novela considerándola como “una apuesta por la vida (...) con dos universos exóticos [que] son contados deliciosamente en paralelo” (Giglio párr. 3-4), también “un libro en que ficción y realidad se mezclan” (Bruno párr. 1), finalmente “se puede leer como una novela de aventuras, con algo de “realidad mágica” (...) que invita al lector a transitar entre el “mundo de la realidad” y “el mundo de la fantasía” para cuestionarse cuál es cual” (Mosciatti párr. 11). Por tanto, es un libro que, tal como la trapecista Javiera, oscila entre dos mundos narrativos mediante el juego intertextual de una puesta en escena que omite una realidad compleja, oscura y dolorosa.

La trama de este libro consiste en la historia póstuma de Javiera, la protagonista, que desde su muerte relata la vida del Gran Circo Garmendia y como, en un momento de su juventud, llega un árabe con la intención de vender los dos tomos de *Las mil y una noches*, pero finalmente lo deja con la condición de que pudieran cuidar a su hijo por un breve

---

<sup>3</sup> Premio Academia (2021) otorgado por la Academia Chilena de la Lengua.

tiempo. Sin embargo, el árabe nunca volvió por él. Así creció, sin nombre y a la sombra de un pobre circo familiar, mientras tanto, aquel libro se convirtió en un objeto deseado por Javiera, y poco a poco comenzó a leerlo. Al poco tiempo en una de sus acrobacias se lesionó y no pudo continuar cumpliendo su número, lo que genera un primer punto de inflexión en cuanto a su identidad. Posteriormente queda en evidencia un talento poco explotado por la cultura circense, pero que al ponerlo en práctica se convierte en un éxito rotundo: la narración oral de *Las mil y una noches*. Por otro lado, aquel niño árabe es bautizado como Sahriyar, el rey de aquella obra, y, como Javiera es quien cuenta los relatos, se convierte en Sherezade. Aquello entra en un confuso intertexto de identidades en donde la violencia, en especial la sexual, opaca al mundo real y releva la transformación como construcción de un espacio utópico de desviación.

En cuanto a *La muerte viene estilando*, es un libro de cuentos publicado en 2021 y producido durante el confinamiento por la pandemia de Covid-19; obtiene el Premio Academia otorgado por la Academia Chilena de la Lengua “destacando los múltiples méritos del autor entre los que se encuentra el ser renovador de la tradición narrativa criollista” (párr. 9).

Este libro consta de seis relatos entrelazados, con una escritura bastante esquemática y, aunque tiende a considerarse como una novela, la narración está construida, circularmente, de principio a fin, independiente a que la escenificación espacial consagre una fructífera amalgama de otros relatos. Opinión contraria, o a veces dividida, encontramos en la crítica, por ejemplo, Patricia Espinoza, la entiende como “un muy buen ejemplo de una novela que al mismo tiempo opera como un conjunto de cuentos” (párr. 1), mientras que Dante Riquelme la reseña como “un libro que pone en conjunto seis cuentos (no tengo duda de que son cuentos) donde las historias se mueven en un mundo acotado” (párr. 3).

El argumento es variado, cada cuento tiene su especialidad, aunque sí, la muerte es la gran protagonista a lo largo del libro; está presente de diversas formas, ya sea mediante un femicidio, un ajuste de cuentas, de un reto a duelo, en la cama de un enfermo, en medio de un juego de naipes o ya, presente, como divinidad que anuncia y protege.

El primer cuento, titulado “El velorio”, narra el hastío del protagonista por la modernidad bajo la sensación de que su vida “había tocado fondo hace muchos años” (12) y que por eso tenía la “necesidad de estar en otro lugar” (13). El sujeto siente que, violentamente,

todo su entorno se ha vuelto falso, que la irrealidad se ha apropiado de la realidad del mundo y, confundido, acepta ir a buscar al aeropuerto a un socio extranjero de la firma, pero ya en la autopista toma la primera salida hacia el sur. Este cuento, que funciona como apertura, nos posiciona en un desplazamiento cronotópico al mundo rural caracterizado por sus tradiciones y mitologías.

La vida de campo es tanto un imperativo fantástico como nostálgico en la propuesta literaria del autor, su acercamiento a las tradiciones se corresponden con un estrecho vínculo a la figura de Violeta Parra y remarca, en ese sentido, una plenitud y goce por el silencio, palmario en personajes como Eulalia<sup>4</sup> de “Formas de ganar el cielo” y “Flor y truco, forastero”. En ese sentido, el tono nostálgico de la novela se toca con la nostalgia del autor: “uno dice, pucha, es que antes en el campo, como no había tele, y no había luz o llegó más tarde, se mantuvieron mucho más tiempo algunas tradiciones que construían comunidad”<sup>5</sup>.

Sin embargo, Lorena Amaro advierte sobre los riesgos de la nostalgia que hay en el libro, pues procura de un “homenaje (...) al relato de la hacienda chilena y sus alrededores [y] por más que divida con demasiada claridad a *los bueno* de *los malos* y pretenda desde ahí levantar una crítica social, es conservador y timorato como forma literaria.” (Amaro párr. 7) En esta crítica se le compara con otros procedimientos de similares características ocurridos en Argentina por autores como Martín Kohan, Gabriela Cabezón, entre otros, que han tomado la “*reescritura* de la gauchesca” para analizar y criticar el “establecimiento de los ejes simbólicos de la nación Argentina.” (Amaro párr. 7) Y sin dejar de ser cierta la crítica, la novela no pretende ni colocarse el poncho criollista ni tampoco renovarlo (como se ha pretendido al otorgarle el Premio Academia), sino que se instala en una propuesta estilística que remarca una advertencia sobre la modernidad, cosa que, de alguna u otra manera, ya venía realizando con sus trabajos anteriores, en especial en *Taguada* (2019), que al proponerse reconstruir un histórico contrapunto, integra una multiplicidad de voces partícipes de la narración, y, por ende, narradores, para mantener a flote la tradición oral y con ello la transmisibilidad de experiencias benjaminiana.

De esta manera, estas dos obras conforman un corpus que se caracteriza por relevar este aspecto de la tradición literaria, pero no se hace cargo de la tradición campesina o circense

---

<sup>4</sup> Montero, Entrevista al autor de la novela «La muerte viene estilando» Andrés Montero: «El alma es lo único realmente cierto de uno mismo», párr. 20

<sup>5</sup> Idem, párr. 22

en sí, sino que más bien usa estos espacios como escena, lo que no quiere decir que no pueda darse una lectura de esa índole, o que no se haya logrado, sino que simplemente no es el centro. Por esta razón, este corpus se sitúa en una categoría difícil de encasillar, aunque se reconoce un carácter experimental en sus relecturas de la tradición. En cuando a *La muerte viene estilando* se puede observar una fuerte influencia de Juan Rulfo y de la temprana obra de Marta Brunet, los cuales están epigrafiados; aquello se nota, por una parte, en la profundidad del carácter discursivo de algunos personajes como Eulalia o la Negra que entregan cierta dignidad campesina para relevar el conocimiento de lo popular, y también en el carácter simbólico presente en la naturaleza del campo y en las mujeres de la narración. En *Tony Ninguno*, se hace lo propio de forma más evidente al tener como objetivo la relectura de *Las mil y una noches*, y no por ello es menos contemporánea, pues al tratarse mediante sutilezas y reflexiones sobre la violencia, le entrega un carácter atemporal.

Ambas obras constituyen una literatura provincial, marginal y de periferia, dada por el carácter aislado de los espacios, ya sea en la vida circense-provincial, en la subordinación de la hacienda o al alero de pueblos pequeños y sin nombre.

## Marco Teórico

En *Tony Ninguno* (2016) y *La muerte viene estilando* (2021) se conforma un problema de investigación que titulamos de forma unitaria como la dimensión espacial. En virtud de aquello, se dialogará entre algunas obras para reforzar nuestro concepto y conseguir la multiplicidad de posibilidades cronotópicas que se presentan en un mismo espacio.

El concepto de cronotopo lo explica Helena Berastain en su *Diccionario de retórica y poética* (1985); proviene de la biología y es Mijaíl Bajtín quien lo recupera y reformula “al campo de la cultura y, sobre todo, como categoría de forma y contenido; la noción de tiempo/espacio” (117). Este concepto supone las relaciones tiempo-espaciales que se efectúan artísticamente en la literatura, y las entiende como una “unidad indisoluble” que comprende tiempo, espacio y sociedad (117). Beristain explicará que el tiempo puede concebirse como histórico cuando es objeto de un desarrollo temporal (he ahí la dimensión temporal de esta unidad). Aquella dimensión se da en un espacio determinado (la dimensión espacial), y, por último, el espacio conlleva un desarrollo de la sociedad humana (la dimensión social) (117). La producción de un texto literario toma en cuenta estos elementos, y desde el punto de vista espacial se construye gracias a un sujeto que debe captar y reproducir un espacio por medio del lenguaje.

Esto nos lleva a revisar los trabajos de Henri Lefebvre, en especial, *La producción del espacio* (1974), que David Baringo en su trabajo<sup>6</sup> sintetiza los aportes en esta materia. Algunos elementos importantes que destacar parten por la influencia marxista de este autor en que acentúa la oposición del campo y la ciudad sustentado en su modo de producción y la “división capitalista entre el trabajo industrial-comercial y el trabajo agrícola” (112). Baringo nos plantea que Lefebvre entiende al espacio y la ciudad “como un elemento producido por sí mismo” (113), es decir, la producción del espacio es un proceso, y como tal, tiene un producto, el objeto, “o sea, el mismo espacio social producido” (113). Ahora bien, el espacio es inversamente proporcional a su contexto histórico y esto es lo que sustenta Lefebvre cuando habla de la dialéctica, es decir, de “las

---

<sup>6</sup> Baringo Ezquerro, David. «La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración.» *Quid* 17 (2013): 110-126.

representaciones del espacio, los espacios de representación y las prácticas espaciales” (113)

Primero tenemos a las representaciones del espacio, que lo definen como “un espacio concebido y abstracto (...) [representado en] forma de mapas, discursos, memorias” (115). En segundo lugar, están los espacios de representación que son los experimentados directamente por sus habitantes “a través de una compleja amalgama de símbolos e imágenes” (115). Por último, las prácticas espaciales que son “el espacio percibido que integran las relaciones sociales de producción y reproducción” (115). En síntesis, el sujeto se vincula con el espacio con el uso cotidiano que tiene mediante su cuerpo (práctica espacial) y su imaginación (espacios de representación) (119).

Así, en ambas novelas la dialéctica espacial de Lefebvre es bien evidente, en especial pues se construyen, en gran medida, a través de la memoria póstuma y el relato.

En complemento a aquello, el antropólogo francés, Marc Augé considera al espacio como uno distinto al que analiza Michel de Certeau, el cual no genera la oposición entre lugar y espacio, sino que más bien considera al espacio como el “lugar practicado” y “un cruce de elementos en movimiento”, es decir, que son los caminantes los que transforman en *espacio* la calle geoméricamente definida como *lugar* (Augé 85). Él, por su parte, plantea que el *lugar* tiene en sí un sentido “inscripto y simbolizado, el lugar antropológico” (86). Por esta razón, para él, el *espacio* corresponde a algo más abstracto:

“[Al usar el concepto de lugar] nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar). Se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos (se deja un “espacio” de dos metros entre cada poste de un cerco) o a una dimensión temporal (“en el espacio de una semana”). Es pues algo eminentemente abstracto” (Augé, 87-88).

La noción de lugar antropológico agrega “las posibilidades de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen en el lenguaje que lo caracteriza” (Augé, 87). En otras palabras, “una construcción concreta y simbólica del espacio” que se considera identificadorio (lugar constitutivo de identidad), relacional (configuración de posiciones y coexistencia de elementos), histórico (carga significativa, o más simple, en palabras del autor, que no se vive con la historia sino que se vive en la historia). (58-60)

De esta manera, estos dos textos dialogan de forma tal que nos permite entender una distinción entre la producción de los espacios y la relación que se efectúan entre el espacio y el sujeto; aquello cobra relevancia para este proyecto pues una de las problemáticas que se generan conlleva la incapacidad de relacionarse con el lugar, lo cual Augé definiría como un *no lugar*.

En ese sentido, el problema surge cuando los lugares de la modernidad no pueden considerarse lugar de identidad, relacional e histórico. Para entender esto, antes debemos comprender el concepto de sobremodernidad, que Augé utiliza para entender a la contemporaneidad, la cual la caracteriza por la idea del “exceso”. Se puede ver que, en el exceso de tiempo está la superabundancia de acontecimientos, explicado como:

El tema de la historia inminente (...) que nos pisa los talones (casi inmanente en la vida cotidiana de cada uno) aparece como previo al sentido o sinsentido de comprender todo el presente lo que da como resultado nuestra dificultad para el otorgarle un sentido al pasado reciente”. (Augé, 37)

Esto es sumamente clave en relación con *La muerte viene estilando* para comprender la acción que da inicio y fuerza al motor de los relatos. Así, la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos (83); sino todo lo contrario “el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (107). Por tanto, esta situación de sobremodernidad produce en el individuo la idea del exceso o copamiento, en la cual son considerados como “consumidores del espacio”, y que se encuentran atrapados en la similitud de un sistema de consumo que manifiesta la “tentación del narcisista (...): hacer como los demás para ser uno mismo.” (109)

No obstante, todavía hay un elemento importante que robustece la idea del espacio que se tiene en esta investigación, y que surge a propósito del problema de ubicar espacialmente al circo, cuyo lugar es caracterizado por la puesta en escena de asombrosos números artísticos y que suele ser de un ambiente jolgorio con una estructura nómada.

En ese sentido, traemos la conferencia de Foucault titulada “Las heterotopías” que nos plantea que hay lugares sin lugar, que no pertenecen a ningún espacio, pero están porque nacieron de la cabeza de las personas, en sus relatos, en sus palabras: en sus utopías<sup>7</sup>.

Sin embargo, plantea que hay lugares reales que las sociedades y culturas configuran como lugares utópicos. Estos espacios se conforman más bien como contraespacios y se definen como “lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados en algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. [Así como] utopías localizadas” (20). Estos contraespacios, son lo que Foucault denomina heterotopía.

De esta forma, la conferencia nos presenta diversos tipos de heterotopías. Están, por ejemplo, las heterotopías de crisis; las de desviación; de espacios contradictorios; las ligadas al tiempo, en forma de eternidad o de fiesta; algunas otras que plantean un sistema de cierre y apertura y otras que juegan con los bordes de lo real-irreal. La primera, como su nombre lo dice, son los antiguos lugares para sujetos en crisis dentro de las sociedades, con la intención de impugnar, resguardar u ocultar aquello que altera y pone en riesgo la estabilidad de la sociedad; actualmente se ha reemplazado por la de desviación que tiene que ver con personas inadaptadas con respecto a la norma como son las escuelas educativas, clínicas psiquiátricas o los regimientos militares.

Las heterotopías de espacios contradictorios, son aquellas que buscan yuxtaponer en un solo lugar múltiples espacios, por ejemplo el teatro o los parques de diversión. Las heterocronías, o heterotopías del tiempo, son aquellas que reflejan una “ruptura del tiempo en los hombres con respecto al tiempo tradicional” (Foucault 38).

Las heterotopías tienen un principio que contiene un sistema de cierre y apertura, con la intención de no ser penetrables por cualquier persona o en cualquier momento. Hablamos así de los partidos políticos, los grupos juveniles o religiosos, etc. El último principio que presentaré tiene que ver con las heterotopías de lo real-irreal, las cuales buscan configurar espacios ilusorios en espacios reales, los cuales tarde o temprano se agotan.

De esta manera, el circo se presenta de múltiples formas y cumpliendo diversos objetivos, pero sin duda el más relevante de ellos concierne a la puesta en escena de una

---

<sup>7</sup> Foucault define la utopía como “un lugar fuera de todos los lugares” (8).

yuxtaposición de elementos históricos, de diversos orígenes y culturas con el fin de entretener y asombrar; el cual se constituye como una heterotopía por excelencia.

Incluso más, si contemplamos que tanto en *Tony Ninguno* como en *La muerte viene estilando* hay en común aspectos que construyen espacios que se desarrollan en los márgenes de un mundo centralizado; en la periférica localidad de un pueblo de provincia, con sujetos inadaptados o de lugares inadaptables, lo cual nos permite entender las características de estos espacios:

La provincia chilena se ha construido, en el imaginario de estas escrituras, en esta primera acepción foucaultiana<sup>8</sup>, en una heterotopía que se reserva (se sustrae) *de sí* para aquello que –valga el oxímoron– concentra el desvío, reúne a aquellos individuos que se des-enrielan, se “tuercen” del derrotero previsto; aquellos que huyen y se diseminan fortuitamente –de sí y de/en los lugares. (Bottinelli 292-293)

La provincia se ubica subordinada a un centro capitalino, en general por muchas razones que no tienen nada que ver con la voluntad propia, sino por ejemplo, del poder estatal y económico que conlleva a la apropiación de los bienes y recursos que recolectan en esos lugares. Sin embargo, si bien no se puede desconocer una negligencia por parte de la nación de fomentar el desarrollo o ir en ayuda de localidades a punto de morir por inanición, no hay una intención auxiliadora por la modernidad en escrituras de este calibre, sino por el contrario, en general, la subordinación se ve como un problema propio de la imposición y la apropiación. A raíz de eso, Mario Verdugo en su trabajo sobre la novela *La Nueva provincia* de Andrés Gallardo trabaja el concepto de “sistema provincial” que define como:

un modo de autoorganización y construcción propia de la realidad, una configuración sui géneris que sin negar la existencia del mundo circundante, opera de manera diferenciada y clausurada, con arreglo al estado de información que surge de su código específico, aquel que fija como valor positivo a lo local y como valor negativo a lo no local (Verdugo 17)

---

<sup>8</sup> Se refiere a las heterotopías de desviación.

La manera en que se construyen estas realidades provinciales tienen la particularidad de condensar distintas miradas, de hecho se puede plantear como un “tópico provincial” (Verdugo 19), y así, la repetición de argumentos pueden venir desde la noción de criollismo hasta la reescritura de este, pasando, por las propuestas contemporáneas que derivan del gótico, de la ciencia ficción, entre muchas otras; y por esa razón la noción de provincia que tomaremos es bastante amplia y que, por lo demás, no es la misma en *Tony Ninguno* que en *La muerte viene estilando*.

Otro punto es que, en la particularidad de *Tony Ninguno*, hay una dimensión corporal con relación al espacio distinta a la práctica espacial de Lefebvre, no la contradice ni la borra, sino más bien complementa una apreciación distinta y que deriva de la noción de cuerpo sensible de Le Breton y de heterotopía de Foucault. Para ambos pensadores franceses el cuerpo tiene una condición terrenal indispensable e inseparable, se considera como un topos, es decir, un lugar; y manifiesta su existencia como el “lugar sensible” de “la condición humana en el mundo” (Le Breton 36); es a través de las percepciones sensoriales cuando este logra insertarse, mezclando todo de sí, en el mundo. Para Foucault el cuerpo es lo antagónico de la utopía, el lugar de aquello que está presente en el espacio terrenal y no hay forma de quitarlo de este mundo; es “el pequeño fragmento de espacio con el cual (...) me corporizo” (Foucault 7), y al mismo tiempo se está irremediamente condenado a él (8). Sin embargo, el cuerpo como todos constituye la esencia de las utopías, nacen desde el cuerpo con el objetivo de borrarlo, es decir de quitarle la esencia humana de su existencia, poder existir, estar presente, en un cuerpo utópico, un cuerpo sin lugar; un cuerpo no cuerpo; “cuerpo incorpóreo” (8).

Esta noción utópica del cuerpo incorpóreo es relevante en la construcción del argumento de la novela, pues deriva, también, de una crisis en la vivencia de la protagonista en la cual ve en el relato de *Las mil y una noches* la posibilidad de *no ser* para *ser* Sherezade.

Por último, la narración es un imperativo estilístico por parte de Andrés Montero, y en ambas obras hay un predominio por la tradición oral que eleva el sentido literario a una posible característica de utilidad. En ese marco, junto con el problema descrito de la sobremodernidad que conlleva a la conformación de no lugares, un problema similar es aquel que describe Walter Benjamin en el breve ensayo *El narrador*, que nos plantea radicalmente que “el arte de narrar llega a su fin” (60), esto pues, según él, en los tiempos posteriores a la Primera Guerra Mundial, la cual significa la primera experiencia bélica

de carácter industrial, por una parte, pero también el corolario de una sociedad fundamentada en un modelo de producción capitalista, por la otra; trae consigo una crisis de la experiencia, pues se da cuenta de que la transmisibilidad que se entrega por medio de la narración ya no está funcionando, es más, tomando en cuenta los sucesos de la guerra, los soldados en vez de volver para narrarlos vuelven enmudecidos (Benjamin 60).

De esta forma, Benjamin, nos plantea que el narrador es aquel “que tiene consejo para dar al oyente”, pero sin embargo, está en decadencia no por el suceso de la guerra en sí, sino que “más bien [es] un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricamente seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente la narración del ámbito del habla viva” (64). Así, la muerte de la narración ve su ocaso en el advenimiento de la novela (65), como un objeto más, a través de la invención de la imprenta y que se vuelve dependiente del libro. Dirá después que la novela, se destaca en que no proviene de la tradición oral, como si lo hace la leyenda, la fábula y los cuentos, pero más importante es la razón de su nacimiento, pues ya no es un relato para ser compartido en la comunidad, ya que depende de un libro como objeto, e impone el aislamiento en soledad del sujeto tanto en la producción como en la recepción de este.

De esta manera, para Benjamin, uno de los problemas de la modernidad y que también desarrolla Marc Augé es la idea del exceso de estímulos y de la hiperproductividad, que finalmente provoca que un elemento central para la conformación de la narración no se cumpla, y este es el aburrimiento. Dirá Benjamin, “el aburrimiento es el pájaro de sueño que empolla el huevo de la experiencia” (70), así, al no haber aburrimiento, no hay un momento de estar “a la escucha” (70), por tanto no hay transmisión de experiencias, y, finalmente, no hay narración.

En pocas palabras, para que haya una transmisibilidad de experiencias debe haber tres elementos que coexistan: el artesanado (en contradicción a la técnica industrial) (72), la narración (en contraposición a la novela) (65), y el tiempo de escucha (el aburrimiento antes que el exceso).

Agamben, en el ensayo “El fuego y el relato” del libro con el mismo nombre, plantea que “todo relato —toda literatura— es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego” (12). En cuanto al fuego es del misterio, lo que el relato es de la historia, y en ello radica la literatura. La razón del relato no está en la extrañeza del sentimiento de irrealidad en la

modernidad, sino por el contrario, está en los inicios de aquello que es transmisible; las experiencias de los cinco relatos posteriores que integran este universo narrativo

El giro arcaico en la narración de Montero presenta y se hace cargo de este problema de la modernidad, y así configura personajes-narradores que pongan en el centro la transmisibilidad de la experiencia, a través del relato y la cultura popular, en la cual la mitología y las vivencias son parte de una sabiduría que pretende ser comunicable, más aún en la desorientación que provoca la sobremodernidad en el sujeto.

El rescate de la tradición literaria, que se plantea más evidentemente en *Tony Ninguno* nos exige llegar a la noción de intertexto propuesto por algunos autores, entre ellos, los más relevantes como Bajtín, Kristeva, Barthes y Genette quienes construyen con sus aportes lo que Beristain define como “Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno de *transtextualidad* (“trascendencia textual del texto”), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente (...)” (269).

Kristeva va a tomar los aportes del lingüista soviético Mijaíl Bajtín quien es pionero en plantear que la estructura literaria “no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura” (Kristeva 2), contemplando así el carácter dinámico de los textos en que la palabra, entendida como un *status*, decanta en una definición horizontal: “la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario”; y vertical: “la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico” (Kristeva 3), y cuyo diálogo de estos dos ejes conforman la famosa cita de la autora: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (3).

El concepto de intertextualidad, propuesto por Kristeva es trabajado, también, por el crítico estructuralista Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (1982) donde elabora cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. A nosotros nos interesará el cuarto de ellos, que refiere a la hipertextualidad, y que se define como “un aspecto universal de la literalidad” (Beristain 271), que Genette lo plantea como “toda relación que una un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, hipotexto)” (Genette 57). Este procedimiento el autor lo describe con el ejemplo de la *Eneida* de Virgilio y el

*Ulises* de Joyce que son hipertextos de un texto anterior, un hipotexto, que sería *La odisea* de Homero (57). Esto quiere decir que de un mismo hipotexto hay hipertextos muy distintos porque derivan de distintos procedimientos, ya sea una transformación simple como lo hace *Ulises* al “transponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX” (58), mientras que la *Eneida* desarrolla un argumento distinto, en un lugar y personajes distintos, pero inspirado en lo establecido por Homero (58).

Montero construye un hipertexto llamado *Tony Ninguno* de un hipotexto llamada *Las mil y una noches*, utilizando un juego de espacios contradictorios y yuxtapuestos para traer en escena los relatos de la obra a un circo de provincia, y que al mismo tiempo reescribe en el accionar de los personajes.

## Capítulo I: Espacio y subjetividad en *Tony Ninguno*

*Tony Ninguno* pone en la escena de un pobre circo provinciano tres elementos importantes. El primero de ellos son las memorias de una de sus miembros quien, desde la muerte, nos relata las circunstancias que la llevaron a perecer a corta edad. Se trata de Javiera quien narra desde la primera vez que observa a Tony Ninguno (o Sahriyar) dentro del público en uno de sus números acrobáticos siendo la trapecista del Gran Circo Garmendia, hasta años después, en la última ocasión en que se congregan ambos personajes y fallecen en extrañas circunstancias. Esta narración da cuenta de su vida, su relación con Tony Ninguno, el circo y algunos de sus miembros.

En segundo lugar está el personaje de Tony Ninguno, un pequeño niño árabe abandonado por su padre a merced de un hecho que se entenderá a posteriori y que tiene que ver con un mito de la tradición literaria de *Las mil y una noches*. Este niño, pequeño, sin nombre ni padres es dejado junto a dos tomos de aquel libro con la promesa no cumplida de volver más tarde.

En tercer lugar están los relatos de *Las mil y una noches* que marcan un antes y un después en la vida de la protagonista y en los destinos del circo. Javiera, que poco sabía leer, siente intriga por este objeto y lo atesora con harto cariño, lo lee apasionadamente, palabra por palabra, ayudándose con un diccionario para lo que no entendía. Es así como autodidacta memoriza algunos relatos, que al encontrar la ocasión, toma la oportunidad de levantar un número de cuentos en el circo. El resultado fue todo un éxito, algo sin precedentes para aquel circo pobre que muchas veces no tenía qué comer.

El circo propiamente tal es conformado como un espacio multifacético, una puesta en escena de asombros, risas y particularidades propias de la cultura chilena como versos y payas que en alguna ocasión interactuaron con el público. Sin embargo, como tal puesta en escena al alero de sus luces tiene sus sombras, y se configura un espacio político con una pequeña disputa por su liderazgo. Este tiene la peculiaridad de ser administrado por un clan familiar, los Garmendia, y bajo ese contexto, el poder de dirigir el circo es sinónimo de autoridad y absolutismo, y, con ello, los conflictos y violencias, ya sean físicas, psicológicas o sexuales son un gran motivo que trasciende los capítulos.

El libro se divide en tres capítulos: “matar al rey”, “la noche siguiente” y “el heredero del reino”. La narración en grandes rasgos es lineal, pero tiene saltos temporales para relatar hechos importantes que Javiera quisiera destacar, ya que está construida en base a sus memorias y subjetividades. En ocasiones, mientras relata los hechos, conversa con el lector, opina y reflexiona como cuando se da cuenta de algún acontecimiento que tiene relevancia para entender hechos posteriores: “Yo quería preguntarle muchas cosas, preguntarle, por ejemplo, por qué, si ellos me habían adoptado, por qué al principio si podía decirle papá y mamá y después no” (65) o “Recuerdo muy bien la extrañeza, el escalofrío que sin razón me recorrió el cuerpo. Ahora lo puedo entender: era la intuición que buscaba un lugar en mí” (89).

El tiempo narrativo, está ambientado en un presente que cuenta hechos pasados, es confuso, sin duda, por la ubicación de la voz narrativa, ya que lo que corresponde al “ahora” de la cita anterior es dicho desde la muerte. Por esta razón, Javiera Shokiche, lo analiza mediante lo fantasmagórico: “el ahora para Javiera es la muerte, por lo que su estado fantasmático le ha abierto las puertas a las verdades sobre su vida” (44). De esta manera, contar lo que sucedió desde su perspectiva, con aquello que sus ojos vieron u omitieron en esa oportunidad, relevando lo que sintió en determinadas circunstancias le permite una lejanía con los actos para entender lo que en vida no pudo hacerlo: por qué Tony Ninguno asesinó a tantas mujeres.

De la misma manera, la construcción espacial que hace Javiera del circo está completamente vinculada a su memoria y su subjetividad. Javiera nació y creció en el territorio del circo, muy pocas veces salió a ver el mundo de afuera y cuando tuvo la oportunidad de conocer otro circo, uno capitalino, sedentario, adinerado, se fascinó por lo distinto que era al que ella conocía. Por esta razón hay un estrecho vínculo entre la experiencia y el espacio, en donde la mayoría de las circunstancias están presentadas por un ojo inocente e ingenuo, pero crítico en cuanto a su posición autorreflexiva desde la muerte. Lo vuelvo a recalcar: en la medida en que Javiera narra los hechos va entendiendo algunas cosas y por tanto, el ojo narrativo de Javiera es distinto al de su personaje que cumple dentro de la narración; juzga y es juzgada por sí misma una vez muerta.

No sé en qué momento decidí que me iba a aprender de memoria sus más de dos mil páginas. Lo más probable es que no haya hecho tal cosa, la verdad es que ya no creo haber decidido nada nunca. Pero por ese entonces yo todavía creía que mi vida era mi vida y que yo tenía poder sobre ella. (Montero, Tony Ninguno 13)

La subjetividad de Javiera llega a desarrollar una visión compleja del espacio del circo, aquella va cambiando en la medida que crece y las circunstancias modifican su apreciación. Como decíamos anteriormente, la narración parte con el recuerdo de la primera vez que Javiera ve a Tony Ninguno. Lo hace en uno de sus números como trapecista, mientras el niño parecía querer elevarse por los aires, tal como lo hace ella. Al día siguiente, aparece nuevamente el niño acompañado de su padre, un árabe que buscaba con dificultad vender los dos tomos de *Las mil y una noches*, pero Malaquías, el dueño y administrador del circo, no le podía entender y tampoco quería el libro, ya que no podían comprar algo que no les sirviera para la puesta en escena. Pero el árabe no conforme se pone a relatar el comienzo del libro en un asombroso español cautivando a Javiera y su padre.

Finalmente Malaquías acepta los libros como un regalo bajo la condición del árabe: cuidar a su hijo mientras él se encargaba de unos negocios. Sin embargo, la verdadera razón radica en que el árabe sentía una curiosidad por saber cómo terminan los relatos y debido a que hay una creencia popular que dice que “quien quisiera leer todas las narraciones de *Las mil y una noches* moriría en el intento” (21). Es por eso que aquel niño, hijo del árabe queda en el circo, y aunque Malaquías y Baltasar, salieron a buscar dónde se encontraba el árabe, no lo encontraron, o al menos eso se dice en el comienzo de la narración, porque al llegar al final, Malaquías le confiesa a Javiera que en verdad sí lo encontró, pero muerto.

La relevancia del libro toma cuerpo una vez que Javiera se accidenta y no puede continuar con su número habitual. Sin embargo, incentivada por su padre, termina desarrollando en escena su nuevo talento: ser una narradora oral. Este hecho impulsa el circo a un mediano éxito que nunca había tenido, logra llenar funciones, a veces más de una en un mismo pueblo, y lo más importante es que convierte a Javiera en una estrella de un pequeño y pobre circo provincial.

El circo en sí es una escenificación, no sólo en su funcionamiento instituido, sino que también en sí mismo. Con esto me refiero a que la novela pone en la escena de un circo una relectura de *Las mil y una noche*, podríamos decir incluso, que es una excusa que fundamenta el motivo de la violencia, la muerte y, algo importante en la trayectoria de Montero, la narración oral. Sin embargo, el carácter metaliterario que entrega este fundamento releva la posición del circo al tratar la historia tras bambalinas provocando una mutua conexión entre los motivos y la escenificación. Esto nos lleva a considerar, en

ese sentido, el espacio del circo como un espacio utópico, o bajo la concepción de Foucault, una heterotopía en el que conjugan no sólo los relatos de *Las mil y una noches*, y la puesta en escena de diversos proyectos artísticos, sino que también un componente social, es decir, en este espacio hay una yuxtaposición de espacios que analizaremos a continuación.

#### I.- El espacio del circo: una heterotopía

El Gran Circo Garmendia es el reflejo de una construcción y tradición familiar de larga data. Generaciones y generaciones de miembros de la familia Garmendia han nacido y perecido bajo aquella carpa, “se nace en el circo y se muere en el circo, pero el circo no nace ni muere. El circo es infinito” (41) dirá Malaquías para expresar que pase lo que pase el circo es siempre lo único que prospera. Sin embargo, cuando el bisabuelo Salomón falleció lo heredó Tony Cigarrito, su hijo, y cuando este murió su hijo Malaquías se lo tomó a la fuerza, porque su padre, antes que pensar en la descendencia “se reventó los sesos de un balazo” (41) y él amenazó a todos que si no tomaba el control del circo y ser el Señor Corales lo iba a incendiar todo, pero a nadie más le importaba el poder.

Malaquías estaba obsesionado con la idea de que los Garmendia debían dirigir el circo, pensaba que estaba bien que se tomara el poder, pues era el heredero legítimo, le correspondía por derecho. Pero él no tenía hasta ese momento un heredero varón a quien entregárselo, sólo tenía a Javiera, una mujer, y una pareja que ya no estaba en edad fértil para concebir un hijo. Aquello le hervía la sangre, sabía que no podía retirarse del mundo sin dejar un heredero o rompería la tradición bajo la cual, según él cree, se sustenta y une al circo. De hecho, cuando Javiera, su hija, le preguntó al respecto, él, abnegado y molesto, le respondió que “los hombres pueden ser padres a cualquier edad” (41) en clara idea de obtenerlo a como dé lugar, pero Malaquías ignora el hecho de que el circo es infinito y que los Garmendia llegaron a él y no al revés, y así hasta el “principio del mundo” (40).

Este circo al mismo tiempo de ser un espacio aislado con relación al mundo es también nómada, carece de un lugar fijo en el cual asentarse impidiendo que los personajes puedan mantener alguna relación estable con el mundo de afuera. Además, se compone de varios elementos culturales para la puesta en escena de los números artísticos, por lo tanto se vuelve un atractivo social para visitar en cada pueblo donde se presenta. Entendemos a este circo como un espacio que tiene lugar en el momento que logra elevar la carpa, para

presentar sus números artísticos, pero que, sin embargo, no dura más de una noche o quizás dos. Se caracteriza por dar vida a un espacio jolgorio, en donde la fiesta cultural toma relevancia y los habitantes lo visitan para presenciar una realidad distinta a la habitual y cotidiana. Es decir, que en palabras de Foucault es una utopía localizada pues se constituye como un contraespacio en cuanto es un espacio real, que puede existir aunque no tenga un lugar fijo, y que, por lo demás, se opone al resto de los espacios pues los transforma momentáneamente al erigir su carpa modificando el lugar, en un espacio de fiesta, de asombro, de ilusión y verdad.

Además, el circo se constituye como una institución milenaria, en él se conjugan diversos aspectos de la historia mundial. Podríamos decir que es una heterotopía ligada al tiempo en cuanto se presentan números que tengan que ver con la tradición oral en cuanto a las payas del tío Arístides o el rubro de juglares con las narraciones de Javiera, pero que al mismo tiempo son espacios yuxtapuestos y contradictorios que ponen en escena la tradición chilena junto con trapecistas y forzudos de la tradición circense.

No en vano el circo tiene un valor por sí mismo, que lo da una antigua tradición que se renueva y se reinventa constantemente en la incursión de nuevas formas y prácticas. Ambientado a mediados del siglo XX, nuevos elementos para inversión son usados con fin circense como el uso de animales, que en la novela fue un león que tuvo un breve y trágico pasar. Aprovechando a su vez de nuevas maneras de movilización para llegar a más personas y viajar durante algunos tramos, de norte a sur en tren o a través de los pequeños pueblos con un camión.

A todas luces el fenómeno del circo se sustenta en una ilusión para las personas que van a presenciarlo, es una pequeña y breve utopía que vive bajo las mantas de la carpa, en que los trabajadores circenses se encargan justamente de eso: trabajar la ilusión. Sin embargo, para el Gran Circo Garmendia hay un vuelco en esta representación utópica de lo que es la ilusión y lo que es la verdad. Esta oposición, toma la característica opuesta en cuanto a lo que para el resto del mundo es la ilusión del circo, está lejos de ser un trabajo moderno propiamente tal, con horarios y vacaciones, es la dedicación completa, de por vida, al trabajo circense, y quien abandona no vuelve, y, si por si acaso lo hace, Malaquías se encarga, como con su hermana, de no dirigirle la palabra.

La verdad es el circo, dirá Tony Frambuesa, y lo que está afuera no es más que la ilusión. Cuando ve a trabajadores como los salitreros llegar a casa con los pies negros, luego de extenuantes jornadas laborales para que le paguen una miseria y pronto, en otro rincón del mundo, crean un salitre sintético que es más barato y fácil de hacer, los trabajadores y sus familias terminan a la deriva, cesantes y sin futuro, pero bajo una mentira mantienen la ilusión de que todo será mejor y de que habrá un mañana en que su trabajo reconozca su valor humano y social (Montero, Tony Ninguno 44), pero el circo, por su parte, no puede vivir de eso, su cotidianidad es vida o muerte, un mal movimiento es trágico y la falta de público es hambre. No hay ninguna ilusión, sólo la verdad: trabajar para sobrevivir, sin matices:

(...) tú, por ejemplo, cuando pasas de un trapecio a otro, si te caes, ¿qué? Te matas, niña, te rompes la cabeza y listo. (...) nosotros sabemos cómo funciona esto. Si llega gente comemos bien y descansamos más. Si no llega gente, comemos mal y trabajamos como monos hasta que llegue la gente. (Montero, *Tony Ninguno* 44).

Entonces, este contraespacios tiene una fundamentación social; es un trabajo, como bien lo describe Tony Frutilla, que requiere una dedicación completa y que juega con los límites de la vida y la muerte. No es muy distinto al trabajo en las salitreras, que toma de ejemplo, pero este trabajo deja de lado cualquier ilusión para enfocarse en lo único verdadero: el circo; y, Javiera, que ha crecido en su interior, sólo conoce lo que sus ojos ven y lo que sus oídos escuchan, hasta que un día llega a la capital y confirma lo que su tío le explicaba: un montón de gente viviendo una ilusión.

(...) yo no podía creer que existiera una ciudad tan grande, una ilusión tan inmensa. Me costaba entender por qué la gente se movía tanto. Era como si no estuvieran realmente en ningún lugar, mucho más de lo que yo creía sobre mí misma. Entonces entendí que el único lugar real era el circo. (...) Quise invitarlos a todos, que fueran gratis nomás, que vivieran un par de horas antes de regresar a la supervivencia. (Montero, *Tony Ninguno* 113)

Curioso es que para ella, que vive en un circo que está en una gira nacional constante, igual considera que la gente de la ciudad vive como si no estuviese en ningún lugar. En ese sentido, manteniendo el argumento de Tony Frambuesa, el sentimiento de pertenencia a un lugar está ligado a la relación productiva que genera y así determina el vínculo que

se establece. La práctica espacial, en la concepción de Lefebvre, liga el sentimiento de propiedad y pertenencia al trabajo que se realiza y las relaciones sociales que ahí se efectúan; trabajar por lo que es suyo y de su equipo, trabajar no por su sobrevivencia o para el enriquecimiento de otros, sino que para *ser* en su cualidad intrínseca.

En ese sentido, el vínculo a un lugar es distinto a lo que conforma la vida en la ciudad, en cuanto esta, que se caracteriza por garantizar el desplazamiento y a la vez la cercanía de un lugar a otro, de dividir los espacios en unos de residencia, laborales, fiesta, comercio, etc., no logra cautivar a Javiera, pues se puede leer implícitamente que tal como lo hacían los mineros del salitre en su tiempo, ahora sería el hecho de deambular por lugares que no son propios para trabajar en proyectos ajenos y obtener lo mínimo o suficiente para sobrevivir y repetir cotidianamente el mismo ejercicio: la ilusión de que todo será mejor y que puedan ser intrínsecamente humanos.

Pero en esta relación de circo y ciudad, o, más bien, circo y todo-lo-demás, no es solo el espacio que representa la fiesta o el asombro, sino que también se constituye como una heterotopía de desviación, en la cual, explica Foucault, se alojan los sujetos que se alejan de la norma. Así, la relación inconexa entre el adentro y lo afuera, aísla al individuo junto a sus pares, no por incapacidad sino por otras capacidades, ya sean artísticas o extravagantes, y que no tienen cabida, necesariamente en el espacio que promueve la relación entre el individuo y la producción. Por esta razón, el circo es un espacio marginal y periférico, pues encuentra en su interior aquello que se aleja de la norma y asila su capacidad dentro de una carpa para que funcione en las periferias de los pueblos, de las ciudades, cuyo fin artístico es bienvenido y rechazado al mismo tiempo. Es, por así decirlo, desechable, en cuanto lo ya visto, ya no asombra. Esta cualidad sugiere que los sujetos lo son de la misma manera, desechados por el orden productivo en donde se converge paradójicamente el asombro y la ilusión para ser escenificados como la atracción de las y los desviados.

Qué lugar sino el circo estaría disponible para personas como el Tony Frutilla y el Frambuesa, Arístides, el enano Julián; o, incluso, para Javiera y Tony Ninguno, pues el circo, entre todas sus funciones, es también el gran orfanato nacional de los niños y niñas cuyos padres no los quieren o no pueden mantenerlos: “El circo es el gran orfanato nacional, niña. Supongo que las familias más pobres nos ven como millonarios porque tenemos caballos y una carpa grande y esas cosas”. (Montero, Tony Ninguno 65)

Sin embargo, este circo en particular no es uno rico, no tiene ni por lo bajo grandes lujos, viven al día y si no, no viven. De hecho, la categoría periférica que se le confiere es su cualidad provinciana, como contrapartida de los circos ricos de la capital como el de Las Águilas Humanas. De esta manera, el imaginario del circo se sustenta en la lógica de la pobreza, la marginación y la periferia, que aísla y concentra a individuos homólogos y cuyo fin, cuyo motor de sobrevivencia no termina en sí mismo, sino bajo la confianza de que el circo es eterno, de que se mantiene para entregar a la gente un poco de felicidad y asombro, un poco de verdad en una vida de ilusión.

## II.- La crisis: La utopía del cuerpo

El cuerpo en la novela *Tony Ninguno* tiene una importancia fundamental pues sostiene la narración bajo la idea binaria de ser o no ser; ser cuerpo o ser ficción; ser cuerpo o conformar una utopía de este.

Desde pequeña, Javiera, se desarrolla con su cuerpo como una trapecista que logra volar por la escena entre el asombro del público. Si bien en ello su éxito es modesto, logró desarrollar sus habilidades expresivas y artísticas que la acompañaron hasta su muerte. Junto al resto de mujeres del circo sus roles sobresalían por sobre los hombres a tal punto de que en algunos pueblos se les llamaba “El circo de las Hermanas Garmendia” (Montero, *Tony Ninguno* 57), pero estaban opacadas por la autoridad patriarcal que ejercía Malaquías, quien en su visión sexista y sesgada a los intereses personales y del circo, las valoraba solo por su belleza y como aquello atraía al público masculino.

El cuerpo de Javiera, en ese sentido, es la carne de su expresividad y todo de sí misma; es, por una parte, su herramienta de trabajo ya que con su desempeño físico o verbal deja atónitos a los espectadores y le permite ser miembro del circo. También, el cuerpo, como plantea Le Breton, es “la experiencia sensible del mundo” (62); el instrumento que permite traducir los estímulos a través de los sentidos y, con ello, es el lugar donde alojan de los más bonitos a los más terribles recuerdos.

La narración, que está a cargo de Javiera, presenta los acontecimientos de forma desordenada a través de pequeños y largos *flashback* o insinuaciones. En la mayoría de ellas coloca un límite temporal que tiene que ver con acontecimientos relevantes en su vida, por ejemplo, el día que llegó el árabe y su hijo, Tony Ninguno, con el libro *Las mil y una noches*; nueve años después de eso cuando se accidenta en un ensayo y debe guardar reposo y determina el nuevo rol que cumpliría con su primera narración oral en público,

lo cual significa un alivio económicamente para el circo y el desarrollo de una nueva habilidad que la convierte progresivamente en una verdadera estrella circense. Pero el más relevante, sin embargo, es aquel acontecimiento, reiterado, que deja una profunda herida en su vida y que comienza el día en que cumplió los trece años: el abuso sexual y la violación por parte de su padre y dueño del circo, Malaquíás Garmendia.

Esta experiencia traumática y reiterativa marca gran parte de su niñez y adolescencia. Su cuerpo, que en escena se llena de gloria y logra, con los relatos de *Las mil y una noche*, completar una unidad que contempla a Javiera en carne y hueso y a Sherezade en su interior, donde su cuerpo es propiamente suyo, el lugar en que tiene el control absoluto de sus decisiones, donde logra hacer y deshacer la ficción para dominar al público, a sus oyentes, al rey Sahriyar o a Tony Ninguno. Sin embargo, cuando se encuentra tras bambalinas y la carpa, o el palacio, se desarma, su cuerpo es mancillado, menoscabando su gran labor en escena y vejado por su padre, o quien en algún momento lo fue.

Fuera de escena se enfrenta a un silencioso infierno provocado por Malaquíás Garmendia cuya obsesión en su hija se debía, entre otros factores, a su obstinada intención de obtener un heredero, pero de una mujer que tuviese dotes artísticas, no como su esposa, Magdalena (Montero, Tony Ninguno 120). Estos abusos fueron planeados durante años, cuando decidió que no le podía decir más papá, pues ya no era “tan chica” (37) y que los hombres podían “ser padres a cualquier edad” (41). Lo cual se infiere que la forma en que proyectaba la relación con su hija era negativa y malvada. Sin embargo, es un error afirmar que la intención de que Javiera le diera un heredero era lo único que motivaba el abuso, pues lo reiterativo no logra soportar este argumento. Lo cierto es que Malaquíás abusaba de su hija y disfrutaba hacerlo, ya que con el éxito que ella obtuvo contando cuentos le regaló un camarín privado, pero más bien fue un regalo para él y obtener la privacidad necesaria para aprovecharse de ella durante las noches (19). Además, la manipulaba diciendo que ella no podía contarle a nadie pues todos se enojarían con ella si se enteraban, y que era mejor que siguieran aparentando ser padre e hija (66).

El cuerpo de Javiera, cuerpo suyo, ágil, inocente, glorificado, se transforma en un cuerpo ajeno, vejado, manipulado, y deja de ser ella, Javiera, e involucrena, se gira hacia su propio interior y anula sus sentidos para evadir la realidad que experimenta.

Cerré los ojos con más fuerza, y mientras la mano oscura bajaba por mi espalda yo apretaba más y más los ojos para pensar que era ciega y sorda y que no sentía nada más que los retumbes de mi corazón. (Montero, Tony Ninguno 49)

La realidad que vivía fuera de la escena era terrible y dura, pero para ella también era un “intertanto”, “una pequeña muerte”, una ilusión que permitía que la única verdad fuese la carpa armada pues: “Nada era más cierto que yo volando en mis trapecios, que yo más grande contando mis historias, que yo siendo Sherezade” (69).

Javiera, cuyo cuerpo es uno despojado porque le han quitado su procedencia, a sus padres y su apellido; le han despojado de su inocencia, pues la han abusado y manipulado; de su tranquilidad y seguridad, pues no tiene auxilio. Es, por tanto, un cuerpo despojado de sí mismo, incluso de su identidad. Un cuerpo que ya no le pertenece a ella, porque pertenece al mundo de la ilusión, aquel que existe cuando se desarma la carpa y con ello el mundo de la verdad, donde habita Sherezade, cuya identidad se ubica en su interior y que debe volverse hacia dentro —hacia miles de años— para encontrarla, evitando ser Javiera para ser Sherezade. Debe borrar su cuerpo, construir una utopía, para existir, en el mundo de la ilusión y en el de la verdad; para estar presente, en un cuerpo utópico, uno sin lugar: un “cuerpo incorpóreo” (Foucault 8).

Por esta razón, cuando Javiera se entera de que es huérfana su vínculo con Tony Ninguno se estrecha, pues a ambos lo abandonan en el circo, ambos están solos y son maltratados por Malaquías (66). Tony ninguno tiene ese nombre pues era imposible saber algo de él, no hablaba ni expresaba sentimientos “es como un niño amaestrado” (30), pues lo hacía todo y no pedía ayuda ni molestaba. Sin embargo, como igual le faltaba un nombre, Javiera fue quien le colocó Sahriyar, como el rey de *Las mil y una noches*. Se lo colocó pues, alguien debía hacerlo; alguien debía darle alguna identidad al niño, cuya relación con el mundo era muy desconocida.

A Tony Ninguno nadie le enseñaba nada, solo Javiera se preocupaba por él. Así fue hasta que creció y, como decíamos, la relación entre ambos se fortaleció por los puntos en común que tenían, ya no eran ni Javiera ni Tony ninguno, aquellos cuerpos sin identidad, ahora fueron reemplazados por Sherezade y Sahriyar, cuerpos milenarios, de un rey y una princesa que le contaba cuentos todas las noches.

De esta manera, Sahriyar que precariamente vivía en el camión, necesitaba responder las interrogantes que la vida le colocaba; preguntas sobre su identidad y sobre el mundo. Así,

Sherezade fue a visitarlo para conversar con él casi todas las noches y en algunas ocasiones, si es que él o ella no habían podido escuchar o contar la historia, ella se las contaba en ese momento.

Esta relación, rápidamente pasó de ser una mera compañía a una relación afectiva y sexual en cuanto, por primera vez, la disposición sería distinta para ambos; Javiera, pudo disfrutar por primera vez el estar con un hombre sin ser sometida a él, y Sahriyar, que no conocía nada de esto, ni de afecto, ni de sexo, fue aprendiendo. Ambos construyen una esperanza estando juntos, ya sea escapando de ahí, o cambiando las cosas para hacerlas distintas, pues Malaquíás algún día iba a morir y quedarían ellos a cargo, o al menos eso pensaban.

Esta relación entre ambos, junto con el éxito que Sherezade iba adquiriendo y la paulatina transformación identitaria que tomaba su cuerpo, le entregó más poder y seguridad en sí misma. Malaquíás, por su parte, experimentaba lo contrario, se disminuye y perdía poder y seguridad, además que envejecía y nadie en el circo lo estimaba. Aunque seguía siendo el dueño y seguía visitando por las noches a Javiera para abusar de ella, ahora Sherezade le tenía más lástima que rabia, ella estaba siendo feliz en la vida que estaba construyendo. Sin embargo, los costos de la transformación identitaria, de dejar de ser Javiera para ser Sherezade, del problema del poder y el heredero en el circo, culminaron trágicamente.

### III.- El juego intertextual: transformación e identidad

En *Tony Ninguno* la narración transcurre alrededor del personaje de Javiera, quien a su vez utiliza su memoria para comprender los acontecimientos que la llevaron a fallecer. Podríamos hablar entonces de dos focalizaciones del texto, la primera es la historia de su vida que narra desde la llegada de Tony Ninguno hasta su muerte, y, la segunda, corresponde al recuerdo que ella tiene de él. Por tanto, estos dos personajes protagonistas son el motor de los acontecimientos pero con cierto predominio por la subjetividad de la narradora. Asimismo, son tres los niveles de ficción que vamos a analizar en este subcapítulo, los que corresponden al circo propiamente tal con su lugar ilusorio y lugar verdadero, el que corresponde a la narración de *Las mil y una noches* como hipotexto que rige algunos acontecimientos de la novela, y por último, un espacio desconocido, fantasmal, que es el lugar de enunciación de Javiera, una voz póstuma, que es narrada desde un “ahora” que concierne a la muerte. Estos tres niveles de ficción se mezclan y se yuxtaponen en la escena de un pobre circo de provincias.

En ese sentido, ya hemos hablado del primer nivel ficcional y hemos reconocido a la voz póstuma de la protagonista, pero es importante recapitular algunos elementos. Pues con la llegada de Tony Ninguno al circo cuando sólo era un niño, llegó también el libro en dos tomos de *Las mil y una noches*. Este libro que recopila varios siglos de narraciones de la literatura oriental siendo el texto más reconocido de la literatura árabe, enmarca una técnica literaria que incluye relatos dentro de otros relatos bajo el argumento principal de un rey que todas las noches desvirga mujeres y luego las asesinaba hasta que se encuentra con la hija del visir, Sherezade, una princesa que con contar cuentos cada noche detiene la locura, salva a muchas mujeres y se mantiene con vida a ella también.

Además, el libro trae consigo un elemento extratextual sobre una creencia popular en que quien se proponga la hazaña de leer todo el libro morirá antes de terminarlo. En ese sentido, el árabe, padre de Tony Ninguno, quien se creía desaparecido y que había abandonado a su hijo, sabía de esta creencia popular y necesitaba darles fin a estos relatos por un interés personal. Al finalizar la obra nos enteramos de que Malaquíás supo de esto, que el árabe regresó y asistió a una función, pero pronto salió y no lo volvieron a ver hasta tres días después en que “lo habían encontrado muerto” (128), intacto y sin señales físicas que la justificaran, “sólo unas hojas de libro que estaban junto a él cuando encontraron el cadáver” (129).

Esta hojas corresponden al libro que él entregó y que tenía Javiera en su poder y utilizaba para sus números de narración oral. En efecto, a aquel libro le faltaban las páginas finales lo cual Javiera sentía la misma curiosidad que el árabe, querían conocer el final de la obra y, en especial para ella, el de Sherezade.

Por otro lado, y continuando con la recopilación de antecedentes, Javiera experimentó en su adolescencia la violación y el abuso reiterado por su padre adoptivo, quien fundamentaba esta actuación como una manera de “preservar la especie” (120) que contenga su sangre: “la sangre del circo” (121). La manera que tenía ella de evadir esa realidad era haciendo justamente lo que sabía hacer, lo que aprendió en el circo desde pequeña, oscilar con el trapecio por los aires; oscilar entre la verdad y la ilusión; entre su tiempo y siglos atrás; entre ser Javiera y ser Sherezade. A fin de cuentas este personaje corresponde a una lectora que lee un libro, *Las mil y una noches*, cuyo libro narra al público y, también a Sahriyar o Tony Ninguno; que posteriormente muere y desde la muerte narra su historia de cómo lee y narra aquel libro. Y, en la medida en que su cuerpo,

como decíamos anteriormente, se anula, anula también sus sentidos y se deja morir cada noche, en cada intertanto en que la carpa no está erguida; deja de ser Javiera y comienza paulatinamente, mientras lee el libro, a ser Sherezade; a involucionar, a girar hacia dentro de sí hasta encontrar el origen de su talento narrativo, en cientos o miles de años de tradición oral, en la literatura a secas. Y, en ese sentido, ve cómo mediante la literatura logra salvar su vida, evadir su realidad para estar en otro lugar, en otro tiempo, en el “espacio de viento y aire” (137), en la ficción.

Sin embargo, en este juego intertextual, la novela *Tony Ninguno* contada por Javiera tiene una fuerza mayor, un centro gravitacional de mayor tamaño que obliga al texto a girar en su órbita. Y ese centro, es justamente el hipotexto de esta novela, *Las mil y una noches*. Es por eso que, la presencia de un rey que asesinaba mujeres y que estaba presente en la narración oral durante las funciones del circo, alimentaba los problemas identitarios del niño árabe abandonado; y, como nadie estuvo con él, tuvo su educación sentimental, su conocimiento del mundo, todo, con las narraciones que escuchaba diariamente por Javiera o Sherezade, la circense o la princesa que nombraba a un rey, y que justamente, se llamaba como él. Por esta razón, mientras Javiera opacaba su realidad con las narraciones que lograron mantenerla con vida a través de una utópica transformación identitaria, estas narraciones confunden también a Tony Ninguno o Sahriyar, el niño abandonado o el rey, y con la fuerza literaria del hipotexto se había convertido en un asesino; pues justamente ser el rey de Persia estaba en su interior, como oyente, como lector, igual que Sherezade en Javiera, siglos y siglos en su interior, que vuelven a la vida a través de la lectura.

Al finalizar la novela Javiera se da cuenta que no sólo le faltaba el final sino que tampoco había narrado el principio:

La primera vez en que me paré en la pista en alto para narrar mis cuentos, comencé diciendo que en el antiguo reino persa hubo un rey que tomó la costumbre de casarse cada noche con una nueva doncella para quitarle su virginidad y su vida. Hablé, por supuesto, de la hija del visir, la joven y hermosa Sherezade; no dejé de narrar ninguna parte de su genial estrategia que la mantuvo con vida durante mil y una noches de sexo, cuentos y amaneceres.

(...) Conté todo esto y nadie pidió más explicaciones. Ni siquiera dentro del circo. Nadie quiso saber, nadie se interesó, ni siquiera Sahriyar, en saber por qué el rey Sahriyar se había convertido en asesino” (Montero, Tony Ninguno 131)

Por esta razón, ni siquiera el mismo Tony Ninguno comprendía por qué mataba mujeres ni por qué debía contenerse de salir del circo, pues no había podido aún leer<sup>9</sup> esa parte de la historia que le entregaba la razón a su locura. Sumergido, entonces, en ese problema identitario pasó de ser un pequeño niño árabe, “amaestrado” y silencioso a uno que tenía bastante personalidad, pues creía ser el rey de Persia; hasta terminar trastocado, loco, sin poder distinguir entre el bien o el mal y convertirse en un feminicida que tiene en sus manos la sangre de nueve mujeres y niñas entre doce y veinticuatro años que fue asesinando en distintos pueblos donde se establecía el circo y cada noche que, por alguna razón, Javiera no fuese a visitarlo para contarle las historias. En ese sentido, son nueve las noches que no lo hizo en un rango de dos años (149).

En la escena final de la novela converge la narración del principio de los relatos que entregaría la información sobre por qué el rey Sahriyar asesinaba mujeres y, por tanto, por qué también lo hacía Tony Ninguno, también se desarrollaría la escena final del libro árabe en que el rey se sana de su locura (148), y Tony Ninguno hace lo mismo luego de enterarse de que la razón de su impulso feminicida se debía a una venganza “en nombre de los hombres del mundo” (143).

La única forma de detener la locura de Tony Ninguno y la confusión identitaria en la cual había sido formado, fue justamente detener la ilusión y quebrantar la dicotomía de la verdad y la ilusión; que ellos mismos quebrantaron al pensar que podían evadir su realidad, confundiendo no sólo la verdad (el circo) con la ilusión (el afuera), sino que transformaron todo en una verdadera ilusión, haciendo creer que el mundo utópico se lograría instalar para siempre, fuera de los límites de la carpa; que el cuerpo podía ser borrado en perpetuidad, que podía amar a aquel joven-rey y podía cambiar el infierno del circo que provocaba Malaquías por uno lleno de gloria. Pero no fue así, aquella dicotomía del circo-palacio, Javiera-Sherezade, Tony Ninguno-Sahriyar, verdad-ilusión, se estrelló contra la realidad y se quebrantó.

---

<sup>9</sup> Con leer me refiero al proceso de extracción de significado pues en estricto rigor Tony Ninguno era analfabeto, pero lee a través de los relatos que escucha.

En ese sentido, Tony Ninguno se enteró de todo y pensó que Javiera lo engañaba acostándose con Malaquías y contándole las historias para despistar su cometido. Pero la realidad era que Malaquías la violaba y que ella contaba historias pues era su trabajo.

—Yo nunca quise serte infiel —le grité— Entiéndelo, ¡Entiende de una vez, huevón! ¡Yo no soy Sherezade! ¡Tú no eres el rey!

(...) y entonces comprendí por fin que yo también estaba jugando a ser Sherezade, yo había comenzado a creer que tal vez sí lo era (...)

—Pero es una ilusión—le dije a él y me dije a mí misma (...), no era Sherezade, no era una princesa, ni una estrellita: era tan solo la Javiera, una niña abandonada en un circo sin padres, violada por su padrastro (...) que dormía en un camarín inmundo. (Montero, Tony Ninguno 145-146)

Se rompe la ilusión, pero, sin embargo, la fuerza literaria del hipotexto rige su ficción por sobre la fuerza del hipertexto, pues al finalizar *Las mil y una noches*, la princesa Sherezade “le suplicó que le perdonara la vida en atención a los hijos que ella había engendrado y que provenían de su simiente. Llorando conmovido ante la vista de su descendencia, el rey Sahriyar perdonó a Sherezade y le concedió la gracia de la vida” (147-148). Al igual que en el mundo real, cuando Javiera trata de persuadir el instinto asesino de Tony Ninguno: “Ten piedad de mí y de nuestro hijo, Sahriyar —le dije—. Te pido perdón por todo. Sé que he tenido la culpa. Ahora te vienen a buscar. Sahriyar tenía el rostro empapado en lágrimas. Asintió con la cabeza.” (147)

De esta manera, al cumplirse en los dos niveles de ficción (el circo y el libro árabe) la totalidad de la historia, Sherezade ha leído y narrado todo lo que tenía, pues la parte final fue arrancada por el padre de Tony Ninguno, pero igual fue representada por los personajes cumpliendo con ello la vieja creencia popular que terminó anteriormente con la vida del árabe y ahora con la vida de Javiera y Tony Ninguno.

Así, con la muerte de Javiera se inicia el tercer nivel de ficción que corresponde al lugar de enunciación. La voz póstuma de ella corresponde en ese sentido a la voz de la tradición oral; su muerte se inserta en la literatura al reescribir con su lectura, narración y vida los milenarios relatos de las mil y una noches. Javiera, por lo tanto, es lectora, protagonista y escritora de la misma narración. Es, por así decirlo, una escritora fantasma, que deambula entre los vivos rescatando su memoria y sus testimonios; que lee, escribe y narra, sin saberlo en primera instancia, para evitar la muerte de mujeres en manos de un feminicida,

cuyo objetivo fue cumplido casi a cabalidad, por alrededor de dos años, contando mil y una historias, hablando en “líneas paralelas” (79).

## Capítulo II: Espacio y subjetividad en *La muerte viene estilando*

En el libro *La muerte viene estilando*, publicado en el año 2021 por La Pollera Ediciones, hay una yuxtaposición de espacios que se desarrollan a través de sus seis cuentos que lo componen; “El velorio”, “Formas de ganar el cielo”, “La revuelta”, “El duelo”, “Ahijada” y “Flor y truco, forastero”. Todos, bajo la presencia de la muerte como el argumento principal. Sin embargo, en cuanto que la muerte merodea, se aproxima y exige llevarse a alguien, funciona como un recurso que opera para elevar la reflexión en torno a la experiencia de la vida.

La primera pregunta al reflexionar sobre esta temática sería ¿qué hay después de la muerte?, pero este libro nos plantea que, no tiene mucho sentido esa pregunta pues finalmente lo que vale es la experiencia, tanto de la vida como de la muerte. En ese sentido, puede haber nada o todo al mismo tiempo, pues en los diversos cuentos la narración nos conduce a diversas experiencias, creencias, mitos y enfoques; no hay una muerte, como tampoco hay un muerto, y así mismo, es una pregunta sin respuesta. Ya que, si bien es un libro sobre la muerte —es la protagonista—, la reflexión que nos conduce es más bien sobre lo que hay antes de aquello, en ese breve espacio de tiempo entre nacer y morir, sobre el haber existido en este mundo y en las condiciones en que lo hacemos. De esta manera, el libro aborda el modo de dotar de respuestas a las inquietudes de las personas; aquellas que viven en un mundo al cual no pertenecen, que escapan o apresan, evitan o vuelven, etc. Los diversos narradores se encargan de construir nuevos mundos, de imaginar y cuestionar, conformando personajes que, en gran medida, son hombres y mujeres en crisis que no conocen su lugar en la tierra, su relación con ella, con sus pares o la muerte. Es por eso, que los seis cuentos presentan una estructura argumental que se abre en el primer cuento con la primera experiencia de la muerte y se cierra en el último, con una reflexión sobre la vida.

Este libro se ha leído tanto como una novela que como un libro de cuentos, pues en una lectura global hay una mezcla de espacios, tiempos y personajes, que se complementan de un cuento a otro. De esta manera, podríamos decir, tal como Patricia Espinoza, que funciona como una novela, pero está conformado por relatos que constituyen fundamentalmente dos espacios narrativos y anacrónicos y no necesariamente son la continuación del mismo argumento, aunque a veces compartan principios temáticos.

El primer espacio es la modernidad capitalina y metropolitana de la ciudad de Santiago de Chile; desde ahí se desprenden problemas propios de la vida en la ciudad y que se desarrollan hábilmente —en pocas páginas— para abordar los conflictos de la relación del sujeto con el trabajo y con el destino de la vida misma. El segundo espacio está vinculado a dos lugares, el primero ambientado en el fundo Las Nalcas, camino hacia al sur desde Santiago; si bien no hay muchos indicios que nos permitan establecer exactamente la localidad, se estima que es hacia la costa de la región del Biobío<sup>10</sup>. Este espacio se basa en la vida de los inquilinos de la hacienda y su relación de servidumbre con los patrones de la familia Elizalde. Y el segundo lugar se desarrolla en los pueblos pequeños, la caleta de pescadores o un poblado aledaño, también en el centro-sur de Chile, que representa a los pueblos pequeños e inhóspitos, que cargan con pocos muertos y sin mucha historia para contar.

En ese sentido, en este capítulo vamos a analizar la dimensión espacial que hay en este mundo narrativo, conformado por seis cuentos independientes, pero entrelazados, considerando la relación de los personajes y narradores con el entorno, en la especificidad de su subjetividad y el uso del lenguaje literario para efecto de transportar a otros lugares y a otros tiempos para transmitir las enseñanzas que la modernidad ha dejado de lado.

De esta manera, planteamos que en *La muerte viene estilando* los sujetos experimentan las crisis derivadas de los espacios que se han conformado, ya sea producto del desarrollo histórico o producto del hastío y la disconformidad con su experiencia en tal espacio.

#### I. La crisis: la sobremodernidad y la experiencia ante la muerte

En ese sentido, los sujetos en estas narraciones son aquellos que ya en la marcha, luego de haber vivido lo suficiente, enfrentan a la muerte, implícita o explícitamente; son sujetos en crisis que llegan a “tocar fondo” (12) y reflexionan para cambiar, de raíz, todo. Esta crisis la podemos interpretar como la primera gran muerte, la de la vida conocida, experimentada, sumida a una vicisitud automatizada que alimenta una necesidad de estar pronto en otro tiempo y lugar.

---

<sup>10</sup> Montero, Andrés. «Andrés Montero. El narrador que revive las historias de su abuelo.» Simonetti, Marcelo. Tilde. Spotify, 2021.

Esta primera muerte es justamente la que inicia el argumento transversal de los textos, funciona como apertura al universo narrativo y coloca los cimientos de esta reflexión y relación con el entorno.

Este primer cuento por lo tanto, titulado “El velorio” se hace cargo de un hombre en plena crisis, iniciando su muerte, la del mundo real, de su experiencia, de su identidad. Comienza en el baño de la oficina cuando siente que de pronto le acomete un “sentimiento de irrealidad difícil de describir” (12). Para nosotros este sentimiento decanta en dos procesos, primero problematiza la relación del sujeto con la modernidad, en una oposición real-irreal y luego, esta relación de crisis de canta en una reflexión, un pequeño vistazo a su vida.

Este sujeto, anónimo, en su posición dentro del baño de la oficina empieza a sentir que todo se torna falso: “la oficina, los informes, el almuerzo, la colega nueva, el baño” (11). Su entorno por tanto se desvanece como sustancia que en vez de derretirse, carece de importancia lógica, se vuelve irreal. En amedio de esta crisis, el sujeto comienza a funcionar en piloto automático, como movido por otras fuerzas que sólo buscan sacarlo de ahí, a cómo dé lugar. Así asume una tarea que en un estado normal hubiese desechado “con las peores excusas” (11), pero en este caso lo ve como oportunidad de zafar de una modernidad colapsada, hiperproductiva, que aturde y confunde.

El hecho de que la irrealidad se aparece fugazmente cuando está en el baño no es una azar, sino más bien se justifica al ser, dentro del espacio productivo, el único lugar medianamente silencioso y tranquilo, un pequeño escape de la mente en un mundo de excesos en la terminología de Augé.

Aquel lugar, de detención, ayuda al personaje a percatarse de su alrededor: “Oí a Fernández entrando al baño y silbando una melodía alegre (...). Vi mi pantalón arrugado cayendo sobre mis zapatos, vi mis muslos blancos con dos círculos enrojecidos por haber puesto encima los codos” (11). Una imagen, que en estricto rigor deviene indefensa, en esencia incómoda, en absoluta desolación y decadencia. Pero es justamente ese lugar y en esa posición cuando la falsedad, lo irreal, se apodera de la escena.

Al asumir el trabajo del que hablábamos hace un momento, que consiste en ir a buscar al aeropuerto con el auto de su jefe a un socio de la empresa. Pero, una vez en el auto, en este estado automático y atolondrado, decide, estando en la autopista, tomar un desvío en dirección hacia el sur. La autopista, en ese sentido, profundiza el problema y agrava la

relación del sujeto con el espacio; es un lugar anónimo, un no lugar por excelencia en que atraviesa otros lugares, paisajes, pueblos, gentes, en la medida en que avanza anula, olvida, descarta todo velozmente, para acortar la distancia entre un punto y otro. El sujeto, viajante, siente sobre sí el peso de su vida; la confusión y la irrealidad que provoca en él, como una sintomatología de los no lugares, el copamiento y exceso de estímulos del mundo moderno, que condiciona, si la extensión es permitida, un sujeto sobre moderno; aquel que vive en un constante no lugar, incluso estando en uno, existiendo, por inercia, en un espacio determinado.

El exceso, explica Augé, es parte de una “situación de sobremodernidad” (36) y que en este caso, que el protagonista colapse en el baño y sienta ahí la irrealidad para escapar por la autopista está vinculado a tal efecto: “Desde el punto de vista de la sobremodernidad, la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimiento del mundo moderno contemporáneo” (Augé 36-37); un mundo en un presente continuo, incapaz, dirá Augé, de dotar de sentido a un pasado inmediato, y por tanto que el protagonista se detenga y observe, minuciosamente su pequeño espacio del mundo, que lo llevaron a escapar, hastiado, de la modernidad.

De esta manera, el escape implica un reconocimiento paulatino de su vida:

No respondí en ningún momento las llamadas de mi jefe. Vi una bencinera en el camino; en vez detenerme pasé de largo, arrastrado por algo que podía ser la locura o, mucho más probable, la certeza dolorosa de que mi vida había tocado fondo hace muchos años y no tenía absolutamente nada que perder, mucho menos algo que ganar. (12)

Y como tal, este reconocimiento de un vacío existencial provoca un sujeto en decadencia. De cuya razón se desprende el problema central de estos relatos el cual tiene relación con la dimensión espacial.

Volviendo a la autopista, esta funciona como médium entre la ciudad y el campo, pero a su vez es también la conexión entre la realidad y la irrealidad, el tiempo sincrónico y anacrónico, incluso entre el sujeto y su autoficcionalización. La autopista, por tanto no lugar, representa el exceso de espacio y con ello la paradoja “del achicamiento del planeta” (Augé 37), en el cual las distancias se acortan y el mismo tiempo nos formamos como una diminuta parte de la gran inmensidad del mundo en cuyo médium nos permite reconocer aquel lugar como el ideal para un sujeto sin lugar, uno perdido la inmensidad.

Al considerar este cuento como apertura del mundo narrativo, surge la pregunta sobre la relación del sujeto sobremoderno, como se ha denominado, y la oposición campo y ciudad. Lo cual determina una contradicción dialéctica característica en la literatura y en especial en él naturalismo, pero en este caso se resuelve por el medio de la ficcionalización (o autoficcionalización, pues es un narrador protagonista), por parte del personaje principal del primer cuento del libro. Es por eso que por apertura no sólo nos referimos al ser el primer cuento de la serie, si no pues determina el carácter de la narración, hacia dónde se inclina el argumento; esto es, como veremos más tarde, hacia el campo chileno. Pero antes, necesitamos comprender cómo se llega a esa contradicción para después conocer la implicancia en su resolución.

De esta forma planteamos que la sobremodernidad tiene al individuo enloquecido, hastiado, empujado a escapar por la autopista hacia el sur. Sin embargo, dice que aquello no lo considera importante, que sólo explica cómo llegó a lo que sucedió después, a lo extraño y fantástico que sucedió luego de haber estado en el baño de la oficina y aceptar el trabajo. La primera pequeña muerte que separa la realidad de la irrealidad, la realidad o la literatura, el relato de lo cotidiano, que, como decíamos, ficcionaliza hasta desprender totalmente la identidad del personaje anónimo, representante de la modernidad, y yuxtaponerlo en un tiempo, espacio e identidad distinto para transformarlo en el patrón del fundo Las Nalcas, Juan de Dios Elizalde.

De todas maneras la idea de la sobremodernidad no está presente únicamente en el primer cuento, sino también en el último, titulado “Flor y truco, forastero”. Martín, El protagonista, es un personaje crucial en la estructura global de los relatos, en él se carga el desafío de resolver esta contradicción dialéctica. Es un personaje mucho más completo, conocemos su personalidad con más detalles, sabemos de su historia que vivió en el norte, en una ciudad grande y posiblemente capital regional, en donde tenía un departamento con terraza, amigos y hasta una novia fugaz (104). A diferencia del primer cuento, Martín nació en la ruralidad de una caleta de pescadores, pero ve en ella, a la distancia, como un pueblo que no prospera, que nada cambia, que todos son iguales y aquello le aterra. En el norte, a diferencia de su pueblo natal, “la vida pasaba veloz y eso le gustaba, le gustaba no tener que pensar ni recordar tanto el mar helado de su pueblo, los despertares grises que no anunciaban nada distinto, la monotonía de una existencia insignificante incluso para él mismo” (104).

Así, al volver decidió mantenerse alejado e instalarse en un pueblo aledaño, pequeño pero más grande que la aldea de pescadores. Esto bajo la idea de la presencia-ausencia; estar lo suficientemente cerca de su madre, Eulalia, para ir a verla, pero también lo suficientemente lejos para no sentirse así de desgraciado con la vida monótona, como la que tuvo su padre, Florencio.

La razón por la cual volvió del norte fue porque su madre lo llamó debido a que su padre se quería morir. Martín salió pronto, pero no llegó a su funeral, en cambio se dedicó a deambular por distintos pueblos pues no pudo enfrentar esa situación, no pudo enfrentar a su padre.

En este cuento transcurren dos historias, la relación que tiene con unos adultos mayores que juegan al truco y que le comparten la sabiduría popular, y un lento y paulatino acercamiento con su madre. Al finalizar este cuento, y luego de haber comprendido ciertas cosas de la vida, sincera la verdadera razón por la cual no asistió al funeral: no era que las micros no pasaban, si no, porque no pudo afrontarlo.

—¡Que no pude! —gritó Martín—. No me dio el coraje para llegar hasta aquí y ver cómo le echaban tierra encima al viejo, y luego ver cómo cada uno regresaba a su casa, y en la noche alojar aquí, con usted, y el otro día mirar cómo todos esos hombres que lo habían llorado estaban igual, como si no hubiera pasado nada: que la pesca que la caña, que el truco, que las mismas historias que jamás ocurrieron. ¿Qué fue la vida del papá? Lo mismo una y otra vez. Y la suya. Y la mía. Y la de todos los humanos. Y de pronto llega la muerte y listo. (121).

En esta cita, se ve reflejada una problemática que desarrolla el libro; la circularidad de la vida (120). Lo que asusta a Martín es la monotonía, hacer lo mismo una y otra vez hasta que llega su muerte, sin embargo, su madre, arrugada, con las manos temblorosas, es quien le entrega una nueva idea de la vida y la muerte que trataré de resumir en esta cita:

—Yo sé que mi vida no ha sido nada del otro mundo, hijo —dijo la vieja después de un rato—. Lo mismo todos los días: que la cocina, que el telar. (...) Pero esta ha sido mi vida y ha tenido cosas bonitas. Un día fui madre: usted me hizo madre. (...) Y es verdad: ya tengo más de ochenta años y sé que me voy a morir en un tiempito más (...), y cuando se muera usted, nadie se va a acordar de mí, así como poco a poco a mí misma me va haciendo cada vez más difícil recordar la cara de Florencio. (...)

Pero a mí eso no me preocupa, no me preocupa que cuando yo muera a usted mismo le cueste recordar mi cara y mi voz. ¿Sabe por qué? Porque lo tuve a usted en mis brazos (...). Eso nadie lo sabe y a nadie le importa y por lo mismo está claro que nadie lo va a recordar, pero yo lo tengo acá adentro, y cuando venga la muerte la podré mirar y preguntarle cuántos hijos tuvo ella, cuántas cucharadas de azúcar le puso sus tecitos. (...) Y la muerte no me va a poder decir nada, porque la muerte es eso: la muerte. La muerte es la envidiosa de los que tuvimos una vida. Y no sabe la envidia que le da cuando ve que otra gente va a despedirse del que se está llevando, (...) toda la rabia que siente la muerte por cada lágrima que se derrama por un finado, porque nunca nadie va a derramar una lágrima por ella. (122-123)

Lo que se busca transmitir es que la vida no radica en su valor, por el contrario, está en lo que permite el goce, la tranquilidad, el acompañamiento de la familia, etc., dado que no es algo medible, valorable; al contrario de lo que se buscaría transmitir los espacios de la modernidad, pues ni el dinero acumulado, ni las viviendas, ni amores fugaces, ni la acumulación de vivencias distintas generarán más valor. La vida no es más que eso, una vida que, como la muerte, tampoco es más que la muerte.

Pero a raíz de eso la muerte constituye una contrapartida interesante; todos vamos a morir, es un supuesto lógico e inquebrantable, pero que, sin embargo, en la vida del personaje anónimo del primer cuento y en la de Martín del último, la muerte es un llamado de atención, todos vamos a morir, pero al mismo tiempo vivimos en una sociedad sin la muerte, no aparece en nuestra geografía, se anula en nuestra arquitectura, se borra prontamente de nuestras vidas. Vivir la muerte, en ese sentido, como experiencia, no es palpable, pues por una parte es imposible vivirla por completo y, por otra, se destina a un lugar ajeno, periférico, atemporal, una heterotopía, que en estricto rigor están los márgenes de la ciudad moderna y, como plantea García Alonso funciona como una ciudad de espejo al mundo de los vivos, existen sus leyes, tienen sus nichos y sus calles (336). Y, justamente por eso, por ser completamente ajeno, la muerte genera extrañeza de que “si bien (...) todo el mundo debe morir; sí en algunos casos es posible morir por otro o en su lugar, de todos modos un día u otro tendré que *morir mi vida*” (Thomas 268)

En ese sentido, la muerte, la propia muerte por parte de Martín, comienza con una muerte ajena, con lo que significa la experiencia del otro en su propia experiencia, y, en ese sentido, el temor de presenciar el cadáver de su padre, ese cuerpo objeto, que plantea

Thomas, es ver su espejo, su propia muerte y, a través de eso, su propia vida. La manera de no asistir a la muerte de su padre, como contrapartida del mundo moderno, no es falta de cariño, ni de poca importancia, es todo lo contrario: mantener el recuerdo de su padre, de una vida que no logra compartir, pero mantenerlo vivo, de alguna forma presente. Mientras que la muerte en “El velorio”, esa muerte propia, identitaria, debe serlo como única manera de desprenderse de la modernidad. Estas dos muertes, la propia y a través de la ajena abren y cierran esta estructura de relatos, en la cual veremos más adelante, genera un predominio por la experiencia en el modo de tratar la vida.

## II. La dimensión espacial: el imaginario del mundo rural

En virtud de este análisis y continuando el problema presentado en el subcapítulo anterior, la muerte del mundo moderno a través de sus personajes consiste en un quiebre entre la vida urbana y el mundo rural. En estricto rigor estos espacios convergen en una yuxtaposición de tiempos y espacios, y con ello nos referimos a lo ocurrido en “El velorio” y “La revuelta”. En que en el primer espacio, el de la ciudad moderna, capitalina, que se desarrolla brevemente como contraste con el resto de los lugares rurales, ya sea explícitamente, es decir, arrancando de ahí, o a través de su ausencia, mediante la historia personal de Martín y su pasado en el norte.

En el segundo espacio, correspondiente al mundo rural, con un lugar que se encuentra en el fundo Las Nalcas, propiedad de la familia Elizalde, y la caleta de pescadores junto a su pueblo de aledaño, constituyen por sí mismos espacios dinámicos, siempre sujetos a cambios, crisis y polémicas. Sus personajes son pasajeros, cada protagonista es secundario en la historia de otro, ya sea nombrándolo, como a Martín en “Formas de ganar el cielo”, interactuando con el cholo en “Ahijada” o, simplemente, viéndolo pasar, como el personaje anónimo en “La revuelta”. En ese sentido analizaremos el imaginario rural en estos espacios y cómo ópera su vínculo con la modernidad.

La autopista, como decíamos, que constituye en esencia un no lugar, acerca, como médium, al protagonista hacia la transformación identitaria en un nuevo espacio, el campo-sur. La autopista desde el punto de vista de su recorrido es al mismo tiempo un trayecto y un proceso que el personaje anuncia, de forma metaliteraria, “los hechos que voy a relatar ahora” (11). Este trayecto es el movimiento entre Santiago y la costa de la región del Biobío, desplazamiento entre la modernidad y la ruralidad. El proceso es el de

la autoficción en que el protagonista se transforma en la medida que se desplaza por la autopista, el cual pareciera ser uno común y corriente pero es, al mismo tiempo un avance y un retroceso en el camino en que avanza en la conexión entre un punto y otro, pero retrocede en el tiempo pues transforma el espacio en una oposición ya no entre modernidad y ruralidad, sino más bien entre presente y pasado: “Sin pensarlo salí luego de la carretera tomando un camino asfaltado hacia la costa que pronto fue un camino de tierra y luego con suerte un camino donde el auto finalmente se detuvo” (Montero, La muerte viene estilando 12). Este avance hacia el pasado — valga el oxímoron — es a inicios o mediados del siglo XX. El auto se detiene y queda en *panne*, sin bencina, pero varado también por la transformación hacia otro tiempo, en donde los autos no han llegado aún y, por tanto menos las calles y los caminos. Esta vuelta hacia el pasado se presenta de forma general pero se materializa en, por ejemplo, los cigarrillos que fuma junto a Joel Ferreira: “de una marca que yo creía desaparecida” (19).

Este camino de retorno en el tiempo y proceso de autoficción es el momento en que el personaje en crisis existencial desarrolla los problemas en torno a la decadencia de su vida que había, según dice, tocado fondo, y por tanto “sentía la imperiosa necesidad de estar en otro lugar, de ser otro, alguien más, algo más” (13). Y así, varado en los vastos territorios del campo chileno recuerda las historias contadas por su abuela por parte de los Elizalde y lo que contaba sobre la aburrida vida que tenía al ser la hija del patrón de un fundo llamado Las Nalcas.

Este proceso de autoficcionalización y transformación identitaria se refuerza en la medida en que en los acontecimientos se despoja de sus pertenencias que corresponden al tiempo de su presente inmediato, su conexión, por así decirlo con la modernidad. Pierde su celular, que se ha quedado en el auto, luego las llaves y su billetera. No tiene nada, salvo sus ropas mojadas, con lo que pudiese zafar de los acontecimientos posteriores, busca refugio en una casa en la cual se está velando una joven, llamada Elena, pero al llegar, hay una confusión total en torno a quién es realmente aquel sujeto, pues sin él conocer a nadie tiene un afectuoso recibimiento, ya que a él si lo ubican.

De esta forma, se desarrolla en el cuento un corolario de un proceso de confusión que inicia cuando se torna falsa toda su realidad y atolondrado escapa hasta los territorios del sur. Esto decanta finalmente en la transformación identitaria del personaje, ahora acusado de asesinar a la joven Elena mientras que la familia busca pruebas para inculparlo. En especial aquel rumor sobre qué se ha visto a Fausto, el caballo del patrón, deambular sin

jinete. Así, él se queda a dormir en esa casa, siendo una trampa para atraparlo, pero un peón de la hacienda llega a su rescate para sacarlo de ahí sin posibilidad de hacer nada y asumir su nueva identidad, Juan de Dios Elizalde.

—Se me quedó la chaqueta dentro de la pieza —dije, bajando como pude la voz.

—Ya está no la puede recuperar.

Entonces Fermín se fijó en mi camisa e hizo una mueca de horror.

— Tiene sangre todavía en la manga, patrón. (26)

Con el cierre de este primer cuento se da paso a los siguientes cinco relatos que se centrarán en el espacio rural, derivado de la muerte del personaje anónimo y ficcionalizado en los lugares procedentes de su origen familiar.

Así, del espacio de la modernidad al espacio rural y anacrónico sólo está el camino de la autopista. Y este lugar, que va retrocediendo en el tiempo en sí mismo es donde se hace efectivo el intercambio de dos dimensiones tiempo-espaciales que unifican el cuento de apertura con el de “La revuelta”, donde el protagonista es Juan de Dios Elizalde, pero desde la posición opuesta, el cuerpo es otro, pero su identidad corresponde al patrón.

El argumento gira en torno a la confusión que detona este cambio identitario, pues al despertar un día cualquiera, los peones no lo reconocen y lo apresan pues se encontraba sospechosamente dentro de los aposentos del patrón y tenía conocimientos propios de él. Sin embargo, logra escapar y luego se encuentra con Elena, que no lo reconoce y piensa que es su amante, Joel Ferreira. Al enterarse de esta situación, finalmente, el patrón, que se caracteriza por su malicia, la asesina y es el cuerpo velado en el cuento de apertura.

Sin embargo, luego de huir del lugar del crimen tiene la intención de juntar hombres para recuperar su fundo y ahí se hace presente lo que interesa en este primer momento, se realiza un cruce tiempo-espacial que divide las dos dimensiones del espacio moderno y el espacio rural:

De pronto distinguió una silueta que iba hacia él. Juan de Dios salió del camino y esperó que la sombra pasara. Un hombre empapado como él maldecía entre dientes, como un fantasma en la penumbra. (66)

Aquel hombre, sin duda, era el protagonista del primer relato, y cuando se aseguró de haberlo perdido, encontró a lo lejos un bulto que reconoció como un automóvil aunque

distinto a los que había conocido hasta ese momento<sup>11</sup>. Al asegurarse de que no había nadie buscó refugio en su interior hasta quedarse dormido y tener “los sueños más horribles que puede tener un ser humano” (67). Sin embargo, despertó horas más tarde con unos golpecitos en la ventana provenientes de unos oficiales de la policía, quienes reconocieron que el auto correspondía a uno que fue robado en la capital ayer por la tarde.

Este intercambio identitario entre el personaje anónimo y el patrón Juan de Dios Elizalde es una exposición de dos tiempos diversos y dos realidades opuestas, un trabajador de oficina infeliz y un patrón de fundo, de alrededor de 100 años antes.

Este libro por tanto trae un imperativo fantástico y nostálgico en que converge una propuesta literaria del autor que viene trabajando en obras anteriores con relación a la tradición popular, pero además se releva la posición del campo, como vida en su interior, desde una posición exótica, a través de su mitología y cotidianidad rescatando elementos característicos de una idea del sur y el campo, pero que finalmente cae en estereotipos un poco simplones, generando una crítica a la modernidad pero a través de una vuelta conservadora sin criticar el estatus de la hacienda, más allá de establecer, como dice Amaro, una distinción entre buenos y malos (párr. 7). Al mismo tiempo que busca embellecer una realidad característica de pueblos pequeños, que vendría siendo el abandono, y con ello, la tranquilidad y el silencio, pero se deja bajo la alfombra problemas como el alcoholismo, el trabajo, la soledad en la tercera edad, etc.

De esta manera, la representación del espacio del fundo Las Nalcas, está dado por las relaciones de producción que ahí coexisten; la tierra como propiedad privada está en manos del patrón y los trabajadores — también denominados peones— que producen la tierra para generar ganancias al patrón. En efecto, esta relación de codependencia se sustenta en proveer de trabajo a quienes no lo tienen, a costa de la completa apropiación de su vida. Sin embargo, esta obra no nos permite conocer en profundidad las condiciones en que se efectúa esta relación de dominación. Ahora bien, el patrón ejerce sobre sus inquilinos una violencia de todo tipo que le provee su estatus de propiedad por sobre ellos, hablamos de violaciones, aprehensiones, golpes, etc., que quedan en la completa impunidad. Aunque de todas maneras, como espacio de representación, el fundo es experimentado como un lugar hostil, pero para la Negra y muchos inquilinos, era el único

---

<sup>11</sup> Hay que recordar que son dos dimensiones temporalmente distintas, una en el siglo XXI y la otra a comienzos del siglo XX.

espacio conocido, y por tanto, se sentía segura al no saber si afuera de los límites del fundo tendría la protección de la madrina. La práctica espacial implica que para escapar hay que atravesar un bosque; que en esencia es terrorífico por su extensión, la oscuridad y los peligros a los que pueden ser sometidos, es decir, escapar implica una empresa que consiste en dejar atrás la estabilidad y los vínculos, y como tal, al igual que en “El velorio”, es una marcha sin retorno.

La caleta de pescadores se caracteriza por ser un pequeño pueblo de habitantes que cumplen esa labor, ambientado años más tarde del escape de la Negra del fundo Las Nalcas, en el cuento “Ahijada”, y, por tanto, la relación de comunicación con otros pueblos es más amplia y estable. Sin embargo, las historias giran en torno a la desolación y tranquilidad de este pequeño pueblo que carga con pocos muertos y sin una vasta historia en sus anales.

En el cuento “Formas de ganar el cielo” que establece este abandono que se genera en un pueblo pequeño, tiene lugar en la casa de Florencio y Eulalia y se narra la agonía del hombre que aunque estaba sano sabía que iba a morir. Este hombre, postrado en cama, espera la llegada de su hijo, Martín, para despedirse de él y transmitirle un secreto. Mientras eso ocurre, el hombre experimenta su propia muerte y procura algunas peticiones para Eulalia que consisten en colocar dos monedas en sus ojos para pagarle al barquero que lo lleva por el río que separa el mundo de los vivos con el de los muertos. Sin embargo, su esposa, se niega a hacerlo porque lo considera absurdo y además no está escrito en la biblia. La agonía, en ese sentido, se hace dura pues se niega la lucidez de Florencio y al mismo tiempo la lejanía lo separa de su hijo. Y cuando Florencio finalmente muere, Martín no llega, y no lo hará hasta mucho después de que su padre esté enterrado. Eulalia, por su parte, espera la llegada de su hijo, e incluso alarga el responso durante cuatro días, pero al ya no poder seguir esperando, los habitantes de la caleta inician la procesión hasta el cementerio de “más de tres centenares de tumbas” (41). La razón por la cual Martín no llega se comenta en el último cuento “Flor y truco, forastero” que ya revisamos en el subcapítulo anterior.

Finalmente el imaginario rural que se plantea en estas narraciones es, como decíamos, bastante estereotipada hacia concepciones básicas del criollismo, con hombres brutos, alcohólicos, violentos, con vivencias dignas de compartir junto a sus amigos por sobre sus familias. La provincia, en ese sentido es el reflejo de un tiempo anacrónico, que parece ser admirado en su plenitud, pero mientras más aborígen mejor, con sobrerrepresentación

de las tradiciones que mientras no muten son bellas. De esta forma, el espacio rural tiene dos temporalidades fundamentalmente, la que corresponde a la familia Elizalde y luego de la muerte de Juan de Dios, la vida en los pequeños pueblos aledaños, lo que constituye una oposición entre pasado y contemporaneidad representada en la historia de vida de la Negra, personaje crucial para dotar del espacio rural un significado simbólico y fantástico, quien, junto a su madrina que es una especie de entidad que se le aparece sólo a ella y la acompaña y protege, pero también puede aparecer junto al canto de los queltehues, aves que anuncian la lluvia en la parte sur de Chile y Argentina. Este anuncio de lluvia, en ese sentido, viene acompañada de la muerte, he ahí entonces el origen del título que unifica los relatos, pues La muerte viene estilando tal cual el sujeto del primer cuento, cuya presencia anunciada, vagabunda y sin refugio, constituye un borramiento de lugares y existencias al mismo tiempo que la cantidad de muertes le entrega el contenido histórico a los pueblos. Por ejemplo, la caleta no sólo es un pueblo pequeño por sus trescientos habitantes, sino que lo es también por sus trescientas tumbas en el cementerio.

Es por esta razón que cuando nos referimos a la autoficcionalización del sujeto para escapar de la modernidad hacia un territorio vinculado a lo natural y simbólico, se busca resaltar con los relatos las tradiciones que han logrado preservar una característica central en la sociedad, aquella que crea y fortalece comunidad. Nos referimos a la transmisibilidad de experiencias a través de la narración que, como fueron abandonados por las generaciones que ya no las escucharon de sus padres o abuelos, se perdieron y, con ello, su historia y el valor de su vida que ha generado, entre otras cosas, experiencia a través de los años. De la misma manera funciona al revés, la muerte carece de valor, aunque se asuma como tal, pues la experiencia de la muerte en la sociedad culmina con la ausencia física o la presencia-ausencia a través del llanto, el anhelo o la nostalgia, pero no a través de la narración que representa tal como cimientos que sostienen los pilares de la tierra.

### III. El giro narrativo arcaico

Como ya se ha expuesto con anterioridad la estructura de esta obra implica de una apertura a un mundo narrativo que escapa de la modernidad con el fin de enriquecerse existencialmente. De esta manera, el rol que cumple el cuento “El velorio” no sólo es valioso por su exposición del problema de la sobremodernidad, la apertura narrativa y la yuxtaposición espacial de dos temporalidades, sino también se propone una lectura que

incorpore un sentido a la ficcionalización del sujeto como un giro narrativo arcaico para relevar, como solución a la contradicción dialéctica, la manera en que se comporta la comunidad en un espacio determinado. Si bien Montero ya expresó una idea similar en su libro *Taguada* (2019), el rescate de lo popular tiende a ser una constante que incluso busca la universalidad con la incorporación intertextual de *Las mil y una noches* en el libro *Tony Ninguno*. En esta ocasión, el libro *La muerte viene estilando*, se aferra al narrador benjaminiano, en cuanto a aquel narrador “que tiene un consejo para dar al oyente” (64).

En este sentido, el narrador en el cuento “El velorio” es aquel que Benjamin plantea con la problemática del fin del arte de narrar (60). Esto no se refiere a que el narrador de este relato efectivamente no narre, sino por el contrario, es capaz de narrar porque pudo colapsar, aburrirse y escapar de su condición alienada justo cuando tuvo un sentimiento de irrealidad. Sin embargo, en el cuento se plantea que esa vivencia, sin duda fundamental para entender el conflicto, no es relevante, pues dice: “Esto no tiene ninguna importancia para los hechos que voy a relatar ahora. Explican, sin embargo, por qué me ofrecí para buscar al aeropuerto a un socio extranjero de la firma” (11-12). Es decir, que para él no hay nada lo suficientemente importante aún para narrar puesto que supone que lo fantástico y extraño viene después. O, en otro sentido, lo que ocurrió sólo refleja la parte del sentimiento y acontecimiento personal que llevó a escapar a un hombre que aún no entiende la razón de todo esto, pero que, sin embargo, el lector reconoce pues reacciona como oposición a su vida moderna, y que para nosotros ha sido la parte crucial que sostiene todo el relato. En ese sentido, Agamben, en el ensayo “El fuego y el relato” cuando plantea que “todo relato —toda literatura— es, en este sentido, memoria de la pérdida del fuego” (12), entiende que el fuego es del misterio, lo que el relato es de la historia, y en ello, entonces, radica la literatura, quiere decir, en virtud de nuestro análisis, que la razón del relato no está en la extrañeza del sentimiento de irrealidad en la modernidad, pues no se comprende, sino por el contrario, está en los inicios de aquello que se plantea que si es transmisible, en este caso, las experiencias rurales de los cinco relatos posteriores que integran este universo narrativo, pero lo cual no quiere decir que no tenga un origen y que este no sea relevante. Porque en suma este protagonista busca el sentido de su existencia involucrando hacia su interior, hacia sus orígenes familiares, que luego, por problemas de la construcción del espacio-tiempo, no puede escapar pues

ha sido confundido como el asesino de Elena y, posteriormente, asesinado, mientras que el verdadero asesino, es encontrado por la policía en el auto del jefe al día siguiente.

Esta idea de transmisibilidad tiene su desarrollo en el relato final “Flor y truco, forastero”, que cuenta dos historias simultáneas con eje en el personaje de Martín. Por una parte, el espacio está ambientado en una localidad más grande que la caleta de pescadores donde Martín trabaja vendiendo seguros, y por la otra parte, se ambienta en la casa de Eulalia, su madre, que recientemente ha enviudado.

En la ciudad donde vive Martín comparte con unos ancianos que la invitan a jugar al truco; un juego popular que consiste en conseguir una determinada cantidad de puntos, y así, los jugadores pueden decidir entre quince o treinta puntos dependiendo del tiempo que tengan para jugar. Lo importante es que en este cuento ellos deciden jugar de a treinta y siempre en parejas, nunca uno puede quedar solo: “El truco es de a cuatro. Lo demás son inventos de los argentinos. Se juega en pareja o no se juega” (107). Este juego funciona como punto de reunión de los amigos de toda una vida y en la medida en que ninguno puede quedarse sin pareja, al morir o enfermarse un jugador, el relato se encarga de que siempre haya uno que llegue en su reemplazo.

A raíz de eso, la reunión de los jugadores se convierte en un espacio de conversación, algo así como un aislamiento de la realidad que rodea la hiperproductividad del trabajo, las labores, la familia, etc., y, en especial, es un espacio de transmisibilidad de experiencias. Se desarrolla, incluso, un elemento de la tradición oral popular que consiste en el uso del verso octosílabo, muy usado en la poesía y en la música, ya sea a través de la décima, los cuartetos, etc. Esta incorporación de la tradición oral se experimenta como un aprendizaje adquirido por los habitantes de la región y asimismo se traspasa a las próximas generaciones. Sin embargo, para Martín esto no había sido relevante hasta ese momento, aunque sí lo conocía, de hecho al jugar por primera vez reacciona con seguridad cuando su oponente, Ananías, dice “truco”; ya que a través de su entorno, de darse cuenta en el sitio en el que estaba, del aire que respiraba y el olor a vino y a mar, se presenta su padre, fallecido, en la taberna, aquello lo conmociona y responde, como si Martín lo hiciera a través de él:

Con las cartas que yo tengo  
tampoco me asusta el cuco,  
y así es que no me detengo

le digo quiero y retruco. (108)

Esta primera experiencia con la tradición le pareció “la bienvenida más hermosa del mundo” (109), lo cual es importante para incorporarse a un sistema provincial bastante cerrado, que en palabras de Verdugo, suele fijar “como valor positivo a lo local y como valor negativo a lo no local” (17). De ahí en adelante, Martín empieza a incorporarse en este espacio y metamorfoseando para cada vez sentirse como uno más de los que habitan estas tierras. El conflicto derivado de la modernidad tiende a mirar en menos a la vida rural o de provincia; los lujos, la velocidad, las apariencias, desenfocan al sujeto en cosas sin importancia; y, cuando Martín escapa de eso, le cuesta aún pensar en disfrutar una vida que considera monótona, que todos los días sean iguales con los mismos paisajes y la misma arquitectura. Sin embargo, al poco tiempo entiende que lo que se negaba a ser por no querer ser como su padre, terminaría siéndolo de igual forma, sólo que en distintos contextos, quizá en el norte tenía un apartamento y pasaban más acontecimientos dónde poner atención, pero el sur le entregó una manera distinta de ver la vida.

Había salido sin salir y ahora volvía sin volver. Se negaba a ser un pescador como todos los hombres del pueblo, pero al final había cambiado bote por bicicleta y peces por personas que mordían el anzuelo de un seguro que no necesitaban.

En el fondo la vida es igual en todas partes. (110-111)

Entonces, Martín al camuflarse en su entorno, pasar a ser parte del paisaje, dejó de ver la vida con los ojos de un forastero, sino que se integró en sus tradiciones de la mano de los ancianos con los que jugaba al truco. A raíz de eso, de esa experiencia adquirida en el círculo de amistad y compañerismo, comienza a acercarse a su madre también; ya lo había hecho físicamente, pero ahora lo haría escuchando y compartiendo con ella, no sólo como su hijo, por ser su hijo, sino como un provinciano más, como ella. Entendió, por lo demás, que no cambiaría las cosas forzando o hacerlas de otra manera. Jugar truco para él y los habitantes de los pueblos es parte de su esencia, de residir en los territorios del campo y sur chileno; juegan no porque están ahí sino porque son de ahí.

— ¿No ha pensado que si me hubiera venido a vivir acá también habría terminado jugando truco como todos los pescadores?

— Eso depende de usted.

Martín quiso explicarle que no, que no dependía de él, que tenía la frente marcada por haber nacido en esta caleta perdida y que desde algún tiempo había decidido dejarse llevar por la vida según la vida misma fuera proponiendo, porque había entendido que no importaba lo que decidiera, que siempre iría por la vida llevando olor a mar y a lluvia y a humo. Pero en vez de eso dijo que se le hacía tarde y apuró el mate. (117)

La llave de la tradición, en ese sentido, implica una vuelta a los orígenes cuando el narrador que inicia en el primer cuento asume un giro arcaico de su propia vida y da paso a otros narradores arcaicos, como una forma de asumir la muerte de su identidad, contaminada por la modernidad, para que de nuevo, décadas después, quizá cien años una persona pueda reencontrar su lugar que pensó perdida en lo ajeno. En este caso, Martín, encontró la relevancia en el goce de la pertenencia a la comunidad, en sus tradiciones, juegos, comidas, en sus narraciones. Este giro narrativo, que más bien sería una larga vuelta al pasado y de vuelta al presente toma elementos de la tradición que le entrega las respuestas que la modernidad no concibe, pues se fundamenta en lo efímero, en el exceso y no en el silencio, en escuchar, en narrar, en transmitir experiencias.

## Conclusión

Estas narraciones se caracterizan por construir relatos que utilizan a la literatura como un instrumento de desviación, cuyos personajes se caracterizan por no adaptarse a la norma y deben agruparse en lugares aislados o terminan colapsando y escapando para dejar todo atrás. En ese sentido, expresan de forma explícita la necesidad de estar en otro lugar, en otro tiempo y espacio, de evadir sus crisis derivadas de sus contextos de violencias ficcionalizándose, girando hacia sus adentros a cien o mil años en el pasado para rescatar, en la tradición, en lo popular, las respuestas que su vida moderna o utópica, no logra entregar.

De esta manera, *Tony Ninguno*, es una novela que aborda la dimensión espacial desde la subjetividad de Javiera, una joven trapecista que fallece en extrañas circunstancias y que no tiene tiempo para comprenderlo todo, pues una parte de su vida estuvo jugando a un juego de ilusión y verdad, ficción o realidad. Por tanto, desde la muerte hace un recorrido por su existencia y su relación con Tony Ninguno, un niño desamparado que recibió una educación en base a la violencia y la confusión de ser nadie o ser el rey de Persia, de esa forma, todo escala hasta quedar trastocado, sin posibilidad de distinguir entre el bien o el mal. En esta narración póstuma se toman en cuenta sus sucesos más importantes en relación con su vida, el abuso de su padre adoptivo y, en especial, su relación con los dos tomos del libro *Las mil y una noches*, convirtiéndose no sólo en una narradora oral, sino en una lectora y escritora de su entorno, que relee y reescribe de acuerdo con el libro árabe.

El espacio del circo en este libro se construye como una heterotopía, es decir, una utopía localizada, un lugar real, fuera de todos los lugares. Es, en estricto rigor, un contraespacio pues sin tener un lugar fijo puede estar en cualquier lugar y al establecerse logra oponerse al resto de espacios para transformarlos en un espacio de fiesta y asombro, de ilusión y verdad; en donde se yuxtaponen espacios contradictorios de la vida rural del norte del país, con habitantes que buscan su futuro luego de la crisis del salitre y paisajes desérticos como los relacionados con el antiguo Oriente Próximo de donde provienen las narraciones. Sin embargo, lejos de tener la importancia de un imperio, estas localidades constituyen ser la esencia de este circo, uno pobre y provincial, cuya característica implica ser la oposición entre la ciudad, cuyos circos son ricos, con trabajadores pagados y en buenas condiciones de vida.

La vida dentro del circo está caracterizada bajo la utopía del cuerpo, ya que producto de los abusos sufridos cada vez que la carpa se desarma, la protagonista busca anular sus sentidos, morir durante las noches, eliminar su identidad para dejar de ser Javiera y empezar a ser Sherezade, es decir, vivir en un cuerpo borrado, un cuerpo incorpóreo. En ese sentido, las circunstancias de la vida fueron facilitando esta transformación identitaria hacia el personaje de ficción, pues de a poco se fue conformando en un cuerpo despojado de su nombre, de sus padres, de su procedencia, y por tanto, ve en la posibilidad de involucionar, de girar hacia dentro de sí, hacia mil años atrás para buscar el origen de su carácter.

De esta forma, Javiera que había aprendido desde pequeña a oscilar por el aire con sus trapecios, tuvo un accidente que culminó con buscar otra forma de desarrollar su habilidad artística y logró, mediante la narración oral, oscilar por la realidad y la ficción, por la verdad y la ilusión, por ser Javiera o ser Sherezade, por vivir en el circo o en un palacio. Sin embargo, este juego intertextual tiene un costo que implica seguir la pauta del libro árabe y con ello su elemento extratextual, pues una creencia popular indica que quien termine de leerlo morirá. De esta forma, la intertextualidad funciona como una fuerza gravitacional que rige que la narración del hipertexto circule por la órbita del hipotexto, es decir, que los acontecimientos propios del libro ya están escritos pues se rigen como relectura y reescritura. Esto implica, que aún cuando Javiera y Tony Ninguno logran romper la ilusión y piensan detener el juego intertextual, de igual manera eso ya estaba establecido en el libro, y por tanto, a falta de leer la última parte, la reescriben cumpliendo así con el mito y falleciendo ambos.

Por otro lado, en *La muerte viene estilando*, la narración circula también entre los límites de la ficción y realidad como contrapartida a un mundo moderno del cual sus habitantes no logran adaptarse. Así, la muerte es una instancia para advertir sobre los riesgos de la modernidad que se caracteriza por su hiperproductividad y determinada por su idea del exceso en diversos sentidos, ya sea de estímulos, de tiempos, acontecimientos o espacio. De esta forma, un personaje debe ficcionalizarse para escapar de esta realidad, y esto ocurre en el único lugar con algún mínimo de tranquilidad, el baño de la oficina, un lugar que permite pensar y reflexionar a diferencia de otros lugares, y al hacerlo se da cuenta que su vida ha tocado fondo y escapa.

Escapa por la autopista que bajo la concepción de Augé es, en esencia un no lugar, el lugar del anonimato. Este no lugar funciona como un médium entre el pasado y el

presente, pues involucona en sí mismo y pasa de ser una autopista de la modernidad hasta con suerte un camino remoto.

El sujeto, atolondrado por su condición de sobremodernidad, sabe que debe morir esa parte de sí para alejar su vida moderna y transformarse en otro para así habitar en otro tiempo, en otro lugar, para tener otro pasado y futuro. El problema es que al hacerlo, al involucionarse, girar hacia dentro en sus orígenes familiares queda atrapado en la circunstancia de ser el autor de un crimen.

Así mismo, la idea de morir para alejar su condición moderna abre una gran contradicción dialéctica entre campo y ciudad, o más bien, entre un tiempo moderno y tiempo remoto, que será tarea de Martín resolverla.

Asimismo, este personaje experimenta la muerte de otro, en este caso la de su padre, como su propia muerte, la de la modernidad y así se irá incorporando paulatinamente a comprender un mundo rural, adaptándose a sus creencias y tradiciones.

El imaginario del mundo rural es característica de una contrapartida del mundo moderno, imaginado mediante un lugar estereotipado de hombres brutos, alcohólicos y violentos, mujeres a la espera de lo que pase, siempre fieles y razonables para perdonar y mantener la familia. Es decir, un mundo rural en esencia aborigen y desde ahí se trata de rescatar lo bello. Una propuesta, a nuestro juicio un poco simple, pero que se busca justificar dentro de la narración con el objetivo de conformar un espacio fantástico y simbolizado, donde las tradiciones se mantienen porque sino se quiebra la construcción de este mundo.

A través de eso, los cuentos buscan incorporar este mundo rural provincial, como un lugar silencioso en donde estas tradiciones tienen una razón de ser muy importante en la conformación de la comunidad y esto es la transmisibilidad de experiencias. Por esa razón, el cuento de apertura busca ficcionalizarse para generar un giro arcaico en que su narrativa de una vuelta para adquirir cien años de experiencias para valorar los espacios silenciosos, la conversación, el escuchar y narrar historias.

Es por esta razón que estas dos narraciones se caracterizan por buscar en otros tiempos y lugares, la razón de una vida incómoda, terrible o inadaptable. Para habitar en un mismo lugar con distintos espacios y tiempos, ya sean cien o mil años en el pasado. Este lugar donde todo es posible, donde se puede desviar y evadir la realidad para lograr ser otro u otra con una distinta identidad, tiene su ubicación en la literatura.

## Bibliografía

- Academia Chilena de la Lengua. *Academia Chilena de la Lengua*. 29 de septiembre de 2022. 14 de octubre de 2022.  
<<https://academiachilenadelalengua.cl/academia/2022/09/29/la-academia-entrego-sus-premios-del-ano-2022/>>.
- Alonso, María García. «Los territorios de los otros: memoria y heterotopía.» *Cuicuilco* Número 61 (2014): 333-352.
- Amaro, Lorena. *Palabra Pública, Universidad de Chile*. 14 de mayo de 2021. 12 de octubre de 2022. <<http://palabrapublica.uchile.cl/2021/05/14/los-riesgos-de-la-nostalgia/>>.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa, 2000.
- Baringo Ezquerro, David. «La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración.» *Quid 17* (2013): 110-126.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Novena edición 2006. Mexico DF: Editorial Porrúa, 1985.
- Bottinelli, Alejandra. «Heterotopías del cuerpo en el relato contemporáneo de la periferia chilena.» *Altre Modernità, Università degli Studi di Milano* (2021): 290-303.
- Bruno, Pep. *Por los caminos de la tierra oral*. 14 de mayo de 2018. 12 de octubre de 2022. <<http://tierraoral.blogspot.com/2018/05/tony-ninguno.html>>.
- Compañía La Matrioska. *La Matrioska*. s.f. 12 de Octubre de 2022.  
<<https://lamatrioska.cl/>>.
- El mostrador, Cultura +Ciudad. *Escritor chileno gana el X Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska de la Ciudad de México*. 10 de octubre de 2017. 12 de octubre de 22. <<https://www.elmostrador.cl/cultura/2017/10/10/escritor-chileno-gana-el-x-premio-iberoamericano-de-novela-elena-poniatowska-de-la-ciudad-de-mexico/#:~:text=El%20escritor%20chileno%20Andr%C3%A9s%20Montero,de%20M%C3%A9xico%2C%20Eduardo%20V%C3%A1zquez%20Mart%20>>.
- Espinoza, Patricia. *Crítica literaria: La muerte viene estilando*. Santiago, 23 de abril de 2021. LUN.

- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las Heterotopías*. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Genette, Gérard. «La literatura a la segunda potencia.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997. 53-62.
- Giglio, Yinina. *Cine y Literatura*. 19 de noviembre de 2018. 12 de octubre de 2022. <<https://www.cineyliteratura.cl/novela-tony-ninguno-de-andres-montero-asi-en-la-vida-como-en-el-circo/>>.
- Kristeva, Julila. «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela.» Navarro, Desiderio. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997. 1-24.
- Le Breton, David. *Cuerpo Sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.
- Montero, Andrés. «Andrés Montero. El narrador que revive las historias de su abuelo.» Simonetti, Marcelo. *Tilde*. Spotify, 2021. <<https://open.spotify.com/episode/7cEdXra69zaMiA48Gsev6B>>.
- Montero, Andrés. *Entrevista al autor de la novela «La muerte viene estilando» Andrés Montero: «El alma es lo único realmente cierto de uno mismo»* Claudio Garvizo. 10 de mayo de 2021. Culturizarte. 12 de octubre de 2022. <<https://culturizarte.cl/entrevista-a-autor-de-la-novela-la-muerte-viene-estilando-andres-montero-el-alma-es-lo-unico-realmente-cierto-de-uno-mismo/>>.
- Montero, Andrés. *Entrevista Andrés Montero - TONY NINGUNO* La Pollera Ediciones. 17 de Septiembre de 2020.
- . *La muerte viene estilando*. Santiago, Chile: La Pollera, 2021.
- . *Tony Ninguno*. Santiago, Chile: La Pollera, 2016.
- Mosciatti, Ezio. *Bibiobiochile.cl*. 3 de febrero de 2020. 10 de octubre de 2022. <<https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/libros/2020/02/03/tony-ninguno-no-sabiamos-quienes-eramos-fuera-del-circo.shtml>>.
- Riquelme, Dante. «revista origami.» 3 de mayo de 2021. 14 de octubre de 2022. <<https://revistaorigami.wordpress.com/2021/05/03/notas-sobre-la-muerte-viene-estilando-de-andres-montero/>>.
- Shokiche, Javiera. «"La memoria del fantasma: Testimonio póstumo en Mapocho y Tony Ninguno"» *Tesis*. Universidad de Chile, 2020.

Thomas, Luis-Vicent. *Antropología de la muerte*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Verdugo, Mario. «La república de Coelemu y el malestar en la nación. Codificaciones locales en la nueva provincia de Andrés Gallardo.» *Acta Literaria* 53 (2016): 13-28.