

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y humanidades  
Departamento de Literatura

# **Decibilidad y narración impenitente. La escritura de Patricio Manns**

Tesis para optar al grado de magister en literatura Mención: Teoría Literaria

Autor:

**José-Luis Medel López**

Profesor Guía: Manuel A. Jofré Berríos

**2003**



..	1
<b>Agradecimientos .</b>	<b>3</b>
<b>1.- Introducción . .</b>	<b>5</b>
1.1.- Cuestiones metodológicas .	7
<b>Primera parte .</b>	<b>13</b>
2. Decibilidad . .	13
<b>2.1.- Primera aproximación . .</b>	<b>13</b>
<b>2.2.- Propositiones .</b>	<b>15</b>
<b>2.3.- La cuestión del texto . .</b>	<b>16</b>
3.- Manns .	18
<b>3.1.- Escribir . .</b>	<b>19</b>
<b>3.2.- Exilio . .</b>	<b>22</b>
<b>3.3.- Memorial . .</b>	<b>24</b>
<b>3.4.- Actas . .</b>	<b>24</b>
<b>Segunda parte . .</b>	<b>27</b>
4.- Novelas .	27
<b>4.1.- Poética de la furia .</b>	<b>28</b>
<b>4.2.- Parabellum . .</b>	<b>30</b>
<b>4.3.- Escribir. Agresión. Agonía .</b>	<b>30</b>
<b>4.4.- Envolturas .</b>	<b>31</b>
<b>4.5.- Movimientos . .</b>	<b>33</b>
<b>4.6.- Dobles . .</b>	<b>35</b>
5.- Contraluz. Poética de la silueta .	37
<b>5.1.- Antetexto .</b>	<b>38</b>
<b>5.2.- Encuentro -entrecruce de hablas- soledad . .</b>	<b>38</b>
<b>5.3.- Caballero solo .</b>	<b>39</b>
<b>5.4.- Intervenciones . .</b>	<b>40</b>

6.- Noche. Poética de lo invisible. Siluetas . .	43
<b>Tercera parte . .</b>	<b>49</b>
7.- Conclusiones .	49
<b>7.1.- Inocencia y expiación .</b>	<b>49</b>
<b>7.2.- Problemas textuales .</b>	<b>52</b>
<b>Bibliografías .</b>	<b>55</b>
<b>A) Bibliografía Primaria.</b> Obras de Patricio Manns . .	<b>55</b>
b) Bibliografía secundaria. Crítica sobre novelas de Patricio Manns .	55
<b>Artículos . .</b>	<b>56</b>
C) Bibliografía terciaria .	56

---

*A mi madre. A Sofía, mi hija, que ama las historias. A Gladys, por su paciencia y fortaleza. A mis amigos*



## Agradecimientos

Finalmente quiero agradecer al profesor Manuel Jofré por su consejo oportuno y Dedicación constante.





# 1.- Introducción

**«Desde luego yo puedo contar el argumento de un libro, y no puedo contar el argumento de una melodía muy sencilla es decir puedo simplemente repetirla, pero hay algo más en el libro de lo que puede ser referido, hay algo más en un libro que su índice, que su resumen, hay el libro mismo.»**

**Borges, Jorge Luis. "Mi prosa", en Cuadernos hispanoamericanos, núms 505/507, Julio-Septiembre de 1992, pp. 51-72.**

El estudio que se abre aquí intentará situar la obra novelística de Manns en el campo teórico de los estudios literarios atendiendo a una exigencia de análisis que posibilite descifrar las determinaciones y estrategias textuales dispuestas por el autor para construir su escritura.

La intención concreta es proponer una reflexión sobre la literatura y acaso, de la ontología de ésta, mediante el análisis cuyo objeto ya enunciado, permita leer las escrituras literarias de Manns en sus relaciones estructurales, las que vienen a hacer confluir en el espacio narrativo novelesco retóricas documentales, relato histórico y ficción. Un cuerpo escritural híbrido cuya esencialidad erige una particular estrategia narrativa dispuesta en sus movimientos circulares y envolventes a recuperar la memoria.

El espacio narrativo de estas obras es de la novela, una forma de escritura que, a saber, se ha constituido desde sus orígenes como problemática.<sup>1</sup>

Tal empresa, exige definir los textos de Patricio Manns en cuanto novelas, como manifestación de un discurso literario específico que elabora cada vez, una técnica y una

decibilidad, es decir, un dejarse leer en su tramaje denso y a la vez indeciso.

Lo anterior no puede darse en una formulación a priori, sin más; exige aplicar conceptos propios de la narratología y la semiótica del texto, para proponer un modelo de análisis que de cuenta de los objetivos propuestos en torno al objeto de estudio.

Permitirá, entonces, tal análisis, precisar las "figuras" narrativas que el autor pone en escena; figuras que pueden ser presentadas por ahora como funciones de la forma del relato, permitiendo indagar en la diversidad de discursos y narratividades que atraviesan la obra del autor cuya característica fundamental parece ser la plurivocalidad y, finalmente, una empresa decididamente transtextual.

La empresa escritural aludida construye formas narrativas disímiles, proponiendo entrecruces violentos de tradiciones orales de extracción popular y antropológica, modos narrativos y escriturales como la crónica, el testimonio, el relato periodístico y ficcional. Organiza así el autor un mundo intertextual hecho de fricciones narrativas que convocan la cita histórica, la referencia autobiográfica, los lenguajes locales y regionales, las narratividades diversas, y los juegos de simulación, propios del género novelesco.

Serán objeto de este estudio la novelas de Manns que a continuación se indican:

- El desorden en un cuerno de niebla (Buenos Aires: Emecé, 1999.)
- El corazón a contraluz (Buenos Aires: Emecé, 1996)
- Memorial de la noche (Santiago de Chile: Sudamericana, 2000)

Las obras indicadas corresponden a escritura realizada a partir de los años 80 y puede decirse que representan aspectos concretos de la madurez creativa del autor; aunque las obras elegidas evidencian estrategias narrativas propias, del estilo de Manns en la extensión general de su proyecto novelesco.

Parece obvio indicar que el estudio de estas novelas no comprende ningún ánimo de agotarlas, ni de entregar juicios definitivos o excluyentes.

La principal hipótesis de trabajo alude a la renovación de la novela chilena en el lenguaje narrativo de la obra de Manns en la que es posible identificar operaciones

---

<sup>1</sup> Jara, René y Moreno F, Anatomía de la novela. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso, 1972, pág. 15 En este texto, clave para comprender los problemas teóricos y conceptuales de la novela, respecto al origen de esta los autores dicen: La cuestión acerca de la definición y los orígenes de la novela no ha logrado jamás el acuerdo de los teóricos que se han preocupado de ella. Los hay quienes endilgan al género toda la prosa antigua: serían novelas los relatos de Apuleyo, Heliodoro, Lucano, y aún las narraciones egipcias. La novela de caballería ha sido señalada por otros como el hito inicial. Algunos la hacen derivar de El Quijote; otros del entronque de la picaresca, la prosa psicológica del tipo de La princesa de Cleves y las memorias al modo de Montaigne y Madame de Sevigné. Hay también quienes fijan el primer paso en Manon Lescaut, la célebre novela de del abate Prévost, escrita en 1730, y de la cual Maupassant dijera que introduce el encanto de la novela moderna, observando que en ella el hablante deja de ser un mostrador ingenioso de personajes, para conformarse con ser un evocador de seres humanos, parecidos a los reales, que tienen su justificación en las páginas de un libro. A decir verdad, ninguna de estas posiciones nos parece errónea, aunque nos inclinamos a creer que la novela surge como género -tal como se la concibe contemporáneamente- con la forma de vida burguesa, lo cual no significa desconocer que antes del advenimiento de la burguesía se haya producido manifestaciones narrativas que, desde nuestro punto de vista, bien pueden considerarse como novelas.

híbridas para construir el mundo enunciado y el lenguaje con el que se lo enuncia, definidas por el ocurrir de un acontecimiento novelesco cuyo soporte se asume como un discurso mítico-histórico.

Tal nivel de narración se articula en función de la puesta en escena de movimientos disyuntivos llamados a quebrar el relato desde una operación retórica pluridireccional. La operación referida hace producir una forma de narratividad que desea instalar una decibilidad bárbara, cuyo proceso de significación se despliega en un andamiaje experimental que recoge, ecos, reflejos y sombras.

Esta estrategia parece indagar en las relaciones difíciles entre lenguaje mítico y lenguaje histórico, entre habla occidental hegemónica y hablas populares y aborígenes. Pero, sobre todo indaga en la cuestión problemática de la narratividad novelesca para un mundo (el latinoamericano) que en principio parece desplazado de la posibilidad de la invención literaria.

Es prudente además indicar que admitidos los puntos anteriores, la escritura mannsiana despliega un importante componente etnoficcional, ligado a elementos de narrativa fantástica. Ambos aspectos advertidos periféricamente otorgan la especificidad de una escritura atenta a la dificultad de narrar la realidad de un mundo desposeído y en permanente desmoronamiento.

De acuerdo a lo postulado, se infiere una investigación que comprende la pregunta por la envergadura, propia de la escritura de Manns, de su espesor concreto, del que se pretenderá dar respuesta. Respuesta que comprende los alcances posibles del corpus narrativo en análisis en una actualidad de la novela que hoy, más que nunca, esgrime su fatalidad, fatalidad propia de una textualidad en proceso, vulnerable a cualquier lectura y a cualquier interpretación, momentos éstos de la desventura misma del lenguaje en un mundo que ya no reconoce su trascendencia y su poder.

Es el espacio de la significación o de la construcción de este, en las novelas de Manns lo que motiva la reflexión teórica, en cuanto este espacio aparece construido por una operación de costura que viene a actualizar retazos (es decir sobrevivencias sesgadas) de voces amenazadas, cuyo destino sería el silencio y el olvido.

Por último, uno de los temas de esta tesis será una aproximación a la teoría de la novela, es decir, a una de sus muchas posibilidades como interrogación por la escritura y sus razones de ser. Tema evidentemente presente en la obra que se estudia.

## 1.1.- Cuestiones metodológicas

De las metodologías contemporáneas surgidas de la semiótica, cuya orientación teórica la constituyen los estudios literarios, quizás sea la narratología la más pertinente a un aproximación a la novela, este método, *"derivado del estructuralismo y ligado a las teorías de la narratividad y a la lógica o sintáxis del relato considera que los textos son fundamentalmente diegéticos, es decir, historias. Esto es, estructuras de acción, donde se presenta el desarrollo o alteración ulterior de cierto evento"*<sup>2</sup>

Si la novela se erige como "escritura problemática", es su condición de existencia una puesta a prueba de la suficiencia del lenguaje para decidir seguir narrando "en algún lugar". Ese algún lugar (topos) de la pregunta es (topografía que se desvanece constantemente) la novela, como escritura desmarcada y a la vez documento de la existencia en su constitución falible, azarosa, encrespada en su indeterminación paciente.

De estos apuntes preliminares, debe entenderse que las nociones usadas para aproximarse a la dificultad descrita son instancias instrumentales, construcciones tentativas heredadas de la teoría de la narratividad que en sus distintas vertientes y nombres, permiten descifrar y también iluminar la problemática descrita

Resulta pertinente indicar aquí, acaso, a modo de advertencia que una forma de escritura amenazada (como toda escritura) es la reflexión textual autocrítica, cuyo tema es la escritura misma, no la escritura teórica por cierto, sino la escritura como ficción y como proyecto de mundo. De esto, la novela viene a constituir un espacio paradigmático en cuanto forma escritural falible y tempranamente insuficiente; predominantemente precaria y sin embargo tenaz e impenitente.

Como novela, la escritura se resiste a toda traducción. Para la reflexión teórica esa resistencia es un desafío permanente cuya enunciación es la cuestión de si se da la probabilidad de un dejarse traducir de ella, de un dejarse decir por fin que quiere decir, (reto que se puede considerar fracasado desde su enunciación misma). Es, en último término, la pregunta por su condición de "decibilidad" que puede enunciarse abiertamente como un decible tembloroso, por hacerse.

Por cierto se reconoce en esto el postulado de Kristeva, que dice "*reconocer la problematización de este género discursivo, cuya existencia nos embarga, seduciéndonos por espacio de varios siglos. El anzuelo de este tejido textual, tenido como inestable, que se disuelve permanentemente sin que haya podido nunca fijar sus leyes*"<sup>3</sup>

No resulta ocioso convocar en este contexto las palabras de Michel Foucault, quien escribe:

***Desde la rebelión romántica contra un discurso inmovilizado en su ceremonia, hasta el descubrimiento de Mallarmé de la palabra en su poder imponente, pude ver muy bien cuál fue la función de la literatura, en el siglo XIX, en relación con el modo de ser moderno del lenguaje. Sobre el fondo de este juego esencial, el resto es efecto, la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en un intransitividad radical; se separa de todos los valores que pudieran hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandalosos, lo feo, lo imposible); rompe con toda definición de "géneros" como formas ajustadas a un orden de representaciones y se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar -en contra de los otros discursos- su existencia escarpada; ahora no***

---

<sup>2</sup> Jofré, Manuel. Seminario Semiótica y teoría de la recepción. Primer semestre 2002. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de literatura.

<sup>3</sup> Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen, 1981

**tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escritora donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino - particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal- hacia el simple acto de escribir. En el momento que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad estrictamente opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que decir que no sea ella misma, no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser**<sup>4</sup>

Cabe decir que en el desarrollo posterior vendrán a resonar voces que se han vuelto imprescindibles para el pensar. Así ciertas cosas recordarán a Blanchot, la relevancia de un pensamiento que intenta clarificar la cuestión literaria y el conjunto de dificultades que supone escribir, sus temas acuden a iluminar algunas preocupaciones apremiantes como por ejemplo; la constitución de la literatura como arte y el dilema inusual al que se enfrenta el escritor en la soledad de su accionar, que parece, sin porvenir.

No obstante lo anterior se advertirá otra resonancia, quizás mayor en un sentido metodológico. De los muchos sistemas de análisis proyectados por la imaginación intelectual del siglo XX, es evidente que la semiótica constituye uno de sus más brillantes capítulos. De acuerdo a esto se percibirá la presencia de autores como Barthes, Greimas, Marin, Todorov o Kristeva.

En esta orientación, los autores mencionados y los libros que la bibliografía menta ofrecen aspectos fundamentales para el ejercicio de una actividad crítica que observa la actividad escritural y los textos mismos como sistemas de significación; pero sobre todo como parte de nuestra vida y del sentido de esta.

Lo anterior no invalida evidentemente la inclusión de textos como Teorías de la literatura en el siglo XX (Ibsch y Fokkema) o de Teoría Literaria y Semiótica, de Manuel Jofré. Este último texto, como su nombre lo indica, viene a construir un aporte nada desdeñable a la comprensión de la teoría literaria y de la importancia de la semiótica en tal efecto.

Si existe un campo de reflexión problemático para la contemporaneidad, este es el del lenguaje. Evidentemente éste, asume innumerables formas que pueden ir desde las expresiones comunicativas cotidianas, meramente, a las sofisticadas y altamente elaboradas de la escritura especializada, incluso en aquellos dominios en que la palabra no es pertinente su modo de ser lo ocupan otros signos, visuales o no, que devienen también discursos o mejor "sucesos de lenguaje", eventos de significación.

La semiótica enseña desde su casi "infinita historia", modesta claro, respecto a otras formas de comprensión de lo real, que el campo del sentido es más extenso que lo que abarca la palabra escrita o hablada. Dice Barthes que *la posición del significado no es ni la representación psíquica ni la cosa real, sino, lo decible. Ni acto de consciencia, ni*

<sup>4</sup> Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*; México: Siglo XXI, 1989,. págs, 293-294

realidad, el significado no puede ser definido más que en el interior del proceso de significación, de una manera casi tautológica: es ese "algo" que el que emplea el signo entiende por él<sup>5</sup>

Si respecto a la escritura y en general a la comunicación lo que está en juego es el significado, establecer éste, con todas sus indecisiones y vacilaciones, es tarea del análisis de lo narrativo en el caso que ocupa estas líneas.

Es en fin, "lo decible", ese dejarse decir "por fin" que quiere decir:

***Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir de ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la justicia. De la justicia donde la justicia aún no está, aún no ahí, ahí donde ya no está, entendamos ahí donde ya no está presente y a ahí donde nunca será, como tampoco lo será la ley, reductible al derecho. Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni justa, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía ahí, presentemente vivos, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia -no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí del derecho- parece posible o pensable sin un principio de responsabilidad, más allá de todo presente vivo, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo. Sin esta no contemporaneidad a sí del presente vivo, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que no están ahí, aquellos que no están ya o no están todavía presentes vivos, ¿qué sentido tendría plantear la pregunta "¿dónde", "¿dónde mañana?" (whither?).<sup>6</sup>***

Se abre con esto, en ese ¿dónde? ¿dónde mañana? la razón misma de la investigación que aquí se propone pues es la narrativa llamada novela la que vendrá a convocar sus fantasmas. Estos, modestos o no, son la presencia porfiada de un dejarse decir, (es decir, venir a hablar) en la frágil consistencia de la página escrita.

Finalmente, la tentativa modesta del trabajo en curso, acepta la posibilidad nada pretenciosa de abrir un espacio de reflexión en torno a la obra de un autor del cual prácticamente no existen estudios teóricos, ni un corpus crítico adecuado. Con esto se espera contribuir a la valorización en el contexto de la producción literaria nacional de una obra que merece un estudio amplio.

Se espera así, contribuir en algún grado al conocimiento de nuestra literatura

---

<sup>5</sup> Barthes, Roland, *La aventura semiológica*; Barcelona: Paidós, 1990

<sup>6</sup> Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*; Madrid: Trotta., 1998. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, 1995. Págs.12-13

---

reciente a través de la obra de un autor poco estudiado y sugerir métodos de análisis e interpretación consecuentes con el estado de la investigación literaria contemporánea, en una actualidad que parece haber olvidado las relaciones indisolubles entre producción creativa y circunstancias sociales, entre lenguaje literario e historia en el sentido contingente y, finalmente, la comprensión siempre ineludible del arte como espacio de desciframiento de la situación de los hombres en el tiempo siempre huidizo de su esperanza de futuro y la superabundancia de pasado.





# Primera parte

## 2. Decibilidad

*Tu sabes que un hombre está siempre contando un mismo hecho, de maneras diferentes o con distintos humores, pero es un acto repetido que marcó su lengua, que se le metió por los ojos, que levantó las pulsaciones de su corazón. Por lo demás, ningún contador de historias que se respete a sí mismo, cambia de historias. Las da vueltas y revueltas, las sacude, las estruja expresamente para ver si todavía dan jugo: en el fondo, es la vieja idéntica metáfora de su soledad o de sus inquietudes, repetida hasta el infinito de su efímera condición.*

*Patricio Manns. El desorden en un cuerno de niebla pág, 249*

### 2.1.- Primera aproximación

---

La interrogación por la literatura parte de la pregunta por su significado. Esta cuestión inicial parece cobrar sentido sólo a condición de instalar en su respuesta una definición de la literatura misma.

Lo anterior quiere decir, en su generalidad no velada, que la significación de la literatura es su definición misma. A este dilema crucial viene a dar respuesta, acaso

provisionalmente, la existencia de los libros, pues su razón de ser se erige precisamente en la posibilidad de la página escrita, en ese conjunto de páginas que en su ser modesto configura una existencia plural, más allá de sí, el libro convierte la densidad de su materialidad en literatura. Es decir, en decibilidad.

Lo enunciado hasta aquí no pasa de ser una mera alusión a una dificultad mayor, dificultad que se abre en dos espacios simétricos y referenciales el uno al otro, dos dificultades entonces que se indican como leer y escribir. Ambos actos singularmente humildes en su vocación de silencio, pues, su ejercicio está siempre revestido de la ausencia de ruidos; leer y escribir configuran en su reciprocidad el espacio de la decibilidad.

Estos apuntes provisionales permiten sospechar ya una existencia interrogable, un espacio de "palabras" que en su constitución formal, un libro, permite someter esa constelación de frases y párrafos a la idea de un sentido. Este, es sólo la materialización del alcance de esa constelación ya indicada que viene a resonar en su decibilidad.

Lo que llega a decir más allá del autor o del narrador, más allá del lector incluso, más allá entonces, de la esperanza de la comunicación o de la mera transmisión de una idea; es su misterio ese retazo de cosas decibles, es decir pronunciables en el horizonte fantamagórico de la palabra escrita. Ya no se tratará del significado para quien escribe o lee, éste sólo alcanza un pequeño rasgo de los alcances de la palabra lanzada en la pendiente de sí misma; es más allá de toda presunción o presupuesto lo que puede llegar a ser.

Hasta aquí, no se ha esclarecido nada de lo que vendrá a constituir el centro del análisis que se propondrá; más bien se ha hecho una muestra parcial de la posición que será adoptada para interrogar ese espacio escritural que desde antiguo ha venido a llamarse novela. Se inquirirá pues, este universo de la narratividad así llamado, cuya denominación autoriza a desconstruir el terreno de lo pensado para resolver la pregunta inicial: qué quiere por fin "decir", la cuestión de la probabilidad de un dejarse traducir de ella, de un dejarse decir por fin qué quiere decir.

En verdad, la intención de este estudio no es definir la novela, ni su situación histórica, su proveniencia, ni sus estrategias; en fin, sus modos de aparecer y de constituirse; más bien en el marco de unas obras precisas, intuir la pronunciación de un darse a leer y así, con las determinaciones impuestas por la relación provocativa de la palabra con la palabra llegar a inferir su significación.

Esta empresa no puede nombrarse sino como una aventura provisional, pues su discurrir ocurre en el espacio siempre desecho, es decir, en vías de ser, de la palabra escrita. Preguntarse por la significación de la escritura y en este caso de la novela es una interrogación al lenguaje en su capacidad o incapacidad de contener lo decible, mejor, de producirlo.

Para responder a estas interrogantes elementales, es decir, carentes de arrogancia, no puede prescindirse de un objeto observable, el libro, todo él, dándose sin más a la inquieta mirada del lector, ofreciendo la abertura de la página a la somnolencia o a la impudicia de quien en su posición de dominio (el que lee) creará haberlo domesticado. Pero se sabe que no es el libro en verdad, quien no se deja domesticar tan sencillamente,

---

sino el lenguaje y éste a su vez como literatura viene a erigir el doble juego de su impenetrabilidad y su permeabilidad. Frágil, la literatura, acepta su destino de ser legible, como su naturaleza inmediata, pero también esa legibilidad no siempre entrega su decibilidad.

## 2.2.- Propositiones

---

En principio se procurará atender a lo dicho, allí dispuesto en su acontecer simple, como un ocurrir de frases que entregan un evento, es decir, un suceso que se debe comprender como una historia, una diegésis propiamente.

Su naturaleza, envidiable acaso, es la de una sintáxis y una gramática que viene a erigir, como su significado inmediato un corpus legible. La historia contada, su narración. Es, en fin, la constitución de un relato con sus ordenes y disposiciones textuales sobre las cuales habrá que ejercer un acto de presión, pues, toda lectura que se haga, viene a instalarse como una ajenidad (aunque la propia escritura la produzca) y una violenta exterioridad (al libro) que sospecha infundadamente las constelaciones del sentido que toda escritura instituye.

Nociones como sintáxis y gramática, corpus legible e historia, narración y relato, lectura y escritura, disposiciones textuales y sentido; a las que habría que agregar otras tantas como discurso y signo, significación y meta-texto, por ejemplo, indican un conjunto de conceptos específicos propios de la configuración y funcionamiento de lo escrito que conllevan y producen operaciones diferenciables y estratégicas para comprender lo narrado, y más aun, el texto mismo.

Conviene, entonces, a la lectura hecha, por lo menos en un proyecto inicial, desplegar el andamiaje de las teorías de la literatura que serán consideradas normativas para la comprensión, siempre falible, de este hecho fundamental que decididamente ocurre como literatura. Nombres variados mentan estas estrategias textuales, pero simplificando, serán notadas como gramática textual, semiótica del texto o simplemente, textualidad.

Estos nombres diversos para una misma práctica, el análisis textual, no deben dificultar o confundir el campo teórico para un método considerado conveniente y cuya conveniencia consiste, además, en actualizar su puesta en escena considerada no por pocos, olvidada o acaso superada.

Interesa aquí, fundamentalmente, la capacidad de esta teoría de construir un cuerpo crítico de lectura que aspira a desentrañar los procesos de significación o mejor, postular indicios sobre el funcionamiento de la significación. Si se atiende a las siguientes palabras de Constantino Bértolo:

***La literatura es el lugar donde se piensan las palabras, las palabras colectivas y por tanto y también las palabras privadas. La literatura es el lugar donde se construye el significado de las palabras y es por tanto el lugar donde se construye el significado de la existencia, es decir, el lugar donde se construye eso que llamamos realidad.***<sup>7</sup>

De acuerdo a lo expresado por Bértolo es posible inferir, sin lugar a dudas, la

xcepcionalidad de la palabra literaria y sus alcances respecto a cualquier otro acontecimiento de lenguaje. Sin más se advierte la profundidad de un acto , el literario, que viene a traer, vía su acontecer, "una producción de realidad".

En verdad es este suceso el que atrae el análisis, pues, su radicalidad parece anunciar la complejidad de toda textualidad. El texto, más allá de los géneros, hace posible acceder al funcionamiento mismo de la significación y, entonces, de lo decible.

### 2.3.- La cuestión del texto

---

Es preciso atender a la noción que, según la siguiente cita, dice:

***L'"occident", du moins celui que l'on n'occulte pas, a développé une certaine conception du "texte" -sous-jacente dans la plupart de nos textes, quels que soient les discours, littéraires, historiques, juridiques... qu'ils véhiculent. Il s'agit d'une véritable idéologie de la forme (et non du contenu), dont voici, schématiquement rappelés, quelques-uns des traits fondamentaux. Le texte occidental suppose une instance qui l'assume, une autorité dans laquelle le texte trouve son origine, un hors-texte qui effectue l'acte d'énonciation. Cette instance -une voix qui affirme sa présence, produit un sens, dit une vérité- peut être un énonciateur qui n'est pas anthropomorphe - une idéologie, une doxa... Le texte est aussi, métaphoriquement, un "tissu": une construction sémantique, un réseau fait des fils de la trame et de la chaîne, entre lesquels chante la voix, l'instance énonciatrice, C'est une ensemble dont la cohérence est assurée par des "isotopies", par des traits sémantiques qui se répètent et se répondent. Le texte occidental est inséparable de la durée. Il s'inscrit dans le temps, celui de son énonciation et celui de la sucesivité temporelle de ses signes. Il est histoire, soit qu'il dise et reconstruise l'histoire, le passé, des événements antérieurs, soit qu'il raconte une histoire -mytique ou vraie-, celle d'un individu ou d'un peuple".***<sup>8</sup>

Sin duda, y más allá de lo enunciado, que se evidencia en una generalidad y ejemplaridad notables, se hace imprescindible llegar al texto literario mismo, el cual, al decir de Manuel Jofré sería “comprendido como una integración de una historia significada estructuralmente complementada por un discurso significante”; agrega el profesor Jofré que “desde un punto de vista lingüístico y semántico, el texto literario, considerado como tejido teleológico (con una cierta intencionalidad) de relaciones semánticas, es también una sucesión superfrástica de actos lingüísticos. Es decir, su estructura discursiva es tal que lo que lo definiría serían el tipo de relaciones que se establecen más allá de la frase, más allá de la oración. Es posible ver al texto literario, consecuentemente, como un sólo gran acto lingüístico o como una secuencia de actos lingüísticos menores”. Explicitando luego; “Semioticamente, el texto es un lugar de yuxtaposición de códigos, un punto de encuentro y cruce de diversas constelaciones de

<sup>7</sup> Bértolo, Constantino. "Aportaciones para un imposible debate sobre la crítica". En *Guaragua*. Revista de Cultura Latinoamericana. N° 12. 2001.

<sup>8</sup> Lapacherie, Jean Gérard. "De la grammatextualité". En *Poétique n°59*. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Septembre 1984. Editions du Seuil. Paris.

signos mayores con carácter decodificador. Aquí radicaría la percepción y funcionamiento del texto literario como estructura polisémica que genera múltiple sentidos. Así quedaría por lo menos parcialmente, explicada la capacidad del texto literario para generar significados unos tras otros, sin que haya un límite a dicha emanación".<sup>9</sup>

O como indica Derrida:

**Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible . La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de un secreto, simplemente no se entregan nunca, en el presente, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción. A riesgo siempre y por esencia de perderse así definitivamente. ¿Quién sabrá nunca tal desaparición?. El ocultamiento del texto puede en todo caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. Reconstituyéndola así como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar a la vez todos sus hilos, embaucándose así al querer mirar al texto sin tocarlo, sin poner la mano en el "objeto", sin arriesgarse a añadir nada a él, única posibilidad de entrar en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es aquí otra cosa que dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar eso: que no se trata de bordar, salvo si se considera que saber bordar es saber seguir el hilo dado. Es decir, si se nos quiere, oculto. Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, como fácilmente se piensa hoy en día, si la lectura es la escritura, esa unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la identidad de toda quietud; el es que acopla la lectura a la escritura debe descoserlas. Habría, pues, con un solo gesto, pero desdoblado, que leer y escribir. Y no habría entendido nada del juego quien se sintiese por ello autorizado a añadir, es decir, a añadir cualquier cosa. No añadiría nada, la costura no se mantendría. Recíprocamente tampoco leería aquel a quien la " prudencia metodológica", las "normas de la objetividad" y las "barandillas del saber" le contuvieran de poner algo de los suyo. Misma bobería, igual esterilidad de lo "no serio" y de lo "serio". El suplemento de lectura o de escritura debe estar rigurosamente prescrito, pero por la necesidad de un juego, signo al que hay que otorgar el sistema de todos sus poderes.**<sup>10</sup>

Se advierte, la dimensión abordable de la decibilidad del texto, que reuniendo en sí, la constelación insólita de todos los momentos puestos en escena, no como figuratividad, claro, viene a imponer un sentido siempre renovable, es decir, releíble y por tanto prometedor de un espacio siempre actual, presente.

Frente a esto la novela parece paradigmática, pues, como ya lo indicara Mijail Bajtín<sup>11</sup>, se trata de una forma, cuya ontología sería estar siempre en búsqueda, proponiendo acontecimientos lingüísticos nuevos permanentemente.

<sup>9</sup> Jofré Manuel. *Tentando vías. Semiótica, estudios culturales y teoría de la literatura*. Universidad Católica Blas Cañas-Universidad Andina Simón Bolívar. Santiago, 1995.

<sup>10</sup> Derrida, Jaques, "La farmacia de Platón", En *La diseminación*; Madrid: Fundamentos, 1975

### 3.- Manns

En la Ciudad de Nacimiento, vino al mundo el escritor Patricio Manns en 1937. La ciudad señalada se sitúa en la región del Bío-Bío, sur de Chile. La casa de su infancia y adolescencia aparece empotrada en las alturas de la cordillera de Nahuelbuta. Aquel mundo de la infancia y la adolescencia se anuncia comparable al de la primera juventud de Neruda. Manns ha indicado que ese mundo del poeta fue también el suyo, marcando su experiencia literaria y existencial.<sup>12</sup>

Dueño de una vasta producción escritural, su actividad creadora ha estado caracterizada por la multiexpresividad, manifestándose tanto en la creación novelesca como en la composición e interpretación de canciones, la escritura poética y ensayística, además de la escritura de guiones para cine, video y televisión.

Su producción novelesca registra los siguientes títulos: De noche sobre el rastro, premio Alerce 1966; Buenas noches los pastores, premio municipal de novela de la Municipalidad de Santiago, 1973; Actas de Marusia (1974); Actas del Alto Bío-Bío (1985); Actas de Muerteputa (1988); De repente los lugares desaparecen (1991); El desorden en un cuerno de niebla (1999); El corazón a contraluz.(1996).

Manns ha explicado:

***Mi madre fue profesora especializada en lo que ahora llaman "niños en situación irregular". Pero sus cinco hijos eran los peores que tuvo que tratar en su vida. Vivíamos en la Cordillera de Nahuelbuta o cada vez más al sur. Eso hizo que yo jamás escriba desde la ciudad. Mis novelas no son ciudadanas, son de los espacios abiertos, porque me cargan los espacios cerrados. En mi casa había maravillas. Mis padres no nos regalaron una bicicleta, sino un caballo y pedaleábamos a caballo, desnudos como indios y mezclados con los pocos indios que ya iban quedando. De eso escribo. No escribo de lo que no conozco. Los caballos entraban a la casa a buscarnos para llevarnos a los arroyos. En esa casa también había una biblioteca y un piano, lo que explica por qué terminé como cantante y escribiendo. Mi mamá volvía de sus largos viajes con libros extraños. Y ahí conocí a los clásicos. En esos libros existían esas palabras que ya no estaban siendo usadas. Yo las uso. Porque no hay que tener miedo a las palabras.***<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Para la cuestión de la naturaleza inacabada de la novela y esta como acontecimiento lingüístico múltiple ver: Bajtin, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*; México D. F.: FCE, 1988

<sup>12</sup> Epple, Juan Armando. "Cómo gastas zapatos, pies de fuego". En *plural* N° 230, México, Noviembre 1990. Este texto corresponde a un capítulo del libro *Actas del cazador en movimiento. una autobiografía literaria*. Manns y Epple.

<sup>13</sup> *Manns, Patricio. En; Meza, María Eugenia. "No hay que tener miedo a las palabras". La nación, Lunes 22 de Febrero de 1993.*

### 3.1.- Escribir

*Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del Yo al El, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en contacto con el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen, donde la imagen, de alusión a un figura se convierte en alusión a lo que es sin figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia, la apertura opaca y vacía sobre lo que es, cuando ya no hay mundo, cuando todavía no hay mundo.*

**Maurice Blanchot. *El Espacio literario*. pag.27**

**"No se puede ser hoy, por ejemplo, escritor, desconociendo desde dónde se escribe y, a la vez, desde dónde se premedita impedirselo" <sup>14</sup> El verdadero escritor se reconoce, en cambio, en la angustia o el "terror" del acto de cerrar un texto, porque, consciente del juego interminable de escribir, siempre conoce la insuficiencia de cada jugada. <sup>15</sup>**

Dos parecen ser las determinaciones fundamentales de Manns respecto a la escritura. Primero una concepción de la literatura basada en la negación de la condición de literato en el sentido de asumir un papel específico dentro de la sociedad en relación a un rol que se advierte en vestimentas, actitudes y comportamientos sociales, rasgos todos ellos de la identificación pública de quien se dedica a literatura. A este respecto, Manns indica:

***Igual que en Francia, creo que en Chile existe lo que se llama la profesión de literato, sea: posar de literato, ponerse un monóculo en el ojo derecho,...o un culo en el ojo izquierdo, ponerse una barba bajo la pera, vestir levita, una rosa en el ojal, caminar por las calles, en fin, no sé, ser una especie de un tango de Piazzolla, y eso es ser literato en Chile. Parece ser que en la Argentina también y en otras partes. He visto por lo menos ejemplares iguales. No pertenezco a esa clase o a esa generación" (...) "Me niego a reconocermelo como un literato, no soy ni un intelectual ni nada, por lo tanto no me consideren ni un Verlaine, ni un Rimbaud, ni un Baudelaire, ni un no sé quién. Yo creo que en el fondo yo soy un buen proletario chileno. <sup>16</sup>***

Es importante insistir en este rasgo negador. Manns, no quiere ni ha querido estar en el espacio socialmente consolidado del escritor de profesión, del literato, de acuerdo a su expresión. A esta negación, implacable, viene a superponerse una condición más apremiante quizás, y que alude a las condiciones de vida de un autor, es decir, a las circunstancias en que produce su escritura. En el caso de Manns, éstas se asocian

<sup>14</sup> Cerda, Martín. *Escritorio*. Galinost-Andante. Santiago 1987

<sup>15</sup> Cerda, Martín. *Escritorio*. Galinost-Andante. Santiago 1987

<sup>16</sup> . De Caravelle C. *Entretien: Patricio Manns*.

insoslayablemente con la experiencia del exilio.

Al "yo no soy realmente un intelectual, yo no vinculo a los grupos de aquella religión de la novela que existen acá o que existieron en el pasado"<sup>17</sup> viene a agregarse el hecho específico de haber sido arrojado de su Tierra. En esta condición, límite y obligada, verá Manns una de las determinaciones esenciales de la escritura, en este caso de la prosa, pues, la poesía, siendo también una de las prácticas cultivadas por él, está quizás, menos determinada por el destierro. Así, es posible aproximarse a una teoría de la prosa, que aun no se nombra como novela, pero que deja adivinar su dimensión escritural, su espesor concreto.

La teoría que se intuye, propia del pensamiento de Manns, indica que siendo empresas de escritura poesía y prosa, a ambas las separa un importante conjunto de diferencias. Es indispensable notar que ambas perspectivas están siendo enunciadas desde la visión de un hombre que reconoce sus orígenes.

Manns no trata de establecer una universalidad para su pensamiento, o teoría desde una abstracción general que involucre toda creación de palabras en el sentido, literario. Así, sus postulados evidencian un compromiso indisoluble del que escribe con el lugar de su existencia; tierra, patria, nación o raza.

Manns escribe:

**"El Chileno (hombre poético) es un perceptor de asombros, por oposición al prosador que es un perceptor de sombras"<sup>18</sup>. En este sentido, la prosa exige una visión más profunda, acaso más sistemática, un conocimiento de las estrategias del lenguaje para instituir o dar vida a esa experiencia de las sombras. Hermosa definición para la problemática literaria en su relación con la realidad, más bien y mejor, del lenguaje para dar cabida a lo real cuya experiencia no es más que un desfilar de sombras. Para conseguir eso. La pesquiza de las sombras se requiere obstinación, una firmeza unidireccional, un comportamiento obsesivo. Manns indica "La clave del prosador se traduce como un estado de vigilia y lucidez sindrómicas".<sup>19</sup>**

Resulta doblemente significativo que Manns aluda a la condición del escritor en el exilio como un fenómeno en el cual, en vista a la carencia y a la absoluta ausencia de experiencias "actuales"; éste, el escritor, apartado de su patria, sin recursos, abandonado, sólo pueda "refugiarse en Babilonia"<sup>20</sup>

¿Qué significa esta expresión tan certera y a la vez tan categórica?. Refugiarse en Babilonia no puede ser más que refugiarse en los libros, en la biblioteca arquetípica, es decir en el lenguaje y su transmisión a través de un conjunto infinito de "historias", en fin, de refugiarse en la literatura.

<sup>17</sup> De Caravelle C. Entretien: Patricio Manns.

<sup>18</sup> Manns, Patricio. *Escritura y destierro*. Ginebra. Junio, 1983

<sup>19</sup> Manns, Patricio. *Escritura y destierro*. Ginebra. Junio, 1983

<sup>20</sup> Manns, Patricio. *Escritura y destierro*. Ginebra. Junio, 1983



Pero para el exiliado, no sólo aquel que se ocupa de las letras, existirá una obligación apremiante, un imperativo categórico. Dice Manns: "*Tiene la obligación, como Tántalo, de cargar a su país en hombros y soportarlo con él en su equipaje. Y luego, todavía, aprender a narrar a su país*". Agrega Manns decisivamente "*Escribir es sobre todo discrepar*"<sup>21</sup>.

Si la obligación fundamental de quien escribe en el exilio es cargar en hombros a su país y soportarlo, se advierte en esta concepción radical, la exigencia de la escritura como proyecto, en el sentido que Manns la concibe. El desterrado que escribe, no sólo puede rememorar y hacer para sí la ficción de lo que ha dejado y a lo que no le es posible volver, su opción, única, pues ya no se trata de una elección, existencialmente hablando es más radical, debe reconstruir un lenguaje y con este una realidad.

Manns indica:

***Prosar, ya se sabe, es despojar la sintáxis del placer de su danza, es introducir en ella un elemento huraño y disgregante que quite al aterido bailarín la gana de bailar un poco más y a fondo perdido, y al que escribe, la angustia de la cadencia sustituyéndola por la dureza verificable del concepto en estado animal. Esto dicho, prosar no es complicado; lo complicado es qué prosar, y, sobre todo, qué prosar en situación de destierro y cómo. Si la poesía es un órgano razonablemente inmediato, muy práctico para las cosas del instante, puesto que puede transformar sin acoso en suceso vecino un cuento de milenios, para narrar, en cambio, de manera cabal, se necesita distancia... Una palabra sola es un pozo del cual apenas distinguimos el brocal. Las palabras ligadas entre sí por el milagro sintáctico se transforman en vasos comunicantes que conversan, debajo de la secreta tierra del idioma, para convertir la pulposa sabia en conceptos, y estos conceptos, volviendo a unirse en otra profundidad mayor, en otra gástrica caverna suntuosa, destilan una albúmina, emergen por fin como una idea con carne, hueso y lanza propia (...) Un libro, cada libro, es una marca, un rastro, un sólo rastro, en el desierto por donde pasa el caminar del hombre, la huella del zapato de su espíritu, la tentación de su inmortalidad, lo esencial de su sobrevivencia, la metáfora congruente de su corazón, la metáfora tangencial de su memoria.***<sup>22</sup>

Es evidente reconocer en lo expresado una alusión al proceso semiótico, es decir, la insinuación de una construcción lingüística que en su proyección de sentido sólo puede ser descifrada de acuerdo a la elaboración cuidadosa de sus relaciones internas.

De lo apuntado hasta aquí, pueden fácilmente desprenderse tres ideas programáticas, que constituyendo hipótesis de trabajo, deben ser probadas en vista a los textos mismos. Estas ideas son:

- |   |    |
|---|----|
| Formulación de una teoría de la escritura.  | 1. |
| Planteamiento de una propuesta conceptual de la prosa, y por extensión, de la novela. | 2. |

<sup>21</sup> Manns, Patricio. *Escritura y destierro*. Ginebra. Junio, 1993

<sup>22</sup> Manns, Patricio. *Escritura y destierro*. Ginebra. Junio, 1993

Articulación de una reflexión tendiente a vincular las relaciones entre literatura y vida. 3.

Estas tres hipótesis, enunciadas de modo periférico a las hipótesis centrales que alientan este trabajo, vienen a complementar éstas últimas, haciendo más profundo el análisis que se propondrá en torno a la escritura mannsiana.

Si en esta escritura es posible advertir la enunciación de una teoría para su práctica y su constitución en literatura, se entiende que las hipótesis sugeridas se entrelazan y se erigen en una propuesta general respecto a la cuestión problemática del hecho literario. Sin duda a este hecho decisivo y quizás determinándolo viene a superponerse un aspecto extremadamente significativo, del cual Manns ha indicado sus problemas y consecuencias. El exilio constituye uno de los fenómenos más gravitantes en la producción intelectual y artística chilena de los últimos años.

### 3.2.- Exilio

---

Al respecto Manns indica:

***Un escritor en situación de destierro debe, en primer lugar, comprender que su destierro no es jamás casual, aunque siempre será provisorio. Que en él se significan nutridos factores y que, en este cúmulo de factores, no están ausentes ni la historia ni la geografía, ni la idiosincracia, ni la antropología, ni la clerecía, ni el folklore, ni la música, ni el amor, ni la política, ni el espíritu de casta militaresco, ni el factor económico, ni la perogrullada, ni la disyuntiva agropecuaria, ni la lucha de clases, ni las clases de lucha, ni el problema del poder, ni el problema bienintencionado del querer sin el poder, ni la prensa, ni la propaganda; ni la pasión, ni la pérdida de las prebendas, ni el ansia de conquistar prebendas, ni los derechos, ni los deberes, ni la peripecia coyuntural, ni el interés geoestratégico, ni las discordias este-oeste, ni las diatribas norte-sur, ni el problema de la obesidad occidental, ni el problema de la famelidad terciarista, ni, en fin, las rastacueradas de medio lado,***<sup>23</sup>

Se adivina la posición de Manns para definir el conjunto de determinaciones que vienen a constituir la dificultad del destierro para quien escribe, la lucidez de quien, enfrentado a la tarea de narrar, posee un equipaje vulnerable, un sí mismo sujeto a la impensabilidad de su propia condición.

En este ámbito de reflexiones vale la pena acercarse al las notas del profesor Manuel Jofré, quien en Ensayo sobre el exilio: Literatura Chilena por el mundo, escribe:

***El primer problema para los chilenos, y en especial para los creadores que vivieron fuera de Chile, fue el conocimiento y el ajuste a una nueva vida cultural, a un diferente tipo de sociedad donde insertarse. Usualmente este momento es descrito como choque cultural, que puede ser mayor o menor, dependiendo de las diferencias que tenga con la cultura chilena. A este choque cultural se añade posteriormente un choque en el momento de la inserción laboral, y en algunos casos, todo esto va unido también a un choque lingüístico, consistente en tener que vivir en un país del cual no se conoce la lengua. Agrega Jofré, en el mismo***

<sup>23</sup> Manns, Patricio. *Escritura y destierro*. Ginebra. Junio, 1993

**texto: Desde ya puede adelantarse con respecto a casi todos estos escritores la caracterización de un mismo movimiento, de un rasgo colectivo que se manifiesta. Dada la repentina salida del país en la mayor parte de los casos, y dada también la magnitud del proceso que se había vivido en Chile en los primeros años de la década del 70, se produce una fijación en ciertas circunstancias de la vida nacional, las cuales aparecen frecuentemente como temática, como mundo representado, como historia, en las obras. El encuentro entre fuerzas antagónicas en la sociabilidad chilena es un motivo que se reitera constantemente en la literatura chilena producida fuera de Chile. Chile se convierte así en el personaje central de todos los escritores en una primera etapa. Luego, gradualmente, comienza a desvelarse en sus obras una nueva realidad. La escritura mimetiza ahora otro mundo. Se trata del espacio social, geográfico, humano, en el cual ha vivido o vive el escritor. De algún modo, van desapareciendo los rasgos localistas referidos a Chile. Se van quemando y asumiendo etapas, naturalmente, y el discurso se independiza de la información social chilena, se hace más metafórico, más universal, más simbólico, saliendo así de lo típico o lo criollo nacional. Ahora, la literatura chilena interpela a Chile. Explica luego Manuel Jofré: El exilio también puede hablar del exilio mismo, se teoriza, se autoteoriza, se problematiza y cuestiona el punto de hablada desde el cual nace o debería nacer el propio discurso literario. Los textos que componen este discurso, que a la vez que es autorreferente es implacable consigo mismo, asumen diversas formas. Algunos son estudios culturales, otros son testimonios, profundamente autobiográficos, que intentan preservar de la manera menos distorsionada posible la propia experiencia vivida; luego hay otros que logran estructurar una historia, una estética y aún una teoría de la creación literaria chilena en el exilio**<sup>24</sup>

De acuerdo a esto último, y siguiendo las reflexiones apuntadas anteriormente, es posible sugerir que la escritura de Manns se sitúa dentro de una conjunción de estas tres experiencias fundamentales, finalmente acotadas por Jofré. Así, es posible advertir en la novelística mannsiana una referencia insoslayable a la propia autobiografía. sin embargo, a este discurso esencial, en relación de complementariedad, se extiende un discurso relativo a la cuestión cultural y social y finalmente, un postular una estrategia consciente sobre la cuestión de la narratividad como una teoría de la escritura.

Por otra parte, es posible también proponer una última filiación de la escritura de Manns, que no necesariamente determina o fundamenta la particularidad de sus ficciones, pero que puede suponer la inscripción de éstas en una tradición específica de la narratividad latinoamericana. Esta tradición, o meta-texto de la narrativa latinoamericana, es la "novela del dictador"<sup>25</sup> meta-género que tiene una gran tradición en Hispanoamérica y que no es otra cosa que la narración de las relaciones conflictivas de la colectividad con el poder.

También y de modo complementario, se debe indicar dos formas de narratividad que vienen a sobreponerse a la ya indicada; éstas son el Memorial y las Actas, ambas formas

<sup>24</sup> Jofré, Manuel. "Ensayo sobre el exilio: Literatura Chilena por el mundo". en: Jofré, Manuel. *Literatura chilena actual: cinco estudios*. Documentos de estudio N° 47. Universidad Católica Blas Cañas. Dirección de investigación. Santiago de Chile, 1995

escriturales fundacionales de la narrativa hispanoamericana.

Resulta insoslayable, entonces, referirse a esas tácticas escriturales propuestas por Manns, las cuales indican una filiación con ciertas escrituras, cuya función ha sido y es distinta a la novela.

### 3.3.- Memorial

---

Escribe Martín Lienhard:

***En sus cartas reivindicativas o de protesta, raras veces de agradecimiento por alguna "mercea", las colectividades indígenas o las personalidades (nobles) que se consideran como sus portavoces se dirigen directamente a la autoridad máxima en general, durante la época colonial, al propio rey español. Nadie más que los interlocutores directos (los autores de la carta y su destinatario encumbrado) participan de esta operación comunicativa. La "Literatura" epistolar indígena funciona, pues, con un público reducidísimo y determinado de antemano. Su "eficacia" depende exclusivamente de la buena voluntad del destinatario. Ciertas veces, las colectividades quieren romper este sistema de comunicación exclusiva para dirigirse a lo que hoy se llamaría la "opinión pública" : es ahí donde surge la práctica de los memoriales. El memorial, discurso eminentemente escritural y de tradición europea, no representa ya, en un sentido estricto, una reelaboración de un discurso oral por medio de la escritura. La normas del discurso se adecuan al horizonte de expectativas del lector presumiblemente de cultura europea o europeizada. Con todo, dada la personalidad cultural de su autor (individual o colectivo), el memorial "indígena" moldea, en la medida de lo posible, un discurso indígena en la forma impuesta por el objetivo que quiere alcanzar***<sup>26</sup>

### 3.4.- Actas

---

***Escrito en el que se recogen los problemas tratados y los acuerdos que se han adoptado en una reunión oficial o privada. Del Latin. Las cosas hechas, de "agere": hacer. Siglo XIII -certificación, documento***<sup>27</sup>

Se debe atender a ambas definiciones como fondo ideológico de la escritura de Manns

<sup>25</sup> Calviño Iglesias, Julio. *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Ediciones Cultura hispánica. Instituto de cooperación iberoamericana. Madrid, 1985. Apunta el autor respecto al problema señalado, citando a J. Mejía Duque lo siguiente: "La relación entre novela y realidad quizá sea en la narrativa del " poder personal" donde halle una mejor adecuación histórica por cuanto el fenómeno del autoritarismo (caciquismo, bonapartismo mitómano y salvacionista, gamonalismo de latifundista de corte feudal, paternalismo carismático, gorilismo, etc, surge con la Colonia, se prolonga durante las guerras independentistas y alcanza a nuestros días como simples variables equipolentes de una constante reactiva de función inívoca: La de la "Dictadura" en cuanto forma política aberrante ligada al latifundismo y al esclavismo, al mesianismo populista, a la oligarquía rural y urbana de corte tercermundista, al cresohedonismo de una burguesía valedora y personera de los intreses del imperialismo (anglofrancés, norteamericano, brasileño...) e incluso a un voluntarismo ultranacionalista o iluminista de corte jacobino que degenera, inevitablemente, en pautas de utopismo, milagrería y caudillaje más o menos narcisista".(Citado por Calviño,Iglesias, Julio. En "La novela del dictador en Hispanoamérica.)

---

en el sentido de constituir registros de lo hecho, o acaecido. Una vocación o pasión de verosimilitud, su registro en un documento, que hace descender a la literatura a un acto de simple narración o relato de lo que ha acontecido, es decir, aquello que ha sido. No es posible pensar que nociones como actas o memorial, hayan sido escogidos al azar por el autor, más bien parecen ser estrategias escriturales propias de una economía del descentramiento. Si la escritura de Manns se erige en un conjunto de operaciones de descentramiento que en un descubrimiento paciente de las desplazamientos de la palabra y de sus ordenes, para configurar una articulación fragmentaria del relato, se entiende esta opción por lo concebido como forma de comentarios breves o provisionales de lo que en un sentido mayor podría concebirse como capítulo. De acuerdo a lo indicado, es posible barruntar, donde está gestándose la literatura de Manns. Está en un entrecruce entre la práctica de los memoriales y las actas, formas ambas de un discurso dirigido a la opinión pública, que siendo apelativo y directo, quiere dejar un informe indesmentible de la cuestión de la historia. Esta gestión debe entenderse como una acción programática de desconstrucción de la forma novelesca, para darle una forma nueva, más propia y quizá más experimental.

<sup>26</sup> Lienhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en A. Latina. (1492-1988)*. Ed. Casa de las Américas. La Habana, 1990. En relación a lo citado es extremadamente importante lo siguiente, expresado por Lienhard en el mismo texto: "Algunas de las cartas indígenas se liberan por completo de las convenciones de la tradición epistolar (obviamente europea) para tomar la forma de un discurso literario "autónomo" y de envergadura insospechada. Nos referimos, especialmente, a la extensa carta-narración (66 folios) que el Inca Titu Cusi Yupanqui, autoridad suprema del estado inca rebelde de Vilcabamba, dictó en 1570 para su colega el rey español Felipe II (3.1/ Yupanqui 1985), y a la carta-crónica de vastísimas dimensiones (1189 folios) que el supuesto cacique quechua Guaman Poma de Ayala (1980) quiso destinar, hacia 1615, a Felipe III. Estructuralmente emparentadas con las cartas indígenas reivindicativas (voz de la representatividad colectiva, destinatario por encima de las contingencias de la vida colonial, tono acusatorio), estas dos obras formulan, con un alto grado de elaboración literaria, toda la visión histórica de sus autores y de los sectores que ellos representan. Resulta difícil determinar con precisión, en los dos casos, en qué medida el discurso narrativo pertenece a la tradición europea o a la autóctona; el rasgo dominante de su composición, sin duda alguna, es el hibridismo. Este hecho, no la supuesta falta de elaboración literaria, se debe considerar como responsable del -injustificable- desinterés de la historiografía literaria "criolla" por tales textos. Por vez primera, aquí, los depositarios de la memoria y de la consciencia colectivas dejan de ser los sempiternos "informantes" o los redactores de escritos al estilo europeo para convertirse en los autores materiales o al menos intelectuales, de un texto propio en el sentido cabal de la palabra, en sujetos de una práctica literaria radicalmente nueva. La escritura, sentida primero como un trauma, se usa ahora, quizás algo eufóricamente como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual".

<sup>27</sup> Diccionario Santillana, Madrid: Santillana S. A., 1975 Corripio, Fernando, *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*, Barcelona: Bruquera, 1979



## Segunda parte

### 4.- Novelas

Como ya se ha indicado anteriormente, este estudio no intenta definir ni analizar la novela en su particularidad textual, cuya tejedura se sabe problemática y eminentemente difícil de abordar en una reflexión que se configure como canónica respecto a ella. Más específicamente, la cuestión de la novela se toca aquí en cuanto las obras de Manns a analizar se sitúan en ese huidizo espacio escritural, espacio que, en verdad conforma la totalidad y acaso la misma ontología del espacio literario.

Antes, de entrar en ese espacio, es indispensable volver a tres estrategias narrativas que, siendo meta-relatos y quizás subgéneros narrativos, vienen a identificar la escritura de Manns. Una es la concepción de memorial, la segunda es la dimensión escritural conocida como actas (quizás la más generalizada en la escritura del autor) y la tercera, simplemente notada como narración.

Se volverá por ahora a la cuestión del espacio literario, considerando que todas las modalidades acotadas obedecen igualmente a este espacio.

El espacio literario es el espacio de la palabra. De la palabra lanzada en su despeñamiento, donde arrastrará consigo otras palabras, el sentido oculto de una cadena armándose con cada golpe, con cada choque, con cada estremecimiento de su caída al

fondo de sí misma.

Se sabe, la novela es de difícil definición, su naturaleza última parece ser su estar siempre en construcción, un decir infinito, reescribiéndose siempre, mejor, volviendo cada vez, y con cada nueva novela a probar la inestabilidad y fragilidad de su enunciación precaria, sin embargo persistente, impenitente.

Ocupara el primer espacio de esta reflexión la novela de Manns que alude a lo que se denominará en un sentido instrumental y operativo "*Poética de la furia*"<sup>28</sup>. El objeto de la definición indicada es la novela El desorden en un cuerno de niebla

#### 4.1.- Poética de la furia

---

Quizás sea en esta obra de Manns donde más pueda advertirse una construcción literaria que atiende a la pregunta por el sentido de la literatura y de la significación de la problematicidad de escribir. Esta interrogación parcial, se lleva a cabo en una meditación exhaustiva y también dolorosa respecto a la novela. No se pretende adelantar que el sentido final y último de esta obra de Manns sea una reflexión programática y velada a través de la elaboración sofisticada de una ficción, de la cuestión de la novela como género y estrategia narrativa, pues, el desenvolvimiento de la novela implica una riqueza escritural y conceptual que va más allá de un presupuesto semejante, que además supondría, de parte del autor, una actitud claramente premeditada. Mas bien, parece ser la motivación de la escritura de Manns, en esta novela, un esfuerzo inaudito por reconstruir las huellas. La furia por ir desde la superficie, descubriendo lo que está oculto. Si una de las estrategias capitales de la condición latinoamericana ha sido borrar la huellas (de su historia), es decir, desprenderse de la memoria, la narrativa de Manns parece esforzarse por ir a contrapelo de esta actividad. esforzándose por ir justamente descubriendo las huellas de lo desaparecido. A este respecto, recoge Robert Pring-Mill, en el prólogo al libro de Manns El desorden en un cuerno de niebla, las palabras de Juan Armando Epple que indican:

**«no estamos ante un libro de estructura lineal, sino de una composición palimpséstica o palinódica, que comprime y distiende varios planos textuales: un hilo narrativo vinculado metafóricamente al eje chileno de una tragedia americana, un meta-texto que configura una reflexión sobre los dilemas histórico- culturales del continente americano, otro que conecta esos dilemas con una actualización de la discusión sobre el origen de la novela (que Manns sitúa en Islandia), y en el caso de la América Latina, sus filiaciones heterogéneas con un doble legado: la tradición escrita europea y la tradición oral, de raigambre épico-mítica de las culturas indígenas. Y finalmente un plano que va formalizando**

<sup>28</sup> Se usa aquí este concepto a fin de caracterizar un momento particular de la escritura mannsiana, cuyo paradigma parece encontrarse en la novela El desorden en un cuerno de niebla. Acaso la más compleja y completa de las novelas de Manns en el sentido de constituir un relato minado por la heterogeneidad y la plurivocalidad. Diríase que en él, Manns ha intentado dar una muestra global de su concepción de la escritura y de la cuestión literaria para un escritor proveniente de Latinoamérica. Prodría haberse empleado el término "Poética furibunda" o "La furia como poética". Se ha optado por el primero pues, establece mejor conceptualmente las ideas que se propondrán y se ajusta más a un problema teórico de explicitación del texto.



**y proyectando, desde el imaginario discursivo, una poética sobre la literatura.**<sup>29</sup>

Lo citado viene ciertamente a reforzar anotaciones anteriores respecto a la cualidad de la escritura de Manns, que parece definirse en un conjunto de textos que se interrelacionan, estableciendo un montaje de problemáticas disímiles, cuya confluencia viene a articular la necesidad de definición de la propia literatura. Esta intertextualidad constante, presentada como hipótesis de trabajo tiene sus fundamentos en estas anotaciones y encuentra su respuesta afirmativa en ellas mismas, aunque la lectura de las obras dará evidentemente luces decisivas al respecto.

La novela El desorden en un cuerno de niebla (Emecé, 1999), aparece precedida por dos citas, la primera y de la que se ocuparán algunas líneas dice: "*La verdad de la historia está en el mito, y no al revés*". (Claude Lévi-Strauss). Como es evidente, no cabe sospechar ninguna gratuidad del autor al incluir la cita mencionada, es más, hace sopear fundadamente en la convicción de Manns en la profundidad de las construcciones míticas, como palabra "de verdad". El mito, se sabe, es un relato entendido como palabra verdadera y lo que es más importante, fundacional, pero fuera de toda definición del mito, que no es el fin de estas líneas, deja entrever la cita la oposición entre Historia y mito y, más lejos, la raíz, en verdad, de la historia misma en los mitos, es decir, en los relatos ficcionales que el hombre es capaz de levantar, pues en el rasgo irracional o increíble de los relatos míticos se evidencia una construcción de signos que permiten inferir la verdad de un pueblo. Es evidente que Manns no quiere referirse aquí a lo mítico en un sentido antropológico, sino más bien a la necesidad de los mitos, a la existencia de relatos que siendo meta-textos vienen a configurar y articular un pensamiento y una imagen del hombre y las sociedades, modernas o no. Al respecto Manns aclara:

***Digámoslo de otra manera: los mitos modernos (el cine, el strip-tease, el cerebro de Einstein, la cocina ornamental, el continente perdido, el arte vocal burgués, la iconografía del abate Pierre, el rostro de Greta Garbo -sigo parte del itinerario de la mitología moderna de Roland Barthes-), se suman a mitos tremendos, sobrehumanos, como la invención de la novela por los islandeses, el descubrimiento de América por los vikings, la fundación de Tiahuanaco, la escritura de La Heimskringla, por Snorri Sturluson, la composición del Canto general (en particular "Alturas de Machu Picchu"), por Pablo Neruda, la identificación del cadáver de Harold, rey de Inglaterra por su amante, Edith Swaneshals ("Edith Cuello de Cisne") después de la batalla de Hastings, o el rapto del cadáver de Salvador Allende tras la batalla de la Plaza de la Constitución. La nómina puede ser infinita. Sin embargo, por lo que concierne a lo que llamaré "mitologías fundacionales", aquellas cuya extrema grandeza, cuya exquisita prioridad inspiran desconfianza, pero a la vez, una fascinación irreprimible...***<sup>30</sup>

El desorden en un cuerno de niebla, se ordena en 21 capítulos, interrumpidos entre el primero y el segundo por dos intertextos literalmente denominados: Intertexto uno y dos.

<sup>29</sup> Eppe, Juan Armando. Citado por Robert Pring-Mill en el prólogo al libro de Manns, El desorden en un cuerno de niebla

<sup>30</sup> Manns, Patricio. En Actas del cazador en movimiento. Una autobiografía literaria. Con Patricio Manns. Eppe, Juan Armando. Mosquito editores. Santiago, 1991

Ambos corresponden a citas, explicitadas por el autor, la una de Odin en la Edda mayor y la otra de Los Dzules en el Chilam Balam de Chumayel. Entre ambos se desata la novela que ocupa estas líneas. Sin describir los textos citados, entre la escritura de cada uno media un espacio aproximado de cuatro siglos. Entre Los Dzules y El desorden en un cuerno de niebla media un espacio, también aproximado de doscientos años. Este detalle, en apariencia superfluo, viene a situar una historia de la escritura. Pero sobre todo la marca de una diferencia, que no es sólo la de la distancia que separa la escritura de una y de otra, su abismo es más profundo. Versa, implacablemente sobre la diferencia entre el norte y el sur. Manns, escritor del sur del sur emprende la fabulación de esta feroz diferencia.

## 4.2.- Parabellum

---

*(Si vis pacem, para bellum. ("Si quieres la paz, prepara la guerra" Aforismo romano))*

¿Qué quiere decir preparar la guerra?. Qué quiere decir sino algo que se propone avenir, un suceso que vendrá inscrito en un marco de violencia, para finalmente, desactivarla y al fin encontrar la paz.

***Se hallaba escribiendo con ambos codos apoyados en la mesa de trabajo." La escribiente, según los desarrollos posteriores, será abatida por una disparo en la frente."... "y la bala de plomo puro, con dos incisiones en la punta, partió a su encuentro."***<sup>31</sup>

Se observa en el primer capítulo de esta novela un acontecer de la violencia desatada, es decir, un acontecimiento homicida. Los párrafos iniciales destacan este acontecimiento en la figura de María Parabellum, quien siendo otra, es herida como esa otra.

***"Tuvo tiempo de gritar para ganar un segundo: -!Es que yo ya no soy yo!"***<sup>32</sup>

Entre estos dos acontecimientos fundamentales, hallarse escribiendo y ya no ser quien se era, se teje una red de infamia. La mano oculta que no tendrá escrúpulos en eliminar lo que no es necesario. Sigue a este "entre" un sucederse del sueño, y su configuración hecha de azares e insospechados rasgos.

## 4.3.- Escribir. Agresión. Agonía

---

No parece casual que la novela de curso a su devenir con la acción de la escritura y su violenta interrupción por la agresión infundada y repentina a quien escribe. La agresión

homicida busca silenciar y acaso borrar para siempre la palabra, su ejercicio en el encadenamiento de signos que puedan constituir una memoria.

Se considerará la herida, como el inicio de una fabula, su motor acaso, su motivación desventurada. Aun cuando, su irrupción implique la interrupción de, precisamente, la escritura y provoque el desencadenamiento de los sueños.

<sup>31</sup> Manns, Patricio, El desorden en un cuerno de niebla; Buenos Aires: Emecé, 1999, pág. 13

<sup>32</sup> Manns, Patricio, *Op.cit*, pág.13

Puede ser considerado éste primer capítulo como una introducción general a lo que vendrá a ser el desarrollo posterior de la novela y también su marco teórico consecuente, pues en él, se da a ver la apretada construcción del delirio que imagina los sucesos que devendrán, en un sentido quizá anticipatorio o probablemente visionario en donde las figuras claves del relato, y sus construcciones discursivas encuentran las expresiones posibles en sus variaciones medibles por el acontecimiento de un lenguaje que proyecta sus envolturas y desenvolturas.

***“En el fondo de su mágico subconsciente comprendía bien que este mundo intertextual había habitado siempre en ella, con la totalidad de sus fueros, promulgados por latigazos de frío y fiebre”.***<sup>33</sup>

#### 4.4.- Envolturas

“En otra hora, en otro momento, en otro día tal vez, volvió a levantarse vistiendo apenas su larga camisa de dormir, suave e incolora y también transparente, y su vendaje en la cabeza, veteado por manchas rojas”.<sup>34</sup> Se asiste, pues, a dos envolturas, la del cuerpo, suave y transparente; incolora, y la de la cabeza, veteada de manchas rojas, evidentemente más sólida y opaca. Si la primera dejara, eventualmente ver el cuerpo, la segunda, más impenetrable, sólo deja adivinar una herida, y las dimensiones de ésta quedan aun indeterminadas, más específicamente, ocultan lo que sucede allí dentro. ¿qué quiere decir una herida y su envoltura?, ¿es posible por fin comprender su magnitud?, ¿es la herida el resorte del sueño y de la escritura?. Ciertamente las respuestas a esta interrogaciones decisivas vienen desde el libro mismo, pero no es el libro el que deviene palabra, sino su puesta en lenguaje, en narración y relato, en el conjunto de historias que vienen a componerlo y a descomponerlo como ese desorden, como ese paisaje de niebla que permite en su visibilidad desviada leer los signos a los que se enfrenta la cuestión de la escritura.

Resulta evidente que se comienza desde una herida. El título del capítulo que ocupa esta aproximación inicial dice: "De la herida que estimula los sueños y los sueños que montan una multiplicada provocación del azar".<sup>35</sup> También se pasa de la herida a los sueños, es decir, la herida, como abertura en la carne, da cabida al desencadenamiento de lo inmaterial. Al discurrir del lenguaje mismo. Porque lo que hay detrás de una herida es algo que como diría Yonalda Vutamapu :

***-Eso no puedo saberlo yo. María Parabellum: el desvario es tuyo.***<sup>36</sup>

Pero la envoltura comporta una estrategia narrativa aun más decisiva, pues, puede ser leída como figura intertextual. Así se advienen los intertextos uno y dos, que siguiendo al capítulo ya acotado establecen dos relatos que aunque han sido indicados más arriba se

<sup>33</sup> Manns, Patricio, *Op. cit.*, págs. 17-18

<sup>34</sup> Manns, Patricio, *Op. cit.*, pág. 21

<sup>35</sup> Manns, Patricio, *Op. cit.* Título del primer capítulo, pág. 13

<sup>36</sup> Manns, Patricio. *Op. cit.* pág. 23

mencionarán nuevamente:

Uno: De una cita de Odín en la Edda Mayor, libro islandés redactado hacia 1380. Y, Dos. De una cita de Los Dzules, en el Chilam Balam de Chumayel, primera traducción castellana compuesta en 1792.

En verdad, ya en el primer capítulo se hallan estos dos intertextos en el discurso de Parabellum, quien expresa en un primer momento: "Súbitamente descubrió que pendía de un árbol, como Odín, y ya no pudo dilucidar la cuestión de la vigilia y la cuestión del sueño. Supo que a partir de ese instante viviría bogando entre dos aguas, como un pálido pez exangüe de melena dorada, y que su doble razón -cada parte a su vez- reaccionaría mecánicamente, con la precisión y la constancia de turbios flechazos indirectos".<sup>37</sup> Más adelante, en el mismo capítulo Parabellum dice a Yonalda Vutamapu:

**-Me han colgado del árbol atándome al cuello un arcoiris -dijo María. -¡Silencio!  
-Además alguien ha castrado al sol. -¡Silencio, he dicho! -¿Mataron ya la flor del Nacxit Xuchitl? -Hace cinco siglos. -He llegado tarde pues a todas partes. Incluso a mi escritura.**<sup>38</sup>

Como se ha expresado ya se encuentran en el primer capítulo las determinaciones esenciales del corpus narrativo que viene a constituir la novela El desorden en un cuerno de niebla. De acuerdo a ello serán situadas como imprescindibles, para lo que viene, la cuestión de la escritura en su forma más indefensa y falible, la novela, y la relación de diferencia y de enfrentamiento de ésta escritura con la tradición de la escritura novelesca, es decir, la discusión por el origen de esta forma narrativa, que tendría una cara histórica y otra individual, es decir en donde se gesta en el escritor, en que lugar de éste, la escritura.

Seguramente Parabellum no es un recurso meramente literario y en último término erudito; su alcance va más allá. La novela que se intenta descifrar, ha sido escrita en un largo lapso de tiempo, su capítulo final observa la anotación "*Trez vella: noviembre de 1984/julio de 1997*". La define la marca del exilio y éste ha sido largo, más de diez años median entre su inicio y su configuración definitiva, es decir, la decisión de parte del autor de dar término a su fábula, constituyéndola en el libro que al frente de este estudio se presenta con sus obsesiones y conflictos. La magnitud de un esfuerzo semejante pone a disposición del lector la pregunta por la tenacidad de la escritura, de la insoslayable porfía del escritor por llevar a cabo un proyecto que en el mejor de los casos alcanzará una publicación que será leída como un libro más entre los libros.

La envoltura ,según su dimensión de dispositivo textual conlleva entre otras las connotaciones aludidas, así , una de sus figuras que asume, es evidentemente el faro. Antes de referirse a este dispositivo narrativo, conviene detenerse en la organización textual, de la cual, el faro forma parte constitutiva e integral. En esta organización la figura del faro es elemento de condensación, es decir, epicentro de las derivas textuales que se comentarán ahora. No será por cierto, su luz eventual la que alumbrará las reflexiones que se desaten posteriormente, pero su presencia establecen un lugar de acción, es

<sup>37</sup> Manns, Patricio, Op.cit. pág. 17

<sup>38</sup> Manns, Patricio. Op.cit. pág. 22

decir, el lugar de la narratividad, donde ésta viene a ocurrir, en esta envoltura.

Se ha indicado que la narración se despliega en 21 capítulos, interferidos por los intertextos ya señalados. La organización definida, comporta la intervención del narrador para dar una forma a lo que ha intentado comunicar bajo esta falible forma que llamamos novela.

#### 4.5.- Movimientos

Tres movimientos visible cruzan la novela hasta componerla . El primero consiste en un asunto de discurso. Este discurso no es otro que la cuestión del recuerdo, la puesta en palabras de las imágenes que persisten de lo que se ha visto, es decir la transformación de un hecho visible en historia, relato o discurso; finalmente su puesta en palabras. Ejemplo de ello es el capítulo 2 en que Cessair Triggvason asiste a un asesinato, del cual llevará para siempre la marca del disparo. *“El arma que disparó -ese ennegrecido muñón de acero Triggvason- carecía de forma en el recuerdo inmediato. Por ello para definir ese misterioso enemigo, ese acerado cuerpo siempre amenazante, su desazón le confería formas, y estas formas variables terminaban al fin y al cabo por fundirse en figuras específicas, por consagrarse tubo, túnel, o subterráneo río decisivo”*.<sup>39</sup> Si este primer movimiento da una luz sobre las transformaciones y procesos de la memoria sobre lo recordado y su función para darle forma, cuestión que se emplaza como uno de los problemas propuestos por el autor para construir una narratividad que quiere ocuparse precisamente de "rememorar"; el segundo movimiento atañe a la cuestión del lugar, es decir dónde ha de acaecer la espacialidad concreta que deviene lugar de los hechos, con su temporalidad intercalada; no su espacio figurativo, la representación anecdótica de algo, sino aquel espacio mayor, de la aventura del autor en la pasión del lenguaje, la figura entonces (el acontecimiento figural) del discurso, que en este caso se hace circular, ascendente, elíptico y envolvente. A esta espacialidad definitiva vienen a adherirse los otros espacios menores, en un movimiento centrífugo, que evocará, playas, plazas, cuartos, espejos y barcos.

un lugar, todos los lugares. Se fusiona en el relato, o recuerdo de quien escribe, la playa de Laraquete al sur de Chile, en Arauco, con la de los sucesos que vendrán a iniciar el tercer movimiento decisivo. Este es, la adopción de Cessair Triggvason de un nombre para sí, Devendrá, entonces Cessair Triggvason en María Parabellum. *“Este es pues el punto exacto en que se establece el origen de su nombre futuro y se anuncia la consumación de la ruptura de Triggvason consigo misma, que llevará a cabo andando el tiempo, primero en el centro de sus sueños, y más tarde, en todo el material de la delirante escritura de humo que emprenderá su alter ego, María Parabellum”*<sup>40</sup> . Será este tercer movimiento, el gesto decisivo que pondrá en escena la cuestión del desdoblamiento o del doble, es decir, una identidad que proyecta otra. Situación o dispositivo narrativo que para la textualidad que sigue se constituye como indispensable.

<sup>39</sup> Manns, Patricio, Op. cit. págs. 26-27

<sup>40</sup> Manns, Patricio, Op. cit, pág. 29

Faro. Un lugar, todos los lugares. Manns aclara:

**“El faro, como todos sus ocupantes, no llega jamás a existir verdaderamente. Más que un objeto, el faro es un personaje, y en tal sentido, como todos los otros personajes, salvo María Parabellum, se halla constantemente en proceso de escritura, como el mar, como el fango, como el barco reaprovisionador, como el "Ona Trek", como el prostíbulo de Olegaria Comarcano, hija putativa de Snorri Sturluson, cuya descripción he tentado más atrás. Aquí tropezamos con una de tus inquietudes: la formulación de una poética de la literatura. En este libro he querido examinar de algún modo particular, el fenómeno del proceso de escritura, el nacimiento de una novela, su progresión.”**<sup>41</sup> **“Apostaría a que llegó por fin al faro anocheciendo, o en la cresta de un crepúsculo oceánico cuajado de peligros”.**<sup>42</sup>

Se considerará el faro, su figura, como dispositivo textual. Lo anterior ya ha sido señalado, Manns ha indicado que el faro es propiamente un personaje, cuyo sentido define una de las estrategias escriturales decisivas de la obra, su acontecimiento como proceso, su indefinición tácita. A lo anterior, en cuanto dispositivo textual, que permite múltiples operaciones de escritura, des-escritura y reescritura, el faro proyecta decisivamente la condición intertextual de la textualidad en progreso que define la novela El desorden en un cuerno de niebla.

El faro existe cabalmente como la definición del espacio literario que viene a condensar la escritura de la novela, es decir el lugar y todos los lugares de las maniobras y movimientos que configuran el cuerpo de esta. El conjunto de operaciones y movimientos, maniobras y desplazamientos mencionados establecen un espacio intertextual coherente, en el cual logran inscribirse los juegos estratégicos de la multiplicidad de discursos que configuran la narratividad abierta, diseminada de El desorden en un cuerno de niebla. De este modo la novela produce su narratividad sesgada en la imaginación de un lugar absoluto, un paraíso perdido. Lugar no-lugar de todas las escrituras, el Faro de acuerdo a lo anterior, viene a constituir un espacio propiamente literario en cuanto posibilita y pone en escena la cuestión del desarrollo de la discursividad misma en las múltiples variantes que Manns establece en las voces de los personajes que se sostienen en la estructura ambivalente y circular, fantasmática y espectral del faro y su niebla.

En este espacio, es donde vienen a ocurrir los hechos que como ideas o sueños articulan el relato, el espacio agonístico de la palabra enfrentada a la palabra, es decir, un alguien enfrentado a otro. La forma de este enfrentamiento se concentra en las figuras de José Bregante Lúcido y Ari Skaldaspillir, momentos ambos de la insinuación de dos discursos disímiles excluyentes y al mismo tiempo complementarios.

**-Yo creo que éste mata. -Yo creo que éste va a matarme. Sin embargo, muy civilizados todavía, se limitarían a pronunciar sus nombres respectivos, acallando así el fragor interno de la súbita sospecha. Diría el recién llegado con**

---

<sup>41</sup> Manns, Patricio. En Actas del cazador en movimiento. Una autobiografía literaria. Con Patricio Manns. Epple, Juan Armando. Mosquito editores. Santiago, 1991

<sup>42</sup> Manns, Patricio, El desorden en un cuerno de niebla: Buenos Aires: Emecé, 1999

**voz clara: -José Bregante Lúcido. Respondería oscuramente el que esperaba: -Ari Skaldaspillir.<sup>43</sup>**

Manns ha indicado en relación a este personaje:

***A principios del siglo XII, Ari Thorgilsson, llamado "El Sacerdote", o "El Sabio", compuso El libro de los Islandeses. Ari es el gran historiador iniciático de la literatura histórica de Islandia. Por el apellido: existieron en Islandia hasta el siglo XII, y desde por lo menos el siglo IX, una cohorte de poetas llamados escaldos, que componían versos prodigiosamente metafóricos. Borges ha levantado un inventario de metáforas escaldas, llamadas Kenningar, estudio que él concretó después de la lectura de la Edda Prosaica, que junto a la Edda Mayor, constituyen dos de los grandes monumentos literarios del Hemisferio Occidental. Cuando se extingue la poesía de los escaldos, les sucede una raza de poetas menores, cuyo quehacer se centra en particular, en el despojo sistemático de los numerosos libros escritos por poetas antiguos. Entonces, literalmente "skaldaspillir" significa "despojador o ladrón de los escaldos". Se trata de ladrones de poesía, especímenes delictuales que sólo pudieron darse en Islandia.***

<sup>44</sup>

Como queda demostrado, el personaje mencionado viene a señalar una genealogía de la narratividad, un corpus elemental histórico, cuyo centro se establece en la probabilidad de construir un espacio de palabras. Frente a esto la figura de José Bregante Lúcido no puede exhibir otra genealogía que no sea sino la de su silencio, o la de su ocupación de la palabra como cuestión prestada, apropiación de códigos que le permitan, en su indesmentible existencia de representante del universo amerindio, darse a conocer como el receptor de discursos, donde su recepción asume la función de la transformación del código para sus propios fines, a condición de restaurar un pasado interrumpido, más bien, una historia, cercenada, un habla entonces, acallada.

Pero tratándose de un corpus escritural intertextual, o cuya intertextualidad erige precisamente el espacio literario, sus pormenores esgrimen otros blasones, estos son las condiciones también genealógicas que le dan origen, es decir, los múltiples relatos que han venido a configurarlo desde la confluencia de tradiciones y legados, aprendizajes y olvidos, apropiaciones culturales e interpretaciones, en fin, condiciones de existencia y modelos de ser.

En el capítulo final de la novela puede observarse esta historia sumaria, este inventario de influencias, filiaciones y compromisos, que constituyendo ese campo de textualidad han contribuido al tejido de esta otra textualidad configurada como libro y como desorden.

## 4.6.- Dobles

Es posible establecer en un análisis primero de la obra, una presencia de la estrategia del

<sup>43</sup> Manns, Patricio, *Op. cit.* pág 32

<sup>44</sup> Manns, Patricio. *En Actas del cazador en movimiento. Una autobiografía literaria. Con Patricio Manns. Epplé, Juan Armando. Mosquito editores. Santiago, 1991*

doble. En verdad, en el sentido propiamente textual se asiste a la manifestación de un relato doble, cuyas caras se desdoblán también en otras narratividades que vienen a minar la identidad del relato, su concepción unívoca y unitaria. Si se considera a Parabellum como la única protagonista "real de la historia", no es menos cierto que la identidad que le da origen, es decir, Cessair Triggvason ocupa un espacio de "realidad" también decisivo, pues, ambas ocurren, acontecen, en relación consubstancial la una a la otra. Si Triggvason es la "despierta", Parabellum es la "dormida". Triggvason se sueña como Parabellum, y siendo ella misma, ha dejado de ser ella para asumir una identidad salvaje, o más salvaje, vengativa, en el momento mismo de ser herida mortalmente, al inicio de la agonía, en el umbral de la muerte.

El doble ocupa un importante sector en esta obra como juego literario que da lugar, produce, la decibilidad convirtiéndola en relato, historia, narración y discurso. A este acontecer específico, blasón de la cuestión decisiva de la figuratividad del relato, viene a sobrevenir el accionar de los fareros: Bregante y Skaldaspillir, habitantes del faro, que son las formas opuestas de un mismo ser, encallado en la opción por dos formas de cultura, que negándose la una a la otra u oponiéndose, configuran los dos espacios necesarios de una tradición. Tradición que abandonando a sus hijos los deja desamparados, presas del envilecimiento y la soledad, su destino será el enfrentamiento por una supervivencia cada vez más salvaje.<sup>45</sup> Habitantes de una temporalidad y espacialidad detenida, protagonistas del aislamiento y abandono del mundo apuestan por su vida en los juegos verbales y las luchas físicas, que exhiben ese agonismo primordial de la lucha por la verdad y la palabra. Confinados a la circularidad, condenados a ésta, su destino no será otro que la repetición, el retorno de lo mismo.

En este punto es preciso hablar de una cuestión esencial. Se evidencia ya la presencia de un libro sin centro, este descentramiento, mejor conjuntos de descentramientos, definen una temporalidad y espacialidad narrativa sesgadas, que representan acaso, mejor que todo la naturaleza fundamental de la literatura contemporánea. es decir conjuntos de distribuciones de lenguajes, que superponiéndose van alejando y acercando el sentido, acallando su transparencia, difuminando su propia racionalidad. Es decir, la manifestación definitiva de un exceso y una defección. Se debe prestar atención a esta situación relevante, pues, la narratividad que se ha leído acontece como girones de niebla, es decir, fantasmas que son absorbidos y reabsorbidos por su propia producción de acciones de disolución, en la producción de superficies de refriega, erosión y disonancias que aspiran a otras profundidades. Profundidades que en su

<sup>45</sup> *"Por último, los narradores mismos han esculpido en el gran acto catártico de la literatura una forma de la violencia americana. De ahí, en parte nuestro evidente barroquismo, el retorcimiento torrencial de las formas a que ya nos hemos referido varias veces. Una serie de innovaciones técnicas y descubrimientos lingüísticos han sido adoptados y proseguidos por nuestros escritores contemporáneos; se ha llegado hasta la exacerbación de estas formas, usándolas como un modo exuberantemente americano de ver la realidad. Cortázar, Vargas Llosa, Fernando del Paso (en José Trigo), Fuentes (en Cambio de piel), Cabrera Infante (en Tres tristes tigres), Marechal (en Adán Buenosayres), y muchísimos más, se han dedicado a destruir los esquemas tradicionales del tiempo, del espacio y del lenguaje, fragmentando la personalidad, experimentando con modos narrativos peculiares y ángulos novedosos, buscando un nuevo lenguaje para una nueva realidad, Es la violencia contra las formas establecidas, los modos de ver tradicionales. La gran violación de las reglas del juego social-literario". Dorfman, Ariel. Imaginación y violencia en América. Universitaria. Santiago de Chile, 1970. págs 35-36*



devenir, especifican dos escenas o teatros, la del inconsciente o psicoanalítica y la semiológica. Ambas son formas productivas de un ser multiplicado (el signo), poliescénico, fragmentado. Aquí fulguran heridas, sueños, armas de fuego, villanías y venenos, sangre, furia, alevosía y muertos. Fulguran escaleras, sombras, paranoias, zapatos sin par y sin pie, visibilidades e invisibilidades, mordiscones, mitos, traiciones, tragedias y combates. He ahí, la(s) escena(s). He ahí, los signos.

***Perdido en lo lejano, el signo es mortal; al igual que cuando nos hiere de frente. Edipo recibe el signo una vez demasiado lejos, otra demasiado cerca; y entre los dos se teje una terrible repetición del crimen. Zaratustra recibe su "signo" ora demasiado cerca, ora demasiado lejos, y sólo al final toma la distancia correcta, que va a cambiar lo que le vuelve enfermo en el eterno retorno en una repetición liberadora y salvadora. Los signos son los verdaderos elementos del teatro. Manifiestan poderes de la naturaleza y del espíritu que actúan bajo las palabras, los gestos, los personajes y los objetos representados. Significan la repetición como movimiento real, en oposición a la representación como falso movimiento de lo abstracto".*** <sup>46</sup> -Yo creo que éste mata. -Yo creo que éste va a matarme. <sup>47</sup>

## 5.- Contraluz. Poética de la silueta

***"Drimys Winteri se puso de pie y se acercó al capitán. -Cada vez que vienes hasta la ventana yo puedo ver latir tu corazón a contraluz- dijo dulcemente".***

***El corazón a contraluz. Patricio Manns.*** <sup>48</sup>

Pocas novelas, al menos en el contexto de las aparecidas en los últimos años en Chile, poseen la riqueza de la que será considerada en las líneas que siguen. Si en algún momento de la manifestación de sus ideas, Manns ha expresado que la función del prosador es la de ser un perceptor de sombras; se ha indicado oportunamente la belleza de tal definición, cuya enunciación simple insinúa, sin planteamientos apremiantes, la naturaleza del habla de quien novela.

Esta definición se erige sin más como definitiva, y a su luz, paradójicamente, se leerá la cuestión de la escritura en Manns.

La novela que será comentada ahora, parte con la siguiente cita.

***"Uno de los caminos seguros que conducen al futuro verdadero -porque también existe un futuro falso- es ir en la dirección en que crece tu miedo." Milorad Pavic***  
***Diccionario Jazaro*** <sup>49</sup>

<sup>46</sup> Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*; Barcelona: Anagrama, 1981

<sup>47</sup> Manns, Patricio, *El desorden en un cuerno de niebla*; Buenos Aires: Emecé, 1999, pág. 32

<sup>48</sup> Manns, Patricio *El corazón a contraluz*; Buenos Aires: Emecé, 1996, pág 41

<sup>49</sup> Manns, Patricio, *El corazón a contraluz*; Buenos Aires: Emecé. 1996. Primer prefacio.

Se retiene este antecomenzo, pues, en él se advierte una de las cuestiones centrales que se darán cita permanentemente en las páginas que despliega esta novela. Esta es la noción de lo verdadero y de lo falso. Cuestión ésta que tiene que ver con la contraposición de dos mundos, en torno a los cuales se construye el dilema apremiante de su verdad o su falsedad. No se dirá nada de los protagonistas por ahora, sólo se considerará como decisivo el asunto del antetexto.

## **5.1.- Antetexto**

---

Entendido como cita el antetexto debiera señalar el camino a recorrer por la deriva del lenguaje que posteriormente podrá nombrarse como texto. En verdad este asunto no había sido pensado como aparato textual determinante en el análisis anterior, pero sin duda configura un dispositivo de lectura (y de escritura) que viene a dar luces a las sombras del prosar, esas que de acuerdo a las palabras de Manns conforman la sustancialidad de la prosa, su jugo primordial.

Será considerado el antetexto como ese espacio de palabras equivalente al epitafio en las tumbas. Lo expresado no tiene nada de gratuito, pues su particularidad es venir a determinar la lectura de lo que ha sido. En este sentido, es posible considerar como decisivo lo que reza la advertencia indicada como antetexto, es decir, la cuestión del miedo, del camino, de la verdad y de la falsedad.

Sin más, se anticipará una conclusión premeditada respecto a la empresa escritural de Manns, en atención a la novela antes comentada, es decir, en relación al Desorden en un cuerno de niebla, esta reflexión conclusiva se refiere a la tesis de la escritura de Manns como una escritura que versa sobre la muerte.

No parece casual que la novela comentada anteriormente se inicie con la agresión homicida a Parabellum-Triggvason y que sea su decurso el velado (envuelto) relato de la agonía de esta. Los protagonistas Skaldaspillir y Bregante Lúcido, terminarán matándose, en un juego cíclico, de cuyas muertes ninguno puede ser responsabilizado. El corazón a contraluz parte con el asesinato por parte de Popper de un joven selk'nam y su encuentro definitivo con Winteri. La novela termina con la muerte de Popper y probablemente sea este hecho el comienzo de la agonía de Winteri.

## **5.2.- Encuentro -entrecruce de hablas- soledad**

---

### **Incomunicación y violencia**

Si algo decisivo caracteriza la escritura de Manns, se trata de la confrontación permanente de lenguajes disímiles, cuya posición diferencial aparece marcada por la consciencia específica del hablante de pertenecer a un espacio cultural particular y diferenciado. O si no es así, al menos se evidencia una diferencia ideológica definitoria del discurso, es decir, el relato en cada caso esgrime sus orígenes, los hablantes se construyen por su pertenencia a un estrato social, a una raza o una adhesión a un conjunto de ideas. Si esta cuestión atañe a los actantes, es indudable que también atañe

a la misma organización del relato, el que irá desgranándose en distintas formas de enunciado, lo cual pone en evidencia la ambigüedad del lenguaje o mejor, de sus organizaciones discursivas, que siendo múltiples, posibilitan plurales formas de enunciación.

Se entiende que todas ellas como estructuras comunicativas manifiestan formas de expresión ligadas a diversos ámbitos de la experiencia humana, cuya validez se encuentra en la transmisión de esta experiencia. Lo anterior remite evidentemente al uso, en El corazón a contraluz, de diversos modos de narratividad, que deviniendo estrategias escriturales producen un texto "intervenido".

¿A que se refiere esta "intervención"? ¿Qué se quiere decir con "texto intervenido"?

La novela El corazón a contraluz puede ser leída desde dos ámbitos concretos. Ambos no se excluyen; el primero alude a la narración de la vida de Julio Popper, el segundo alude a la cuestión de las narratividades puestas en escena para fabular un relato que teniendo en cuenta el acontecer histórico subvierta este, para instalar en él otros acontecimientos. Es, ciertamente indispensable tensar ambas lecturas, buscar sus relaciones organizacionales a fin de abrir una tercera lectura, la cual como momento experimental, diga lo que del libro ha sido reservado a su existencia como literatura.

Es la existencia del texto, extendido en su dimensión "intervenida" lo que se entenderá como decisivo para el resto del análisis en curso. Se propondrá como estrategia de intervención la articulación del autor de un sobretítulo, diseminado en formas variables de narratividad y relato a un texto primero, agotable en su configuración documental o descriptiva como mera biografía. El relato informativo de la "historia de la vida de alguien", dispuesto allí para el conocimiento o la afición a "los héroes de nuestro tiempo"; o mejor de antihéroes en fin, de algo que merece ser contado.

### 5.3.- Caballero solo

Este sin escudo ni escudero, es la sombra de una sombra. Su corazón, visible a contraluz, otra sombra. Está irremediablemente solo. Su aventura no menos heroica que las de sus antepasados literarios, lleva en sí la desigualdad de lo demoníaco y lo angelical. Víctima y victimario, caballero solo, es una soledad escribiéndose en la más abandonada de las regiones; sus blasones de nobleza llevan la cara del exterminio, también del poder desmedido y de la marca de un destino.

Si Julio Popper aparece como un héroe crepuscular, es decir "*maniobrando con cuidado en el interior de un crepúsculo redondo*"<sup>50</sup>, éste parece convocar sobre sí las determinaciones de una civilización cansada. Representa de modo desdibujado la voluntad de una sociedad de someter a otra. Reescribe Popper la hazaña de otros, sin la grandeza del pasado, su misión y aventura es la desventura de una figura retórica. Caricatura de los descubridores y dominadores su vida es un infinito páramo.

Desde el inicio de la novela se asiste a un encuentro, violento, entre Popper y los Selk'nam. Tal encuentro, que se resuelve en un enfrentamiento desigual y al mismo

<sup>50</sup> Manns, Patricio, Op. cit. pág 15

tiempo intrascendente, se diría rutinario, viene a escenificar, en abismo, la aventura de la conquista y la dominación por parte de los europeos de los pueblos aborígenes de América. Si tal enfrentamiento resulta teatral y su violencia se erige como simulación es porque en un lugar perdido de la tundra de Tierra del Fuego se repite la lógica de la guerra. Se asiste a un enfrentamiento con armas, a la muerte del contendor más débil, y al rapto de la mujer por parte del vencedor. Es decir, combate, muerte y obtención de un trofeo. En esencia, este capítulo representa, o simula la conquista de América por los europeos, y acaso decisivamente la lucha entre civilización y barbarie.

Se ha observado la cuestión del texto intervenido, y si esto es acertado, se construye la narratividad por superposición o intervenciones sucesivas de textos sobre textos, en donde se entiende como matriz, la forma del relato histórico, en este caso biográfico, desde el cual se hace posible leer un supertexto, es decir la historia de una conquista, una dominación y también una masacre. Se advierten así, dos relatos matrices en la novela que se revisa. Estos son biografía, e historia, respecto a los cuales vienen a ocurrir formas narrativas específicas para construir la novela que se da a estudiar. De esta interacción de textos y hablas, puede suponerse el surgimiento de una rica estrategia narrativa, cuya rigurosidad afirma la voluntad del escritor de concentrar y dislocar los textos, sus funciones y modelos para producir una significación que pueda llamarse propiamente literaria.

#### 5.4.- Intervenciones

---

Ya se ha indicado que la mejor definición para las estrategias escriturales y narrativas que esta novela pone en escena es la noción experimental, por cierto, de texto intervenido. Se apelará en lo que sigue a estas "intervenciones".

Uno. Winteri.

Drimys Winteri: Magnolia salvaje de la Tierra del fuego (Flor del Canelo fueguino)<sup>51</sup>. Sin Winteri no habría articulación del relato en sus dimensiones ficcionales y retóricas, respecto a la "epopeya" de Popper y al mismo trazado literario de esta figura del im-poder(Popper). Ésta (Winteri) aparece revestida desde su mismo nombre por los signos, los que dados a leer ofrecen las siguientes connotaciones: Canelo, flor de un árbol sagrado, desnudez, cabello blanco, mujer, adolescencia, pureza. El significante Winteri viene a instalar una cadena de intervención en la estructura biográfica y racional, de la aventura del protagonista.

<sup>51</sup> Al interior de la novela aparece explicitado este nombre, veáse el siguiente diálogo; -¿Qué significa "Walaway"?-preguntó. -Viento salvaje de la tundra. Los yámanas lo llaman "Sofkyas kasta poyok",es decir, "El viento que arranca los pelos". -¿Y "Drimys Winteri"? Ella no contestó directamente. Lo hizo así: -¿Conoces a Darwin? Julio Popper parecía esperar la contrapregunta. Regresó al anquel de los libros, escogió, extrajo un volumen cuyo largo título Drimys pudo ver sin acercarse, con sólo aguzar los ojos: Journal of research into the natural history during the voyage around the world, lo abrió en una página desde la cual cayó al suelo un papel marcapausas, y leyó lentamente, casi con inquina, acentuando la voz en los epítetos: ...los innobles y asquerosos salvajes que hemos visto en la Tierra del Fuego": La agredida movió la cabeza asintiendo con cierta gravedad. Pero dijo sin inmutarse: -Magnolia salvaje de la Tierra de Fuego. Es el nombre que el "Schweindarwin" sugirió para la flor del canelo fueguino. Manns, Patricio, Op. cit. pág. 39

Este significante, definido como “*magnolia salvaje de la Tierra del Fuego*” supone la aparición en la aventura de Popper de lo “especialmente ajeno”. De hecho, esta ajenidad se manifiesta en la infinita diferencia entre ambos, que no sólo consiste en que Winteri sea mujer, sino que se extiende a la cuestión de la des pertenencia. Winteri viene a situar al capitán Popper en el lugar de lo ilegítimo de su aventura, o mejor, deslegitima la gesta del conquistador de la Tierra del Fuego para arrojarlo al pozo vasto de la inutilidad.

***El caballo arañó el suelo con los cascos. Sacudió la cabeza. Y de repente corcoveó de nuevo, porque una silueta se dibujaba contra el túmulo. El ceñudo jinete desvió la mirada hasta allí y en la mirada se pintó el asombro: una adolescente desnuda lo miraba inmóvil. Podía deducir que era adolescente por el volumen recién nacido de sus pechos, y los pelos del pubis, cortos, enroscados y escasos. El rostro parecía corresponder al de una bella morena de quince años, aunque tenía el pelo blanco. Se miraron largamente. El caballero avanzó con el brazo estirado y ella siguió quieta. Tocó incrédulo el pelo blanco; ella vió su incredulidad y vivió para describirla.***<sup>52</sup>

La intervención se debe comprender como ese discurso de lo extensamente distinto, cuya comprensión estará siempre vedada. Discurso que empieza por la misma imagen de Winteri (sus rasgos exteriores), y su apareamiento en la soledad de la tundra. Adolescente desnuda con el pelo blanco. Aquí se debe mencionar algunas oposiciones esenciales (se ha dicho de Winteri su condición de cuerpo de signos): Adolescencia-cabellera blanca. En este caso dos rasgos opuestos, por su significado aparecen asociados, en una conjunción inusual, tan inusual como la relación frío-desnudez, y por último la oposición ausencia de miedos (de ella) y asombro (de él). No es el momento aquí de detenerse en consideraciones respecto a las oposiciones observadas, pero mencionarlas basta para introducir el aspecto de inestabilidad que instala Winteri en el "corazón" de Popper. Ésta debe ser comprendida como discurso, es decir un conjunto de significación, que viene a sacudir la escritura del caso Popper, como mera biografía, pero también la propia aventura de éste, que se ve condenada a cargar con el peso de un discurso opuesto.

***Pareció admirar su elevada talla y su esbeltez, pues los grandes ojos lo fijaban apenas a un nivel inferior a los suyos, y el hombre era muy alto. Fue a buscar una manta a las ancas del negro y la cubrió. Montó, la recogió del suelo, la encajó a horcajadas en la montura, vuelta hacia él, permitiéndole que se apretara contra su vientre y amarrara los brazos en su cintura y sumergiera en su pecho estrepitoso la cabecita blanca. La silueta del hombre contra el crepúsculo. deformada a causa de las sombras creadas por las lenguas de fuego que surgían irreprimibles desde la tierra endrina, avanzó un poco colgándose de los estribos para atrapar el remington. Lo enfundó cual un largo dedo tenebroso penetrando un guante. Enseguida galopó un buen trecho hasta que, ya de noche, alcanzó el borde superior del acantilado. Todo el trayecto tuvo que sentir en la piel la tibieza adolescente. Bajó por un camino de fortuna hasta el nivel del mar. Desde allí miró hacia su fortaleza, "El Páramo", y percibió la sombra de sus hombres recortada contra el ocaso. Cruzó al pausado tranco del caballo el portalón. Una silueta de guardia lo saludó diciendo: -¿Trae carne fresca, capitán Popper? Repuso sin***

<sup>52</sup> Manns, Patricio, Op. cit. pág. 25

**detenerse: -Que ninguno la toque, Absalón. Si descubro que alguien la está soñando, así sea despierto, así sea dormido, yo dispararé.** <sup>53</sup>

Si se entiende esta aparición (Winteri) como una intervención, es decir, un texto que viene a presionar y tensionar el texto basal, se deberá admitir su despliegue como decisivo para la articulación del relato, de la historia y de los otros discursos que la atraviesan.

En el lineamiento trazado, se vislumbran otras intervenciones no menos decisivas, aunque laterales, pues no interfieren directamente en la sucesión del acontecimiento.

Dos. Rimbaud.

Segunda intervención. La sola mención de Arthur Rimbaud, supone incluir un estremecimiento del texto, es decir, éste en sí mismo sufre alguna forma de modificación, pues, su configuración desgrana una figura de canonización, es decir, un modelo de su propia perfección y desesperanza. "*Con el signo de fuego del infierno*" <sup>54</sup> aparece como comentario biográfico en el interior de este texto mayor que se ha instituido como basal, es decir, la biografía de Julio Popper, pero en su dimensión significacional, como momento de la cultura contemporánea, el significante Rimbaud, opera de modo opresivo, es decir, provocativo, a la constitución de cualquier texto como signo de la llama creciente de la obsesión literaria.

Respecto al texto que se ha desencadenado como la "vida de Popper", este significante se vuelve legible en la relación diferencial de matriz de escritura moderna y matriz de vida en el sentido de errancia y desarraigo, pero sobre todo de modelo literario. El capítulo en cuestión, este texto que interviene desde la historia misma de la literatura contemporánea, el tramado de la aventura de Popper, instala el gesto problemático (rebelde) de descentrar de un eje preciso el curso del relato, simulando la cercanía y los movimientos cómplices de todo texto.

En verdad, su inestabilidad se viene a erigir por la fusión de una operación ficcional con una documental, o apunte ciego, es decir, a la deriva en el tramaje del texto inicial, para insinuar terminantemente las capas textuales que dan forma a la escritura que Manns propone como corazón a contraluz. Esta forma, minada o intervenida, se ocupa desde su momento de partida de repartir espacios a los discursos que la configurarán en su legibilidad final.

La estrategia de escritura, mentada así, viene a instalar su explícita condición de articulación doble, (como el signo y los discursos mismos) en referencia a los modos y modelos de enunciación (discursos varios, voces, murmullos y resonancias), es decir, activa, a la escucha, dispuesta incluso a ir al fondo de esas sonoridades que deberían alzarse como experiencias de conversación o de quietud expectante del oído.

Quizás sea esa "expectación del oído" una interpretación definitiva de la empresa escritural de Manns, pues, allí tienen lugar las "intervenciones sucesivas" de las que ya se ha hablado. Estas, como movimiento estratégico en cuanto a ser pulsiones textuales,

---

<sup>53</sup> Manns, Patricio, *Op. cit.*, págs. 25-26

<sup>54</sup> Manns, Patricio. *Op. cit.* Capítulo XVII.

construyen (o trabajan) operaciones de enganche y desenganche, ensamble y desenmarque, que permiten al lector reconocer una figura escritural descentrada que, atenta a las desviaciones "posibles" del relato, viene a reescribirlo desde la verificación tentativa de un conjunto de "escenas" textuales disonantes aunque simultáneas como formas de un momento histórico.

Lo anterior (su juego narrativo), permite reconocer las envolturas provocando su desenvolvimiento (desenrolle), es decir, advertir los anclajes de la escritura de Manns (el relato que acontece ante mí), en la memoria de nuestro tiempo.

La manifestación de este triple movimiento (intervención, envoltura y desplazamiento) se verifica, por último, en el surgimiento de apuntes respecto al pasado reciente, como manchas o juegos de ruptura de la ficción, en relación al texto basal o texto modélico (biografía de Popper), alterando sus formulaciones textuales. (La forma que adquiere este juego de rupturas puede ser variado, destacándose las notas históricas, las disgresiones culturales, los apuntes antropológicos, o las escenas míticas). Sobre este cuerpo escritural "impuro" se desata la oposición o conflicto fundamental. La razón del que escribe y su desrazón, finalmente el héroe se vive como un fracaso o como una pura invención, una irrealidad deshaciéndose en los crepúsculos sucesivos de un paisaje desolado.

## 6.- Noche. Poética de lo invisible. Siluetas

De lo anotado anteriormente, puede suponerse que sus ideas fundamentales se encuentren también y sin exclusiones en la última obra de Manns a considerar en este estudio; Memorial de la Noche<sup>55</sup> Sudamericana, 1998).

El relato que da cuerpo a esta novela (Basada en Las actas del alto Bío -Bío, del mismo autor) aparece organizado en diez capítulos. Nominados todos como Memoriales, siendo así los que siguen: 1. De mediatarde; 2. Del crepúsculo; 3. De la sombra; 4. De la fecundidad; 5. De la madrugada; 6. Del día; 7. Del adiós; 8. Del pasado; 9. Del cenit; y 10: Del ocaso.

Tal orden consigna el orden sucesivo de la conversación del narrador durante el tiempo corto de una tarde hasta el siguiente día con Angol Mamalcahuello, antiguo cacique araucano, hombre octogenario y su mujer, Anima Luz Boroa, a fin de recobrar la historia, auténtica, de José Segundo Leiva Tapia.

De acuerdo a su título, y a la denominación de sus capítulos, posiblemente esta novela cumpla suficientemente con la definición del Memorial, ya que ésta dice, según el Diccionario, en su acepción canónica: "*Cuaderno en que se toman determinadas notas, a fin de recordar en tiempo oportuno lo que ha de hacerse.*"<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Manns. Patricio. Memorial de la noche; Santiago de Chile: sudamericana, 2000

<sup>56</sup> Diccionario Santillana, Madrid; Santillana S. A., 1975

Curiosa estructura y determinación definitoria para una novela que en su conjunto quiere narrar la epopeya de un hombre (José Segundo Leiva Tapia) quien identificándose con los oprimidos dará su vida por la lucha reivindicatoria de los derechos de un grupo humano desposeído y marginado (pueblo mapuche).

Como aquí interesa menos la anécdota de la historia, que sus estrategias textuales, por ello se insistirá en la cuestión decisiva de la intervención del autor y los recursos dispuestos (por éste) para describir lo acontecido.

La estrategia narrativa, entonces, reproduce la acción del autor, al constituirse éste en un visitante que "va al los orígenes" a encontrar el "relato verdadero"; la "verdad de la historia". Tal empresa supone el desafío de hurgar en la memoria de los involucrados aun existentes, es decir sobrevivientes, y registrar recuperando esta sobrevivencia (del relato) en ya no un cuaderno sino una grabadora, signo inminente de una intervención moderna en el discurrir del habla y su conservación en la memoria simplemente del escucha.

Deseo de veracidad y de no intervención del autor, que a si mismo ya se niega en su aparición intempestiva en el dominio de lo oral para dejar su escucha al registro atento de la intervención de una técnica ajena. Busca atrapar el relato y la voz, más exactamente ésta, sus vacíos y disgresiones para transformarla en escritura y finalmente en literatura. Deseo este último tajante, apremiante, pues su sola presencia, indica la apropiación desmesurada de lo hablado en su pureza esencial, es decir, fluido digno de sí en su ocurrir existencial y rotundo, para devenir libro, parpadeo de la página en la consciente desventura de la grafía desposeída de la inmediatez de lo oído o visto, delegación inoportuna y también ambiciosa, a la vez fracasada y triunfante.

Así, la narración se construye a sí misma como deudora de un desplazamiento primordial. De la voz narrante a su registro, mediante la operación de un artefacto (grabadora), y de este a la fijación de lo acontecido como historia en escritura.

Pero no es sólo este caso el más significativo, aunque su mención, adquiere rasgos especialmente decisivos, dignos de desarrollos mayores, sino también la aparición de otros desplazamientos, al interior del propio relato. Se asiste, pues a varios ejes de desviación, que, entendidos en su dimensión inicial, permiten suponer la estructura filtrada o fisurada, de un discurso primordial, original o patriarcal, constituido en verdad de muchas voces. Parece decir Manns aquí, entonces, que no hay discurso limpio, único del padre a secas. Su voz en verdad, se erige con todo el conjunto de retazos de otras voces, negadas, acalladas o simplemente sobre las que no se ha reparado con atención suficiente.

Son, entonces, varias voces, las que reconocidas por el autor, más bien testigo oidor, darán cuenta de la bifurcación sintomática del relato. Así, su lección parece ser la evidencia de que no hay "un" relato, ni hay, entonces, "una" literatura (hipótesis esencial); de allí que esta narrativa (la novela que se revisa presenta caracteres de brutalidad) se haga, evidentemente más precaria y acaso, más imperiosa que otras de Manns.

***-Pero no contaba con su curiosidad. -¿Qué es ese aparato que tienes colgado del hombro, señor? -Una grabadora portátil -Y eso ¿sirve a qué? -Conserva tu voz. Así, si olvido alguna vez parte o todo de lo que me has contado, apretando este botón puedo escucharte de nuevo. Y no una, sino muchas veces. Es una***



**herramienta de trabajo. -¿Cómo un arado? -Sí. Pero el arado escarba en la memoria de la tierra para hacerle recordar la semilla. Esta escarba en la memoria de los hombres para hacerles espigar sus historias.**<sup>57</sup>

El fragmento citado viene a subrayar lo que se insinuado anteriormente, pero más importante que esto parece ser el indicio de la intervención de un elemento ajeno y desconocido, del que se sirve el autor, siendo el mismo ajeno y desconocido, y así su función se instituye como doblemente ajena.

De este modo, la narratividad aparece siempre intervenida evidenciando las estrategias posteriores de la escritura de Manns, las que como ya se ha indicado anteriormente apuntan a una dispersión de hablas, a un movimiento siempre oscilante entre pasado y presente, entre memoria e historia, entre ficción y verdad.

Vale la pena insertar aquí un párrafo decisivo que en su manifestación casual, casi confesional, viene a dar sentido a la escritura de Manns en la totalidad de su obra, párrafo que en su modestia viene a reforzar las hipótesis declaradas en el análisis que se lleva a cabo.

**(Es en este punto del relato donde comienzan las cinco memorias a distribuirse los papeles narrantes. La primera memoria soy yo, en Trez-Vella. La segunda memoria soy yo, veinte años antes, en los contrafuertes de la cordillera de los Andes. La tercera y la cuarta memoria son Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa, en el curso de aquella conversación. Y la quinta memoria son las palabras que ellos recuerdan de José Segundo Leiva Tapia, quien aporta así su propio testimonio personal desde el otro lado de la muerte.) Memorial de la Noche. pag. 27**

El comentario indicado, al modo de un inserto dirigido al lector, de cara a él, rompe toda posibilidad de ficción. En verdad Manns, parece decir, que su acción es únicamente la de comunicar en una actualidad lo vivido por otros, respecto a lo cual él no tiene intervención posible, pues su memoria es un momento más en la suma de los momentos atesorados por memorias diversas, las que en su conjunto y también en su exclusión mutua no construirán una historia "verdadera" sino vendrán a dar cuenta, de la posibilidad de un "relato" que en su conjunto, como suerte de citas o actualizaciones más o menos efectivas, no requiere la presencia del autor, pues su autoría en el caso que exista es de todos aquellos que la han vivido. Es decir, no de quien recopila sus devenires y acaeceres, sino, sin más, de la historia misma y su interiorización en las consciencias (cuerpos) de quienes recuerdan o rememoran. De acuerdo a esto, el narrador o "autor" se vive como un ser desplazado, un escucha paciente y altamente subjetivo, propicio a las interpretaciones y desviaciones de su compromiso con quien habla, y de quien cree "oir" la verdad.

**“Yo ya no tenía necesidad de preguntar nada. La historia estaba viniendo sola, escapaba a borbotones de las bocas a ratos torcidas por la rabia o el dolor”**<sup>58</sup>

Esta sola cita advierte, contra cualquier tentación de exégesis, las intenciones de Manns, pues se verifica sin necesidad de explicaciones previas la naturaleza de su arte. Es decir,

<sup>57</sup> Manns, Patricio, *Memorial de la noche: Santiago: Sudamericana, 2000, págs. 17-18*

<sup>58</sup> Manns, Patricio, *Op. cit. pág. 30*

la apuesta por el oscurecimiento del autor, en función de un resplandecimiento o esplendor de los relatos que han "sido" y que en su posibilidad de transmisión (incluida su propia escritura que "recoge ese resplandecimiento") vuelven a la historia vivida como la insistencia por el descubrimiento del origen.

Éste no puede darse más que en la manifestación de una sombra o un juego de sombras, aparecimientos y desapariciones que quien escribe asume como condición especial y problemática en relación a la escritura. Una escritura que se instala respecto a sí misma como "impedida", es decir, carente de autoridad respecto a las narraciones que pretende "constatar".

El impedimento aludido no puede ser más que la manifestación de la "última intervención", cuestión a la que ya se ha intentado otorgar estatuto de dispositivo narrativo en la escritura de Manns. Si esta posición, "de impedimento", por actuar sobre lo acontecido, narra igualmente su discurso, del autor, este discurso no puede ser más que el de un desaparecimiento programático, pues su razón de ser, en último término, se funda en la necesidad de encontrar un sentido a la escritura, y ésta, en el caso de Manns, no puede ser sino ser el relato de la condición enajenada de su tiempo.

Pero el autor, grabadora en mano, ya no aparece como escritor, sino como mero recopilador o captador comprometido de lo que se habla, comprometido en cuanto dedica un tiempo importante de su vida a ese ejercicio, es decir, llegar a donde están las voces que dirán lo que quiere oír, para instalarlo en la sospechosa existencia de la página escrita. El después del libro en que la oralidad delegada vendrá a morir.

Esta, la página escrita, no puede, en verdad, ser más que un enunciado literario, un manifiesto de la condición y especificidad de la literatura en nuestro tiempo. Si se atiende a esta exigencia, largamente dilucidada por Manns a través de declaraciones diversas, de las cuales se han citado bastantes en el presente estudio, no es posible más que aceptar el lugar riesgoso de esta escritura como hecho consciente de una actividad genuina y difícil en el marco de la actualidad latinoamericana. Su razón de ser, acercarse con las vacilaciones y titubeos necesarios a esa porción de tiempo y también de espacio que al decir de Benjamin podría "hacer saltar el continuum de la historia", pues el "corcovado" como le llamara Hannah Arendt, escribió sin ambages ni metáforas, que se daría irrevocablemente un futuro iluminado en el cual ciertamente vendría a acaecer el "*angel de la historia*".

Respecto a esa posibilidad, los "discursos", que recoge Manns de aquellos que siendo los desposeídos, manifiestan una trama de verdad que cuestiona y pone en entredicho la acción misma del acto literario, y el lugar donde se lo sitúa. Hay que decirlo; es el propio Manns, quien así se desautoriza en verdad prematuramente. Su humildad en este acto enseña, de modo portentoso, que el lenguaje y sus fábulas pueden ser armas de poder o de hundimiento, pero sobre todo que no hay un acto literario decisivo y definitivo, sino que en el continuum de la historia, las voces de la verdad son muchas y su resonar no puede confundir al escritor ni al crítico, sino más bien iluminar la etapa que le ha tocado vivir, teniendo presente esas historias.

***"La rabia es el secreto. Vámonos a matar un poco, Angel Mamalcahuello, a ver si puedo encontrarme con la rabia que tenía. -Íbamos al galope. Se nos juntó la***

---

**gente. -¿Cómo van las cosas?-Pregunta José -Aquí estamos, matando-responde uno" <sup>59</sup>**

<sup>59</sup> *Manns, Patricio, Op. cit. pág. 142*



# Tercera parte

## 7.- Conclusiones

### 7.1.- Inocencia y expiación

---

¿Es posible proponer ahora un viraje? ¿Acaso postular una argumentación que desplace (deslice) lo que se ha indicado hasta aquí para remecerlo?.

Parece verdadero, al menos en principio, que la obra de Manns posibilite este viraje, admitiendo que su proyecto escritural se construye desde un descentramiento programático de la idea de la “escritura cerrada”. La necesidad del desplazamiento propuesto surge del reconocimiento en la obra mannsiana de un hilo temático vislumbrado a través de la ocurrencia de las obras comentadas. Presente de un modo u otro es aquello que puede llamarse sin temor a equívocos “poética de la inocencia y la expiación”.

Lo anterior, se fundamenta en la presencia en estas escrituras de un clima de violencia recurrente. Este clima asociado al acaecimiento de una guerra, manifiesta o referida en la realidad intertextual de las novelas, instala motivos para insinuar la organización de ellas en torno a un sistema de oposición establecido por los términos

señalados.

Si bien inocencia y expiación corresponden a un contenido específico, esta condición se construye o deviene en relación a la existencia de un hecho violento ejercido tempranamente, el cual se alza como motivación necesaria de las acciones involucradas.

Así, tal evento, elevado a categoría mítica, puede ser identificado en el caso que ocupa esta reflexión por los significantes Guerra de Arauco (Memorial de la noche); Conquista de América-Golpe militar de 1973 (El desorden en un cuerno de niebla); y, Conquista de la Tierra del Fuego: (El corazón a contraluz).

De este modo se reconoce, en primera instancia un movimiento intertextual constante, pues los protagonistas desarrollan su peripecia en relación consustancial con los eventos indicados. Esta, la peripecia de los protagonistas, inocentes, se formula como un itinerario de expiación, en cuanto seres imposibilitados de “vengar la matanza originaria” su vida asume una paciente y desgarrada<sup>60</sup> aceptación de lo acaecido.

Es en esta aceptación que deviene una retórica de la expiación donde se asume por parte de los protagonistas un continuo desplazamiento de las identidades o mejor, de una identidad inestable que busca su confirmación en una oposición sistemática que al mismo tiempo viene a ser la necesidad del reconocimiento y afirmación en otro.

Lo indicado observa una dialéctica ejemplar, pues su desenvolvimiento maestro arma la alteridad y la consecuente manifestación de la necesidad del doble. Es paradigmático, entonces, en el universo de las novelas contempladas, el discurrir de dualidades constantes, que siendo ejemplares, signos evidentes de la estabilidad del mundo (al menos, en un accionar precario), sean rotos abruptamente por la irrupción de un tercero.

Desde ya se adivina la posición de desgarramiento de los protagonistas, quienes establecidos en un presente posible, sólo admiten sentido a éste en conjunción con una oposición expresa a las condiciones feroces de este presente. Actualidad vivida entonces como una permanente culpabilidad, la que se expía verdaderamente trayendo siempre hasta sí, el relato fundacional de sus pesares (La novela Memorial de la noche, parece cumplir cabalmente con éste propósito narrativo de Manns), de modo que la memoria, su perseveración, ese “no olvido” exigido por la vida misma de quienes la requieren, expresa una condición de castigo permanente por haber sido depositarios de una inocencia también originaria.

El relato, entonces, asume la vestidura de una subjetividad sufriente, en cuanto desautoriza la existencia de un presente no querido, doloroso por las connotaciones de marginalidad y resentimiento de sus protagonistas. De allí, la permanente alusión al pasado como instancia generadora de fuerza que quedaron interrumpidas, las que manifestándose en el presente sólo son retazos desviados por su misma imposibilidad de detonar un futuro donde se reencuentre la fuente de la vida. Aquí se manifiesta de modo ineludible la cuestión del mundo narrado, respecto al cual es posible tentativamente reconocer la presencia, (condición de su acaecimiento) de un narrador originario. Este

---

<sup>60</sup> Es posible ver en esto, una razón de la percepción, en la obra de Manns de un “tiempo desgarrado”. Se ha indicado la persistente fisura del relato, la manifestación permanente de rupturas de la linealidad, en formas escriturales disonantes y heteroéneas, definidas por estrategias narrativas “rizomáticas”. Paradigma de esto sería El desorden en un cuerno de niebla.

narrador como en los testimonios, que al decir de Martin Lienhard <sup>61</sup>, son los de mayor audiencia en el mundo andino (el de Domitila Barrios de Chungara y Gregorio Condori Mamanmi), asumiría en un caso (Domitila) *“la representación global de un grupo humano oprimido, y en esa medida se obliga a constituirse en un sujeto fuerte y estable, dentro de un proyecto que es tanto político (se trata de la reivindicación del proletariado minero) cuanto, por decirlo de alguna manera, utópico redentor (después de todo el sufrimiento personal y grupal tendrá que dar sus frutos de justicia en el futuro)”*. Para lo que aquí interesa basta con lo indicado que viene a reforzar la idea de ese narrador originario portador de una marginalidad originaria, que parece ser decisivo en las obras analizadas. Quizás esta dimensión narrativa pueda ser comparable con la condición de marginalidad del sujeto en la obra de José María Arguedas, donde es posible reconocer un efecto devastador en el sujeto producto de los procesos de socialización. Este proceso, referido a la modernización de las sociedades latinoamericanas, construye un sujeto cada vez más aislado, doloroso en su orfandad, dramatizado en su soledad ya irredimible.

Quizás sea un deslizamiento entre las dos posiciones señaladas el lugar del sujeto narrador en los libros que se han visto. Una cosa es cierta sin embargo, y esta es la preocupación del autor, sea este Manns o cualquier otro (implícito) por dar voz a quienes no la tienen, por construir un espacio de resonancias para lo que ha venido a ser en el presente puro silencio.

***“-Perdona, pero estoy perdiendo poco a poco la costumbre de hablar, señor. No es una falta de atención para ti o tu interés. Déjame respirar un poco. Cada vez vemos menos caras foráneas por la zona, oímos menos voces. Al viento solamente lo escuchamos. Escuchamos las voces de los ríos. Atendemos al canto de los pájaros, al rumor de las hojas de los árboles, al crujido de la hierba pisoteada, al resonar de las piedras que caen, al redoble de los truenos. Al relámpago ni siquiera se lo escucha y ya con estos ojos de ochenta años veo apenas su luz. Es por todo eso, señor, no es por falta de atenciones para ti.”*** <sup>62</sup>

Este mundo narrado definido por la representación de la experiencia de un narrador originario, cuya experiencia aparece decididamente como marginal en cuanto el universo que transmite viene dado por la actualización de un relato lateral y subterráneo.

Su afluencia surge por el acaecer de circunstancias excepcionales que en su desenvolvimiento atraerán la consumación de lo velado. Sin duda, se percibe en esta estrategia de actualización un esfuerzo de parte del narrador por descubrir los momentos de ocultamiento que su propia narración tendería a borrar, en un acto de resistencia a esta tentación permite escarbar su propia negatividad (del texto occidental) respecto a la presencia de textos esparcidos en el inconsciente colectivo. Pues, resulta innegable que la escritura que ocupa este estudio se esfuerza doblemente por rescatar de modo “literario” la gesta de una comunidad absorbida o silenciada. Parece pertinente referirse aquí a aquella dimensión de la escritura de Manns, especialmente presente en Memorial de la noche, dimensión que se define como adhesión a la escritura denominada

<sup>61</sup> Lienhard, Martin, La voz y su huella -escritura y conflicto étnico social en A. Latina.(1492-1988); La Habana: Ed. Casa de las américas,1990

<sup>62</sup> Manns, Patricio, Memorial de la noche, Sudamericana; Santiago, 1998, pág. 15

etnoficción, a propósito de esto escribe Martin Lienhard:

***En Actas del alto Bío-Bío; el poeta, cantante y ensayista chileno Patricio Manns (1985) evoca la histórica masacre de los mapuches de esa región por las fuerzas conjuntas del ejército y de los latifundistas (1943). La forma elegida por el escritor para extraer del olvido estos hechos sangrientos es tan original como significativa. Un narrador anónimo provisto de una grabadora, sin duda un doble literario de autor, funciona como catalizador de una conversación a lo largo de la cual una pareja de solitarios sobrevivientes de la masacre (Angol Mamalcahuello y Anima Luz Boroa) evocan los antecedentes, el desarrollo y el desenlace de los sucesos trágicos. La siete partes o “memoriales” del libro corresponden al encuentro inicial del yo visitante con los dos mapuches viejos y a las seis fases de un día de 24 horas, que coinciden con seis momentos de intensa conversación acerca de seis etapas de la lucha evocada. La narración restablece así ficticiamente la forma ritual que toma la transmisión de la memoria histórica oral, pero indica al mismo tiempo las circunstancias extraordinarias de esta transmisión: la presencia de un forastero con su grabadora, condición para la aparición de un texto escrito. El lector no debe conservar la ilusión de poder leer sin intermediarios un discurso indígena. En Actas del Alto Bío-Bío volvemos a encontrar los tópicos de la etnoficción: crítica de la sociedad occidental, construcción de una utopía social que coincide con la vida real de la sociedad indígena. El libro de Manns, sin embargo, es el primer texto etnoficcional que se ofrece como tal, sin disimular las condiciones de su producción. La etnoficción aparece como una traición de la palabra viva; traición que sólo la solidaridad con el otro oprimido puede compensar. En este texto, pues, la etnoficción empieza a liberarse de su ambigüedad congénita.”***<sup>63</sup>

Si se disculpa la extensión de la cita, esta viene a traer un espacio de reflexión para la obra de Manns que en su actuación general quiere ocurrir como esa “solidaridad con el otro oprimido” (Lienhard), de allí que la escritura aludida sólo pueda acaecer en su posicionamiento como esa traición señalada por Lienhard, a la palabra viva, sólo en esa condición puede, evidentemente aparecer como literatura.

## 7.2.- Problemas textuales

---

En verdad, la obra de Manns al menos en las novelas estudiadas presenta la figura de un tejido de intertextos, lo que autoriza a señalar como estrategia narrativa fundamental la condición de intertextualidad de sus obras.

Ésta intertextualidad, aludida ya en capítulos anteriores en su desenvolvimiento narrativo, implica desde luego, la escenificación de un conjunto de operaciones textuales, sobre las que se harán algunas observaciones en las líneas siguientes.

Siendo intertextual esta escritura manifiesta una dimensión palimpséstica, es decir, la organización de una estructura establecida por el juego del relato sobre el relato. En este juego se deja ver una permanente recontextualización del pasado, recontextualización

---

<sup>63</sup> Lienhard, Martin, *La voz y su huella -escritura y conflicto étnico social en A. Latina. (1492 -1988); La Habana: Ed. Casa de las américas, 1990, pag.305*



---

atenta a la consideración de este, la historia, e incluso de la realidad como productos discursivos.

De lo anterior, El desorden en un cuerno de niebla representaría la realización paradigmática, aunque como se ha señalado oportunamente, todas las obras vistas presentan las características indicadas. Se asiste, pues, a la manifestación de un discurso de procedencia y gestación múltiple.

Si de procedencia y gestación múltiple se trata, es evidente que se está en presencia de construcciones narrativas que resultan de la interacción de múltiples voces. Interacción que en su desenvolvimiento construye un espacio narrativo heterofónico. Este rasgo, decisivo, consecuentemente viene a ser ampliado por la interacción constante de consciencias, puntos de vista, formas y expresiones del habla, lenguajes diversos, etc. El resultado en suma, será la concepción de una obra de marcados caracteres heteroglósicos y heterológicos.

Lo señalado basta para afirmar la presencia de unas novelas cuyo rasgo de identidad fundamental estaría definido por una articulación dialógica en el sentido propio y específico que le diera al término M. Bajtin.

Lo anterior atañe a la estructura del relato, pero este, en cuanto relato estará siendo enunciado por una voz, es decir, un narrador. En las obras contempladas no existe en verdad un narrador unitario, es decir, el discurso se da desde orígenes diversos. Así eventualmente es el autor implícito quien expresa los acontecimientos, también en ocasiones son los personajes mismos los que hablan desde su posición particular al interior de la narración; en otras el narrador aparece ausente y se ofrece el mundo narrado como fragmentos de realidad, es decir cuando los personajes mismos toman la palabra. En este sentido será posible hablar de un desdoblamiento permanente del narrador que se hace eventualmente intradiegético y otras extradiegético, cuestión que en último término es válida también para el narratario.

Los elementos señalados no pueden darse simplemente sin una ocurrencia en el tiempo. Esta dimensión en la escritura de Manns presenta una tipología extraordinariamente compleja. Si es posible diferenciar el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, es evidente que en la obra de Manns ambos tiempos asumen una relación reelaborada y problemática. Puede decirse que estratifican el ritmo de la historia, acercándose y alejándose continuamente, mediante operaciones de quiebre, ruptura o identificación. Tal operación evidencia un desajuste, una anacronía expresa.

Es en la clara inclinación a la anacronía que esgrimen las novelas estudiadas donde se verifica una anécdota o argumento permanentemente deslizado, reconociéndose en ello temporalizaciones retrospectivas que alteran el tiempo del discurso en el sentido de ofrecer siempre efectos de amplitud, es decir, extensiones retrospectivas o prospectivas (analepsis y prolepsis sistemáticas). Así, la normalidad del tiempo de la historia aparece alterada por saltos hacia el pasado o hacia adelante en la secuencia narrativa.

En el contexto de lo indicado se hace natural que la manifestación del punto de vista sea múltiple o multiplicado por las variaciones particulares de la historia y la aparición de narradores divergentes, así la posible omnisciencia del narrador queda anulada definitivamente

Quizás uno de los métodos más característicos de la escritura de Manns sea la operación sucesiva de embragues y desembragues <sup>64</sup>. Este dispositivo textual caracterizado por la operación de pasaje de una cosa a otra, permite leer el proyecto escritural mannsiano como, la aventura de ese espacio-tiempo fragmentado al que ya se ha aludido anteriormente, el cual permite concebir una textualidad en proceso en que el narrador se desplaza permanentemente, desde sí y hacia un paranarrador. Estableciéndose así la complejidad de una obra que pretende pensar la cuestión de la novela en una actualidad de su práctica, actualidad hecha, por supuesto, de la pluralidad de su historia.

***La escritura es una forma de arte ineluctable. He llegado a la convicción de que ella se impone al escritor, selecciona sus temas, utiliza las manos, la mente, los conocimientos, la sensibilidad, las intuiciones, e incluso las corazonadas del narrador para “hacer saltar el libro hasta la luz” desde una caverna del espíritu donde parece estar apozado ya. Por más que uno planifique, calcule,, quiera decidir el libro final -esto es, el libro verdadero- se impone de un modo misterioso, particular y prepotente, pero jamás casual; se nos escapa escribe a sí mismo chupándonos la sangre, el tiempo, el sueño.*** <sup>65</sup>

<sup>64</sup> “Nous entendons par *débrayage* le mécanisme qui permet la projection hors d’un isotopie donnée de certains des ses éléments, afin de instituer un nouveau “lieu” imaginaire et, éventuellement, une nouvelle isotopie”. Greimas distingue además dos tipos de desembrague: espacial y temporal. Embrayage: “Ainsi projetée hors du texte, la séquence intercalaire se trouve récupérée par le mécanisme d’*embrayage* qui la rattache de nouveau au continu discursif”. Greimas, A. Julien, Maupassant. La semiotique du texte, exercices pratiques. Paris: Éditions du Seuil, 1976, págs. 40-41

<sup>65</sup> ***Manns Patricio, en Actas del cazador en movimiento. una autobiografía literaria. Con Patricio Manns, Epple, Juan Armando; Santiago: Mosquito editores, 1991***

## Bibliografías

### A) Bibliografía Primaria. Obras de Patricio Manns

Manns, Patricio, El desorden en un cuerno de niebla. Buenos Aires: Emecé , 1999.

Manns, Patricio, Memorial de la noche. Santiago de Chile; Sudamericana, 2000.

Manns, Patricio. Actas de muerteputa. Santiago de Chile: Emisión Ltd.

Manns, Patricio, El corazón a contraluz. Buenos Aires: Emecé , 1996.

Manns, Patricio. Memorial de Bonampak. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Manns, Patricio, Violeta Parra: La guitarra indócil. Concepción: Ediciones Lar, 1986.

### b) Bibliografía secundaria. Crítica sobre novelas de Patricio Manns

- Epple, Juan Armando, *Actas del cazador en movimiento. Una autobiografía literaria. Con Patricio Manns*. Santiago de Chile; Mosquito editores, 1991.
- Epple, Juan Armando, *Actas: entre la memoria y el sueño (conversación con Patricio Manns)*; *Araucaria*, N° 43, 1988.
- Epple, Juan Armando, "Patricio Manns y Pablo Neruda. Cómo gastas zapatos, pies de fuego", *Plural* N°230, México, noviembre 1990.
- Faúndez, Paulina; Osorio Karla; Vallejos, Solange, *Análisis comparativo y contrastivo de dos novelas de Patricio Manns*; Seminario de título para optar al grado de pedagogía en castellano con mención en licenciatura en educación: Profesor guía, Manuel A. Jofré. Universidad Católica Blas Cañas 1998

## Artículos

---

- "Acta del mediodía"; (Entrevista a Patricio Manns). *Literatura y libros*, La época, III; 126; 1990.
- Avaria, Antonio, "Lector: ¡A trabajar!". *El Mercurio* 19 de Junio de 2000.
- "Julio Popper's life and times". *Buenos Aires Herald*. September 15, 1996.
- Jiles, Pamela, "Patricio Manns: quien esté libre de polvo y paja, que lance la primera botella"; (entrevista): *Análisis* (3 al 9 de Julio de 1989).
- Manns, Patricio, "Escritura y destierro"; *Revista Apsi*: 16 al 29 de Agosto de 1983.
- Promis, José, "La aventura textual"; *Revista Hoy* N° 1.067. Del 5 al 11 de Enero de 1998.
- Promis, José, "Voces en la cordillera", *Revista Hoy* N° 1091. 22 de Junio de 1998.
- Promis, José. "Resonancias del pasado", *El Mercurio* 06 de Enero de 2001.
- Rodríguez, Mili, "La guerra del Bío-Bío", *Revista Mensaje*, Julio de 1998.
- Rojas, Wellington, *La última novela de Patricio Manns*. La prensa, Curicó. Noviembre 1996.
- Ulla, Noemí, "Aventuras entre los Onas", *La Nación*, Buenos Aires. 22 de Septiembre de 1996.
- Vidal, Virginia. "La Tierra del Fuego arde en Francia". *Revista Mensaje*, Agosto 1996.

## C) Bibliografía terciaria

- Bajtín, Mijaíl M, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: FCE, 1993.
- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila, 1969. Versión castellana de Pierre de Place.
- Blanchot, Maurice, *El espacio literario*. Barcelona: Paidós. 1992. Traducción de Vicky

- 
- Palant y Jorge Jinkis.
- Barthes, Roland, La aventura semiológica. Barcelona: Paidós. 1990. Traducción de Ramón Alcalde.
- Bourneuf, Roland y Réal, Ouellet, La novela. Barcelona: Ariel, 1985. Traducción y notas complementarias de Eric Sullá.
- Brioschi, F y Di Girolamo, C, Introducción al estudio de la literatura. Barcelona: Ariel, 1988.
- Catelli, Nora, El espacio autobiográfico. Barcelona: Lumen, 1991.
- Cerda, Martín, La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo. Ediciones universitarias de Valparaíso, 1982.
- Chabrol, Claude, Sémiotique narrative et textuelle. Paris: Librairie Larousse, 1973.
- de Toro, Alfonso y Regazzoni, Susanna (ed.); El siglo de Borges. Teoría y crítica de la cultura y la literatura; vol 20. Madrid: Iberoamericana, 1999.
- Derrida, Jaques, Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Trotta: Madrid, 1998. Traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti.
- Dorfman, Ariel, Imaginación y violencia en América Latina. Santiago de Chile: Universitaria, 1970.
- Eagleton, Terry Walter Benjamin. O hacia una crítica revolucionaria. Madrid: Cátedra, 1998. Traducción de Julia García Lenberg.
- Eagleton, Terry, The idea of culture. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc, 2000.
- Eagleton, Terry, Introducción a la teoría literaria. México: FCE, 1994.
- Foucault, Michel, Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1989. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- Greimas, Algirdas Julien, Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques. Paris: Éditions du Seuil, 1976.
- Ibsch E, y Fokkema D. W, Teorías de la literatura en el siglo XX. Madrid: Cátedra, 1981.
- Jara R. y Vidal H. Editores, Testimonio y literatura. Monographic series of the society for the study of contemporary hispanic and lusophone revolutionary literatures N° 3. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.
- Jara R. y Moreno F, Anatomía de la novela. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Jara, René. Los límites de la representación. La novela chilena del golpe. Madrid: Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985.
- Jofré, Manuel. Teoría literaria y semiótica. Santiago de Chile: Universitaria, 1990.
- Jofré, Manuel. Tentando vías. Semiótica, estudios culturales y teoría de la literatura. Santiago de Chile- Quito, Ecuador: Universidad católica Blas Cañas-Universidad andina Simón Bolívar, 1995.
- Jofré, Manuel. "Estado del arte de la semiótica actual". En Literatura y Lingüística N° 10. Santiago de Chile: Universidad católica Blas Cañas, 1997.

- Jofré, Manuel. Literatura chilena actual: cinco estudios. Documentos de estudio N° 47. Santiago: Universidad Católica Blas Cañas, 1995.
- Kristeva, Julia. El texto de la novela. Barcelona: Lúmen, 1981, Traducción de Jordi Llovet.
- König, Irmtrud, La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna; Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1984.
- Lyotard; Jean Francois, Dispositivos pulsionales. Madrid: Fundamentos, 1981. traducción de José Martín Arancibia.
- Lienhard, Martin. La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988); La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1990.
- Lotman, Yuri M, Estructura del texto artístico. Madrid: Ediciones Istmo, 1978.
- Marin, Louis, Estudios semiológicos. La lectura de la imagen. Madrid: Comunicación, 1978. Traducción de Joaquín Fernández.
- Selden, Raman. La teoría literaria contemporánea; Barcelona: Ariel, 1987. Traducción de Juan Gabriel López Guix.
- Steiner, George, Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura el lenguaje y lo inhumano. México: Gedisa, 1990. Traducción de Miguel Ultorio.
- Todorov, Tzvetan, Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- Walther, Elisabeth, Teoría general de los signos. Introducción a los fundamentos de la semiótica. Santiago de Chile: Dolmen, 1994. Traducción de Margarita Schultz y Jaime Cordero.