

HISTORIA Y MEMORIA EN LA NARRATIVA DE FERNANDO ALEGRÍA

Lucía Guerra Cunningham

University of California, Irvine

En los textos de Fernando Alegría la historia ha sido siempre trasfondo y horizonte, sitio movedizo que se reconstruye o desconstruye a través de una escritura que la suplementa, la contradice o la deslegitima. Concurriendo con el concepto de Paul Veyne (*Comment on écrit l'histoire*), el autor chileno implícitamente plantea la historia como el límite de lo inasequible, como aquel ámbito imposible de ser abarcado por el conocimiento y la escritura. En consecuencia, toda historiografía es una narrativa parcial y fragmentada, sujeta a filtros y dispositivos que oscilan entre el énfasis y el vacío. De allí que en su calidad de relato, recuento limitado e interpretación, gire también en las esferas de la imaginación¹. El carácter inasequible de la historia posee una imagen especular en la memoria —aguas nunca detenidas que en su oleaje distorsionador borran o traen a la luz hechos y sensaciones irrecuperables en su totalidad.

Estas concepciones de la historia y la memoria motivan a Fernando Alegría a escribir siempre en los bordes de las formas literarias canónicas. Novela histórica tradicional², biografía, memoria y testimonio son, para el autor, formas que, en última instancia, clausuran un elemento vital y problematizador, tanto de la historia como de la memoria. En estas rearticulaciones y desarticulaciones que elabora Alegría en sus textos, subyace otra historia: una trama de carácter vivencial que genera estas diversas posiciones ideológicas con respecto a la historia y la memoria en el territorio específico de un contexto cultural y político.

¹Al respecto, Gilbert Durand ha dicho que no existe gran diferencia entre el *sermo mythicus*, el relato del novelista y el relato del historiador pues la historia está también sujeta a lo imaginario. (*Histoire et imaginaire*. París: Poiesis, Diffusion Payot, 1986, p. 137).

²Esta categorización se ha hecho tradicionalmente a partir de la aserción de Georg Lukacs quien define la novela histórica como aquella que presenta “una realidad determinada en una época determinada, con todo el color y ambiente de aquella época”. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966, 104. Para una caracterización de la nueva novela histórica y las modificaciones que hace al género tradicional, se puede consultar, entre otros: *La novela histórica* editado por Fernando Ainsa (México: UNAM, 1991) o *Latin America's New Historical Novel: 1949-1979-1992* (Austin: University of Texas Press, 1993) de Seymour Menton.

LA FE EN LA PALABRA COMO NUEVO UMBRAL DE LA HISTORIA

*El arte rescata la verdad de las mentiras
de la historia.*

CARLOS FUENTES

Cuando sólo tenía diecisiete años, Fernando Alegría escribió *Recabarren*, libro publicado en 1938 y considerado uno de los primeros exponentes de la Generación de 1938³. El autor explica la génesis de este texto diciendo:

El movimiento *Clarté* fue más que un manifiesto para mí: la claridad apareció como una llamarada y un llamado a la acción y a la creación. Imagínate a un adolescente de la clase media empobrecida, religioso, mitificante, rebelde, apasionado, enredado en complejos nudos y ataduras sexuales, misionero y, en cierto modo, iluminado. Añade un contexto de violencia política en el país, una desigualdad social inmisericorde, brutal. Escribí una novela poética basada en la vida de Luis Emilio Recabarren. Explosión de imágenes, discurso vanguardista, ideología social-cristiana. (...) Era yo un aprendiz de investigador. Consulté toda la prensa de la época; coleccioné panfletos y discursos; tuve en mis manos un diario de vida y otro de recortes pertenecientes a Recabarren, cartas familiares; entrevisté a su compañera Teresa Flores y a la mayoría de los líderes sindicales que trabajaron con él, incluso a Manuel Hidalgo, jefe de la fracción trotskista chilena. Recorrí el campo de sus acciones más importantes: la pampa entre Tocopilla e Iquique. Después escribí como un novelista testimonial. (*Nos reconoce el tiempo*, pp. 54-55)

³La gestación de la Generación de 1938 está inserta en una serie de factores tanto de carácter político como artístico. En Chile, el período comprendido entre 1920 y 1940 marca una etapa de creciente concientización social en parte por el aumento considerable de la población proletaria minera y urbana aglutinada en organizaciones sindicales de izquierda bajo el liderazgo inicial de Luis Emilio Recabarren. El ingreso del partido comunista a la III Internacional en 1922 y el surgimiento de diversos grupos inspirados por la ideología marxista reflejan una importante radicalización de la clase trabajadora y los sectores medios representados por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941). Si, a nivel político, dicho gobierno marca un hito clave en el desarrollo histórico del país, los miembros de la Generación de 1938, en el plano mismo de la producción literaria, constituyen una modificación importante en términos del sujeto productor y la clase social a la cual pertenece pues, durante este período, comienzan a publicar con mayor frecuencia escritores de izquierda que provienen de los estratos populares y se incorporan a los sectores radicalizados de una clase media urbana que no se identifica ni defiende los valores de la burguesía. Para una información más amplia sobre la producción literaria de este grupo el cual, a pesar de las nominaciones generacionales, en ningún momento fue homogéneo, se puede consultar mi capítulo "Estética y compromiso de la Generación de 1938" en *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987, pp. 101-131

A primera vista, *Recabarren* sería una biografía novelada del líder de izquierda. Sus cartas y sus notas, los documentos de la prensa y los testimonios de quienes lo conocieron constituyen un andamiaje que correspondería a esta forma tradicional. Sin embargo, en esta recreación biográfica subyacen otros elementos que responden a una intencionalidad política y a una visión particular de la historia. Trazar la vida de Recabarren, quien luchó por los derechos de los trabajadores, significa para el sujeto que la escribe, penetrar en un territorio escindido: el de la historia oficial que contribuye al proyecto hegemónico de Nación a partir del recurso básico de la inclusión excluyente dando una impresión de homogeneidad y el de las historias marginales silenciadas por dicha hegemonía. Por lo tanto, rescatar la voz de Recabarren significa incursionar en la confrontación de dos cauces, penetrar en el ámbito de lo silenciado y producir, así, un contratexto de los discursos oficiales. A través de la biografía de Recabarren, Fernando Alegría desenmascara a un poder basado en una pluralidad de mecanismos subordinadores socavando, al mismo tiempo, los conceptos artificialmente unificadores de Patria, Nación y Pueblo.

En el prefacio a la reedición de *Recabarren* publicado en 1968 bajo el nuevo título de *Como un árbol rojo*, Fernando Alegría afirma: “Mi admiración por Recabarren es la de un interesado observador de la historia”. (p. 9). Sin embargo, la mirada misma de este observador se escinde produciendo una réplica escritural de las divisiones creadas por la hegemonía. La clase social dominante, dueña del país, tanto en la producción material como en las diversas construcciones culturales que contribuyen a ese poder, son enjuiciadas por el narrador desde una posición ética que analiza y denuncia dando a conocer, además, otros discursos de la época los cuales, desde los márgenes, intentaron dar voz a aquellos que eran víctimas de la injusticia, tal es el caso de Alejandro Venegas (*Sinceridad*, 1910) y Alberto Cabero (*Chile y los chilenos*, 1926). Por otra parte, al referirse a Recabarren y el espacio proletario, el discurso asume un carácter solidario con los grupos despojados y construye una épica que intenta contribuir al imaginario colectivo de un acervo que ha sido mantenido a nivel de sub-cultura.

Suplantando los nítidos trazos de una heroicidad construida por la cultura burguesa y con antecedentes en la tradición clásica europea, Fernando Alegría y otros escritores de la Generación de 1938 se propusieron infundir en la literatura un concepto de “lo heroico” que correspondiera a las vivencias y axiología propias de los estratos involucrados en la sobrevivencia, la lucha social y la cotidianidad de la miseria⁴. En el

⁴Este proyecto literario surge, claro está, de un campo intertextual más amplio que fue difundido especialmente por la labor de Manuel Seoane y Luis Alberto Sánchez. Durante

marco de este nuevo contexto ideológico-cultural, Recabarren se modeliza como un héroe del proletariado, como un defensor y líder de los desposeídos. Su trayectoria va desde las diferentes iniciaciones y pruebas en los procesos de lucha del grupo proletario hasta el martirio bíblico del oprobio, la persecución y la cárcel.

Nos interesa aquí destacar el recurso literario de la nominación como índice de la intencionalidad política del autor. En la biografía ficcionalizada de *Recabarren*, se da un caudal de nombres que van paulatinamente haciendo del héroe una figura mítica y sagrada: de “luchador” (p. 66) con vocaciones heroicas y una fe inquebrantable en la palabra y la letra impresa, pasa a tener “contextura de líder” (p. 64). “ímpetu de apostolado” (p. 64), “impostergable ansia de combatir en el desierto el destino de las masas obreras” (p. 66); él es un “agitador” (p. 69), “un visionario” (p. 67), “un mito y una leyenda” (p. 121), “con la pureza del milagro bíblico” (p. 143), un “profeta” (p. 173) que marca los senderos del presente y el futuro. Misión que, en las confrontaciones con el poder, harán de él un mártir, un nuevo Jesucristo crucificado.

Y en este nivel sacralizador, el lenguaje poético no sólo abre una brecha en el discurso aparentemente objetivo del discurso hegemónico de la historia sino que también mitifica a la figura histórica. Refiriéndose a Recabarren se dice:

Habla con las esperanzas y las angustias que son de ellos, habla como en las noches habla la pampa: torturando el corazón entre espinas, retorciendo la soledad y depositándola en la sangre. Les habla con el espanto de un brazo cercenado por la máquina, de un bote hundido por la tempestad, con la desolación de un niño hambriento en la obscuridad de la tierra sembrada de piedras. Les habla como un amanecer de naranjas y azahares, como una mañana de sol recién salida del agua. La dicha y el sufrimiento de la familia obrera se unen en un mismo cordón vital. No lo negarán jamás. Su imagen queda enraizada a los ranchos de El Coloso, queda en las paredes de calamina y en las toscas redes de los pescadores, queda en los botes, en el muelle podrido de humedad, en el túnel de la mina, en el agua del estanque como la voz de un mito (pp. 97-98).

esta época, la Editorial Ercilla publicó importantes textos de la literatura de izquierda, entre ellos, *Tengo hambre* de Georg Fink, *Tres camaradas* de Eric María Remarque, *El chico Lonigan* de James T. Farrell y *Los perros de abajo* de Edward Dahlberg. Además, en 1935 Luis Alberto Sánchez publica *Vida y pasión de la cultura en América*, colección de ensayos donde el autor peruano denuncia la dependencia cultural con respecto a Europa y hace un llamado de alerta a los intelectuales de elite que especulan sobre su cultura sin tomar en cuenta a los sectores populares del continente.

De este modo, Fernando Alegría rearticula la historia insertando en ella al héroe olvidado en las versiones oficiales⁵, haciendo de los obreros y mineros, protagonistas de un movimiento colectivo de resistencia al poder. Su biografía es también la inscripción de lo silenciado desde una perspectiva marcada por la fe de que el conocimiento de aquello que ha sido un espacio en blanco, proveerá la posibilidad de enmendar la historia, de tomar conciencia a partir de un pasado reconstruido de manera más completa para, así, incitar a una acción en el presente⁶.

EN LOS SURCOS DE LA MEMORIA OFICIAL

*La historia me sedujo como fantasía
ética*

FERNANDO ALEGRÍA

El entrecruce dialéctico de pasado y presente es también un eje generador de *Lautaro, joven libertador de Arauco* (1943). En esta novela se presenta otra instancia del poder en Chile: la invasión del conquistador español y la rebelión de los indígenas que se opusieron a ser un otro colonizado. El leit-motiv de la liberación posee así un significado bisémico: por una parte, representa los acontecimientos históricos de la Guerra de Arauco y, simultáneamente, devela, a nivel metafórico, la postulación de una praxis política para los grupos oprimidos en las circunstancias contingentes de la década de los cuarenta. Es más, Lautaro, como héroe y modelo del presente, es también la figura reivindicadora de un pueblo mapuche cuya cultura fue devaluada por la imposición de un proyecto liberal que recluyó todo lo indígena en los recintos de la barbarie.

⁵Al respecto el autor ha dicho: “No fue extraño, me parece, que mis primeros ensayos de creación literaria tuvieran como tema la historia, pero no la historia oficial —bien la conocí y rendí los homenajes necesarios a Barros Arana, Vicuña Mackenna, los hermanos Amunátegui, en notas bibliográficas—. No, busqué más bien héroes desconocidos y olvidados o desdeñados por prejuicios sociales o políticos; pienso que lo hice por instinto o intuición, obedeciendo a una moral no definida aún en términos ideológicos; salí a revivir, o a re-crear como decía Unamuno, individuos que representaban la lucha del desclasado o alienado en busca de alguna forma de justicia que los historiadores oficiales habían olvidado estratégicamente. (*Nos reconoce el tiempo*, pp. 53-54).

⁶En este sentido, *Recabarren* forma parte de una producción literaria que ha tenido un cauce importante en la literatura latinoamericana. Al respecto, Carlos Fuentes ha dicho: “La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana ha consistido en dar voz a los silencios de nuestra historia, en apropiarnos con palabras nuevas de un antiguo pasado que nos pertenece e invitarlo a sentarse a la mesa de un presente que sin él sería la del ayuno”. (*Discurso pronunciado para la recepción del Premio Rómulo Gallegos en 1977*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, 1978, p. 14).

Contradiendo este concepto hegemónico, Fernando Alegría, como lo hará después Pablo Neruda en su *Canto General*, concibe al hombre araucano como el residente arquetípico de la tierra; él, unido a la vegetación, la piedra y el agua, representa los orígenes, aquella armonía perdida por la llegada del conquistador español. Razón por la cual las nominaciones líricas del paisaje y el espacio natural denotan la nostalgia desde un presente en el cual se desea reinstaurar ese lazo concebido como original. La crítica ha destacado que la figura histórica de Lautaro resulta ser, para la perspectiva de Fernando Alegría, el sedimento arqueológico de una identidad nacional fundada en la confrontación de dos culturas y en la fusión de rasgos caracterológicos⁷. El suceso histórico es, por consiguiente, el pre-texto, la trama básica de un telar donde se tejen diseños de una contemporaneidad en la cual se inquiere en la noción de un ser nacional.

El aspecto que realmente nos interesa comentar tiene que ver con el concepto de historia que Fernando Alegría entrega en *Lautaro, joven libertador de Arauco*. El hecho de que sus fuentes sean principalmente Diego Barros Arana y *La Araucana* de Alonso de Ercilla apunta hacia una posición intersticial de la ficción que arranca de la tangente creada por la poesía y el discurso histórico de corte positivista. Dato objetivo y metáfora se enfrentan insólitamente para producir la gestación de la ficción. Ambos discursos se complementan e interiluminan en la conjunción de lo connotativo/denotativo que sirve como fundamento de aun otra historia: la de *Lautaro, joven libertador de Arauco* contada desde la vertiente de la imaginación.

Si en *Recabarren* implícitamente se mantenía la parcelación entre historia y ficción a través del uso recurrente de los vocablos “acaso”, “tal vez” y el condicional subjuntivo (hubiera-habría), en *Lautaro*, de manera soterrada se difuminan estos estamentos establecidos, por convención epistemológica, como disyunción de términos irreconciliables. Es, entonces, en la coyuntura misma de ambos tipos de conocimiento/lenguaje desde donde arranca la épica ficcionalizada de *Lautaro*, como emblema en la memoria oficial de Chile y modelo del héroe americano.

⁷Consultar, por ejemplo, el artículo de Carlos Opazo V. titulado “Fernando Alegría: *Joven Libertador de Arauco* (1943)”, incluido en *Para una fundación imaginaria de Chile: La obra literaria de Fernando Alegría* editado por Juan Armando Epple (Lima: Latinoamericana Editores, 1987, pp. 13-28). La elaboración de una construcción imaginaria de Lautaro en los diferentes contextos históricos del país es un tema que merece mayor elaboración en un estudio cultural que analizara en detalle los factores y modelizaciones de estos procesos de apropiación de lo araucano vis a vis las devaluaciones y vejaciones del pueblo mapuche en Chile.

BRECHAS DESESTABILIZADORAS DEL PODER

Como ha observado Juan Armando Epple, en las novelas escritas por Fernando Alegría entre 1943 y 1973 la figura del héroe nacional es reemplazada por un héroe popular que devela una praxis y axiología marginales a las construcciones culturales hegemónicas. Epple acertadamente afirma:

Aquí la confrontación no se escenifica como una lucha guerrera o política, sino que adopta el paradigma modesto e irónico de una contienda deportiva. Pero esta aventura que elige como espacio de realizaciones una arena cívica marginal pone en tensión una humanidad que cuestiona, en el acto de perder o postergar esa íntima victoria, las reglas de juego de la sociedad. La contienda deportiva como motivo y correlato social tiene escasos antecedentes en la literatura chilena. En la narración de Fernando Alegría este motivo adquiere la complejidad pluridimensional de un cronotopos: configuración metafórica de una cultura y una psicología social educada en la resolución conciliadora de las metas, donde el ego puntilloso pero de disposición versallesca deviene en víctima propiciatoria de su propio “estado de Compromiso”. (Alegría, *Obra literaria*).

Cabe preguntarse hasta qué punto estos héroes populares corresponden a una modelización literaria de “la chilenidad” elaborada desde la distancia (Fernando Alegría ha vivido la mayor parte de su vida en California). En nuestra opinión, el protagonista de *Caballo de copas* (1957), por ejemplo, en su calidad de pícaro apostador y andariego es también la proyección imaginaria de una situación de trasplantado en la cual el ser y el estar no concuerdan. Fernando Alegría ha dicho: “En mis personajes hay siempre una búsqueda de mí mismo”⁸. No obstante la crítica, por opciones metodológicas, ha preferido obviar las tramas biográficas (trama en el sentido de urdimbre y también de dispositivo fotográfico que modifica las imágenes captadas)⁹, nos parece apropiado postular esta hipótesis.

El Golpe Militar de 1973 es un desastre que Fernando Alegría vive muy de cerca. Como Agregado Cultural de Chile en Washington, participó activamente en los nuevos proyectos del gobierno socialista y fue, durante muchos años, íntimo amigo de Salvador Allende. Hacia esta fecha, el

⁸Entrevista personal realizada con el autor el día 15 de julio de 1995.

⁹Para una elaboración más amplia de este planteamiento teórico, consultar mi ensayo titulado “Escritura y trama biográfica en la narrativa de María Luisa Bombal” (*Literatura como intertextualidad*. Buenos Aires, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, pp. 118-136).

autor empezaba las investigaciones preliminares para escribir una biografía de Allende y se encontraba en Chile el día 11 de septiembre. En la trama de las experiencias vividas este suceso histórico tuvo una inmediatez que, en nuestra opinión afectó los trazos de esa escritura frente a la historia. Si, hasta ahora, el escritor se había mantenido en el terreno seguro de la autorialidad, en *El paso de los gansos* (1975) ese sujeto autorial se fragmenta, se esparce en una polifonía de voces que, no obstante intentar inscribir un testimonio, carecen de toda autoridad con respecto a lo narrado. Esta coral apocalíptica se inicia significativamente de la siguiente manera: “Comenzada que fue la batalla del 11 de septiembre de 1973, las personas que aquí hablamos nos reunimos con mayor o menor prontitud y procedimos a estampar nuestro testimonio. Digo “estampar” pues las voces salían mezcladas con los estampidos de metral-las, fusiles y cañones...” (p. 5).

Estas son, entonces, voces acosadas por la represión militar, discursos subterráneos que sobreviven en la resistencia, seres humanos que no entienden ni comprenden el derrumbe del orden democrático. Y esta polifonía es entregada por un narrador que tampoco comprende que también ha perdido sus asideros. De este modo, el apocalipsis de la historia de Chile tiene sus resonancias en las convenciones mismas del género novelesco: su forma y disposición temporal estallan en fragmentos que desordenadamente revierten a un Antes y un Después de la muerte de Salvador Allende. Como ha señalado Antonio Skármeta, *El paso de los gansos* se articula en una “inquieta estructura” y “abrupta heterogeneidad”. (“Narrativa chilena”, pp. (149-167). Es más, documento periodístico, testimonio, ficción y vivencia subjetiva del autor se entretajan en un friso que desconstruye los parámetros del discurso fascista y transgreden el silencio impuesto por la autoridad militar. Razón por la cual Héctor Mario Cavallari afirma:

Alegría comprende que el poder fascista ha de constituir su propia imagen pública de los sucesos en torno a 1973, suprimiendo toda posibilidad de que surjan otras perspectivas e interpretaciones. Y acude precisamente al terreno difícil donde se inscribe la interpretación, haciendo incidir allí una penetrante actividad desconstruccionista sobre la base de una problematización del conocimiento histórico propiamente tal.

En *El paso...* consecuentemente, la inscripción de datos marcados por su procedencia referencial de las series económica, social y política, no se realiza en última instancia ni por su función puramente documental, ni en calidad de soporte de la verosimilitud novelística propia de toda obra testimonial; aquella inscripción, junto con los tipos de discurso que le son inherentes, se ofrece como problema. (Cavallari, p. 118)

En esta novela, por consiguiente, se desestabiliza tanto la autoridad fascista como las diversas autoridades impuestas al conocimiento, en un acto de resistencia que se postula como la única praxis posible frente a los poderes que se apropian de la historia. Este es el sentido de “El Evangelio según Cristián”, joven fotógrafo que en su moto se desliza por la ciudad ayudando a aquellos que deben escapar al exilio. Él, en su dimensión cristiana, es “la semilla secreta” (p. 221) de la subversión en ese espacio nacional escindido entre los que mandan, los que huyen y los que resisten en un exilio interior. Significativamente, allí donde el derecho a la palabra ha sido abolido, sólo sobreviven la mirada, las imágenes que ve Cristián y su lente fotográfico como testimonio de la historia. Cristián dice: “Yo era una cámara fotográfica paseando su lente lentamente, de arriba a abajo, a lo ancho y a lo largo, por la noche que los demás ciudadanos no veían y solamente escuchaban, como ese avión despacioso y obstinado que también observaba y hablaba y movía las patrullas de la muerte” (p. 211). De esta manera, las imágenes que recoge Cristián corresponden a la contraimagen de la mirada vigilante del panóptico militar.

La mirada y la imagen son en *El paso de los gansos* aquello que desborda a la palabra cercada por jerarquías y prohibiciones, aquello que traspasa también los límites de la representación literaria, rearticulación que el mismo autor señala al decir que su libro “representa el trabajo de una cámara que, acomodando su lente, se acerca, se aleja, ensaya diferentes ángulos...” (Alegría, *Nos reconoce el tiempo*, p. 56).

Por lo tanto, no es fortuito que tanto en este texto como en *Coral de guerra* (1979) las imágenes fotográficas o pictóricas sean el suplemento/exceso de todo discurso fundado en una sintaxis, o sea, en un sistema que como tal impone un orden y una autoridad.

Como ha demostrado René Jara, en *Coral de guerra* la clausura de la autoridad se lleva hasta las convenciones implícitas con respecto al receptor. Jara indica:

En este marco, el lector es arrastrado por el torbellino del lenguaje; su función en el trílogo (uniformado, torturada, joven marido) es la de identificarse con uno y otro emisor, con una y otra respuesta, *alterándose, torturándose*, sin saber a ciencia cierta quién o qué es el receptor de qué, sin saber si no es él mismo que constituye la maquinaria de la escritura... Por ello el destinatario actúa como una especie de cámara móvil, un cuarto ángulo que se desplaza, que hace y deshace figuras siempre nuevas e idénticas, pero irreconocibles en el vértigo de un dinamismo que las homologa a los dibujos de Mario Toral, organizadas en angustioso crescendo: las mismas líneas, los mismos objetos, los mismos cuerpos que se ahuesan, se afantasman, se descarnan en figuras de holocausto (Jara, 133-134).

Es más, en este trílogo cada enunciación contradice y destruye lo confesado haciendo del discurso de la confesión (definida como instrumento hermenéutico para conocer la verdad), retazos que desarticulan y desensamblan toda noción de verdad.

Todas estas transgresiones apuntan, además, hacia una carnavalización de los paradigmas en los cuales se sustenta la autoridad fascista. La inversión de la estructura de la confesión, su carácter que raya en lo loco y absurdo, la erotización de la tortura y la parodia que melodramatiza al Deseo designado como “charquicanes ahumados” (p. 134), invalida y recusa, develando otra máscara, la de un discurso fascista que postula la verdad a partir de la mentira, el eufemismo patriotero y la contradicción. Frente a la tríada de voces que se clausuran en *Coral de guerra*, se erige la apertura del “Coro” en el cual fluye el flujo de la subjetividad, ya no en la situación coercitiva de la confesión y la tortura (alegoría de la situación histórica del país) sino en el discurso lírico que se reafirma en la armonía de la naturaleza y en lo colectivo solidario planteado como un Yo/Tú/Nosotros. “Resistencia es la palabra que nos define”, dice este coro que recupera a la patria en el cauce de la adisyunción poética, único recurso del lenguaje para connotar los complejos pasadizos de la historia y la memoria por siempre en los procesos de gestación y regestación.

LA INVENCION COMO ENTRETEJIDO DE LA HISTORIA Y LA MEMORIA

En los textos anteriormente comentados, los trazos de la historia y la memoria se deslizan principalmente por un ámbito de carácter público. En *Recabarren* prima la denuncia de las manipulaciones hechas por la historia oficial y desde este cuestionamiento surge la reinscripción y textualización, mientras que en *Lautaro, joven libertador de Arauco*, se amplía y se glorifica la mitificación escueta en la memoria oficial de Chile para darle dimensiones continentales. Por otra parte, en *El paso de los gansos* la memoria se presenta como un panal de voces heterogéneas y adialogantes, un espacio plural en el cual cada “hablante” con una memoria diferente distorsiona, redice o contradice. Contradiálogos que se reiteran en *Coral de guerra*, novela que presenta la tortura como acto máximo de la distorsión en la modalidad perversa del poder. Verdugo y víctima, tortura del cuerpo y la memoria son reivindicados por la solidaridad, valor únicamente transmitible a partir de lo poético, de la subjetividad que se extiende para recuperar los orígenes y el futuro.

Hasta ahora, en los textos de Fernando Alegría la memoria íntima ha sido una nota dispersa a modo de apéndice o cuña soterrada. Sin embargo, *Una especie de memoria* (1983) suplanta esta estructura para generarse

en la trama problematizadora de lo autobiográfico. Sin ser una autobiografía en el sentido convencional sino sólo “una especie de”, este texto rompe el pacto autobiográfico (el acto voluntario de “revivir” lo ya vivido, de hacerlo público a través de la escritura) para poner en evidencia las insuficiencias de este género.

Para la perspectiva de Fernando Alegría, la memoria no es simplemente el “sedimento del recuerdo sino el espejo especulativo que rearticula los signos de lo vivido en una proposición ficticia”. (Epple, *El arte de recordar*, p. 33). La memoria, en la escritura de Fernando Alegría, se realiza con la conciencia de que lo vivido es signo complejo de un Yo que funciona como núcleo móvil de las cosas, de los otros y de una historia que trasciende a todas sus versiones. Dentro de esta concepción ideológica, no es de extrañar que se plantee como horizonte (inlograble, por supuesto) una escritura “que se abriera en abanico como una baraja de naipes, sin reyes ni ases esta baraja, muchas reinas, todas rollizas y coloradas, y los caballeros serían todos comodines, buenos para navegar los mares, capear los maremotos, domar potros, clavar lanzas en el sol y leer el destino de los astros en el fondo de las botellas...” (p. 151). Horizonte del azar y la fortuna (reyes reemplazados por comodines), del placer y la aventura, de lo asistémico dentro de lo sistémico y limitado (la baraja).

Indicando que el Yo sólo existe en términos de los otros y lo Otro, el espejo especulativo de la memoria gira alrededor de un eje histórico, el año 1938 en Chile. Por consiguiente, tanto las imágenes de la niñez, las primeras experiencias amorosas como las multitudes de una huelga, las resonancias de Luis Emilio Recabarren y los golpes en la cárcel van otorgando a ese Yo una identidad fluida que se nutre igualmente de lo íntimo y de lo público. Si, al nivel de la imagen deseada del mundo, la baraja de naipes funciona como una utopía de la escritura que se contrapone a órdenes establecidos, simultáneamente, en el proceso de descubrimiento y constatación provisoria de la identidad, este signo adquiere su valor referencial en la plenitud de lo evocado/imaginado, espacio plural y multifacético donde los objetos cotidianos, el amor y la política, la injusticia y el impulso reivindicador son las cartas puestas boca arriba.

En este tapete de “lo vivido” y “lo imaginado”, el lenguaje lírico vuelve a erigirse como posibilidad de comunicar a través de yuxtaposiciones, metáforas y plurisignificaciones que denotan la ambigüedad equívoca y polivalente de ese territorio en el cual se desplaza el Yo. Las múltiples muertes de Alberto Rojas Jiménez, la elaboración de sucesos no vividos, la metamorfosis de Juan Godoy en el espacio insólito de lo fantástico y el episodio culinario de los locos —metáfora de una dinámica histórica marcada por la violencia y la extravagancia tragicómica de Marmaduke

Grove y Von Marées— apuntan, de manera soslayada a otro sitio movable y especulativo: el de la identidad nacional.

En *Una especie de memoria*, la baraja queda abierta, la aventura de las búsquedas no ha terminado y, tal vez, lo único válido sea la contienda, el proceso mismo de internarse en las tramas heterogéneas y subterráneas de una memoria que, entre sus múltiples alternativas y visiones, también tiene a la imaginación.

Es en este pasillo de los laberintos donde se debe ubicar *La rebelión de los placeres* (1990), texto en el cual se entreteje lo novelístico con lo memorialístico, lo histórico con lo inventado. En una fluidez que escapa a toda categorización, su cauce más evidente es el del pastiche posmoderno en el cual *Diario de un viaje a California 1848-1849* de Vicente Pérez Rosales es la quilla sobre la cual rebotan otros textos (históricos, periodísticos, imaginados), otros paisajes entregados por otras miradas, incluso la de las películas de cowboys. Es más, la quilla misma que se eleva y se sumerge constantemente también se refunde en una síntesis, en traslados y cambios de aquellos sucesos relatados por el autor de *Recuerdos del pasado* (1882)¹⁰. Y, en este sentido, sería también una versión antisolemne de lo que Roberto González Echevarría ha denominado “ficciones de archivo”.

Corresponde preguntarse por qué Fernando Alegría elige en esta nueva navegación de su escritura a Vicente Pérez Rosales. Aparte de la coincidencia biográfica en la cual ambos son “chilenos en California”, la escritura de Pérez Rosales a quien Fernando Alegría califica como “histórico de rebote”¹¹, posee rasgos que, hasta cierto punto, están también presentes en su propia escritura: el humor y la picardía del héroe andariego (“pata ’e perro”), la textualización de “la chilenidad” y la irreverencia por las nociones canónicas de la verdad. Al respecto, Fernando Alegría ha dicho que nunca escribirá “memorias” porque es un contador de cuentos y que su preferencia por Vicente Pérez Rosales es precisamente porque el autor de *Recuerdos del pasado* es un memorialista que fabula. (*Nos reconoce el tiempo*, p. 50).

Los apuntes de *Diario de un viaje a California* se hicieron en el momento en que Pérez Rosales pasaba por las experiencias de este viaje. Inmediatez

¹⁰Evidentemente a propósito, Fernando Alegría, dentro de estos cambios, incluye citas textuales y hechos tomados literalmente; entre estos últimos cabe destacar el envenenamiento por ingerir ostras y la muerte del joven causada por los zancudos. Además, el charqui malogrado que, según Vicente Pérez Rosales, lograron vender después de aderezarlo, es transformado por Fernando Alegría en una subasta de mujeres (suceso que el autor decimonónico cuenta en otro contexto).

¹¹Entrevista personal con el autor realizada el 15 de julio de 1995.

que no previene que el narrador viajero haga cierto errores con respecto a nombres y fechas; hay, por ejemplo, un día fechado 30 de febrero¹². Apuntes que se incorporan revisados muchos años después por el autor como una “compilación de vejece en la cual la tijera que suprime ha tenido más parte que la pluma que relata”. (*Recuerdos*, tomo II, p. 181) Guiado por una memoria añosa, nos cuenta, en el entrecruce de lo biográfico y lo histórico “lo poco que la edad no ha podido aún borrar de mi memoria” (*Recuerdos*, tomo I, p. 20). Aunque consciente de la fragilidad del recuerdo, Pérez Rosales legitima el valor de la mirada parcial descalificando las generalidades de una historiografía que intenta ser totalizante. Sin pretensiones de escribir como un historiador o producir un diario íntimo, Pérez Rosales cuenta en el terreno precario e incompleto de los recuerdos. Lilianet Brintrup en su excelente estudio titulado *Viaje y escritura: Viajeros románticos chilenos*, define este fenómeno diciendo: “La redacción de la memoria trabaja dando “puntada larga”, insegura y provisoria, en un pasado que, aunque conocido panorámicamente, puede variar cuando se lo va recomponiendo en detalle” (p. 227).

Es esta “puntada larga” la que Fernando Alegría se propone bordar en relieve, no para completar puesto que, como Pérez Rosales, desconfía de toda totalización sistémica, sino para reinventarlo y desembozarlo (este último vocablo en el sentido de quitar una prenda que encubre la mitad del rostro y en su acepción de desatar un bozal). Es obvio que Pérez Rosales quiere construirse una imagen pública de caballero respetable entre sus receptores, de allí cierta autocensura que Fernando Alegría libera tanto a través del lenguaje del viajero como de sus experiencias sexuales. Además, extiende su mirada y la multiplica, introduciendo una variedad de otros personajes.

Pero, más allá de todos estos espacios intertextuales, para la perspectiva de Fernando Alegría, la figura de Pérez Rosales representa al héroe sin fortuna que se embarca en una utopía, narrativa que ha perdido todo sentido en un contexto posmoderno. Desde este vértice ideológico surge la parodia del viaje a la quimera del oro, el reino de la Cíbola y la tierra prometida por el grupo de Vicente Pérez Rosales, quien también se denomina el Decano y don Vicho. Se dice:

Los mineros chilenos se preparan para la gran jornada. Se embarcarán en la balandra *Dice-mi-nana*, de veinte toneladas. Subirán por el río Sacramento. Desembarcarán en las cercanías del Molino de Sutter. Lavarán oro, juntarán libra sobre libra, hasta que la carreta maulina se

¹²Estas inconsistencias son analizadas en detalle por Jay Monaghan en su libro *Chile, Peru and the California Gold Rush of 1849* (Berkeley: University of California Press, 1973).

haya convertido en un carro de triunfo. Volverán a Frisco disparando balas de plata, montados en piafantes palominos, construirán hoteles y hospitales, harán justicia y le darán una constitución a los californios. Van a esperar una goleta roja que surcará los mares del Pacífico regando oro, arribarán a puerto en noche de Pascua y vendrán desde la mar oscura, rompiendo la niebla, hasta un Nacimiento de luces en los cerros de Valparaíso, sonarán las campanas y las mamitas recibirán con los brazos abiertos a los dorados viajeros...

Este discurso utópico se descalifica inmediatamente con la siguiente exclamación: “¡Sueños, puros sueños! ¡Déjense de huevadas! —exclama el Decano, cerrando su mochila y apagando la vela”. (p. 15) La parodización de lo épico se da incluso en lo que en un imaginario tradicional se postula como “glorioso desembarque”. En *La rebelión de los placeres*: “La ola los tiró a todos de golpe a la playa. Herramientas, sacos, cajones, hombres, mujeres, perros y gallinas, desembarcaron en el suelo dorado del nuevo mundo” (p. 20).

Por otra parte, la nave semantizada tradicionalmente como vehículo de trascendencia en una aventura o periplo que conduce al conocimiento de otros mundos, aquí deviene en lo prosaico:

Partían en un arca descascarada y pudriéndose, verdosa de lama, oscurecida y arañada por los vientos salinos. Este viejo rugoso y colorado, por cuyas venas corría un oportito barato, presidía con ademanes de obispo y maldiciones de pirata retirado. La cubierta era un chiquero azumagado que soltaba un olor a bototos y calcetas, sudor de potro y macho cabrío, pero también olor a mote, harina y porotos, vahos de comino y ajo, que no venían de nada en particular, sino de las mejillas de los tripulantes: un timonel tuerto y un grumete albino, ex presidiarios de Long Island. No había espacio para moverse, sólo para meter los codos y los pies en las costillas del vecino (pp. 38-39).

En la tradición griega, la quimera era representada por un monstruo con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón de cuya boca surgían llamas de fuego. El viaje de Vicente Pérez Rosales y su grupo calificado como “pandilla de ilusos” (p. 59) conduce a un “mundo desbocado” (p. 24), a una “crujidera universal” (p. 24). Espacio de violencia y heterogeneidad étnica, ambición de riqueza fácil y consumismo desorbitado que, indudablemente, funciona en *La rebelión de los placeres* como correlato objetivo de California y otros lugares de economía avanzada en el resto del mundo. Y, en esta tierra que Pérez Rosales llamara “país de ex promisión” (*Diario*, p. 84), las únicas fuerzas redimidoras son la naturaleza y la mujer con obvios rasgos de lo real-maravilloso.

Redención es también la ética de la contienda en la figura de Pérez Rosales, no obstante el gesto desacralizador de Fernando Alegría. El

autor decimonónico termina su sección sobre el viaje a California diciendo: “Fuimos por lana y volvimos, como tantos otros, esquilados: pero satisfechos porque no se abandonó la brecha, sino después de haber quemado el último cartucho” (*Recuerdos*, tomo II, p. 85). En el texto de Alegría, el Decano dice que va a escribir un diario:

“¿Cómo le va a poner? —le preguntó Bari.
¿Cómo le voy a poner? Fuimos por lana...
No, pues —dijo Bari—, eso no. Muy trillado” (p. 162).

Tras el cliché y la carcajada, sin embargo, yace la admiración por el impulso humano de iniciar siempre un nuevo sueño, una nueva utopía que supla las carencias del mundo contingente. Fernando Alegría ve en Vicente Pérez Rosales (el personaje histórico, el personaje creado por Rosales en su propia escritura y el personaje de *La rebelión de los placeres*), un emblema del espíritu de contienda, razón por la cual define a su coetáneo de la memoria como: “Un colonizador, un inventor de pueblos y un inventor de historia”. (p. 143).

Las historias que cuenta Fernando Alegría en su narrativa modelizan un concepto del pasado y el presente como tiempos imperfectos que adquieren sentido a través de la imaginación. En el colofón de *La rebelión de los placeres* titulado “Para contar el cuento...”, el autor dice: “La historia —todos lo sabemos— es siempre una sorpresa que nos depara la memoria. Hacemos de ella lo que se nos antoja. Para bien o para mal” (p. 170). Nos plantea, así, una disyuntiva ética, tan necesaria en esta época de escepticismos posmodernos, y le otorga a la imaginación un lugar legítimo en los devenires de la historia.

OBRAS CITADAS

- ALEGRÍA, FERNANDO. *Como un árbol rojo*. Santiago, Chile: Editora Santiago, 1968.
- *Lautaro, joven libertador de Arauco*. Santiago, Chile: Zig-Zag, 1943.
- *El paso de los gansos*. Barcelona: Editorial Laia, 1979.
- *Coral de guerra*. México: Nueva Imagen, 1979.
- *Una especie de memoria*. México: Nueva Imagen, 1983.
- *La rebelión de los placeres*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1990.
- *Nos reconoce el tiempo y silba su tonada*. En colaboración con Juan Armando Epple. Concepción, Chile: Ediciones LAR, 1987.
- *Obra literaria selecta* con introducción, cronología y bibliografía de Juan Armando Epple. Por aparecer en Caracas bajo el sello de la Editorial Ayacucho.
- AINSA, FERNANDO. *La novela histórica*. México: UNAM, 1991.
- BRINTRUP, LILLIANET. *Viaje y escritura: Viajeros románticos chilenos*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- CAVALLARI, HÉCTOR MARIO. “Fernando Alegría y la desconstrucción del fascismo”, *Para una fundación imaginaria de Chile: La obra literaria de Fernando Alegría* editado por Juan Armando Epple. Lima: Latinoamericana Editores, 1987.
- DURAND, GILBERT. *Histoire et imaginaire*. París: Poiesis, Diffusion Payot, 1986.

- EPPLE, JUAN ARMANDO. *Para una fundación imaginaria de Chile: La obra literaria de Fernando Alegría*. Lima: Latinoamericana Editores, 1987.
- *El arte de recordar*. Santiago, Chile: Mosquito Editores, 1994.
- FUENTES, CARLOS. *Discurso pronunciado para la recepción del Premio Rómulo Gallegos en 1977*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República y del Consejo Nacional de Cultura, 1978.
- GUERRA CUNNINGHAM, LUCÍA. *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- “Escritura y trama biográfica en la narrativa de María Luisa Bombal”. *Literatura como intertextualidad*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1993, pp. 118-136.
- JARA RENÉ. “Los límites de la representación, la novela chilena del golpe”. *Para una fundación imaginaria de Chile: La obra literaria de Fernando Alegría* editado por Juan Armando Epple. Lima: Latinoamericana Editores, 1987.
- LUKACS, GEORG. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- MENTON, SEYMOUR. *Latin America's New Historical Novel: 1949, 1979, 1992*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- MONAGHAN, JAY. *Chile, Peru, and the California Gold Rush of 1849*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- OPAZO V., CARLOS. “Fernando Alegría: Lautaro, joven libertador de Arauco (1943)”, *Para una fundación imaginaria de Chile: La obra literaria de Fernando Alegría* editado por Juan Armando Epple. Lima: Latinoamericana Editores, 1987, pp. 13-28.
- PÉREZ ROSALES, VICENTE. *Diario de un viaje a California (1848-1849)*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1971.
- *Recuerdos del pasado (1814-1860)*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1983.
- SKÁRMETA, ANTONIO. “Narrativa chilena después del golpe”, *Araucaria*, N° 4 1978, pp. 149-167.
- VEYNE, PAUL. *Comment on écrit l'histoire*. París: Seuil, 1979.