

tratando de penetrar en las cercas de su historia enlazada a tantas historias vividas, leídas y escuchadas, he tenido que hablar de ella y por ella desde el telar precario de esta escritura que apenas nos redime de otras muertes" (p. 71). Escritura femenina que, desde la incertidumbre de su acabamiento, se rebela ante el lugar de subordinación al cual la relega una divinidad que realiza diseños inescrutables con la vida de todos los hombres y, en particular, con la de las mujeres. Así lo ha simbolizado con singular originalidad y estilo Lucía Guerra en estos cuentos de *Frutos extraños* que le han valido, merecidamente, el Premio Letras de Oro para obras escritas en español en los Estados Unidos y, recientemente en Santiago de Chile, el Premio Municipal de Literatura.

Eduardo Barraza

Juan Gabriel ARAYA. 1891: *Entre el fulgor y la agonía*. Santiago de Chile, Universitaria, 1991.

Esta novela transita por una circunstancia histórica que discurre en una zona de fecha eminentemente balmacedista, cuando irrumpe el conflicto ideológico entre los azules y los colorados, es decir, el autoritarismo presidencial opuesto al parlamento insurgente.

Su enunciación nos muestra a un narrador que tiene el propósito de reconstruir una historia de naturaleza política y sentimental a través de una serie de secuencias narrativas entrelazadas donde el sujeto enunciativo oscila entre la omnisciencia de la tercera persona (él) y la limitación del nivel evocativo de la primera persona (yo). Por una parte, tenemos un relato básico desde el exterior con el fin de dramatizar el conflicto de la sociedad chilena del 91 a partir de un sector oficialista que quiere defender el orden institucional y otro sector oponente que anhela llegar al poder por medio de la confabulación y el complot. Y, por otro lado, el sujeto narrativo da pinceladas evocativas que apuntan al recuerdo con voces y anti-vozes

que sirven de telón histórico a la ficción novelesca que camina a través de una Memoria cronológica e inventiva. Es decir, la voluntad constructiva del hablante implícito es re-formular la tensión narrativa que surge del entrelazamiento de fuerzas opuestas cuyo correlato objetivo es de naturaleza histórica. De modo que, el conflicto se debate entre el fulgor y la agonía de los Ayudantes azules y los Oponentes colorados a la luz de la Memoria como categoría cognoscitiva que re-crea una circunstancia histórica: 1891 y la conspiración contra el "Champudo". Esta memoria narrativa que opera en el plano de la enunciación se mueve entre la realidad cronológica y la imaginación inventiva, propias de la historia novelada: Ley y Anti-Ley, Orden y Caos en lo político y en el amor. El narrador memorístico nos pone entonces, frente a un discurso que exige una lectura transgresiva de todas aquellas voces que deambulan por la ciudad conspirando y confabulando para romper el orden balmacedista, la relación entre Amadeo y la hija del Presidente o la actitud desleal del Edecán. Vale decir, el complot, la traición y el amor socialmente inusuales corresponden a la figura de lo no acostumbrado; refieren, por lo tanto, la instauración de la Transgresión como un Nuevo Orden del mundo fabulado.

El enunciado nos muestra una historia estructurada mediante secuencias narrativas que dan cuenta de voces políticas confabuladoras del Orden presidencialista como Ley institucional. Así, surgen seres imaginarios que pueblan el mundo de la ficción y que dan sentido al motivo de la conspiración: el Edecán del Presidente, Maximiano con la imprenta clandestina, Ismael, el alemán, la oligarquía colorada. Pero, también las fuerzas que integran la institucionalidad balmacedista resisten la posibilidad de la Anti-Ley del complot: Amadeo Caire, como Jefe de la Guardia Presidencial; Juan del Carmen en el Desierto de Atacama; Garay en el Norte pampino; Juan Evangelista, el jardinero; los oficialistas azules. Junto a esta pugna ideológica con ribetes políticos y económicos está la relación sentimental entre Amadeo y Dolores, la hija del Presidente. Lo interesante es el cambio que experimenta la joven, pues en una primera fase nos encontramos con una joven de sociedad muy ajena al mundo del padre y que sólo estaba preocupada de la moda y de los paseos; pero, luego en una segunda fase vemos dos momentos: uno, de enamoramiento; otro, de mayor conciencia social sobre el proyecto político de su padre. En este sentido, hay un grado amoroso que avanza paulatinamente a través

de la lectura, demostrando que su consumación va paralela a la huida por la cordillera y a la muerte por el alud provocado por un asesino a sueldo. Es decir, en "lo dicho" por el sujeto enunciativo nos encontramos con dos macrosecuencias: Política y Amor. Ambas se mueven por medio del *deseo* y el *sueño* como recursos para una transformación social y sentimental. Por eso, el discurso literario nos presenta la dualidad "oficialistas" vs. "opositores", a través de una polifonía de voces ocultas que conspiran contra el Orden y la Ley, como una forma de instaurar el Caos y la Anti-Ley en el marco de dos ejes opuestos: Ejecutivo-Congreso / Autoritarismo presidencial-Parlamentarismo.

Esta recreación de época por medio de la Memoria enunciativa exige una lectura que transgreda lo convencional. Primero, la sociedad santiaguina con su decorado parisino re-cubre un ambiente de complot contra el Presidente y el Ejecutivo: en el Norte se desata el conflicto entre azules y colorados con más de 10.000 muertos; los constantes intentos por matar a Amadeo; la celada mortal que el ex-Edecán le urde a la pareja formada por Amadeo y Dolores; la actitud de los insurgentes que dan una dura derrota a los leales en el Norte pampino. Segundo, el incipiente amor entre Amadeo y Dolores es socialmente extraño para la época, pues rompe con la convencionalidad y el orden burgués. Conjuntamente con esto, está la prenda de Dolores que tiene Amadeo (el guardapelo de oro que ella perdió en el incidente de la Estación Central) el intercambio epistolar y el caballo blanco de Amadeo. Todo esto, aunque de aureola romántica, opera en el ámbito *convencionalidad-transgresión*, mientras que el proyecto discursivo discurre entre las fuerzas de integración azul (Ayudantes del oficialismo) y las fuerzas de marginación colorada (Oponentes del orden institucional). En la tensión entre la integración presidencialista y la marginación parlamentaria, irrumpe la figura de la transgresión como discurso del Nuevo Orden político y sentimental.

En conclusión, la enunciación re-actualiza la Memoria como *forma de conocimiento* de una circunstancia histórica (1891) cuyo fulgor y agonía pasa por el enunciado donde se re-crea un Mundo de voces conspirativas. En este marco, la lectura de la novela cobra vigencia como la oscilación entre el movimiento de la Ley convencional y la Anti-Ley insurgente y transgresiva; entre el mundo balmacedista y el

mundo oligárquico; entre la irrupción del laicismo como forma de vida progresiva y el clericalismo como forma de vida conservadora. Esto contextualiza un discurso histórico que dice relación con el salitre del Norte y la nacionalización del ferrocarril salitrero por parte del Estado chileno, que estaba en manos de los ingleses.

Todo esto da cuenta de la homogeneidad constructiva de esta excelente novela, en tanto historia novelada, que permite al lector actual penetrar y conocer un período importante de nuestra historia nacional a la luz de un protagonista que simboliza ideales políticos, sociales y sentimentales en el marco de una auténtica lealtad.

Andrés Cáceres Milres

Rogelio RODRIGUEZ. *Los mensajes del cuerpo.* **Bravo y Allende Editores,**
Santiago de Chile, 1991.

Como si por encargo, llega a mis manos el libro de Rogelio Rodríguez sobre los mensajes del cuerpo. Estoy leyendo asombrado unas páginas algo autobiográficas de Somerset Maugham. No entiendo que este autor minimice casi sin escrúpulos la función del director de escena. Dramaturgo experimentado, llega a decir:

A mi creciente disgusto con el teatro se agregaba, no tanto que los directores fueran incompetentes, sino que fueran en absoluto necesarios.

Pero el mismo Maugham se encarga de detallar qué rol cumple el director de escena. Dice que le corresponde "la mecánica del teatro". ¿En qué consiste esta mecánica? En determinar la entrada y salida de los actores; la posición asignada a cada uno en el escenario; las peculiaridades; la diversión de la audiencia en los puntos flojos del argumento. Debe también administrar la vanidad y celo de los actores, su reducción al rol, la velocidad de la acción; el énfasis y el esfumado; el escenario y su adecuación a la acción; el vestuario, la iluminación.

Uno diría que, siendo así, el director de escena tiene todo el asunto en sus manos. Pues Maugham dice que no, que esto es puro asunto mecánico, que todo lo