

**Université de Montréal**

**La re-escritura de la historia en *Déjame que te cuente* de Juanita Gallardo (1997):  
entre el producto cultural y el discurso identitario**

par

Stella Maris Rodríguez Tapia

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et post-doctorales

en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts (M.A.)

en études hispaniques

Décembre 2018

© Stella Maris Rodríguez Tapia, 2018

## ÍNDICE DE MATERIAS

<b>RÉSUMÉ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>RESUMEN</b> .....	iii
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	iv
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>I. DISCURSOS Y CONTEXTOS: PRODUCCIÓN, RECEPCIÓN Y DISTRIBUCIÓN</b> .....	10
1.1. Antecedentes contextuales.....	10
1.2 Posmodernidad y posdictadura: Chile y el discurso de la democracia.....	13
1.3 Juanita Gallardo, autora de <i>Déjame que te cuente</i> .....	28
<b>II. DÉJAME QUE TE CUENTE Y LA ARTICULACIÓN SIMBÓLICA-MERCANTIL</b> .....	34
2.1 <i>Déjame que te cuente</i> : entre el bien simbólico y el bien de consumo.....	34
2.2 <i>Déjame que te cuente</i> y el discurso identitario nacional.....	39
2.2.1 El discurso identitario nacional: la nueva novela histórica y la re-escritura de la historia en la década de los 90 en América Latina.....	39
2.2.2 <i>Déjame que te cuente</i> : re-escritura de la historia y reconfiguración del discurso identitario nacional.....	44
2.2.3 La re-escritura de la historia y la literatura de mujeres.....	50
2.2.4 Chile y la rearticulación simbólico-discursiva de la identidad nacional reciente.....	57
<b>III. DÉJAME QUE TE CUENTE Y EL DISCURSO IDENTITARIO DE GÉNERO</b> .....	65
3.1 Teorías y perspectivas de géneros: fracturas, imaginarios y discursos sobre lo femenino en América Latina.....	65
3.2 La industria editorial y la literatura de mujeres.....	68
3.3 El personaje femenino y su articulación simbólico-discursiva en el Posboom: el caso de Rosario Puga y Vidaurre.....	70
3.4 La construcción del personaje femenino en la narrativa actual: rearticulación simbólica y discursiva de lo femenino.....	81
3.5 Rosario Puga y Vidaurre frente a los imaginarios femeninos actuales.....	83
<b>CONCLUSIONES</b> .....	87
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	92
<b>ANEXO 1</b> .....	99

<b>ANEXO 2</b> .....	101
<b>ANEXO 3</b> .....	112

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose un examen du nouveau roman historique *Déjame que te cuente* (Juanita Gallardo, 1997) et de la pertinence actuelle de ses stratégies narratives et discursives. Le roman traite, quoique non exclusivement, de la relation amoureuse de Rosario Puga y Vidaurre avec Bernardo O'Higgins, héros de l'indépendance du Chili. Il renvoie aux années 1810-1825 et mêle des faits historiographiques de la période et des éléments de fiction.

Le travail situe le corpus dans le contexte de la postmodernité latino-américaine, en insistant sur sa réarticulation dans le Chili démocratisé et l'impact que ce contexte a eu sur le récit des femmes du post-boom au Chili. La réécriture de l'histoire est ensuite examinée en tant que ressource dans la construction d'un discours sur l'identité nationale et les nouvelles constructions d'identité nationale. Enfin, la représentation du féminin dans *Déjame que te cuente* est étudiée comme exemple significatif des productions narratives réalisées par les auteures latino-américaines de cette période en contraste avec les représentations de genre postérieures à 2005.

L'hypothèse de départ de ce travail était que *Déjame que te cuente* est un texte représentatif du postmodernisme latino-américain, car il est présenté à partir d'une double inscription, comme bien de consommation et bien symbolique.

Les conclusions de ce travail ont permis de confirmer l'hypothèse initiale. Cependant, il apparaît que, d'une part, le nouveau roman historique en tant que discours d'identité nationale n'est plus pertinent au Chili après 2005. Les identités nationales ont été remplacées par des imaginaires dans lesquels prédomine la mémoire individuelle. D'autre part, les représentations du féminin ont également évolué: la notion d'élargissement des catégories sexuées et de genre a marqué de nouveaux imaginaires associés à la représentation du genre.

**Mots-clés:** postmodernité, industrie culturelle, Post-Boom en Amérique latine, littérature féminine, réécriture historique, discours identitaires, représentation.

## ABSTRACT

This dissertation proposes an examination of the new historical novel *Déjame que te cuente* (Juanita Gallardo, 1997) and the relevance of its narrative and discursive strategies. This novel deals, though not exclusively, with the love life of Rosario Puga y Vidaurre with Bernardo O'Higgins, the hero of Chile's Independence. The text describes events which take place between the years 1810-1825 and mixes historiographical facts from the period with fictions.

This work treats the location of the corpus in the context of Latin American postmodernity, emphasizing its rearticulation in democratized Chile and the impact that this context had on women's narrative in the Chilean Post-Boom. It then examines the re-writing of history as resource in the construction of a national identity discourse and new national identity constructions. Finally, it studies the representation of femininity in *Déjame que te cuente* as a significant example of narrative productions by Latin American women of that period, as contrasted with gender representations after 2005.

Our working hypothesis at the outset was that *Déjame que te cuente* is a representative text of Latin American postmodernism because it is presented from a double inscription as consumer good and symbolic good.

The conclusions of this investigation permitted confirmation of the initial hypothesis. However, it should also be noted that, on the one hand, the new historical novel as discourse of national identity is not relevant in Chile after 2005. National identities have been replaced by imaginary constructions in which the individual memory predominates. On the other hand, representations about femininity have also evolved: the notion of the extension of sexed and gender categories has left its mark on new imaginary associated with gender representations.

**Key words:** Postmodernity, Cultural Industry, Latin American Post-Boom, women's literature, historical re-writing, identity discourses, representation.

## RESUMEN

Esta memoria propone un examen de la nueva novela histórica *Déjame que te cuente* (Juanita Gallardo, 1997) y de la pertinencia de sus estrategias narrativas y discursivas. Esta novela trata, aunque no de manera exclusiva, de la vida amorosa de Rosario Puga y Vidaurre junto a Bernardo O'Higgins, prócer de la Independencia de Chile. El texto se sitúa entre los años 1810-1825 y mezcla hechos historiográficos del período y ficciones.

Este trabajo plantea en primera instancia la ubicación del corpus en el contexto de la Posmodernidad latinoamericana haciendo énfasis en su rearticulación en el Chile democratizado y el impacto que dicho contexto tuvo sobre la narrativa de mujeres del Posboom chileno. A continuación, se revisó la re-escritura de la historia como recurso en la construcción de un discurso identitario nacional y las nuevas construcciones identitarias nacionales. Por último, se estudió la representación de lo femenino en *Déjame que te cuente* como ejemplar significativo de las producciones narrativas hechas por mujeres latinoamericanas de ese período y se contrastó con las representaciones de género posteriores al año 2005.

La hipótesis de partida de esta investigación fue que *Déjame que te cuente* era un texto representativo de la posmodernidad latinoamericana porque se presentaba desde una doble inscripción: bien de consumo y bien simbólico.

Las conclusiones de esta investigación permitieron confirmar la hipótesis inicial. Sin embargo, se concluyó que, por un lado, la nueva novela histórica como discurso de identidad nacional no es pertinente en el Chile posterior al año 2005. Las identidades nacionales han sido reemplazadas por imaginarios en los que predomina la memoria individual. Por otro lado, las representaciones sobre lo femenino también han evolucionado: la ampliación de las categorías sexuadas y de género ha marcado nuevos imaginarios asociados a la representación de género.

**Palabras claves:** Posmodernidad, Industria Cultural, Posboom latinoamericano, literatura de mujeres, re-escritura histórica, discursos identitarios, representación.

## AGRADECIMIENTOS

Mi reconocimiento y gratitud infinita a todos quienes hicieron posible que este proyecto, finalmente, llegara a su conclusión.

En primer lugar, a mis padres, sin su amor y ayuda incondicional ni éste ni otros caminos se hubieran abierto en mi vida.

A Alejandro y Javier, mis hijos, motor constante de mis días. A Francisco, mi esposo, por la presencia y el apoyo constante.

A mis amigos y compañeros Sara y Gabriel. Gracias Sarita por tu entusiasmo y solidaridad en este proceso. Gracias Gabriel por el tiempo, la paciencia y la ayuda siempre presente. Sin ustedes el camino hubiera sido más difícil.

Agradezco también, de manera especial a mi directora de investigación, Catherine Poupeney Hart por su valiosa y siempre acertada dirección en este proceso. Así como la confianza puesta en este trabajo y en mi persona hace 18 años y ahora.

También doy las gracias al profesor Juan Carlos Godenzzi quien, sin conocerme, me ayudó en cada paso para poder materializar este proyecto.

No quiero dejar de agradecer a mis compañeros y directivos de la Facultad de Ciencia, Educación y Humanidades de la Universidad Autónoma de Coahuila encabezada por el Dr. José Ricardo Ramírez Cerecero. Gracias por el apoyo y el compañerismo brindado para poder cerrar este proceso.

Y finalmente, gracias a Dios.

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación titulada “La re-escritura de la historia en *Déjame que te cuente*: entre el producto cultural y el discurso identitario” se inició en el año 2000, y no pudo llevarse a cabo en ese momento por imperativos familiares y profesionales. El proyecto se centraba en el abordaje de la problemática de la literatura de mujeres latinoamericanas en el contexto del Posboom. En la propuesta escrita, se especificaba que el objetivo de la investigación era analizar la re-escritura de la historia considerando las particularidades del contexto de la globalización en Chile en la década 1990-2000. A partir de un corpus de trabajo considerado como muestra característica de la producción del período, se trataba de revisar la vinculación entre ésta última y la industria cultural presente en América Latina. De manera singular, la producción textual parecía estar enmarcada por un predominio del criterio comercial por encima del estético. Por tal motivo, el trabajo se proponía examinar la re-escritura de la histórica y la narrativa de mujeres como estrategias que operaban al mismo tiempo como textuales y mercantiles.

El corpus de trabajo es la novela histórica *Déjame que te cuente* (1997) de la escritora chilena Juanita Gallardo Ramírez.<sup>1</sup> Nacida en 1952, la autora inició sus estudios universitarios en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sin embargo, su formación se vio interrumpida en 1973 por el golpe de estado militar que azotó al país. En ese mismo año, Gallardo debió abandonar Chile, exiliándose en Alemania donde completó sus estudios en sociología. Pasó años entre Friburgo, Berlín y Bonn. Igualmente recorrió gran parte de América Latina.

---

<sup>1</sup> La autora firmaba inicialmente sus obras como Juanita Gallardo. A partir de la segunda década del siglo XXI incluyó su segundo apellido.



Su incorporación al mundo literario solo se dió hasta el año 1987, fecha de su retorno a Chile. Hacia el año 1991, Gallardo inició estudios de posgrado en dramaturgia en la misma casa de estudios donde había comenzado su formación en sociología. Producto de este proceso y bajo la forma de tesis de posgrado, nació el guión televisivo para una miniserie centrada en la biografía de Rosario Puga y Vidaurre. Este documento es el antecedente directo del corpus de este trabajo. En 1997 se publicó bajo el sello editorial Planeta la novela histórica *Déjame que te cuente*.

La novela se ambienta en los primeros años de la república chilena y narra la vida de Rosario Puga y Vidaurre, quien es presentada como un personaje femenino de destino excepcional.

El texto se organiza en 14 capítulos más un apartado titulado “Al final”. La narración está a cargo de una voz omnisciente en tercera persona que, a veces, cede el relato a otros personajes. Este narrador se presenta como un transcriptor de la historia escrita por Demetrio O’Higgins, quien escribe la historia de su madre, Rosario Puga y Vidaurre, gracias a los recuerdos de su nana Candelaria.

La temática central de la novela es la historia de amor vivida por la protagonista con el prócer nacional Bernardo O’Higgins. Una temática secundaria es la reconstrucción de parte de la historia de Chile: los enfrentamientos entre las fuerzas de “los patriotas” contra “los realistas”. En este contexto, se repasan episodios históricos cruciales en la historia nacional, como los asesinatos de los hermanos Carrera y Manuel Rodríguez, líderes significativos en las luchas independentistas. No obstante, a pesar de la importancia que el texto presta al contexto histórico y político, resulta innegable que el eje central es la historia amorosa de la protagonista con el llamado Padre de la Patria.

Este romance –que ocupa gran parte de la narración– dejará como producto un hijo ilegítimo: Demetrio. Posterior a este hecho, la protagonista abandona a O’Higgins para irse con su principal adversario político: Andrés Cotapos. Este acontecimiento coincide con la caída política de O’Higgins, hecho que precipita la decisión del prócer de autoexiliarse junto a su único hijo en Perú.

El desenlace de la novela se desarrolla en el año 1825 y se sitúa en Lima, Perú. Este segmento se centra en el relato de la vida adulta de Demetrio O’Higgins en ese país. En ese lugar, conoce a su medio hermano y comienza a escribir la vida de su madre, ayudado por los recuerdos de la nana Candelaria. La vida amorosa de Demetrio también se verá marcada por un desafortunado destino: su amada muere en Chile en el parto. Este hecho marca el final de la novela.

Trabajar con este corpus significó insertarse en la problemática de un contexto complejo: por un lado, el marco de la Posmodernidad latinoamericana caracterizado por una fuerte presencia de la industria cultural. Y, por otro lado, la tensión político-partidista que vivía Chile de los años 90, determinante en la redistribución de los centros de poder.

El acercamiento inicial implicó consideraciones particulares sobre cómo analizar el proceso de acomodamiento y la redistribución del poder en la estructura social, política y cultural del Chile democratizado<sup>2</sup>. Este contexto local se presentaba como el marco ideal para una fractura ideológico-partidista de las fuerzas izquierdistas nacionales. Dicha situación resultaba ser pertinente para la investigación, ya que el corpus escogido se insertaba en medio de esta división, lo cual parecía condicionar la forma textual y discursiva del mismo.

---

<sup>2</sup> El término corresponde al período posterior a la dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1989).

Sin embargo, al retomar la investigación en el año 2018, la modificación significativa del contexto requirió que, además de actualizar la bibliografía pertinente, se revisaran las propuestas iniciales del trabajo para replantear la problemática de investigación, los objetivos e hipótesis.

La problemática actualizada consiste entonces en identificar y describir cómo se re-articula contextual, textual y discursivamente la identidad nacional y de género en Chile del siglo XXI con respecto al corpus de trabajo.

Para responder a esta problemática se diseñaron los siguientes objetivos:

1. Analizar los elementos del contexto general y particular que enmarcan y condicionan al corpus.
2. Describir los discursos identitarios nacionales y su articulación simbólica en el corpus.
3. Analizar la articulación de lo femenino en el corpus.

A partir de estos objetivos se propone la siguiente hipótesis: la novela es representativa del fenómeno de la globalización latinoamericana caracterizada por la presencia de producciones culturales que se conforman por un doble estatuto: simbólico y mercantil.

La investigación se centró por lo tanto en el estudio de tres categorías de mayor pertinencia para las aproximaciones desde propuestas teórico-metodológicas que se aclaran a continuación:

1. Contexto de producción y recepción: identificación, ubicación y caracterización del contexto de la Posmodernidad latinoamericana, haciendo énfasis en su

rearticulación en el Chile democratizado. Esta perspectiva se centró en las propuestas de Néstor García-Canclini (1989) y Nelly Richard (1994), principalmente.

2. Nueva novela histórica: como el corpus se inscribe dentro de la nueva novela histórica, se revisaron las características de este formato de acuerdo con las propuestas de Seymour Menton (1993). También se analizó la re-escritura de la historia desde una doble perspectiva: como configuración de un discurso identitario nacional y como estrategia mercantil asociada a la presencia de la industria cultural en América Latina.

3. Literatura de mujeres Posboom en América Latina: en este apartado, se revisó la construcción del personaje femenino de acuerdo con las propuestas de Beatriz Sarlo (1985) y Nelly Richard (1989). La perspectiva teórica tomó en consideración algunas categorías propuestas por la narratología francesa, específicamente, las aproximaciones de Genette respecto a la caracterización de la voz (1983) y a la función del paratexto (1987).

Por lo tanto, a partir del análisis crítico de estas tres categorías, se sustenta la hipótesis de que el corpus del trabajo es representativo del fenómeno de la globalización latinoamericana caracterizada en tanto que cumple con el doble estatuto (simbólico-mercantil) que García-Canclini (2004) atribuye como rasgo fundamental de las culturas híbridas.

Además, *Déjame que te cuente* se ve como un ejemplar significativo del contexto local caracterizado por la fractura discursiva (producto de la división política de la izquierda nacional) que experimentaba el sector arte en el Chile democratizado.

El corpus parece inscribirse en el doble estatuto señalado por García-Canclini puesto que

- a. por un lado, cubre las exigencias de la ley de oferta y demanda asociada al consumo cultural,
- b. y, por otro lado, genera, al menos, dos discursos identitarios (nacional y de género), discursos privilegiados durante el capitalismo tardío latinoamericano.

En este sentido, tanto los recursos discursivos como las estrategias textuales se acoplan y generan un producto que, parafraseando a García-Canclini, opera como una estrategia para entrar y salir de la Modernidad (2004).

No obstante, esta investigación tuvo una limitante de carácter metodológico: en el momento inicial, el único material sobre el corpus con el que se contaba era una entrevista realizada a la autora vía correo electrónico en octubre del 2000<sup>3</sup>; actualmente se ha podido rastrear una recepción crítica que, aunque reducida, se incorpora en este trabajo. Por este motivo, la revisión del estado de la cuestión y el apartado de los antecedentes de investigación tuvieron que basarse en otra opción metodológica. Ésta consistió en la búsqueda y selección de material crítico que abordara otros corpus análogos. En este contexto, el criterio para seleccionar el material crítico estaba sujeto a una condición de pertinencia: solo se utilizaría aquellas producciones cuyos corpus compartiera las tres categorías significativas en *Déjame que te cuente*.

De esta forma, la discusión contó con un acervo amplio que abordaba el análisis de textos hechos por mujeres latinoamericanas en el contexto del Posboom como, por ejemplo, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (1982), entre otras. Además, los

---

<sup>3</sup> Se puede ver la transcripción íntegra en el Anexo 1.

ejes temáticos centrales estaban vinculados a la re-escritura de la historia y al hecho de que los personajes principales eran heroínas de “destinos excepcionales”.

El capítulo 1 aborda el contexto de América Latina desde algunas propuestas de García-Canclini (2004) respecto al consumo cultural, la presencia de la industria cultural en América Latina y la concepción de las culturas híbridas dentro del contexto de la Posmodernidad latinoamericana.

Por otro lado, este capítulo también analiza el contexto local del Chile democratizado a partir de las propuestas de Nelly Richard (1994). Estos acercamientos tratan principalmente sobre las suturas de significantes<sup>4</sup> que ayudaban a reconfigurar totalidades discursivas del nuevo oficialismo. En ese sentido, se establecía que la fractura ideológico-partidista, marcada por el retorno de los exiliados y la reacomodación de los centros de poder, privilegiaba ciertas producciones que contribuían en la rearticulación de un nuevo discurso oficial.

En este marco, se señala que la efervescencia, tanto de nuevas novelas históricas, como de textos hechos por mujeres con ciertas particularidades discursivas, era un ejemplo significativo de esta problemática contextual.

Además, se incorporan otras propuestas orientadas a la emergencia de nuevos tipos de discursividades de orden identitario. Estas tendencias parecen responder a los nuevos imaginarios derivados de la problemática del contexto nacional actual: la extranjería, la orfandad, la cofradía y los asociados a la diversidad sexual.

---

<sup>4</sup> Richard (1994) utiliza la idea de discursos que suturan, parchan o complementan las totalidades discursivas.

Así, este apartado retoma las propuestas recientes de Richard respecto a las discontinuidades y continuidades discursivas en la escena cultural chilena de los últimos años (1989, 1994, 2007 y 2011). También se incorpora la perspectiva de Waldman respecto a la presencia de voces alternas en el discurso identitario nacional del Chile contemporáneo (2006, 2007 y 2014).

El capítulo 2 considera las aproximaciones teóricas y críticas de la nueva novela histórica. Se toma como hilo conductor la propuesta de Seymour Menton (1993) al respecto. Se realiza la revisión de la pertinencia de la caracterización del autor sobre el corpus. Además, se discute el material crítico que aborda la re-escritura de la historia como una estrategia textual y discursiva para relativizar la versión de la historia oficial. Se ahonda en la utilización de algunos recursos narrativos como, por ejemplo, la relativización de la historia, la humanización del héroe y la impugnación del discurso histórico oficial cuya operatividad está en dos sentidos: como reconfiguración de una nueva identidad nacional y, como estrategia mercantil asociada a la industria cultural.

A partir de esa perspectiva, la discusión de este apartado se centra principalmente en el análisis de la re-articulación discursiva de la identidad nacional desde un doble desplazamiento temporal (pasado al presente) y desplazamiento temático (del relato centrado en la re-escritura de la historia al relato centrado en otras figuras asociadas a la identidad nacional). Este análisis lleva a plantear reconsideraciones respecto a los imaginarios y discursos identitarios nacionales.

Finalmente, el capítulo 3 trata la explosión que significó la emergencia de textos hechos por mujeres en el Posboom. Se revisan categorías como literatura de mujeres y discursos identitarios de género, a partir principalmente de las propuestas de Nelly Richard

(1989-1993-1994). También se incluye la caracterización del personaje femenino propuesta por Sarlo (1985).

A pesar de que la tendencia a abordar los discursos identitarios de género permanece, es posible percibir algunos ajustes en los tratamientos.

En este contexto, es ahora pertinente revalorar las propuestas a la luz de las diferencias existentes entre la “perspectiva de género” y la “ideología de género”. En esta discusión, se ha evidenciado la presencia de una fractura en las producciones textuales y discursivas asociadas a ambas posturas. Además, esta situación ha generado una re-articulación discursiva sobre lo femenino.

Esta re-articulación se puede percibir, tanto en la construcción de personajes femeninos (de textos hechos por mujeres), como en la reflexión crítica de estas producciones. Este matiz constituye un punto de interés en la discusión de este trabajo. Por este motivo, se hace necesario actualizar las propuestas de Sarlo referente a la articulación simbólica de la pasión, el sentimentalismo, y a la construcción del personaje femenino (2012).

Al final del documento, se presenta el elenco de conclusiones, seguido de las referencias bibliográficas y los anexos.



## I.

### DISCURSOS Y CONTEXTOS: PRODUCCIÓN, RECEPCIÓN Y DISTRIBUCIÓN

#### 1.1. Antecedentes contextuales

*Déjame que te cuente* se inserta dentro de un contexto marcado por las demandas impuestas por la industria cultural, propia de la Posmodernidad o capitalismo tardío y las fracturas político-ideológicas del Chile posdictatorial. Si bien referir el significado de Posmodernidad implica entrar en una prolongada discusión sobre el tema, que se aleja del objetivo de este trabajo, es preciso señalar algunas características que son pertinentes, tanto en la articulación del corpus como en su recepción. En este sentido, Verduzco (2016), revisa las principales reflexiones sobre la Posmodernidad pasando por Lyotard, Vattimo, Mardones, Becerra Ruiz, entre otros, y sintetiza las propuestas a ocho características: 1.- Desencanto de la razón instrumental: 2.- Asunción del individualismo. 3.- Ruptura con la concepción de la historia como una entidad unitaria: 4.- La disolución de la historia conlleva que la estética sustituya a la ética: 5.- Fin de los grandes relatos utópicos de progreso lineal. 6.- Fin de la tiranía de la razón y elevación de la tiranía del sentimiento. 7.- Imperio de los medios de comunicación masiva y la cibernética. 8.- La religión vuelve al horizonte de la persona (Verduzco 2016, pp. 14-16).

Para efectos de este trabajo se recurre a cuatro de ellas (3, 5, 6 y 7) por considerarse pertinentes para la identificación y descripción del contexto de producción del corpus.

Con respecto a la *ruptura con la concepción de la historia como una entidad unitaria*, se reconoce una oposición a la concepción moderna de la historia sustentada principalmente en la idea del progreso. Al respecto, la Posmodernidad supone el fin de la

historia como discurso único y lineal. Así pues, la Posmodernidad no concibe una historia central. Por el contrario, se presenta plural y diversa.

La era posmoderna, al contar con el soporte de los medios masivos de comunicación, anula la posibilidad de una historia central. Por lo tanto, el discurso posmoderno se abre a nuevos sujetos, historias e identidades, lo cual conlleva la reivindicación de las minorías.

Esta característica se observa en el corpus a partir de la estrategia narrativa y textual con las que se re-escribe la Independencia de Chile, dado que se relativiza la historia oficial y se presenta en el mismo nivel que la historia amorosa de Rosario Puga, el discurso indígena de Candelaria y el del “huacho” Demetrio, entre otros. Este recurso será abordado más adelante.

Con respecto al *fin de los grandes relatos utópicos de progreso lineal*, se precisa la importancia de los pequeños relatos frente a los relatos universales. Los discursos postmodernos privilegian la narración y el relato en lugar de la argumentación científica y otros metarrelatos.

En esta investigación se sigue la propuesta de Genette (1989) en cuanto a la distinción entre narración y relato. Esta diferencia consiste en que el relato es un discurso, oral o escrito, que cuenta una serie de acontecimientos y la narración es el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar (Genette, 1989: 12).

Para el pensamiento posmoderno, la argumentación científica es uno de esos metarrelatos que han disminuido su producción por ser considerados como herramientas

textuales asociados a los centros de poder y, por lo tanto, a estrategias discursivas de sometimiento y dominación.

En el corpus, los pequeños relatos están presentes en los discursos emitidos por los personajes que representan a los sujetos dominados y sometidos como la mujer (Rosario Puga), la mujer indígena (Candelaria) y el hijo bastardo (Demetrio O' Higgins). Sus discursos son legitimados mediante la ficción literaria a la que no le preocupa la argumentación sino la reivindicación de estos sujetos.

Por su parte, el *fin de la tiranía de la razón y elevación de la tiranía del sentimiento* promueve la subjetividad humana como reacción ante la técnica y la objetividad. *Déjame que te cuente* emplea como estrategia narrativa la subjetividad y los recursos emocionales para la construcción del discurso identitario de género y la representación de lo femenino.

Finalmente, el imperio de los medios de comunicación masiva y la cibernética se vincula con la rearticulación contextual en cuanto a los circuitos de producción, distribución, circulación y recepción. La presencia de soportes tecnológicos y de los medios de comunicación masiva se presentan como nuevas instancias legitimadoras de la producción cultural.

En el caso de la publicación del corpus por el grupo editorial Planeta, implicó el despliegue de estrategias de mercadeo y publicitarias que responden a lo anterior.

No obstante, estas características se consideran artificiales (Verduzco, 2016, p. 19) en cuanto a que su origen no se sustenta en las identidades originarias de la mujer indígena, o el hijo bastardo o la mujer criolla del siglo XIX, sino en identidades construidas a partir de las demandas editoriales e ideológicas del momento.

En el corpus, los diálogos sustentados en lo “artificialmente común” hacen pensar en el carácter mercantil que la producción cultural posee y que es asociada con la industria y el consumo cultural. Tanto la producción como la recepción cultural entonces están determinadas por la ley de la oferta y la demanda y por los centros de poder de cada contexto.

## **1.2. Posmodernidad y posdictadura: Chile y el discurso de la democracia**

*Déjame que te cuente* es un producto representativo del contexto cultural del capitalismo tardío de fines de la década de los 90 en Hispanoamérica. Por una parte, como ya se dijo, es una muestra de la industria editorial –Planeta Hispanoamérica– y, por otra parte, tiene el valor simbólico en cuanto a la configuración de al menos dos discursos identitarios: uno de orden nacional y otro de género. La interacción entre el valor mercantil y el simbólico es referida por García-Canclini (1993) como el carácter heterogéneo del consumo cultural.

De acuerdo con García-Canclini (1993, p. 21), el consumo cultural aparece como apropiación y uso de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se subordinan a lo simbólico, pues la Posmodernidad es el contexto ideal para la masificación cultural por su carácter plural y diverso que facilita el ingreso y la circulación de todo tipo de bienes culturales.

Por ello es pertinente analizar las formas en que *Déjame que te cuente* refleja su doble estatuto. Para tal efecto, se revisó el contexto de producción y recepción cultural del Chile posdictatorial. Desde las coordenadas sociopolíticas y sus consecuencias en el plano cultural, era posible comprender de qué forma la re-escritura de la historia presente en el texto refleja una búsqueda de valor simbólico, es decir, articula un doble discurso

identitario. Por otro lado, es también necesario ver cómo este tipo de producto logra satisfacer las demandas de la industria cultural, construyéndose simultáneamente como un producto comercial.

El contexto político y sociocultural de Chile de fines de los 90 se presentaba como un escenario prometedor tanto en lo económico como en lo político. Sin embargo, la fracturación hallada en el contexto de producción evidenciaba una polaridad en el sector cultural.

En este sentido, se hace necesario revisar de qué forma se articuló el marco cultural de los años 90. Para esto, es preciso analizar el contexto cultural chileno dictatorial ya que fue la plataforma en la configuración y distribución de los espacios del Chile de la transición democrática.

La división discursiva del sector cultural comenzó a configurarse en el período dictatorial (1973-1989). De acuerdo con el análisis hecho por Richard (1994, pp. 56-57), el ambiente cultural dentro de la dictadura militar se articulaba en dos polos: el victimario y el victimado. El primero, gracias a su completa apropiación del paradigma dictatorial (represivo-moderno) logró insertarse sin inconveniente y con completa libertad a los circuitos de distribución legítimos, promovidos por los centros de poder.

Así, según Richard, la premisa imperante bajo los regímenes totalitarios se caracteriza por una fanática concepción del orden. Esta concepción de orden es asociada por Richard con la de “continuidad” postulada por Benjamin y que se retomó en este trabajo. La idea de orden se manifestaba en la continuidad discursiva, base de los discursos totalitarios. De esta forma, bajo los contextos represivos vividos en Chile, el polo victimario generaba producciones “ordenadas”, que no atentaban contra este principio

regulador. Este efecto fue logrado mediante la ritualización de valores que expulsaba del marco de la legalidad a las producciones disímiles y que pudieran significar una amenaza para los valores promovidos por los centros de poder. Evidentemente, este tipo de producciones gozó de la libre circulación de sus productos a través de las instancias legitimadoras de la cultura.

Sin embargo, el polo victimado –al no insertarse en el paradigma dictatorial– fue marginado al marco de lo ilegal o de lo “no oficial” y circulaba a través de redes clandestinas. No obstante, estas producciones clandestinas no se presentaban homogéneas. Por el contrario, las rupturas existentes en el seno de lo “no oficial” fueron tanto o más pronunciadas que las existentes respecto al polo oficial. Sin embargo, durante el período dictatorial, estas diferencias fueron silenciadas como una manifestación solidaria de los sectores oprimidos.

A medida que la dictadura comenzó a ceder, las diferencias del polo “no oficial” empezaron a hacerse evidentes y las rupturas se fueron solidificando hasta construir un nuevo contexto de producción y recepción cultural. Este contexto fue el de la Posmodernidad o Globalización.

Así, las divisiones entre “afuera/adentro”, “antes/después” y “arriba/abajo” fijadas por el conflicto histórico-político, dejaron a la luz rápidamente sus consecuencias en el contexto cultural del Chile globalizado (posdictatorial). Este marco abrió el paso a una reestructuración de acuerdo con las nuevas coordenadas político-sociales.

De acuerdo con Richard (1994, pp. 55-60), la década de los 80 es la fecha clave en la transformación del escenario cultural chileno. Los últimos años dictatoriales cedieron lentamente su enmarque represivo y la cultura contestataria pasaría de la clandestinidad a la

semiclandestinidad. Este trance resultó crucial en la mayor visibilidad de los circuitos de producción y distribución de discursos generados por las fuerzas opositoras. La reestructuración sociocultural de los circuitos de producción y distribución marcaron el tránsito de una “cultura contestataria” a una “cultura alternativa”. La “cultura alternativa” se presentó como la portavoz de nuevas formas y estilos discursivos. Estas nuevas producciones eran generadas y distribuidas en instancias alternativas como, por ejemplo, los talleres literarios.

Richard (1994, pp. 55-58) señala que este contexto coincidió con la reincorporación de los mecanismos de expresión artística y los de participación política. Esto significó el regreso a un marco de producciones artístico-culturales más específico. Pero, a pesar de esta progresiva delimitación en los campos de producción cultural, hubo continuidad en la temática ideológica abordada por el polo opositor. Las producciones de la izquierda continuaron representando las imágenes propias de la lucha antidictatorial.

A este marco sociocultural chileno se le sumaban las convulsiones políticas generadas por los nuevos esquemas sociales provocados por lo que Richard llamará la “caída de los sistemas socialistas reales” (Richard, 1994, p.58). Así, la izquierda chilena tuvo que enfrentarse a un nuevo paradigma teórico-político que la obligó a una revisión y replanteamiento político-partidario. Esta revisión trajo como consecuencia la división de la matriz izquierdista en dos polos. Por una parte, la “izquierda clásica” representada en el marco chileno por el Partido Comunista, el M.I.R. (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) y un sector del Partido Socialista. Por otra parte, emerge la “izquierda renovada” expresada por amplios sectores del Partido Socialista y por todos los partidos derivados de la Democracia Cristiana. Esta última fue la franja partidista que integró la

coalición denominada “Concertación por la Democracia” y que encabezó el primer gobierno posdictadura.

En esta división ideológica dentro de la izquierda democratizada, se encontraban dos corrientes de pensamiento y comportamiento sociocultural. Dichas tendencias generaban dos tipos de reflexiones estéticas reconocibles y diferenciables mediante los discursos producidos. La diferenciación discursiva, ligada a esta división partidista, radica esencialmente en los principios que rigen sus producciones. Para la “izquierda clásica”, el arte poseía un valor utilitario, subordinado a la política. De ahí que las producciones discursivas de este sector representaban una especie de consigna partidaria, en la cual la figura de la clase obrera resulta crucial como portavoz de la “verdad revolucionaria”. Este tipo de discurso resaltaba “lo nacional” como símbolo “anti-imperialista”. Sus instancias de producción y recepción se hallaban íntimamente ligadas a formas populares como las convocatorias masivas mediante organizaciones culturales de base.

Sin embargo, la “izquierda renovada” proponía un nuevo valor para el arte. Este sector le concedía a la cultura el espacio de las mediaciones, de las búsquedas identitarias. En otras palabras, le otorgaba la responsabilidad de la construcción social de la nueva realidad nacional. Esta ideología favoreció que la “izquierda renovada” se insertara en los nuevos modelos económicos y sociales imperantes. La acomodación de este sector se tradujo en el plano de las producciones teórico-culturales en la recurrencia a las ciencias sociales y a referentes teóricos internacionales como Foucault y Bourdieu. Esto repercutió en la apertura de sus producciones a nuevos mercados, y sus producciones circularon bajo la legitimación de la instancia editorial.

Este antecedente resultó interesante en el estudio de *Déjame que te cuente*, puesto



que él se insertó en medio de esta transición político-social. Juanita Gallardo, autora del corpus, reflejaba los ideales propugnados por el bloque de la izquierda renovada: su inserción en los nuevos esquemas políticos-sociales del país fue determinante en la articulación discursiva de la novela.

De acuerdo con Richard (1994), la tradición discursiva de la izquierda favorecía las producciones que rescataban lo “nacional” como manifestación conmemorativa del pasado. Sin embargo, la autora agrega que, en 1977, esta situación cambió por la irrupción de nuevas formas de producciones artísticas encabezadas por la “Nueva escena” (liderada por Diamela Eltit, Carlos Altamirano y Eugenio Dittborn, entre otros). En ese sentido, Richard proponía que la “escena de avanzada” había añadido una ruptura violenta a las formas lineales existentes y que este grupo se caracterizaba por añadir articulaciones transgresoras a las producciones discursivas. Además, la autora afirmaba que ellos operaban como foco de resistencia a la dictadura y a las formas discursivas absolutistas que promovían la continuidad simbólica de la oposición militante.

No obstante, Richard añadía que las formas discursivas tradicionales fueron restituidas a partir de 1983 con el retorno de grandes figuras del exilio. Estos personajes se insertaron en la cima de los organismos de oposición, acción que les aseguraba su posicionamiento en los centros de poder del gobierno de transición, ya que el proceso democratizador era inminente. La llegada de este grupo también implicaba la llegada de aportaciones teóricas innovadoras. Ambos elementos fueron cruciales en la consolidación de un frente cultural de izquierda renovada. Este grupo confinó a las formas discontinuas impulsadas por la “Nueva escena o escena de avanzada” a un espacio de “aventura experimental”. De acuerdo a la autora, esta aventura artística no representaba una amenaza

contra la “re-articulación histórica” en la cual el país se reapropiaría su forma narrativa social y política.

En este marco, para Richard (1994), la concepción de continuidad histórica propuesta por Benjamin como forma discursiva totalitaria cobró un sentido particular y se planteó la posibilidad de que estos discursos de narrativa social promovidos por la izquierda renovada se articularan como una nueva faceta de discursos totalitarios.

Los planteamientos de los grupos culturales del retorno impusieron los límites entre las producciones que serían privilegiadas y legitimadas por los nuevos centros de poder y las producciones que, una vez más, representarían en términos de Richard (1989, p.26) a la escritura de los márgenes.

Tras la instauración de la democracia y como consecuencia de los traumas provocados por la dictadura militar, las producciones discursivas presentaban la tendencia a restaurar la memoria fracturada. Por este motivo, las producciones que intentaban recuperar la identidad perdida fueron numerosas.

Los discursos identitarios de la izquierda renovada se articulaban principalmente mediante la reconfiguración de totalidades, como, por ejemplo, la reconstrucción discursiva de la historia. Este último punto resultó significativo en esta investigación, ya que el corpus se inscribía como un discurso identitario de género que pretendía “suturar” (Richard, 1994, p. 62) o re-escribir la historia nacional como parte omitida de una totalidad.

Por su parte, la “Nueva escena” rechazó este tipo de formas discursivas por considerarlas asociadas a los discursos fundacionales y, por lo tanto, totalitarios. Por el contrario, sus discursos continuaron involucrando rupturas continuas manifestadas en producciones complejas que se caracterizaban por tener una multiplicidad de signos y por

la utilización de la narrativa autobiográfica como manifestación de lo subjetivo.

Dentro de las polaridades discursivas de ambos sectores, las producciones del grupo de avanzada demandaban la competencia de un lector especializado. Este lector debía estar capacitado para descodificar y transcodificar los signos textuales, es decir, el texto operaba como de un sistema de comunicación indirecto y de difícil interpretación. En cambio, las producciones generadas por la izquierda renovada proponían formas discursivas transparentes, directas y comprensibles para públicos masivos. La producción de este tipo de textos “transparentes” fue interpretada como la aceptación e incorporación de este sector cultural al nuevo esquema sociopolítico del país. Cabe señalar que la inserción al esquema democratizador implicaba que los textos fluyeran en las instancias oficiales de producción y de distribución cultural.

A partir del análisis del contexto local de Chile de los años 90, se puede afirmar que el corpus se sitúa entre la tensión provocada por las coordenadas ideológicas partidistas y las exigencias de la ley de la oferta y demanda asociada a la presencia de la industria cultural en América Latina.

Como se señaló anteriormente, dado que los productos culturales, además de tener un valor mercantil también tienen un valor simbólico, y que muchas veces, este último prevalece sobre el de cambio, el valor simbólico del corpus de esta investigación responde a las demandas nacionales de una comunidad que necesitaba reconstruir parte de su identidad perdida.

Este fenómeno puede asociarse a lo que Cros (1999) llamó “efecto compensatorio”. Este consiste en compensar el sentimiento de la pérdida de identidad –

individual, colectiva y/o local– ante la tendencia homogeneizadora de la globalización en las producciones culturales (Cros, 1999, pp. 389-397).

Esta homogeneización tiene su correlato en el plano social y el efecto compensatorio es observable en el plano discursivo, que se manifiesta en una tendencia a privilegiar las producciones textuales que apelaban a lo local, a lo particular exaltando la subjetividad y el individualismo. Las estrategias discursivas recurrentes para ello fueron las vinculadas a rescatar todo lo perteneciente al patrimonio cultural nacional, incluida la utilización del material simbólico y la multiplicación de las prácticas conmemorativas mediante las que la comunidad pudiera reencontrar sus fuentes originarias de identidad.

En el caso del corpus, el efecto compensatorio se muestra en la re-escritura histórica fuera de los marcos de la “oficialidad”, como la desmitificación de Bernardo O’Higgins mediante el relato de su vida amorosa y familiar. Además, se incorpora una perspectiva diferente sobre la Independencia de Chile a partir de la subjetividad manifestada mediante el recurso de la memoria de Candelaria sobre la vida de Rosario Puga.

Otra expresión del efecto compensatorio estriba en la inclusión de un discurso identitario de género, como representación de las minorías, expresado en el personaje principal que es una mujer (Rosario Puga). La protagonista, además de ser mujer, se presenta como un personaje con características transgresoras respecto al cánón de conducta femenina tradicional.

No obstante, los esquemas sociopolíticos de los últimos años en el contexto chileno han experimentado sucesiones de gobiernos de filiaciones ideológico-partidistas diversas. Esta situación, sumada a otros factores como la explosión migratoria de la última

década, ha dado paso a la emergencia de rearticulaciones discursivas que reconfiguran las búsquedas identitarias nacionales. Por otro lado, las políticas de género también han tenido su correlato en el plano social y en la rearticulación simbólica de lo femenino.

La situación identitaria del Chile contemporáneo es compleja, lo cual se evidencia en las rearticulaciones discursivas de los últimos años. Al respecto, Waldman (2014a, pp. 255-256) sostiene que Chile continúa siendo un país no reconciliado. Ella atribuye esta situación principalmente a que los gobiernos de la “Concertación por la Democracia” han promovido una “política de la desmemoria” (Waldman, 2006, p.22).

En este sentido, refiere que la fractura nacional se sustenta principalmente en “la intención de la Concertación de privilegiar la gobernabilidad democrática aun blanqueando la memoria traumática” (Waldman, 2014a, pp.247-248). Esta situación comenzó a cambiar hacia el año 2003, fecha coincidente con el aniversario número 30 del golpe de Estado militar.

Este desplazamiento se vio reflejado en una incipiente modificación del discurso oficial frente a las atrocidades cometidas durante la dictadura. Sin embargo, para la autora, este discurso comenzará a consolidarse solo después de la muerte de Augusto Pinochet Ugarte en diciembre del 2006. Este hecho cerró un capítulo de la historia de Chile y, a su vez, abrió una nueva etapa política, social y discursiva en el contexto local. La muerte del dictador permitió el florecimiento de producciones simbólicas que denunciaban abiertamente los abusos cometidos durante la dictadura.

Esta apertura social y discursiva pudo observarse, por ejemplo, en la emergencia de movilizaciones estudiantiles. Entre ellas destacó la del año 2006, encabezada por la líder estudiantil Camila Vallejo. Los estudiantes luchaban por la calidad y la gratuidad de la

educación. El discurso predominante de este sector apelaba al contexto pre-golpe y recuperaba la figura de Salvador Allende como insignia de su lucha social.

Este período se vio marcado por convulsiones sociales que coincidieron con el cambio de mando presidencial del año 2006. La sucesión de la “Concertación” esta vez estaba representada por Michelle Bachelet. Su primer período de gobierno (2006-2010) se caracterizó principalmente por intenciones políticas a favor de la inclusión, la equidad social y el respeto a los derechos humanos.

Estas propuestas se vieron reflejadas en el plano discursivo en una tendencia de recuperación de las memorias fracturadas y silenciadas en los años anteriores. Sin embargo, estas iniciativas no fueron suficientes y, hacia el año 2009, el malestar social provocado por el desencanto hacia la “Concertación” se vio reflejado en las urnas electorales. La elección presidencial del año 2009 fue ganada por Sebastián Piñera Echeñique, representante del partido de derecha Renovación Nacional.

El triunfo de la derecha en las elecciones del 2009 no solo respondió a la desilusión de la ciudadanía frente la sucesión de gobiernos de la “Concertación”. También fue importante la modificación del discurso de la derecha. En ese sentido, Waldman (2014a, p. 255) señala que la campaña electoral de Sebastián Piñera se caracterizó por el deslinde de la figura de Augusto Pinochet. El único nexo que se rescataba del gobierno militar era el modelo económico neoliberal cultivado en ese período. Precisamente en este contexto es en el que se produce un hecho crucial en la refundación identitaria nacional: el 40 aniversario del golpe de Estado en septiembre del 2013.

En el 2014, Waldman hace una revisión crítica a propósito de los actos conmemorativos que tuvieron lugar en Chile con motivo del 40 aniversario del golpe de

Estado. En este análisis, ella propone que el 11 de septiembre del 2013 se presentó como un parteaguas en la reconfiguración de la identidad nacional: “En Chile, en septiembre florece e irrumpe la memoria” (Waldman, 2014, p. 243).

Esta memoria que Waldman asocia al mes de septiembre se relaciona con dos hechos históricos nacionales: por una parte, el 18 de septiembre. En esta fecha se celebra lo que se ha considerado desde 1810 como el emblema de la chilenidad: la Independencia nacional. Y, por otra parte, el 11 de septiembre de 1973, fecha del golpe de Estado militar. La concepción de esta fecha ha sido polémica, ya que el sector que apoyó el golpe militar la considera como una efeméride que marcó la refundación del país, la liberación de Chile del comunismo. Sin embargo, las víctimas de la dictadura la perciben como la fecha de la ruptura de las instituciones democráticas del país y el inicio del peor genocidio en la historia nacional.

A pesar de las diferentes percepciones que se ha tenido frente al 11 de septiembre, es indiscutible que es una fecha significativa en la historia reciente de Chile. Durante los años de la dictadura, la celebración se anclaba a la narrativa hegemónica del golpe y, por lo tanto, era considerada como una festividad nacional. Sin embargo, en los primeros años de transición democrática, la fecha era asociada a actos conmemorativos extraoficiales y aislados (individuales o grupales), ligados a lo que Waldman (2014a, pp. 244-250) llama “memorias de resistencias”. Por su parte, el discurso oficial utilizaba la fecha como una plataforma para lanzar un llamado a la reconciliación nacional con la mirada más puesta en el futuro del país que en el pasado. Esta situación dio un giro significativo en el año 2013.

La revisión realizada por Waldman (2014a, p. 244) señala que las conmemoraciones por los 40 años del golpe de Estado se presentaron como una irrupción

memorística. Estos actos fueron variados, numerosos e impactaron la esfera social, política y cultural de Chile.

Esta irrupción memorística tuvo su correlato en el plano discursivo que Waldman señala como

[...] un verdadero boom editorial, referido tanto al período previo como al golpe militar mismo y sus consecuencias. Se desató de manera explosiva y variada en géneros y enfoques, redimensionando figuras y procesos con nuevas luces e información y multiplicando las miradas de la historia reciente del país [...]. (Waldman, 2014a, pp. 251-252)

Esta efervescencia editorial acompañada de las múltiples perspectivas de abordar el pasado reciente se relaciona ampliamente con la diversificación discursiva que ha vivido la escena cultural del Chile de los últimos años. En este sentido, de acuerdo con Waldman los actos conmemorativos de septiembre del 2013 son el reflejo de una nación caracterizada por la presencia de memorias en disputa. Lo anterior conlleva la negación de una memoria hegemónica. Pareciera ser entonces que el año 2013 dialoga con una refundación de la identidad nacional asociada principalmente a la visibilidad de las memorias individuales constantemente en disputa.

La idea de ausencia de memoria hegemónica es interesante puesto que, al negar la existencia de una memoria predominante, también se niega la existencia de un discurso identitario hegemónico. Esta perspectiva cobra relevancia en este trabajo, ya que uno de los temas a discutir se relaciona con la pertinencia (y vigencia) que tiene la actualidad el discurso propuesto por la nueva novela histórica como “sutura” de una totalidad discursiva asociada al oficialismo. Desde esta perspectiva, pudiera ser explicable el aparente declive del auge de novelas históricas y la visible explosión discursiva que rearticula otros imaginarios asociados a la identidad nacional.



Al respecto, Waldman (2007, pp. 11-19) recupera la noción de *postmemoria* propuesta por Marianne Hirsch (1997) aplicada al Holocausto y que se sustenta en la diferenciación entre memoria y *postmemoria*.

La primera se centra en los discursos generados por voces que tuvieron una implicación directa en el conflicto narrado. Mientras que la segunda corresponde al discurso que emerge de las generaciones que no vivieron de manera directa el evento, pero que sufrieron el trauma a partir de los relatos recibidos (Hirsch, 1997, pp. 127).

La propuesta de Waldman se rearticula centrándose en el contexto de la historia reciente del Cono Sur. Con base en lo anterior, se afirma en este trabajo que los discursos ligados a la *postmemoria* se presentan como “discursos ecos” en tanto que rearticulan o hacen resonar discursos de otros con la consecuente carga de distorsión, producto del diálogo de las intersubjetividades.

En este sentido, cabe preguntarse si la noción de la *postmemoria* pudiera ser aplicada también a los “discursos ecos” generados por los sectores ideológicos asociados a los polos victimarios del conflicto. Esta reflexión resulta conflictiva, ya que la idea original se sustenta en el elemento traumático que marca tanto la memoria como la *postmemoria* de las víctimas. Sin embargo, al asociar estos últimos con la emergencia de miradas múltiples pudiera ser válido cuestionarse si es posible incluir también este tipo de discursividades como parte de las memorias en disputa.

En síntesis, y de acuerdo con la propuesta de Waldman respecto a la importancia del 11 de septiembre del 2013 como fecha clave en la reconfiguración de la memoria nacional, se puede señalar que este nuevo imaginario nacional se caracteriza principalmente por la noción de diversidad, asociada a la negación de una memoria hegemónica.

Desde esta perspectiva, la rearticulación discursiva sobre la identidad nacional se resignifica dando origen a la aparición de un discurso donde predominan lo heterogéneo, caracterizado principalmente por los discursos de la postmemoria o discursos “ecos”.

Esta nueva faceta de la heterogeneidad es lo que García-Canclini denomina “diversidad” (2006, p 15). Esta pluralidad de miradas fue asumida en el plano editorial por la emergencia de un sinfín de producciones en torno a la dictadura militar. Estos discursos se presentaron bajo múltiples géneros y estilos. Así, por ejemplo, formatos textuales como el testimonio, la crónica, la biografía y los informes comenzaron a cobrar auge dentro de la dinámica escritural. Por su parte, las estrategias narrativas privilegiadas fueron los relatos vivenciales donde se reivindica el rol de la memoria individual como fuente legitimadora del discurso.

El contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar parece haber problematizado las alteridades que conforman al Chile actual. El rescate y la tendencia a privilegiar los discursos que promovían la diversidad fueron la base en la configuración de los imaginarios nacionales actuales. Esto se puede apreciar en las nuevas narrativas caracterizadas por la inclusión de voces diversas que integran el discurso nacional. Temáticas como el conflicto indígena, la extranjería, la migración, además de la incorporación de otras categorías dentro del discurso de género, como el discurso transexual son parte de la oferta editorial del Chile contemporáneo.

En este contexto obras como el corpus de esta investigación parecen perder vigencia ante las nuevas demandas simbólicas y editoriales. Los autores que han transitado este tipo de rearticulaciones de los imaginarios también han tenido que adecuar su oferta.

En ese sentido, a continuación, se revisa la trayectoria de Juanita Gallardo y su inserción al contexto.

### **1.3. Juanita Gallardo, autora de *Déjame que te cuente***

Ya se dijo en la introducción de este trabajo que Juanita Gallardo inició sus estudios en sociología en la Pontificia Universidad Católica de Chile pero que su formación se vio interrumpida en 1973 por el golpe de estado militar de ese año y que en ese momento ella tuvo que exiliarse en Alemania. También se mencionó que, hacia el año 1987, regresó del exilio, momento en que comenzó a incursionar en el oficio de la escritura. Es necesario detenerse poco en la experiencia de la autora dentro del ámbito literario, ya que, como ella misma señala, esta “iniciación” nació como una actividad circunstancial, casi anecdótica. Así indicó en la entrevista que fue concedida para esta investigación:

[...] De joven jamás se me pasó por la cabeza dedicarme a escribir, aunque sí era muy lectora. En 1987, al volver a Chile, me fui de cabeza a hacer una terapia con una psiquiatra muy vieja (Micha Lagos), que por vieja usaba diversas técnicas, una de esas, escribir. Ella fue la que me dijo que a los 35 años tenía por lo menos otros 35 años de vida productiva por delante y que podría aprender a `escribir literariamente` dada mi disconformidad con la sociología [...]. (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000)

De esta forma, queda claro que, hacia el año 1997, la experiencia escritural de la autora era reciente. Gallardo dio sus primeros pasos en la narrativa mediante su participación activa en talleres literarios, aprendizaje que duró aproximadamente 4 años. Entre los talleres que ella destacaba se encontraban los de Poli Délano, Antonio Skármeta, Ana María Güiraldes y Mercedes Valdivieso.

Según la propia escritora, la experiencia con escritoras fue más provechosa que la obtenida con escritores. Así lo señala en la entrevista: “*aprendí mucho de ellas y poco de ellos*”. Durante ese período, Gallardo ganó el primer premio de cuentos feministas

organizado en Santiago por Fempress (1988). El cuento galardonado fue publicado en ese mismo año en la antología de cuentos titulada *Cuento feminista latinoamericano* (Compiladoras Adriana Santa Cruz y Viviana Erazo). Luego de esta primera participación, ella siguió publicando cuentos, tanto en suplementos de periódicos como en revistas nacionales. Algunos de los medios de circulación fueron el suplemento *Ya* del diario *El mercurio* y la revista chilena *Cauce*. Esta última había sido un medio que, durante el período dictatorial, destacó por ser uno de los focos clandestinos de mayor fuerza en la lucha antidictatorial.

En los primeros años de la transición democrática chilena, Juanita Gallardo continuó publicando cuentos contenidos en las antologías *Para saber y contar: narraciones sobre niños, viejos y viejísimos* (1992) y *Andar con cuentos: nueva narrativa chilena (1948-1962)* que también sería publicada en el año 1992. Esta experiencia un tanto artesanal cambió radicalmente en el año 1991. En esta fecha, Gallardo publicó en conjunto al historiador chileno Luis Vitale la biografía novelada<sup>5</sup> *Balmaceda, sus últimos días*. Además, inició estudios de posgrado en dramaturgia. Sin embargo, su trayectoria en el mundo del teatro no continuó, por constituir una actividad poco rentable: así en la entrevista concedida para esta investigación, ella la clasificó como “una experiencia encantadora, pero que es puroñ amor al arte”.

Producto de sus estudios de dramaturgia, apareció el primer antecedente del corpus de este trabajo, bajo el formato de miniserie televisiva, la cual fracasó porque, según la autora, la cadena televisora del canal católico consideró la temática conflictiva. No

---

<sup>5</sup> De acuerdo con Gallardo, la noción de “biografía novelada” presenta elementos diferenciados de “nueva novela histórica”, basada principalmente en la relación entre la realidad y la ficción. Esta información fue extraída tanto de la entrevista como de un documento titulado “Fondart” que la autora proporcionó para esta investigación el 01 octubre del año 2000 y se puede ver en el Anexo 2.

obstante, la adaptación de éste para novela histórica sí tuvo acogida dentro del mundo editorial y fue publicada por el sello editorial Planeta en el año 1997.

Posterior a la publicación de *Déjame que te cuente*, Gallardo siguió ligada a la actividad literaria y editorial. Por ese mismo tiempo y bajo el mismo sello editorial de su publicación anterior, publicó un cuento cuya temática también era de corte histórico sobre la figura de La Monja Alférez. Este cuento inicialmente iba a estar contenido en la antología *Con pasión*<sup>6</sup>. Simultáneamente, ella comenzaba una nueva producción narrativa. Se trataba de una novela histórica cuyo título tentativo era *La pasión de María Lisperguer*. Parecía evidente el diálogo entre este proyecto y la polémica figura histórica chilena de Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, más conocida como “La Quintrala”. De acuerdo con Gallardo, esta novela se ambientaría en Santiago de 1610 y su temática central sería el romance y posterior envenenamiento del Gobernador Don Alonso de Ribera por parte de Doña María Lisperguer, quien era tía directa de La Quintrala.

La actualización de esta investigación arroja datos interesantes en este sentido. Por una parte, se puede confirmar que la autora continuó ligada a la narrativa histórica hasta el año 2005. Los proyectos de los cuales Gallardo adelantaba información en la entrevista concedida vía correo electrónico hace 18 años sufrieron algunas modificaciones. Por ejemplo, la novela que iniciaba en ese entonces y cuyo título tentativo era “La Pasión de María Lisperguer” fue publicada en el año 2003 bajo el título *Herencia de fuego*, también bajo el sello editorial Planeta. Luego, en el 2005, lanzó un nuevo trabajo novelístico titulado *Confesiones de la Monja Alférez* (Planeta).

---

<sup>6</sup>Esta antología fue lanzada al mercado en Chile en el mes de octubre del 2000 bajo el sello editorial Planeta. De acuerdo con la actualización de esta investigación, en esta antología aparece el cuento de Juanita Gallardo titulado “La inglesa romántica”.

En esta última novela, Gallardo retoma un personaje histórico que ya había trabajado en los inicios de su carrera. Sin duda, la autora continuaba en la línea de novelas históricas en la que destacaban personajes femeninos de destinos excepcionales. Sin embargo, en el caso de la Monja Alférez, la construcción del personaje femenino da un giro respecto al tipo de heroínas construidas en las producciones anteriores. En esta novela, se explora otro tipo de discurso identitario de género: la identidad transexual. Pero a pesar de este matiz en la construcción del personaje, es posible afirmar que igualmente se observa una articulación poco habitual de la heroína.

En los años posteriores al restablecimiento democrático chileno, pareciera ser que la filiación ideológico-partidista de Gallardo continuó ligada al bloque de la “Concertación por la Democracia”. Esto se deduce de una entrevista publicada por el portal cultural chileno *El Mostrador* en enero del 2006, en la cual el periodista comienza el texto diciendo: “La autora de *Déjame que te cuente* y, más recientemente, de *Confesiones de la Monja Alférez* se ocupa por estos días de contactar escritores para que firmen una lista apoyando a la abanderada por la Concertación, Michelle Bachelet”.

Además de que Gallardo continuaba comprometida con el bloque ideológico-partidista de la “Concertación”, en 2006 tenía una participación activa en la campaña de la entonces candidata presidencial Michelle Bachelet.

En esta misma entrevista la autora fue cuestionada sobre la moda que significaba escribir novelas históricas y sobre su inscripción dentro de este tipo de producciones. Ante la pregunta, Gallardo afirmó que no le molestaba que escribir novelas históricas fuera una moda. Pero que su acercamiento a ese formato era diferente:

[...] Creo que hay diferencias entre unas y otras. Lo mío es súper documentado. Creo que también *El código Da Vinci* es entretenido, está bien, aunque no sé si es

peligroso esto de pasar gato por liebre. Creo que es también divertido, y yo también lo hago. Uno hace pasar por ciertas cosas que son falsas [...]. (El Mostrador, 2006)

Esta entrevista es el último registro con el que se cuenta en esta investigación sobre las producciones de Gallardo de novelas históricas. Sin embargo, la búsqueda documental para actualizar este trabajo aportó otros datos sobre el quehacer reciente de la autora.

Se encontraron dos publicaciones vinculadas a Gallardo, y llama la atención que en éstas la autora incluye su segundo apellido: Juanita Gallardo Ramírez.

La primera de ellas es una colaboración de la autora en el documento llamado *Libro Memorial de la Universidad Técnica del Estado y de la Universidad de Santiago de Chile: informe de la Comisión de Reconciliación Universitaria de 1991, actualizado a 40 años del golpe de Estado de 1973*. Esta publicación es del año 2013 y fue editada por el sello editorial USACH. La segunda, es exclusiva de la autora y lleva por título *Vivir enfrentando flechas, relatos de vida de la EAO-UTE USACH*. (EAO: Escuela de Artes y oficios, UTE: Universidad Técnica del Estado, USACH: Universidad de Santiago de Chile). El texto apareció en el año 2015 en la colección la Colección Huella Cultural de la Vicerrectoría de Vinculación con el Medio de la Universidad de Santiago de Chile (institución en la que de acuerdo a la información obtenida para este trabajo, Juanita Gallardo fungía como Vicerrectora de Vinculación) Este texto responde a un proyecto universitario cuyo objetivo es la reconstrucción de la historia de la USACH a partir de entrevistas hechas por Gallardo a figuras relevantes en la fundación y el devenir de esta Casa de Estudios.

Si bien esta investigación presenta vacíos temporales en cuanto al seguimiento de algunos períodos en la trayectoria de la autora, con los datos obtenidos es posible afirmar que la autora ha continuado ligada tanto a la actividad escritural, aunque desde escenarios y formatos diversos. Y que, además, su continuidad ha estado ligada a la asimilación de las demandas de los contextos nacionales (políticos y editoriales).

La incorporación de Gallardo al enmarque nacional puede observarse, primeramente, en su implicación con los sectores institucionales (Ministerio de Educación, Servicio Nacional de la Mujer, Editorial Planeta y actualmente, Universidad de Santiago de Chile) y, en segundo lugar, por el tipo de producciones que genera. En este último punto, cabe recordar que, según Richard, el espacio concedido a la cultura por la izquierda renovada es el de las mediaciones, el de las búsquedas identitarias. Este tipo de discurso fue privilegiado por el sector ideológico que pretendía la reconstrucción de la identidad nacional fracturada.

En este marco, la re-escritura de la historia fue la estrategia discursiva privilegiada por la autora. Sin embargo, posterior al año 2013, fecha clave de acuerdo con Waldman en la rearticulación identitaria chilena, la autora modificó su estilo. Se observa un aparente distanciamiento de la escritura literaria-ficcional de corte historicista; y un acercamiento a la producción de documentos que satisfacen las demandas del nuevo imaginario nacional: el discurso de las memorias en disputa como expresión opuesta a la memoria hegemónica.



## II.

### ***DÉJAME QUE TE CUENTE* Y LA ARTICULACIÓN SIMBÓLICA-MERCANTIL**

#### **2.1. *Déjame que te cuente*: entre el bien simbólico y el bien de consumo**

Dentro de los aspectos formales en la construcción de la novela, es importante destacar algunos elementos que configuran el sentido textual y discursivo. Entre ellos, las relaciones asociadas a lo que Genette denomina *transtextualidad* (1989). De acuerdo con el narratólogo francés, este concepto puede ser definido como “el objeto de la poética o la trascendencia textual del texto [...] que sobrepasa ahora e incluye a la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales” (Genette, 1989, p. 9). Ya desde 1979, él consideraba la architextualidad desde todo lo que pone al texto en relación con otros textos. Sin embargo, replanteó su propuesta ampliando la architextualidad con la noción de transtextualidad (Genette, 1989, p. 9).

En la reconfiguración teórica, Genette propone que la transtextualidad se estructura en 5 tipos de relaciones: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, transtextualidad y architextualidad.

En este apartado, se aborda el análisis de *Déjame que te cuente* desde dos de los elementos referidos por Genette: intertextualidad y paratextualidad. La revisión de estos niveles permite observar de qué manera la articulación de la estructura textual del corpus aporta elementos que facilitan la incorporación del mismo dentro de las tendencias editoriales y discursivas del Posboom, porque operan como el vínculo inicial con el posible lector.

De acuerdo con Genette, la intertextualidad es definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10). Desde esta perspectiva, todas las relaciones que evidencien o evoquen la presencia de un texto ajeno pueden ser comprendidas como intertextualidad. En el caso de *Déjame que te cuente*, se observan variadas huellas intertextuales. Sin embargo, se han seleccionado cuatro que resultan significativas para ejemplificar la función mercantil y discursiva de las mismas.

a- *Estrategia narrativa y construcción de la voz*: la novela se organiza en 14 capítulos en los cuales se observa la presencia de una instancia narrativa en tercera persona. La voz que asume el relato se presenta como un narrador omnisciente que cede la voz al resto de sus personajes. Sin embargo, este narrador se articula como un transcriptor de la historia escrita por Demetrio O’Higgins quien reconstruye la historia de su madre gracias a los recuerdos (reconstrucción de la memoria) de su “nana Candelaria”.

Esta técnica narrativa es el primer elemento que puede ser considerado como elemento intertextual, ya que evoca el formato utilizado por Isabel Allende en *La casa de los espíritus*. En esta novela, el narrador también se presenta como la voz que transcribe el “diario de anotar la vida” de Clara. Sin embargo, la voz en *Déjame que te cuente* presenta la particularidad de ser asumida por la autora en el nivel paratextual: “Ahora habla Juanita, la autora que se ha escondido tras Demetrio y Candelaria. Intervengo para contar acerca de lo que he denominado ‘mis mentiras’ y las mentiras de otros” (Gallardo, 1997, p. 243).

La relación intertextual que existe entre el recurso narrativo utilizado por ambas autoras establece una conexión indiscutible entre ellas y, por lo tanto, permite al lector reconocer las huellas de una en la otra sin nombrarla.

b- *Título “Déjame que te cuente”*: el título de la novela opera tanto en el nivel de intertextualidad como en el de paratextualidad. En el nivel intertextual, *Déjame que te cuente* guarda una relación directa con la tradición de la cultura popular. Por una parte, el título refiere a la primera estrofa del vals peruano de Chabuca Granda titulado “La flor de la canela”. De ahí su elevada conexión con la cultura popular (cabe recordar el sinnúmero de novelas que han acogido la tradición de utilizar como títulos a los elementos representativos de la cultura popular. Sólo por nombrar algunos mencionaremos: *Arráncame la vida* de Angeles Masttreta, *Nosotras que nos queremos tanto* de Marcela Serrano y *Para que no me olvides* de la misma autora.). Resulta curioso para efectos de análisis temático el hecho que Gallardo haya tomado como título de la novela precisamente a esta canción. Su presencia constituye una acción deliberada para asociar el texto con dos instancias externas que guardan relación con la temática central y de esta forma, establecer una conexión identitaria con el lector. Por una parte, dialoga con la tradición de la oralidad, es decir, “déjame que te cuente” remite a la tradición oral de “contar cosas desconocidas” para el interlocutor. Esta tradición de las formas orales se relaciona íntimamente con el nivel temático en el cual justamente se cuenta una parte silenciada u oculta de un personaje histórico chileno. Esta intención además implica que el texto posee la finalidad de operar como un discurso subsidiario que complementa la totalidad histórica nacional. Por otra parte, la elección de una canción principalmente representativa del folklore peruano también guarda cierta relación con el lugar desde el cual se construye el relato. Cabe recordar que Bernardo O’Higgins muere autoexiliado en Perú en compañía de su hijo Demetrio.

c- *Poética de Pablo Neruda*: el texto recupera parte del *Canto general* de Neruda “XXV, Manuel Rodríguez, Cueca”<sup>7</sup> y musicalizado por el director chileno Vicente Bianchi en 1955. Cabe destacar que la versión musical del poema es fiel a la letra del poema, ya forma parte del folklore nacional y es ampliamente conocida por la población chilena.

La novela inicialmente establece una relación intertextual con el poema de Neruda a manera de parafraseo: “se susurraba que el viento y el agua del río transportaban nuevos detalles del crimen. Muchos no creían en su muerte y creían haberlo visto vestido de obispo” (Gallardo, 1997, p. 125). Luego, la intertextualidad se manifiesta más explícitamente a través de una cita textual del poema: “señora, dicen dijeron” (Gallardo, 1997, p. 125).

Esta inclusión se expresa en la novela como parte del sentir del pueblo ante la muerte del guerrillero. El doble diálogo que establece este intertexto deja de manifiesto la intención de la autora de apelar simultáneamente a dos tradiciones: por un lado, la poética de Neruda y, por otro, a la cultura popular ya que la transcodificación de la cita ni siquiera presupone la presencia de un lector calificado. Esto quiere decir que a nivel de recepción nacional no es necesario saber de la existencia del poema de Neruda para asociar el verso con parte del folklore popular.

d- *Epílogo “Al final”*: en el nivel paratextual, destaca la presencia de otro elemento de doble funcionalidad para la inscripción del texto. Este elemento es el epílogo titulado “Al final”. Primeramente, este epílogo cumple la función de cerrar el final que la instancia narrativa principal deja abierto. De esta forma, en el capítulo 14 el narrador nos da a entender que Demetrio (hijo de Rosario Puga y Bernardo O’Higgins) tiene la intención de

---

<sup>7</sup> El texto íntegro de esta cueca del canto puede verse en el Anexo 3.

suicidarse ante la inesperada muerte de su amada. De esta forma, el final queda abierto, es una invitación para que el lector lo reconstruya:

Recluido en su casa de Montalván, Demetrio O'Higgins terminó de escribir la historia. Sobre la mesa, al lado de los boletos de barco para irse a Chile, tenía un vaso con agua ardiente y un frasco con esencia de almendras capaz de matar a un caballo. Y toda la noche por delante para decidirse. (Gallardo, 1997, p. 241)

Este final ambiguo encuentra su cierre en la página siguiente. Así, el epílogo se iniciará con la frase que pone fin al suspenso con que acaba la novela: “Demetrio O'Higgins fue enterrado el 28 de diciembre de 1868 en el hueco que su padre dejó en el cementerio de Lima” (Gallardo, 1997, p. 243).

En segundo lugar, esta instancia paratextual también tendrá como función la de establecer el contrato de veridicción con el lector: en este epílogo una instancia discursiva identificada como “Juanita Gallardo” asume la voz narrativa con la intención de establecer la relación entre historiografía y ficción. Esto quiere decir que es en este nivel donde la autora establece el contrato de veridicción (y, por ende, de ficcionalidad) con su lector. Esta aclaración queda evidenciada en las siguientes palabras: “Ahora habla Juanita, la autora que se ha escondido trás Demetrio y Candelaria. Intervengo para contar lo que he denominado mis mentiras y las mentiras de otros” (Gallardo, 1997, p. 243).

Esta instancia resulta de gran importancia para el estudio de la re-escritura de la historia por parte de Gallardo. Este tipo de aclaración evidencia de alguna manera que la intención de la autora no es destruir completamente la continuidad de la “historia oficial” sino intervenir en ella para “parcharla” y de esa forma, complementar la totalidad histórica de los discursos oficiales. Este efecto es logrado principalmente mediante la incorporación de un discurso de género que opera como un espacio para las mediaciones identitarias, pero

no constituye una amenaza contra el principio de re-estructuración nacional y su correlativo progreso.

De acuerdo con lo anterior, es posible señalar que, en *Déjame que te cuente*, tanto los elementos intertextuales como los paratextuales se presentan como recursos que inscriben al texto en un doble estatuto: simbólico y mercantil. Esta doble inscripción es el primer elemento que se relaciona con la industria cultural de América Latina y con las coordenadas discursivas predominantes en Chile posdictatorial de fines de la década de los 90.

## **2.2. *Déjame que te cuente* y el discurso identitario nacional**

### **2.2.1 El discurso identitario nacional: la nueva novela histórica y la re-escritura de la historia en la década de los 90 en América Latina**

Cuando se inició este trabajo, se consideró importante incluir los aportes teóricos hechos en el año 1993 por Seymour Menton sobre lo que él denominó “Nueva Novela Histórica” (NNH). Actualmente, se retoma esta perspectiva debido a la pertinencia que tiene para este análisis. De acuerdo con esta propuesta, la aparición de la NNH se sitúa en 1949 y abarca hasta el año 1992. A pesar del desacuerdo que el teórico expresa respecto a diferentes fechas iniciales sugeridas por otros autores, coincide con que el año 1979 fue crucial en el auge de estas producciones. Este año corresponde al de las publicaciones de dos novelas significativas dentro de este campo: *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier y de *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo. No obstante, para Menton, la verdadera emergencia de la NNH data del año 1949 con la publicación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, en tanto que esta novela reúne algunas de las características que él atribuye a la nueva novela histórica.

Para Menton, la NNH se distingue de la novela histórica tradicional por seis elementos innovadores (Menton, 1993, pp.42-43). Estas características son:

1- *La subordinación*. El autor refiere que la NNH presenta una subordinación gradual de ciertas reproducciones miméticas de períodos históricos a algunas perspectivas filosóficas.

2- *Distorsión consciente de la historia*: esta característica se observa de acuerdo con la intromisión de recursos de ficcionalización como las omisiones, las exageraciones y los anacronismos.

3- *Ficcionalización de personajes históricos*: esta característica pareciera estar íntimamente ligada con la anterior, ya que el recurso predominante continúa siendo la ficción como recurso narrativo. Esta característica es una diferencia destacable respecto a la novela histórica tradicional que acentúa la importancia de personajes principales totalmente ficticios.

4- *Metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación*: en este apartado, el autor refiere básicamente a la tendencia que se halla presente en la NNH de encontrar fragmentos en los cuales el autor, bajo ese título o bajo el de narrador, emite comentarios sobre el proceso de creación.

5- *La intertextualidad*: Menton retoma las propuestas de Genette y de Kristeva para precisar que la NNH se caracteriza por dialogar, directa o indirectamente, con otros textos.

6- *Inclusión de los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia*: en este sentido, el autor destaca la importancia de la presencia de

estos elementos analizados por Bajtín, definiendo y ejemplificando cada uno de ellos en diferentes textos pertenecientes a la NNH.

Además, cabe señalar que Menton agregaba que la NNH incorporaba una mayor variedad en comparación a la novela histórica tradicional. Esta variedad iba desde el manejo de temáticas, temporalidades, entre otras. Por otro lado, llamó la atención el análisis que el autor realizó en torno al auge de la novela histórica en América Latina. En este sentido, además de inventariar un sinfín de producciones que correspondían a la NNH latinoamericana, atribuía este hecho a una serie de causas que habían promovido esta proliferación. Entre ellas, las más destacadas pueden resumirse en tres grandes momentos interconectados:

1. La cercanía del aniversario de los quinientos años del llamado Descubrimiento de América.

2. La discusión crítica y teórica que la cercanía de este aniversario generó. Esta reflexión se centró en la identidad latinoamericana y su lugar en el mundo después de quinientos años.

3. El cuestionamiento suscitado por las instituciones académicas y culturales en torno a las coordenadas contextuales. Tanto la experiencia de las dictaduras militares, la presencia de guerrillas, la instauración de nuevos modelos económicos y los posteriores procesos democratizadores, especialmente en el Cono Sur fueron cruciales en el proceso de repensar la identidad latinoamericana.

Sin embargo, el análisis de Menton sobre la efervescencia en la propagación de NNH en América Latina arrojaba una precisión interesante respecto al fenómeno en el contexto chileno. El autor señalaba que a pesar de esta marcada tendencia a escribir NNH



en Latinoamérica, Chile fue la excepción, y básicamente lo atribuyó a la experiencia del golpe militar de 1973 y las consecuencias socioeconómicas, políticas y culturales asociadas a la fractura nacional. Además de la tradición chilena a destacar en la producción de novela realista:

[...] La excepción nacional más notable a esta tendencia parece ser Chile, donde *Martes tristes* (1985) de Francisco Simón es, tal vez, el único ejemplo de NNH. Este fenómeno puede explicarse por la mayor preocupación de los novelistas chilenos contemporáneos por el pasado inmediato, o sea, el golpe militar contra el gobierno de Allende en 1973, la dictadura de Pinochet y las experiencias en el exilio de varios novelistas [...] además de la preferencia de los novelistas chilenos a la novela realista [...]. (Menton, 1993, p. 47)

La situación excepcional de la producción chilena de NNH referida por Menton comenzó a variar considerablemente durante el Posboom. La década de los 90 se vio marcada por la abundante producción de novelas de corte historicista, fenómeno en el cual se inserta el corpus de este trabajo.

Sin embargo, en un documento elaborado por Gallardo en diciembre de 1997 y al que se referirá en este trabajo como “Proyecto Fondart” (por ser el título con el cual la autora llamó al documento enviado por correo electrónico en octubre del año 2000 para esta investigación), afirma su desacuerdo respecto a algunas de las propuestas de Menton.

En este sentido, en Gallardo señalaba que:

[...] A mi juicio, la de Menton es una definición insuficiente, que no da cuenta de la enorme variedad de novelas escritas en los últimos veinte años o mucho más y que están situadas en tiempos anteriores al autor, razón por la cual él las consideraría históricas, sin considerar diversas variaciones posibles [...]. (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000)

Entre estas variantes, Gallardo destaca dos que el teórico no contemplaba: primeramente, personajes y situaciones ficticios ubicados en escenarios históricos y, a

continuación, personajes, situaciones y escenarios ficticios ubicados en un tiempo anterior (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000).

Con base a estas reflexiones, la autora optó por esbozar una propia concepción de novela histórica donde el eje central se sustentaba en la relación entre ficción y realidad. Al respecto sostenía:

[...] Me parece que como su nombre lo sugiere, la novela histórica mezcla ficción y realidad, con todas las reservas que podamos tener frente a nuestra capacidad para acceder a lo real. Es justamente en esa mezcla, en el equilibrio precario entre ficción y realidad, donde, a mi juicio, reside la distinción [...]. (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000)

Esta diferenciación entre realidad y ficción era un eje central tanto en la definición como en la clasificación que Gallardo hacía de las producciones que conllevaban una re-escritura histórica. Así, en el documento referido anteriormente, distinguía entre novela histórica y la historia novelada. En la primera, la tendencia central era generar un efecto de mayor ficcionalidad y, en la segunda, por el contrario, se trata de hacer creer al lector que se halla frente a un texto más apegado a la historiografía oficial. En este sentido aclara que “no estoy diciendo que la historia novelada sea más próxima a la realidad que la novela histórica, sino que ella –la historia novelada- pretende hacer creer eso, disimulando lo ficticio.” (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000).

De esta forma, la autora concluye el documento ofreciendo su propia definición de novela histórica: “creo que la diferencia entre novela a secas, novela histórica e historia novelada no reside en la proporción entre inventos y verdades, sino que se trata de algo más interno, de una perspectiva de escritura, de las decisiones previas.” (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000).

Finalmente, agrega que “es más histórica la novela de un autor que tiene una intención mayor y la habilidad necesaria para hacer pasar gato por liebre. Es más histórica la novela que más engaña, concluyo” (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000).

A pesar de los desacuerdos respecto que Gallardo manifestaba frente a los criterios atribuidos a la NNH por Menton, era indiscutible que el proceso de re-escritura de la historia, con más o menos ficción o con mayor o menor distancia temporal entre la época narrada y el tiempo del autor, se sustentaba en la rearticulación discursiva de la historia oficial. Lo anterior contribuía en la reconfiguración de las identidades nacionales de acuerdo con los imaginarios y a las demandas editoriales del contexto latinoamericano de la década de los 90.

### **2.2.2 *Déjame que te cuente*: re-escritura de la historia y reconfiguración del discurso identitario nacional**

En la primera aproximación a *Déjame que te cuente*, parecía que presentaba varios de los elementos referidos por Menton, además de otras particularidades que fueron asociadas a la presencia de la industria editorial característica del Posboom. Por lo mismo, se revisaron los elementos relativos a la re-escritura de la historia del corpus y se analizó la reconfiguración del discurso identitario nacional de Chile posdictatorial. Este acercamiento arrancó con una revisión de la estructura y del contenido temático de la novela. Además, se incluyó la discusión de algunos elementos significativos que permitían inscribirla dentro de la NNH. A partir de ello, se intentó esbozar la rearticulación discursiva histórica o la re-escritura de la historia.

Como ya se mencionó, el corpus se organiza en 14 capítulos más un epígrafe titulado “Al final” y narra la vida (principalmente amorosa) de Rosario Puga y Vidaurre. El texto se ambienta en los primeros años de la República chilena (1810-1825) y tiene como eje principal el romance vivido por la protagonista con el prócer nacional Bernardo O’Higgins. Sin embargo, la novela no se centra exclusivamente en la historia de amor de la protagonista y el padre de la patria. También reconstruye parte de la historia chilena. El texto ofrece la narración de las batallas entre los “patriotas” y los “realistas” y otros hechos históricos que marcaron los primeros años republicanos. Los episodios históricos relatados más significativos en este sentido eran los asesinatos a cargo de Bernardo O’Higgins de los “hermanos Carrera” y Manuel Rodríguez “El Guerrillero”. Estos personajes fueron destacados líderes nacionales, figuras cruciales en la lucha independentista, pero opositores a la ideología de O’Higgins.

La rearticulación discursiva que presenta la novela sobre estos episodios sugería una intencionalidad por parte de Gallardo de desmitificar la historia oficial. En la entrevista concedida para esta investigación, ella confirmaba esta hipótesis: “Mi intención previa era mostrar el otro lado de lo que aprendemos en el colegio en la clase de Historia: la vida cotidiana de los soldados, la vida de las mujeres, las pequeñeces parecidas a las que nosotros vivimos ahora, quizá para ver lo heroico de lo nuestro.” En este sentido, se observaba una de las características atribuidas por Menton a la NNH latinoamericana: *distorsión consciente de la historia*.

En el corpus, la distorsión se servía de dos recursos, también referidos por Menton: la anacronía y la exageración. Por una parte, la novela presentaba un elemento anacrónico significativo para la inscripción del corpus tanto en la NNH como en la

industria editorial del Posboom: la inclusión del historiador contemporáneo Jaime Eyzaguirre como coetáneo a O'Higgins. Cabía preguntarse si la autora solo había incorporado este elemento para sumarse al canon de la NNH latinoamericana o si, además, existían otros motivos. Al respecto, tal como se comentó en el análisis del paratexto, era posible pensar que este elemento pudiera operar como parte del contrato de lectura, es decir, establecer los límites de veridicción de la novela y la construcción del lector ideal. En el documento que la autora hizo llegar para este trabajo, refería este proceso como una dinámica lúdica:

[...] uno juega con la ingenuidad del lector, con su necesidad de percibir el mundo de un modo objetivista. Al escribir uno hace lo mismo, juega a que es real lo que está escribiendo y en el juego, olvida que está jugando. (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000)

En el juego de lectura, la presencia de anacronías parecía operar como parte del contrato de lectura. Gallardo aclaró el uso y la función de estos recursos en la novela:

[...] respecto a las distorsiones concientes (sic) que introduje en la novela de Rosario, después de la sacralización vinieron los guiños al lector. Por ejemplo, introducir frases de Neruda que todos conocemos sobre Manuel Rodríguez [...] y más tarde, vinieron los divertimentos personales, por ejemplo, mezclar frases despectivas que acerca de Rosario escribió el historiador Jaime Eyzaguirre junto a las de los chismosos de Concepción [...]. (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000)

Este historiador ha sido uno de los autores destacados dentro de las bibliografías escolares de historia de Chile. De esta forma, la *Historia de Chile* de Eyzaguirre (1965, en editorial Zig Zag) era el texto por excelencia utilizado en las últimas décadas. La inscripción del historiador se relaciona con las formas materialistas y progresistas de la historia, lo cual facilitó su circulación en el marco de las producciones oficiales durante el período dictatorial. Esta situación hace que esta figura haya gozado de cierto grado de reconocimiento popular, al menos del contexto chileno. Como la descodificación de esta

anacronía no requería una competencia lectora específica, además se planteó que la inclusión de elementos anacrónicos facilitaba la inscripción de la novela como un discurso asociado a las formas de cultura de masas. Al pensar en el diálogo de la novela con la industria cultural, era interesante la afirmación que Gallardo hacía al respecto: “y, por último, había otra decisión previa –quería escribir una novela entretenida: eso implicaba un lenguaje ágil y cierta velocidad en el desarrollo de la historia, sentarme en una silla más cercana a la televisión que a la literatura” (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000).

Llamó la atención esta idea que la intención de la autora era dialogar más con un dispositivo asociado a los medios de comunicación masivos (pertenecientes a la industria cultural) que acercarse a la producción literaria. Era posible pensar entonces que este proyecto desde sus inicios intentaba inscribirse dentro de una producción simbólico-mercantil.

Por otra parte, el corpus también incorporaba un apartado titulado “Al Final”. Este apartado funcionaba como un recurso de metaficción que explicaba el proceso de creación y diferenciaba la realidad de la ficción. Por lo tanto, en este espacio, la autora despejaba las dudas que pudiera tener el lector sobre la novela. Si bien Menton considera la metaficción como elemento característico de la NNH, en el caso de *Déjame que te cuente*, parecía tener la función de ayudar al lector en el proceso de lectura, ya que la metaficción volvía más digerible la interpretación de la misma. Además, la distorsión de la realidad observada en la narración parecía ser ordenada y clasificada por la entidad discursiva identificada como Juanita Gallardo. Una vez más, se pudo suponer estar frente a una estrategia asociada con la

recepción masiva de la novela y con un discurso que de manera implícita se sumaba a la idea de no repugnar a la historia oficial.

La otra forma de distorsionar la historia propuesta por Menton consistía en el uso de la exageración. En el corpus se observaba este recurso en el carácter sugestivo que presentaba la narración en cuanto a la muerte de los hermanos Carrera y de Manuel Rodríguez. En el contexto chileno es sabido extraoficialmente que el crimen de estos personajes es atribuido a Bernardo O'Higgins porque, a pesar de luchar por la misma causa, ellos representaban ideologías diferentes y, por lo tanto, se subentiende que eran adversarios políticos. La historia oficial chilena nunca ha reconocido la autoría de estos crímenes. La narración insistía en recordar esta versión no oficial de dichos asesinatos. Sin embargo, esto se planteaba como una insinuación bajo la forma de "rumor popular". La idea de la tradición oral, del rumor, estaba presente en toda la novela. Como ya se refirió, desde el título se observaba el diálogo de la novela con las formas populares de comunicación oral. Así, por ejemplo, en el episodio donde se relata la muerte de Manuel Rodríguez, la novela recurre a la intertextualidad para recordarle al lector sobre las especulaciones o versión extraoficial en torno al crimen del Guerrillero.

La incorporación de voces populares también fue asociada a la presencia de elementos bajtianos referidos por Menton. En este caso, era posible hablar de heteroglosia entendida como la interacción de múltiples discursos en la narración. Al respecto, Larrea, en su análisis de *Déjame que te cuente*, señala que: "La novela se articula básicamente sobre dos paradigmas claves para la ficcionalización y para la pluralidad de perspectivas que exige la concepción de la historia que subyacen la novela: la heteroglosia y la metaficcionalidad" (Larrea, 2006, p. 4).

La presencia de la heteroglosia se relaciona directamente con la recuperación de voces populares que enriquecen y vuelven complejo el discurso: “Ambas (heteroglosia y metaficción) se conjugan para dar una visión poliédrica, intertextual y polifónica del periodo recreado, lo que posibilitará al lector dialogar, debatir, rehacer y construir otras formas de imaginarnos social y culturalmente.” (Larrea, 2006, p. 3).

No obstante, en esta investigación se consideró otra alternativa para explicar la presencia de heteroglosia: como estrategia editorial que facilita la comunicación y la articulación de una nueva identidad nacional apelando a un público masivo. Además, en el nivel discursivo, la incorporación de voces populares puede ser considerada como una estrategia con la cual la autora toma distancia con su enunciado. Esto podría interpretarse como la intención de Gallardo de respetar las fuentes historiográficas oficialistas: “escribir novelas históricas implica que puedes hacer lo que quieras dentro de una cancha rayada, que tienes que ir descubriendo para saber qué puedes hacer” (J. Gallardo, comunicación personal, octubre 1, 2000).

La premisa que hacer novela histórica es operar dentro de una “cancha rayada” hizo suponer que, para Gallardo, este proceso tenía límites marcados por el dato historiográfico. Por lo tanto, el hecho que la novela insinuaba, pero no afirmaba, cobraba un sentido adicional: parecía inscribirse en lo que Richard (1994) había referido como los discursos de las mediaciones identitarias que suturaban o complementaban las totalidades de los discursos oficiales.

La revisión de la re-escritura de la historia sumada a las coordenadas contextuales en las cuales se enmarcaba este corpus hacía válido acercarse a él desde la dualidad simbólico/mercantil que caracterizaba a las producciones de la década de los 90. Parecía ser



que *Déjame que te cuente* correspondía a la caracterización de las culturas híbridas en tanto a su inscripción simbólica y mercantil (García-Canclini, 2004).

### **2.2.3. La re-escritura de la historia y la literatura de mujeres**

De acuerdo con la propuesta central de García-Canclini en su planteamiento de las culturas híbridas, ellas se caracterizaban por su doble estatuto: bien de consumo y bien simbólico. En el mismo sentido, Cros señalaba la importancia del efecto compensatorio en cuanto a la tensión provocada por el carácter homogeneizador de la Posmodernidad. A lo cual García-Canclini refería como la dinámica de la homogeneidad frente a la heterogeneidad característica del período. En este marco, la emergencia de producciones que compensaran la tendencia homogeneizadora de la Globalización parecía cobrar singular importancia. Dentro de los efectos compensatorios, aparecía la industria cultural latinoamericana privilegiando las producciones que rescataran lo local, lo íntimo, lo particular.

En este espacio, el formato de la NNH parecía responder tanto a las demandas editoriales como a las identitarias. Sin embargo, estas novelas históricas presentaban un elemento diferente en cuanto a la fórmula tradicional de la NNH. Esta innovación consistió en combinar la re-escritura de la historia y la escritura femenina. En este punto, parece necesario precisar dos aportes que pueden ser de importancia para este trabajo. El primero, es el de Antonia Viu Bottini (2005), quien hace un recorrido por la novela histórica chilena desde 1985 hasta el 2005. Y el segundo corresponde a Beatriz Sarlo (2012) quien, a partir de un análisis sobre la novela de folletín, dedica un capítulo a la novela histórica hecha por mujeres.

En su tesis doctoral *La representación en la novela histórica chilena reciente (1985-2005)*, Viu (2005) hace un exhaustivo recorrido por las producciones narrativas de corte histórico reciente en Chile. La autora arranca su estudio a partir de un corpus de veinte novelas que le permiten ejemplificar las distintas formas de representación histórica en las novelas nacionales. Su propuesta principal consiste en sugerir nuevos criterios de acercamiento al formato de novela histórica. Para ello, discute la rigidez de la perspectiva teórica de Seymour Menton y recupera la discusión entre realidad y ficción propuesta por Fernando Aínsa. De igual forma, también retoma elementos sobre la representación histórica propuestas por Noé Jitrik. Sin embargo, y a pesar de la riqueza del trabajo de Viu, su propuesta parece centrarse en la discusión respecto a la categoría de novela histórica reciente basada principalmente en las estrategias de representación de la historia. Dentro de la clasificación que propone la autora, es pertinente destacar el formato que denomina “la inscripción”:

[...] La inscripción intentaría preservar una memoria, pero en este caso, la de una víctima individual o de un actor marginal, develando los mecanismos discursivos que los relegaron a ese lugar. Sin embargo, y a diferencia de la insignia, estas novelas son dialógicas, ya no intentan reivindicar una figura para condenar a otra, sino que plantean un concepto de historia plural, en el que la tolerancia permita la diversidad [...]. (Viu, 2005, p. 173)

En esta categoría, Viu (2005, pp.173-178) propone que, en la narrativa chilena estudiada, se observan manifestaciones de inscripciones de al menos cuatro formas:

- a- Construcción de una genealogía alternativa.
- b- Indagación en las claves culturales sobre el origen.
- c- Relectura de las “aberraciones” de la historia.
- d- Inscripción de una faceta desconocida o de un período marginal de la vida de un personaje relevante de la historia oficial.

En las dos primeras formas de inscripción, se incluyen las novelas *Maldita yo entre las mujeres* (1991) de Mercedes Valdivieso y *Herencia de fuego* (2003) de Juanita Gallardo, consideradas como parte de una genealogía femenina para la Quintrala, con la cual se abre un discurso alternativo para la historia donde destaca la figura de la mujer:

[...] a través de ellas hacen surgir una línea alternativa en que la historia no se construye solo a partir de los hombres y sus valores. Hay un legado y una tradición femenina que muchas veces se explica a partir de la marginalidad y la subordinación, pero que configura un origen y una historia en que las mujeres pueden reconocerse [...]. (Viu, 2005, p. 173)

En cuanto a la segunda forma de inscripción, la autora comenta que existe otro tipo de producciones en las cuales la inclusión de la mujer en la historia se relaciona fuertemente con la intención de presentar claves culturales que expliquen el origen nacional. En este sentido, en *Déjame que te cuente*, la idea del bastardaje y la endogamia son las claves culturales del origen de la patria:

[...] La importancia que la novela atribuye a estos elementos se hace evidente en la centralidad que adquiere hacia el final Demetrio O'Higgins, el huacho. La presencia de la amante pariente (Rosario Puga) y el huacho (Demetrio) van a desenmascarar el mito de O'Higgins como padre de la patria tejido por la historiografía [...]. (Viu, 2005, 175)

A pesar de lo interesante y prolijo del trabajo de Viu, se puede apreciar que su acercamiento dista de esta investigación en varios aspectos, entre ellos, y el más significativo, es el enfoque taxonómico que la autora da a su investigación. Las reflexiones que la autora hace respecto a las dos producciones de Gallardo coinciden con la importancia del personaje femenino en la re-escritura de la historia nacional y la problematización del discurso oficial a partir de la configuración de discursos subalternos o marginales. Sin embargo, la mirada que Viu destaca en *Déjame que te cuente* se relaciona más con otras discursividades identitarias y no precisamente la de género. Tampoco su

análisis considera el elemento mercantil ni el consumo cultural del Chile posdictatorial, factores importantes para este trabajo.

A diferencia de Viu, Beatriz Sarlo (2012) incluye elementos asociados al fenómeno editorial y a la narrativa de mujeres que parecieran ser pertinentes para este trabajo. Dentro del estudio que realizó sobre la novela de folletín, consagra un capítulo a lo que considera una variante de este tipo de producciones. A este tipo de novelas las denomina “novela histórico-sentimental”.

Si bien su análisis responde a otro contexto de producción, algunos de los elementos que señala resultan apropiados para la actualización de este trabajo. El abordaje de la autora se centra en dos producciones de la primera mitad del siglo XX: *Désirée* (1951) de Annemarie Selinko y *Gone with the Wind*, cuyo título fue traducido al español como *Lo que el viento se llevó* (1936), de Margaret Mitchell. Sin embargo, luego analiza el fenómeno a partir de los años 60, fecha que, según la autora, marca el comienzo de la configuración del canon de este tipo de producciones y señala:

[...] En la estela de los grandes éxitos de la novela histórica con protagonistas femeninas, que fue una de las variantes de las ficciones populares en la segunda mitad del siglo XX, la actual novela histórico-sentimental, desde los años 60, retoma el nudo clásico del sentimentalismo [...] Estas novelas, publicadas en *paper-back*, con cubierta de iconografía anacrónica donde los personajes del pasado son representados con los cánones estéticos de la más estricta actualidad, alcanza cifras de ventas de centenares de miles de ejemplares en Europa y Estados Unidos. Proviene de la producción seriada de escritoras mujeres, casi sin excepción [...]. (Sarlo, 2012, p. 68)

Para Sarlo, las producciones estudiadas resultan representativas del fenómeno de la novela histórico-sentimental porque reúnen algunas características significativas y distintivas dentro de la variante de la novela de folletín. Los elementos referidos por la autora que pueden aplicarse al corpus de esta investigación son: a) re-escritura histórica

desde la configuración de la “*petite histoire*”, b) construcción de personajes femeninos excepcionales, c) producciones hechas por mujeres, d) inscripción de las producciones en una tradición mercantil asociada a la industria editorial (fenómenos de ventas o *best-sellers*) y finalmente, e) vinculación con la industria filmica (al menos las dos primeras tuvieron su versión cinematográfica y fueron altamente taquilleras).

De acuerdo con el planteamiento hecho por Sarlo, esta reconfiguración de la novela de folletín parecía apelar a un tipo de receptor específico, probablemente mujeres que no necesariamente se identificaran con la novela sentimental o de folletín tradicional. Al respecto Sarlo especifica:

[...] También la novela histórica, el gran género romántico introducido por Walter Scott y Alessandro Manzoni, cien años más tarde, transfiere a la novela sentimental del siglo XX procedimientos para producir la ilusión de una dignidad literaria “seria” o “culta” [...] Esta ilusión de seriedad que ennoblece, ante los ojos de los propios lectores, los libros que compran y consumen, es una especie de garantía imaginaria de calidad que la novela popular ofrece a su público de masas [...]. (Sarlo, 2012, p. 64)

De esta forma, se puede observar que la emergencia de lo que Sarlo llama novela histórico-sentimental pudiera plantear las bases de las producciones similares al corpus de esta investigación, aunque con algunas modificaciones. Pero a pesar de los ajustes, pareciera ser que el carácter pasional se mantiene de manera constante en las producciones. Así, afirma también que:

[...] De eso se trata precisamente en la novela histórico-sentimental: un destino pasional establece sus reglas sobre el destino colectivo. [...] Prevalece el orden afectivo porque ese es el orden que define el género y el género sigue sus reglas y no las de la historiografía [...]. (Sarlo, 2012, p. 66)

El fenómeno estudiado por Sarlo parece ser el antecedente directo del tipo de producciones que competen a esta investigación, ya que plantearon las bases de un nuevo canon de novelas folletinescas. En este sentido, se puede suponer que la industria editorial

instalada en Latinoamérica favoreció la producción de una forma textual que ya había demostrado su eficacia mercantil en los Estados Unidos de mediados del siglo XX. Evidentemente, esta fórmula debía acoplarse a los contextos y a los imaginarios femeninos de América Latina desde mediados de los 80 hasta inicios del 2000.

Así parece articularse una nueva propuesta de novelas históricas de carácter pasional, la cual estaba pensada en satisfacer los requerimientos editoriales y a los públicos asociados con la necesidad discursiva de reivindicar las identidades de los grupos marginados o subalternos, entre ellos, la identidad femenina.

A partir de 1982 en que se publicó *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, se incrementó la producción de las NNH hechas por mujeres. Cuando se inició este trabajo, llamó la atención el fenómeno que esto significaba tanto en la recepción mercantil como en la captura de nuevas lectoras, ávidas de reivindicar la identidad de género. Por este motivo, en esta investigación, el año de 1982 fue considerado como el punto de partida del fenómeno en América Latina. Solo para comprender la dimensión del mismo, se refieren algunas producciones asociadas a la re-escritura histórica hecha por mujeres: *Hija de la fortuna* (1998), *Retrato en sepia* (2000), *Inés del alma mía* (2006) de Isabel Allende, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, *Mal de amores* (1997) de la misma autora, *Como agua para chocolate* (1989), *La ley del amor* (1995), *Malinche* (2006) de Laura Esquivel, *La mujer habitada* (1988) de Gioconda Belli y por supuesto, *Déjame que te cuente* (1997) de Juanita Gallardo.

Este replanteamiento de la NNH como novela histórico-sentimental mantuvo algunos de los elementos mencionados por Sarlo además de sumar otros principalmente relacionados con el tema amoroso:

a. Inserción o, al menos, diálogo cercano con el formato de la NNH: si bien, no todas las novelas coincidían con la caracterización hecha por Menton, resultó interesante el hecho que ellas generaban una re-escritura histórica o, al menos se ambientaban en momentos cruciales de las historias nacionales o presentaban a la historia pasada como telón de fondo.

b. Implicación directa con la industria editorial en Latinoamérica: estas novelas eran publicadas por grandes casas editoriales presentes en Latinoamérica como, por ejemplo, el grupo editorial Planeta, Grijalbo o Alfaguara. Lo anterior hacía sospechar de la intención mercantil de estas producciones. En ese sentido, cabe mencionar que la aparición de los textos iba acompañada de campañas publicitarias y de una circulación y distribución asociada a estrategias de mercadeo.

c. Producciones hechas por mujeres: quizá esta característica podía parecer obvia, sin embargo, era un dato importante para este trabajo, ya que permitía asociar el tipo de producción editorial y discursiva con un tipo de público lector en particular. Este análisis planteó que este tipo de novelas estaban destinadas a públicos femeninos pertenecientes a niveles socioeconómicos medio-altos, ya que solo esos grupos podían acceder a los precios comerciales de las novelas. Este fue el punto de partida para asociar estas producciones con la novela de folletín.

d. Relevancia de personajes femeninos de destinos excepcionales: era interesante ver que este tipo de novelas articulaba los discursos históricos a partir de la presencia de heroínas o personajes femeninos excepcionales. Esta situación hizo importante analizar la construcción del personaje femenino, como se verá en el capítulo siguiente.

Como se puede apreciar, no todas estas novelas coincidían o cumplían con los elementos señalados por Menton. Sin embargo, la lectura posterior del estudio de Sarlo aportó muchos datos significativos, quizá, en muchos sentidos, aún más pertinentes que Menton. En una etapa inicial de la investigación se planteó la posibilidad de una rearticulación de la NNH y la emergencia de un nuevo canon sobre la re-escritura histórica en el contexto latinoamericano del Posboom.

En ese momento también llamó la atención el hecho que estas producciones, por un lado, estaban altamente ligadas a la industria cultural y, por otro lado, en el plano discursivo, todas (en mayor o menor medida) parecían problematizar y relativizar el discurso histórico oficialista a partir de miradas de género. Sin embargo, estas nuevas perspectivas de re-escribir la historia no necesariamente generaban discursos transgresores o que recusaran completamente al discurso oficial. Por el contrario, todo parecía indicar que este tipo de producciones respondía más bien a una necesidad editorial y discursiva de mediar el discurso oficial para complementarlo. Esto se traducía además en ampliar la cobertura editorial a identidades asociadas a las minorías nacionales.

#### **2.2.4 Chile y la rearticulación simbólico-discursiva de la identidad nacional reciente**

Como se pudo observar en el apartado anterior, la re-escritura de la historia dentro del contexto del Posboom latinoamericano se articulaba de manera singular. Esto debido principalmente a la combinación de tres elementos contextuales: globalización, industria cultural (especialmente la editorial) y marcos sociopolíticos locales. La interacción de ellos favoreció y facilitó tanto la producción como la circulación y recepción de textos que apelaban a la reconstrucción de las identidades consideradas como parte de las minorías o



grupos subalternos. Y en ese aspecto, ellos actuaban como discursos portadores del efecto compensatorio referido por Cros (1999) que contrarrestaba la sensación de homogeneidad provocada por la Posmodernidad. Este efecto se lograba introduciendo estrategias que problematizaran, relativizaran o impugnaran los saberes y/o verdades absolutas, entre ellas, el discurso histórico oficial o el discurso literario de la tradición falocéntrica.

En los apartados anteriores, se ha esbozado la relación de los elementos contextuales para entender de qué forma esto condicionó la forma textual del corpus de trabajo. *Déjame que te cuente* se presentaba entonces como un ejemplar que respondió a las demandas de consumo de la industria editorial chilena de inicios del 2000 porque, por un lado, ofrece una estructura atractiva (lectura ágil, poca complejidad para su decodificación, intertextualidad, voces populares y personajes femeninos atípicos, entre otras). Y, por otro lado, se muestra como portador de un discurso que problematiza la historia oficial chilena del período de la Independencia. La articulación textual se expresa como un doble discurso identitario: el nacional y el de género.

El corpus, por una parte, apela a la reconfiguración de la identidad nacional fracturada por el golpe de estado militar de 1973 a partir de la re-escritura histórica y por otra parte, se inscribe como un discurso de género desde la construcción de un personaje femenino excepcional. Esta fórmula parecía cubrir las necesidades identitarias y de consumo del público chileno de fines de los 90 e inicios del 2000. Sin embargo, 17 años después de iniciado este trabajo, el contexto chileno ha experimentado cambios significativos. Tal como se comentó en el capítulo anterior, las coordenadas político-partidistas y sociales se han ido reestructurando, lo cual ha dado origen a la aparición de

nuevos imaginarios nacionales. Por este motivo, las producciones discursivas también se han modificado.

La producción simbólico-discursiva del Chile actual, revisada en el Capítulo I, se ha reconfigurado acorde a los nuevos imaginarios nacionales y, a las demandas de consumo actual. Waldman (2014a, pp. 248 y 249) refería el año 2013 –40 aniversario del golpe de estado de Augusto Pinochet– como fecha crucial en esta rearticulación de la identidad nacional.

De acuerdo con Waldman (2014a, pp. 249-251), las distintas conmemoraciones del aniversario del golpe de estado militar pusieron en disputa rearticulaciones discursivas en las cuales predominaban diversos ejercicios memorísticos. El discurso predominante era aquel que problematizaba la existencia de una memoria hegemónica. Desde esa premisa, se destaca la aparición de una nueva tendencia simbólico-discursiva que, una vez más, se reflejaba en la producción y el consumo de la industria editorial chilena.

Los textos en los cuales predominaban los discursos que relativizaban y cuestionaban la presencia de una memoria hegemónica se presentaban como portavoces de las nuevas identidades nacionales articuladas desde la memoria o la posmemoria. Parece ser que, en este sentido, la identidad nacional ya no respondía a la reconstrucción del pasado lejano, por lo cual la re-escritura de la historia bajo el formato de novela histórica parecía haber perdido algo de fuerza tanto en el imaginario nacional como en los hábitos de consumo cultural.

Conforme a Waldman (2014a, pp. 256-260), los discursos actuales tienden a evidenciar la presencia de distintas memorias que coexisten en la realidad nacional. Dentro de la producción editorial, este fenómeno se observa en la prevalencia de textos de carácter

autobiográfico o testimonial. En ellos predominan diversas perspectivas sobre la chilenidad. La noción de diversidad propuesta por García-Canclini (2006, pp.20-23) parece cobrar sentido en este punto ya que, de acuerdo con su planteamiento, en el contexto de la globalización también se ha ampliado la categoría de heterogeneidad: diversidad y pluralidad. Esta pluralidad se caracteriza por nuevos imaginarios marcados principalmente por la interculturalidad.

El carácter intercultural que predomina en el contexto actual de América Latina amplía los imaginarios, y las identidades nacionales se diluyen en procesos asociados a las memorias individuales que coexisten y complementan a la memoria colectiva. Para observar esta rearticulación simbólico-discursiva en el Chile actual, el análisis de Waldman ha resultado muy importante, ya que ha permitido comprender las producciones recientes bajo la óptica de discursos que intentan impugnar la presencia de una memoria hegemónica. Desde esta perspectiva, Cánovas (2008 y 2014) ha explorado la emergencia de textos en los que se vislumbran las nuevas identidades chilenas.

El estudio y la clasificación que propone Cánovas (2008 y 2014) como elementos asociados a la identidad del Chile actual se sustentan precisamente en lo referido por Waldman: ausencia de memoria hegemónica.

Como expresión de ello se reconoce la presencia de voces femeninas en la producción literaria chilena reciente. Cánovas (2008, p. 20) explora la noción de extranjería que es significativa en una primera aproximación a la rearticulación identitaria del Chile actual.

La extranjería es construida por Cánovas (2008, pp. 20-22) a partir del análisis de un corpus integrado por cuatro producciones de autoras judío-chileno. Las obras

seleccionadas por el autor son *Sagrada memoria* de Marjorie Agosín (1994), *Para siempre en mi memoria* de Sonia Guralnik (2000), *Escenario de guerra* de Andrea Jeftanovic (2000) y *Poste restante* de Cynthia Rinski (2001). En la selección hecha por Cánovas, destaca la presencia de voces de mujeres que rearticulan la vivencia de la extranjería como sustento identitario del discurso.

La diferencia en que cada autora rearticula su identidad judío-chilena parece responder a la experiencialidad individual del momento narrado y, por lo tanto, a la ausencia de una memoria única. Cánovas especifica que estas autoras corresponden a distintas generaciones; sin embargo, la rearticulación identitaria presenta como elemento común la extranjería:

[...] Al comparar estas vivencias, notamos dos gestos muy distintos. Las voces de las escritoras mayores (Guralnik y Agosín, que por edad podrían ser abuela y madre) proyectan una identidad judaica prístina, desde la celebración de sus ritos y costumbres. Por contraste, las voces femeninas más jóvenes (Rinsky podría ser como una prima menor de Agosín y, Jeftanovic cercana a una hija) proyectan una identidad en tensión, más tocada por una sociedad global definida por la individualidad, el fragmentarismo y la itinerancia. Voces judías que guardan otras voces; voces personales cuyo sentimiento de otredad es colmado en un ejercicio obsesivo; una escritura edípica, que las llevará a descubrir los tabúes familiares, religiosos y culturales [...]. (Cánovas, 2008, p. 37)

Este discurso de extranjería entonces podría ser considerado como una de las tantas voces que integran el discurso identitario del Chile actual.

Además, Cánovas elabora las llamadas “señas de identidad del Chile actual” (2014, pp.121-122). Estas señas son clasificadas en tres tipos de producciones textuales: las de blasones, las de orfandades y las de cofradías.

Esta clasificación se basa en el análisis de un corpus integrado por relatos autobiográficos de algunos autores chilenos, entre ellos, José Donoso, Jorge Edwards, Pilar Donoso, Roberto Brodsky, Alberto Fuguet y Hernán Valdés. El autor plantea como

elemento común la fragmentación del yo en tres tipos discursivos, y explica que “este trabajo surge de una investigación en curso sobre los relatos autobiográficos chilenos recientes, que pone énfasis en tres posibles escenarios del yo: los blasones, las orfandades y las cofradías” Cánovas (2014, pp. 121-122).

Los blasones se entienden como aquellos discursos en los cuales la identidad se articula a partir de las tradiciones familiares: “La escritura de blasones propone una filiación estrecha con las tradiciones familiares y nacionales, fundada en el reconocimiento de un linaje prestigioso, basado en el nombre propio” (Cánovas, 2014, p. 2).

En *Déjame que te cuente* no se aprecia una construcción identitaria asociada a los blasones. Si bien la idea del linaje de los O’Higgins es referida como parte de la articulación de la historia, en ningún momento se convierte en un tema central de la narración ni tampoco como parte de una tradición familiar.

La segunda señal de identidad es la escritura de las orfandades:

[...] las orfandades, supuestamente más cercanas al espíritu posmoderno, son enunciadas desde un yo fragmentario, que resiste el orden de las voces mayores; pero que también parecen pegadas a ellas; por eso, es común que estos ejercicios autobiográficos se construyan desde la investigación de una biografía de un familiar [...]. (Cánovas, 2014, p. 122)

Las orfandades como señal identitaria presentan el fenómeno de las memorias como sostén de estas articulaciones tanto en lo personal como en lo familiar y nacional. En este tipo de narraciones la identidad se articula en la reconstrucción de las biografías familiares, principalmente la paterna: “Los huérfanos elaboran la falla geológica del padre, intentando un registro trascendente para superarla” (Cánovas, 2014, p. 128).

Al respecto, resulta interesante el hecho que la rearticulación identitaria dependa de una figura paterna, ya que esto podría sugerir la ausencia de una identidad propia independiente al linaje familiar-paternal.

En el corpus de trabajo, tampoco se aprecia el manejo de las orfandades en el sentido referido por Cánovas. Si bien es posible apreciar la ausencia de figura paterna desde la perspectiva del reconocimiento legal y social (bastardaje), la novela no se centra en esta temática.

La tercera seña de identidad son las cofradías, articulaciones identitarias que no se sustentan en lazos de familia (ni blasones ni en figuras paternas ausentes) sino en vínculos más bien amistosos y contruidos en espacios públicos, fuera de la privacidad del hogar y la vida familiar: “La vida se recoge en senos de cafés y restaurantes donde los sujetos buscan sus almas gemelas y sus guías, reunidos en torno a un espíritu artístico, que los atrae irremediamente” (Cánovas, 2014, p. 10).

En la novela de Gallardo no aparece ningún rasgo asociado con esta seña de identidad.

Las propuestas de Cánovas respecto a las nuevas configuraciones identitarias del Chile actual que se revisaron parecen coincidir con la propuesta hecha por Waldman sobre la emergencia de discursos que problematizan la existencia de una memoria hegemónica y que son configurados desde la memoria o la posmemoria. La rearticulación identitaria chilena actual parece estar empapada de tintes diversos y multiculturales: extranjerías, blasones, orfandades y cofradías bajo formatos textuales más asociados a lo autobiográfico o testimonial que a lo novelesco.

Esta situación puede ligarse a la caída de la novela histórica como discurso identitario nacional, ya que la identidad no solo descansa en la historia común del pueblo, como es el caso de *Déjame que te cuente*, sino también en los discursos individuales e íntimos.

### III.

#### ***DÉJAME QUE TE CUENTE Y EL DISCURSO IDENTITARIO DE GÉNERO***

##### **3.1 Teorías y perspectivas de géneros: fracturas, imaginarios y discursos sobre lo femenino en América Latina**

En este trabajo, la representación de lo femenino a partir de la literatura de mujeres latinoamericanas fue considerada inicialmente uno de los ejes principales a analizar. En este sentido, se pensaba que el fenómeno respondía principalmente a dos circunstancias particulares: por un lado, el impacto de las teorías de género intensificadas en el contexto posmoderno. Y, por otro lado, la creciente demanda de consumo editorial asociado a públicos femeninos en América Latina. Dentro de esta problemática, cabía preguntarse por qué parecía ser que cierto tipo de producciones narrativas eran privilegiadas tanto por la industria cultural como por las consumidoras. Se partió del supuesto de que una parte de la explicación se hallaba en la representación de lo femenino que planteaba este tipo de textos, en los cuales predomina la construcción de heroínas con destinos excepcionales.

La relevancia de esta temática hizo que, durante la primera etapa de esta investigación, se tuviera que indagar respecto a las teorías de géneros, como condición para este formato textual. Las teorías de género han suscitado amplias discusiones en las esferas críticas. Su conceptualización y su clasificación han sido diversas.

Sobre este punto, Miranda-Novoa señala que “el diálogo entre sexo y género ha evolucionado paralelamente a las transformaciones que se han operado históricamente entre las relaciones entre varón y mujer” (2012, p. 341). En esta situación ha predominado lo que



llama “modelo de subordinación”, marcado por una perspectiva patriarcal desde la cual la identidad de géneros está determinada por la condición biológica.

Sin embargo, pareciera ser que esta situación ha ido ajustándose, al menos, en los marcos jurídicos y políticos de la Posmodernidad. Este ajuste se ha presentado, en la época contemporánea, de manera pendular: oscila entre el enfoque relacional y el individualista (Miranda-Novoa, 2012, p. 342).

El enfoque relacional es el que da origen a la noción de “perspectiva de género” y se basa fundamentalmente en una igualdad entre sexos, pero respetando la diferencia: “el enfoque relacional propuso una organización social fundada en la distinción de los sexos, pero en un nivel de igualdad” (Miranda-Novoa, 2012, p. 345). Además, este enfoque rescata la presencia de construcciones asociadas a estereotipos femeninos y masculinos.

Por su parte, el enfoque individualista se puede asociar a la “ideología” de género y es definida como “la pretensión de equiparar social y jurídicamente la mujer al varón, siguiendo el modelo unilateral impuesto a este por la Modernidad [...] las mujeres se verían forzadas a emular los valores masculinos para conseguir la igualdad”. (Miranda-Novoa, 2012, p. 345).

En este enfoque, la idea de la imitación de valores masculinos como recurso para alcanzar la igualdad lleva a pensar sobre la negación de roles de género y, por lo tanto, la anulación de la diferencia y representaciones de género. Esta idea da origen a los feminismos radicales que surgieron en la década de los 60.

El mismo enfoque genera una ruptura entre sexo/género, con lo cual la categoría de género se ampliaría a todo lo considerado como diversidad sexual:

[...] la separación entre sexo/género constituye una de las principales características de la denominada ideología de género, para la cual el ser humano

nace sexualmente neutro y luego es socializado como varón o como mujer [...] según las preferencias personales, cada persona se construye a sí misma a lo largo de su biografía con independencia de su sexo biológico y del contexto sociocultural en el que vive [...]. (Miranda-Novoa, 2012, p. 350)

De acuerdo con lo anterior, uno de los objetivos que se persigue, de acuerdo con enfoque individualista, es la anulación absoluta de la diferencia de géneros y que “la justificación de dicho objetivo radica en que la aceptación de cualquier tipo de diferencia entre sexos es traducida como la perpetuación y el fortalecimiento del patriarcado, es decir, del modelo de la subordinación de la mujer al varón” (Miranda-Novoa, 2012, p. 350).

Desde los enfoques propuestos por Miranda-Novoa, se revisa cómo se alimentan los imaginarios que sustentan la representación de lo femenino en las producciones llamadas literaturas de mujeres.

En primer lugar, resulta paradójico que, por un lado, las heroínas poseen características que exaltan la diferencia (principalmente en la construcción física asociada a los cánones de belleza femenina o la relevancia de temáticas amorosas). Pero, por otro lado, la articulación de los destinos excepcionales parece ser emulación de valores asociados a lo masculino.

Por lo tanto, la representación de lo femenino en este tipo de producciones parece dialogar tanto con las perspectivas de género, en cuanto a enfatizar algunos elementos que construyen la diferencia, así como con las ideologías de género, en cuanto a la imitación de conductas masculinas presentadas como rasgos determinantes en la construcción de los destinos inusuales que tienen estos personajes.

Lo anterior es importante en esta investigación, ya que estas características han respondido a los proyectos editoriales del Posboom latinoamericano y, por consiguiente, aplicables a la construcción del personaje femenino de *Déjame que te cuente*.

### 3.2 La industria editorial y la literatura de mujeres

Como se señaló desde el inicio de este trabajo, el primer elemento de análisis fue la relación entre la industria editorial en América Latina –usual en la era posmoderna– con la proliferación de textos escritos por mujeres.

Tal como se comentó, el año 1982 fue crucial como punto de partida de este fenómeno, pues la publicación de *La casa de los espíritus* posicionó un formato de lo que fue un éxito editorial. Desde entonces ha sido posible observar una gran cantidad de producciones hechas por mujeres, en las cuales abordan temáticas asociadas a la representación de lo femenino en América Latina. Este fenómeno se vio favorecido por la presencia de la industria editorial y la aparición de públicos femeninos como consumidores principales. Estas nuevas consumidoras se identificaban con la figura de “mujer moderna”.

Esta idea de “modernidad femenina-feminista” se liga, en el contexto de recepción, principalmente al prototipo de mujer burguesa de la década de los 90. Las producciones fueron muchas y representaron un enorme éxito editorial: las ventas aumentaron y muchas novelas se convirtieron en *best-sellers*. Frente a este fenómeno de ventas, sin embargo, la recepción crítica fue, en algunos casos, devastadora, pues las denominó “literatura light”: de lectura digerible, de tratamientos amenos, narrativa ágil y carente de complejidad en el nivel de la comprensión.

Al respecto Poniatowska, entrevistada por Pino-Ojeda (1998) refiere que:

[...] hay un boom de escritoras porque hay un público de lectores que es sobre todo femenino. Son muchísimas las mujeres que leen, y muchísimas las mujeres que intervienen en la cultura y que escriben. Muchas de estas obras han tenido mucho éxito en el mercado, por ejemplo, Isabel Allende que realmente vende cantidades fenomenales de libros y todo, pero su éxito de crítica no equivale a su éxito de ventas [...]. (Pino-Ojeda, 1998, p. 149)

Luego contrasta la densidad de las producciones de Marcela Serrano, Ángeles Mastretta y Laura Esquivel con las de Sor Juana Inés de la Cruz, Clarice Lispector y Marguerite Yourcenar. Al respecto, concluye que “escriben libros de fácil lectura” y que “de todos modos estos libros tienen valores: los de atrapar a los lectores” (Pino-Ojeda, 1998, p. 150).

Esta opinión reflejaba la posición de un segmento tanto de la crítica como de otras escritoras contemporáneas al fenómeno. La idea de lectura fácil, digerible o de “literatura rosa” resonaba en el sector crítico. Sin embargo, la realidad comercial era todo lo opuesto, y en ese sentido, se presentaba como un nuevo boom editorial.

Este fenómeno aparecía también en el plano de la circulación y la distribución de las producciones. Estos textos gozaban de campañas publicitarias más cercanas a productos mercantiles que a producciones culturales. Era frecuente ver a estas escritoras publicitando sus libros en medios de comunicación masivos: entrevistas concedidas a revistas de gran tiraje dedicadas a lectoras femeninas, segmentos de noticieros, programas televisivos de revista, y programas radiofónicos. También el hecho que estas escritoras eran cercanas a las instancias de poder.

Poniatowska, citada por Pino-Ojeda (1998) aborda este punto al señalar que:

[...] yo creo que también en la literatura hay mujeres que llegan al poder, es decir, que arriban y que se mantienen al lado del poder [...] por ejemplo, hay muchas fotografías y películas de Ángeles Mastretta marchando al lado del Presidente de la República y ejerciendo, siendo ya parte del poder, estando asimilada por él. Incluso creo que viajó en compañía de Carlos Salinas de Gortari como la escritora del momento, la escritora del poder [...]. (Pino-Ojeda, 1998, p. 150)

Además, tanto la circulación como la distribución de las producciones se vinculaban principalmente con cadenas comerciales de diversos rubros, como tiendas

departamentales y, en algunos casos, supermercados. Llama la atención que estas novelas no se presentaban de acuerdo con las formas tradicionales de producción, circulación y distribución de la producción literaria, generalmente, asociada a la Academia y a la librería como instancias legitimadoras por excelencia.

Todo indica que el fenómeno de la literatura de mujeres del Posboom tenía un diálogo más directo con las estrategias y fines comerciales que con lo artístico-literario.

### **3.3 El personaje femenino y su articulación simbólico-discursiva en el Posboom: el caso de Rosario Puga y Vidaurre**

Como ya se mencionó, la producción narrativa de mujeres del Posboom latinoamericano tenía una constante que es significativa en este trabajo: la presencia de personajes femeninos con destinos excepcionales.

Estos personajes, contruidos en gran medida con características comunes en las distintas producciones de los 90, eran los puntos claves en la articulación simbólica y discursiva. Rosario Puga y Vidaurre –heroína del corpus de esta investigación– es un ejemplo de este fenómeno.

Sobre el manejo de la temática sentimental, Sarlo propone que las condiciones ideológicas de este tipo de narrativas se sustentan principalmente en la dupla amor/pasión. No obstante, agrega que esta dicotomía está condicionada al establecimiento moral y social:

[...] porque si el orden moral queda independizado del orden de los sentimientos, no hay relato, en la medida en que pierden densidad las barreras interpuestas por la sociedad a la pasión [...] Hablar del ideal del amor en estas narraciones semanales supone hablar de sus obstáculos [...]. (Sarlo, 1985, p. 84)

Esto quiere decir que, de acuerdo con la matriz analizada por Sarlo y que se tomará como antecedente directo a las producciones de mujeres del Posboom, la temática

amorosa sentimental debía de estar acompañada de obstáculos que dificultaran la realización de la historia de amor.

En el caso de *Déjame que te cuente*, es posible reconocer el obstáculo desde el principio: Rosario Puga y Vidaurre es una mujer casada, lo cual se presenta como el primer impedimento para la realización (moral y social) de su idilio con Bernardo O'Higgins.

Sin embargo, en la literatura folletinesca, tanto el amor como la pasión pertenecen a un mismo nivel, ya que los obstáculos pueden inscribirse tanto en el orden sentimental, moral y social: “se puede decir, en primer lugar, que estas narraciones necesitan: a) convertir el sentimiento en pasión; b) para ello, multiplicar los obstáculos en tres órdenes. Los obstáculos de orden moral dividen a los sentimientos en legítimos e ilegítimos” (Sarlo, 1985, p. 85).

En la triada sentimiento-moral-orden social, aparecen dos opciones en que se puede combinar el obstáculo.

En la primera, el obstáculo radica en el orden social. En este caso, no se cuestiona la naturaleza moral de los sentimientos. Por lo tanto, los sentimientos son legítimos, aunque la realización de la historia amorosa no lo sea, debido a las regulaciones del ordenamiento social.

La segunda alternativa presenta un obstáculo cuya fuente es de orden moral. En este caso, los sentimientos son ilegítimos y solo pueden justificarse desde “las fuerzas de la naturaleza desatadas o la inexperiencia de la juventud” (Sarlo, 1985, p. 85).

En el caso de este corpus, se puede apreciar que el romance de Rosario Puga y Vidaurre con el prócer nacional presenta un obstáculo que se inserta dentro del orden social

en tanto que la protagonista se encuentra casada. Ahora bien, los obstáculos de naturaleza moral además vuelven ilegítimos los sentimientos.

Sin embargo, Sarlo (1985, pp. 85-86) señala que un recurso de solución recurrente ante este tipo de impedimentos es justificar la actuación de la heroína destacando su inexperiencia de la juventud o la presencia de un matrimonio “mal habido”. Otro recurso puede ser la muerte del personaje que genera el obstáculo social.

En *Déjame que te cuente*, la heroína fue obligada por su padre a casarse a temprana edad con su tío lejano José María de Soto Aguilar y Río seco. Esta situación opera como la justificación para que Rosario Puga y Vidaurre cometa adulterio, ya que, en primer término, responde a un matrimonio forzado (a pesar de ser una práctica común en la época de la Colonia); además, corresponde a un matrimonio endogámico (el marido es tío lejano de la protagonista), y, por último, el marido es caracterizado como un hombre adúltero y de una moral cuestionable.

En un segmento de la narración, Rosario le confiesa a su prima el motivo por el cual abandonó a su esposo:

[...] estaba oscuro y llovía a cántaros cuando Rosario se atrevió a confesarle a su prima que nunca había amado a José María; que a poco de estar casada se había dado cuenta de que él se acostaba con todas las inquilinas jóvenes y que las embarazaba como a conejas y que se hastió de marido, casa y obligaciones de mujer casada. Aclaró que ni por un momento le cupo en la cabeza aguantar una vida peor que la de su madre [...]. (Gallardo, 1997, p. 24)

Frente a la presencia de estos obstáculos, Sarlo (1985, p. 85) señala que el amor/pasión suele estar condicionado por los deberes morales y por las conveniencias sociales. Solo el amor ideal es el que se ajusta a esta fórmula y que se consuma en matrimonio.

Desde esta premisa, el romance de Rosario Puga y Vidaurre se halla inserto en una problemática aparentemente insalvable dentro del formato de la folletinesca. Sin embargo, como ya se mencionó, existe una justificación que legitima los sentimientos. Y es que, en este aspecto, dentro del formato de la literatura sentimental, el tema amoroso relacionado a la pasión y al deseo son los ejes que predominan: “El amor-pasión y el deseo hegemonizan la narración: por eso se trata de literatura sentimental” (Sarlo, 1985, p. 86).

Esta hegemonía temática cobra tal fuerza que no da cabida a otras temáticas. Dicha hegemonía de lo sentimental tiene dos causas probables: la primera asociada al consumo cultural, es decir, porque es el producto que el público desea consumir y, la segunda es asociada a lo que la autora denomina como una “ensoñación”, que actúa como efecto compensatorio frente a las relaciones reales entre hombres y mujeres (Sarlo, 1985, p. 86).

El predominio del tema sentimental es una característica también presente en el corpus de este trabajo. Por un lado, *Déjame que te cuente* se relaciona con el consumo cultural (bien de consumo) y por otro, produce el efecto compensatorio a partir del discurso identitario de género (bien simbólico).

Al tener el tema amoroso sentimental como premisa hegemónica dentro de estas producciones, se observa que este amor-pasión puede entrar en conflicto con los ordenamientos morales y/o sociales. El conflicto que destaca en el corpus es el relacionado al amor y adulterio. Estos amores –transgresores o no– pueden hallar una justificación al constituirse como uniones irregulares Sarlo señala que:

[...] En general, el desenlace vuelve a mostrar la inconveniencia de las uniones irregulares, aunque, a veces, los ‘derechos de la salud’ puedan justificarse [...] transgresores o no, estos amores pueden clasificarse como ‘normales’ desde el punto de vista psicológico, aunque violen las expectativas sociales o los valores morales [...]. (Sarlo, 1985, p. 87)



En *Déjame que te cuente*, se observa la presencia de una unión irregular por algunos motivos ya mencionados: en primer término, Rosario Puga y Vidaurre contrae nupcias obligada por su padre, y, por lo tanto, predomina el orden social. Luego, el esposo de la protagonista es presentado como un personaje carente de condición moral; y finalmente, porque se enamora perdidamente de Bernardo O'Higgins.

Ese amor profundo queda evidenciado en varios fragmentos de la narración, como cuando la heroína conoce a O'Higgins en una velada social y da cuenta de la intensidad del amor y la pasión que se desató en ella desde ese primer encuentro: "Para Rosario el tiempo se detuvo y el resto del mundo se esfumó. Sólo existían él y ella. Su corazón, con latidos de timbal, no la dejó sacar palabra [...]" (Gallardo, 1997, p. 54).

De acuerdo con Sarlo (1985, p. 87), el imperio del sentimentalismo, como en el ejemplo anterior, encuentra su fuente en el orden del sentimiento amor/pasión, razón suficiente en esta estructura narrativa para convertirse en un sentimiento legítimo, a pesar de la adversidad social y moral.

No obstante, si bien este corpus se centra en la relación amorosa clandestina de Rosario Puga y Vidaurre con Bernardo O'Higgins, este romance no es el único que relata la novela sobre la protagonista. A medida que la narración avanza, el amor/pasión de Rosario por O'Higgins se desvanece y ella acaba abandonándolo para irse con uno de los principales adversarios políticos del prócer: Andrés Cotapos.

Frente a este giro en la vida amorosa de la protagonista, nuevamente se presenta el dilema de tener que justificar la determinación de la heroína de romper el idilio con el prócer. Así, de acuerdo con los obstáculos señalados, la unión irregular de Rosario Puga

está marcada por un doble obstáculo social: Demetrio O'Higgins, su hijo ilegítimo y el impedimento de ella casarse con el padre.

Unido al doble obstáculo social, está otro de orden moral: el rechazo y la condena que Rosario Puga hace sobre las decisiones políticas del prócer por el asesinato de Manuel Rodríguez y de los Hermanos Carrera. Si bien este último punto no pertenece al tema amoroso, no deja de ser importante porque brinda datos que ayudan a la construcción moral de la heroína y su posición frente a acciones cuestionables.

Finalmente, el desenlace de la vida amorosa de Rosario Puga y Vidaurre parece cerrarse con el cumplimiento del ideal de felicidad, en el cual la consumación del amor/pasión debe coincidir con un matrimonio, pues acaba sus días junto a Andrés Cotapos y los hijos, producto de esta unión matrimonial, una vez que murió su primer esposo – solución por viudez–.

Ahora bien, la hegemonía del tema amoroso emplea otros recursos que intensifican el ideal del amor. Uno de ellos es la construcción del personaje femenino.

La premisa es que, si el personaje es bueno, también es bello, es una idea arraigada al canon occidental desde la antigüedad grecolatina. Taylor recuerda que en el mundo grecorromano, se hizo notable:

[...]the prevalence of the study of physiognomy. This refers to a method of a understanding the personality of someone by interpreting their bodily features [...] Every part of the body was indicative of the personality, though especially the face [...]. (Taylor, 2018, p. 10)

Esto lleva a la afirmación que hay una estrecha relación entre la construcción moral y la belleza física del personaje. Sarlo (1985, p. 113) menciona que una de las duplas por excelencia en este tipo de narraciones está constituida por belleza/ pobreza. Este

binomio se presenta como un oxímoron<sup>8</sup> en el sentido que ambos atributos son presentados como cualidades que se oponen: la belleza se asume como una promesa de felicidad y como el arma para conquistarla, y la pobreza como su obstáculo.

Sin embargo, esta contradicción aparente entre “belleza/pobreza” logra ser superada y cobra un nuevo sentido dentro de la folletinesca (Sarlo, 1985, p. 113). Pensar en la belleza física como el arma para conseguir la felicidad permite afirmar que la construcción de lo femenino a partir del cuerpo posiciona al personaje femenino como objeto supeditado al hombre: “En general, la mujer se ve impedida a elegir por amor y es frecuente que el hombre, puesto en el conflicto, elija por conveniencia” (Sarlo, 1985, p. 113).

Por lo tanto, la belleza física es un elemento importante en la articulación del destino feliz de las protagonistas de la novela de folletín. Al respecto, se puede observar que la construcción física de las heroínas de las literaturas de mujeres del Posboom, entre ellas, *Déjame que te cuente*, responde a este parámetro. La belleza de la heroína de folletín es asociada a un canon más bien occidental en el cual predomina la piel blanca, los ojos claros o expresivos, el cabello rubio o rojizo y una figura esbelta.

Este conjunto de atributos refleja la belleza interior asociada a valores morales como la bondad, la dulzura, la ternura, la delicadeza y la elegancia, entre otros. Se asiste a una hipersignificación de algunos rasgos físicos, entre ellos, los ojos/mirada como sinécdoque de la belleza interior:

[...] Los ojos son también el centro de expresividad y una de las bases más sólidas de la belleza femenina. Las narraciones semanales tienen una teoría de la mirada: los ojos dicen más que mil palabras [...] La mirada puede ser tan significativa, tan

---

<sup>8</sup> Sarlo habla de oxímoron, aunque no se está de acuerdo con tal afirmación porque la dupla belleza/pobreza no implica una contradicción en sí misma.

cargada que el escándalo del amor fulminante brota de ella [...]. (Sarlo, 1985, p. 122-123)

Sobre estos rasgos físicos hipersignificados, la descripción física de Rosario Puga y Vidaurre coincide con este canon. En varios pasajes de la novela, su belleza física es referida como un atributo del personaje:

[...] El vestido era de seda de la China, de un tono verde muy oscuro. Según la abuela, ese tono le venía bien con su **pelo rojo y los ojos verdes** heredados de ella [...] antes de vestirse, se puso **polvos de arroz en la cara y el escote** y al final, un poco de **carmín en los labios**. Detestaba **sus pecas que no se borran**<sup>9</sup> [...]. (Gallardo, 1997, p. 52-53)

Sin embargo, se aprecia que, en las heroínas con destinos excepcionales, esta belleza exterior no corresponde con el universo moral asociado a la heroína de la novela folletinesca. En este tipo de heroínas, se observa que el mundo interior está caracterizado por una actitud más bien rebelde, que se manifiesta en conductas opuestas o transgresoras frente a las convenciones sociales o morales de su contexto. Sin embargo, el desafío a las convenciones sociales se sujetará al predominio del sentimiento.

En el esquema narrativo/discursivo, estos personajes femeninos se presentan como rebeldes, desafiantes y poco convencionales. Estas características interiores son determinantes en la articulación de los destinos excepcionales. Cabe señalar que los atributos físicos, sumados a una posición social privilegiada son herramientas subsidiarias que facilitan la toma de decisiones y la materialización de los ideales subversivos de estas heroínas. El caso de Rosario Puga y Vidaurre coincide con este canon:

[...] Esa tarde el cabildo había dictaminado que María del Rosario Melchora Puga y Vidaurre, casada, de diecinueve años, natural de la ciudad de Concepción de la Madre Santísima de la Luz, debía ir detenida. El Alguacil Mayor se complicó al ver que al día siguiente **Rosario llegaba muy de mañana a presentarse ante él, por propia voluntad**, acompañada de una criada de nombre Candelaria y de baúl

---

<sup>9</sup> Se destacan en negrillas los ejemplos contenidos en el corpus.

voluminoso. ‘**Venimos a ponernos presa**’ dijo Rosario sabiendo que las autoridades no disponían de un lugar donde tenerlas [...]. (Gallardo, 1997, p. 33)

La protagonista del corpus, además de ser bella, es rebelde, poco convencional, con una ideología sobre el matrimonio muy transgresora al pensamiento de la época, y también proviene de uno de los linajes más importantes de la Colonia (hacendados, criollos y patriotas). Si bien el principal motor que mueve a esta heroína es lo que Sarlo (1985, pp.86 y 87) refiere como la hegemonía del sentimiento (amor-pasión), es indudable que los factores sociales y económicos son adyuvantes en la articulación del destino excepcional.

Por último, la articulación del personaje femenino del corpus de trabajo es significativa, puesto que recupera muchos de los elementos referidos por Sarlo (1985) sobre la novela folletinesca. Por esta razón se puede pensar que parte de la narrativa de mujeres del Posboom hereda rasgos de la literatura de folletín (predominio de lo sentimental y construcción física del personaje femenino).

Pero, por otro lado, esta narrativa de mujeres también genera una ruptura en cuanto a la construcción de la dimensión interior del personaje. Quizá este fenómeno pudo estar asociado a la rearticulación de los imaginarios sobre lo femenino en Latinoamérica de la Posmodernidad, los cuales estaban influenciados por la efervescencia de la “perspectiva” de género que, como ya se mencionó, promovían la idea de igualdad en la diferencia.

Masiello (1996, p. 245-246) señala que este tipo de fenómenos responde a lo que llamó “tráfico de identidades Norte-Sur”. Sugiere que, dentro de la Posmodernidad, es común la emergencia de las identidades individuales porque responden a la necesidad compensatoria de la realidad social de Latinoamérica. Para eso, las identidades son importadas de los modelos del Norte altamente influenciados por las teorías de género. Esto ocurre porque

[...] la identidad de género es a menudo el vehículo oculto de transporte para un proyecto narrativo en particular, el cual da forma a los gustos de los consumidores transnacionales viajando entre el Norte y el Sur [...] el Norte espera que los hombres y mujeres latinoamericanos actúen de acuerdo con deseos regulados y que sus narrativas identitarias se acoplen fácilmente al circuito internacional [...]. (Masiello, 1996, p. 746)

Este acoplamiento de las identidades particulares asume diversas formas de representación. En el caso de lo femenino conservador, las mujeres se identifican con el sentimentalismo y los valores familiares. Por el contrario, la versión progresista se presenta bajo esquemas donde lo femenino opone resistencia al nacionalismo patriarcal y problematiza las relaciones convencionales entre la familia y el Estado (Masiello, 1996, p. 746).

En cuanto a la representación de lo femenino en el personaje de Rosario Puga y Vidaurre, se observa que coincide con la versión progresista. No obstante, como ya se ha señalado, el predominio de lo sentimental la acerca a la perspectiva conservadora. Esta aparente contradicción podría entenderse como una estrategia de acoplamiento de las identidades, producto de la influencia del Norte y su correlato en el plano económico de la Globalización en Latinoamérica, más que a una intención de reivindicar la representación de lo femenino en la narrativa latinoamericana.

De acuerdo con la distinción establecida al inicio de este capítulo sobre las teorías de género, queda claro que en el caso de *Déjame que te cuente* existe una tendencia a centrar la representación de lo femenino a partir de la elaboración de heroínas más inspiradas en la “perspectiva de género” que en la “ideología”. Se afirma lo anterior por las características atribuidas a Rosario Puga y Vidaurre, tales como la belleza física, la relevancia del aspecto amoroso-sentimental y otros temas como la esfera doméstica y la

maternidad. Juanita Gallardo no problematiza estos tópicos, por el contrario, los asume con total normalidad, como parte de la diferencia.

Como se afirmó anteriormente, los elementos transgresores y contestatarios están en la construcción interna de la heroína, fuente de la articulación del destino excepcional. Es por ello por lo que la premisa de la anulación de la diferencia de géneros se encuentra en dichas características de corte progresista.

Sin embargo, dado que uno de los recursos utilizados para la eliminación de la diferencia de género consiste en la emulación de conductas tradicionalmente asociadas a lo masculino, Rosario Puga y Vidaurre, también fue articulada desde algunos de estos recursos. Como por ejemplo la participación activa del personaje en la caravana de una batalla de la Independencia chilena, episodio en el que ella recibe el apodo de la “Generala”.

En este pasaje se aprecian marcas de travestismo en el personaje que funcionan de dos maneras: 1) vinculado con el uso de la eliminación de la diferencia de género por la imitación de conductas asociadas a lo masculino; 2) como ingrediente que agrega un toque diferente y atractivo al personaje femenino y opera como un gancho para los lectores.

El recurso de la emulación también se aprecia en otros episodios de la novela como, por ejemplo, el manejo de las historias de amor del personaje. La novela arranca cuando Rosario pretende fugarse con un marinero inglés del cual se enamoró con locura; más tarde, contrae nupcias contra su voluntad, ya que, si bien cede a las órdenes de su padre, parece ser que nunca amó a su marido. Luego, se presenta la historia de amor más destacada en la novela: su amorío con Bernardo O’Higgins, al que Rosario acaba por abandonar para irse con uno de los principales adversarios de este.

Al revisar la “historia amorosa” del personaje, es posible ver que esa determinación para comenzar y dejar las relaciones amorosas por otros amantes se asocia con los comportamientos relacionados tradicionalmente a lo masculino. Lo mismo sucede con el tema de la maternidad, en cuanto a Demetrio: cuando O’Higgins se autoexilia en Perú, decide llevarse a su hijo, ante lo cual Rosario no opone resistencia ni está en desacuerdo. Solo al final de la novela, cuando Rosario ya es una anciana, se observa un rasgo maternal evidenciado en las cartas escritas a Demetrio en las que le pide no abandonarla. Una vez más, se observa una especie de emulación de las conductas masculinas.

Finalmente, se observa que el personaje se encuentra anclado en los imaginarios derivados de la “perspectiva de género”, por lo que la representación de lo femenino en la protagonista del corpus coincide con la tendencia narrativa predominante en la década de los 90, descrita en el Capítulo 1. Esta situación se ha modificado generando nuevos imaginarios y formas de representar lo femenino.

### **3.4 La construcción del personaje femenino en la narrativa actual: rearticulación simbólica y discursiva de lo femenino**

De acuerdo con Sarlo (2012, p. 70-71), el último cuarto del siglo XX se caracterizó por una disminución de la producción sentimental en el sentido canónico y se ha ajustado a los nuevos imaginarios asociados a la Posmodernidad. Dentro de las modificaciones señaladas destaca el tema del amor y el erotismo.

Sarlo señala que la “literatura rosa” refresca la fórmula de la literatura sentimental pero que, a grandes rasgos, sigue siendo muy similar: “la novela rosa contemporánea está modelada por una matriz que ha recorrido siglos. Con variaciones, repite un cuento



maravilloso como el de Cenicienta” (2012, p. 71). Los obstáculos que presenta la literatura rosa suelen ser similares a los de la literatura sentimental o folletinesca y de igual forma, suelen hallar resolución gracias al imperio del amor.

En la comparativa hecha por Sarlo (2012, p. 70-73) entre la literatura sentimental de inicios del siglo XX y las producciones de los últimos 40 años –literatura rosa–, se aprecia una evolución significativa en la que se disminuye la importancia de los rasgos de la heroína. Así, por ejemplo, los imaginarios actuales restan importancia a la virginidad y abren la exploración de nuevas temáticas como el erotismo y la sensualidad.

Lo anterior responde un mayor acercamiento de las producciones narrativas a la “ideología de género” que promueve la anulación de la diferencia.

Al respecto, el tema del cuerpo femenino se reivindica. La noción de ser dueña de un cuerpo sugiere que este, y el sexo, no necesariamente se corresponden con el género al ser este último un constructo social.

Otros elementos de lo femenino que también sufren una modificación son: 1) la heroína es consciente de su belleza y de sus virtudes. Este reconocimiento desemboca en que la protagonista se rebela y opone a lo que le es adverso; 2) movilidad social en el caso de la relación de bella/pobre, dado que la protagonista no necesariamente tiene que casarse para ascender socialmente, además de que la pobreza ya no aparece como un obstáculo para su realización; 3) las conveniencias matrimoniales no se presentan tan excluyentes.

Estas modificaciones aparecen como un acoplamiento del formato canónico al contexto de la Posmodernidad, tanto en el aspecto económico como en el de la representación de género.

Sarlo concluye señalando que, si bien la literatura rosa existe, es un formato que cada vez es menos frecuente, pues

[...] en las formas populares de la novela actual, los conflictos del amor ya no se aseguran demasiado por sí solos. Los géneros populares que están en la zona límite de la exploración literaria son hoy los de la ciencia ficción, ese gótico tecnológico y moderno [...]. (Sarlo, 2012, p. 76)

Dentro de esta posición y teniendo en cuenta los nuevos imaginarios asociados a las “ideologías de género”, Sarlo (2012, pp. 75-77) afirma que la representación narrativa del amor y de lo femenino actualmente ha cedido a nuevos horizontes temáticos, y que las producciones contemporáneas que se pueden encontrar en esta matriz suelen incluir otro tipo de problematización en cuanto a la representación del género.

Este espacio lleva a pensar en la importancia de los discursos que niegan la primacía de las memorias hegemónicas. Lo anterior incide en el surgimiento de representaciones identitarias múltiples. Todas ellas son disímiles y se anclan a las memorias individuales.

Por consiguiente, se afirma que en estas formas narrativas actuales los imaginarios y la representación de lo femenino tienden a ubicarse en la ideología de género a través de la exaltación de la representación personal e individual del mismo. Por esta razón, no es posible hablar de un solo tipo de representación femenina, y mucho menos asociarlo a temas sentimentales y a la belleza física.

### **3.5 Rosario Puga y Vidaurre frente a los imaginarios femeninos actuales**

Tal como se ha revisado en este capítulo, la representación de lo femenino ha sufrido modificaciones a través de los últimos años. Si bien es cierto que, en la tradición narrativa asociada a la literatura folletinesca, y luego en la literatura rosa, se observa una

constante en cuanto a la representación de lo femenino, también es cierto que esta tendencia escritural ha ido disminuyendo en los últimos 15 años.

La representación de lo femenino ya no tiene como imaginario recurrente al amor/pasión y la belleza. Si bien Sarlo destaca los esfuerzos de algunas escritoras europeas por mantener este formato, también es precisa al concluir que:

[...] el sentimentalismo insiste, sin embargo, en los medios audiovisuales, en la televisión ciertamente, en el periodismo que nos cuenta vida y milagros de la princesa Diana y otras celebridades, en la canción popular y en los productos de la cultura juvenil que, *mutatis mutandi* (sic), delinear el perfil neorromántico de la Posmodernidad [...]. (Sarlo, 2012, p. 77)

La discusión entonces es cómo se rearticula hoy la representación de lo femenino en este tipo de producción narrativa.

Al respecto, la representación actual de lo femenino en Latinoamérica no se centra en la “perspectiva de género”, pues los imaginarios de lo femenino responden a construcciones más variadas y complejas. Ya no se observa un solo modelo de representación, sino muchos, anclados en la desarticulación de la diferencia de géneros.

Lo anterior hace que la representación se muestre multimodal: mujer-indígena, mujer-extranjera, mujer-heterosexual, mujer-bisexual, mujer-homosexual, solo por nombrar algunos. Si la tendencia de la “ideología de género” lleva implícita la premisa de negar la categoría de género y sostiene la idea del “género neutro”, entonces se niega también la posibilidad de una representación de este, al menos de manera unidireccional.

Lo anterior cede espacios a nuevas formas de abordar las categorías sexuadas que exceden por mucho a la clasificación binaria de los sexos-géneros femenino/masculino.

En esta situación, la idea de inclusión es parte sustancial del discurso posmoderno, mismo que ha permeado a distintas esferas públicas y privadas: discursos oficiales,

comerciales y literarios. Dentro de este marco, el ideal del amor y de belleza como representación de lo femenino ya no es pertinente con la “ideología de género”. Es más, ese tipo de representaciones sobre lo femenino son consideradas como ofensivas y agresivas por ser producto del pensamiento heteropatriarcal binario.

Por lo tanto, el personaje de Rosario Puga y Vidaurre, como representación de lo femenino, actualmente es anacrónico, ya que en el corpus prevalece la temática sentimental y la construcción de la heroína como ejemplar de lo femenino –modelo de “perspectiva”–. Además, resulta pertinente cuestionar si un personaje histórico tiene impacto en los imaginarios actuales aquí descritos, ya que la historia se consideró como fuente de la identidad nacional y reflejo de la memoria hegemónica.

Si hoy la identidad es plural e individual y la memoria ya no brota de lo hegemónico, el anacronismo de la representación de lo femenino se fortalece al debilitarse ambas formas de discurso, género e historia.

Pensar en este tipo de heroínas con destinos excepcionales en la segunda década del siglo XXI no corresponde con los imaginarios en los cuales predomina la necesidad de representar la diversidad desde un tiempo que evoca y recupera vivencias y experiencias asociadas a las memorias personales o familiares.

También cabe señalar otro tipo de ajustes que ha tenido la narrativa identitaria latinoamericana: la articulación discursiva de tono testimonial, en la cual predomina el uso de la primera persona y el registro íntimo como manifestación de las memorias y vivencias individuales.

Esta condición de la narrativa actual es otra de las adaptaciones observadas en la producción literaria actual. En este sentido, una vez más, se puede percibir que *Déjame que te cuente* no responde a estas demandas.

Finalmente, hay que señalar que la representación de lo femenino en la narrativa actual, tanto chilena como latinoamericana, es un fenómeno en constante evolución. Esferas tradicionalmente asociadas a la mujer como lo doméstico, la maternidad, el amor, la pasión y la belleza han sido reemplazadas por representaciones que repugnan la construcción de imágenes estereotipadas y sesgadas de la mujer.

## **CONCLUSIONES. NUEVOS IMAGINARIOS, NUEVOS DISCURSOS Y NUEVAS APROXIMACIONES DE INVESTIGACIÓN**

Una vez concluida esta investigación, de manera general se afirma que el corpus es una novela histórica que coincide con algunas de las características de la nueva novela histórica. En ella predomina la reconstrucción de la historia desde la perspectiva de un personaje femenino con destino excepcional, en este caso, Rosario Puga y Vidaurre.

Se consideró pertinente analizar el corpus desde tres categorías: 1) la Posmodernidad latinoamericana como contexto de producción y recepción; 2) la nueva novela histórica y la reescritura de la historia; 3) la literatura de mujeres del Posboom en América Latina.

Para ello se plantearon tres objetivos: el primero fue analizar los elementos del contexto general y particular que enmarcan al corpus.

Con respecto a este objetivo, se concluye que el contexto de la Posmodernidad latinoamericana y su rearticulación en Chile de los años 90, sumada a la presencia de la industria cultural, se presenta como el escenario adecuado para la aparición de producciones en las cuales se privilegia la producción, circulación, distribución y recepción de discursos que recuperan las identidades subalternas. Entre las que destacan las identidades nacionales y la identidad de género.

Sin embargo, las representaciones identitarias hoy no responden a las demandas de la década de los 90. El contexto actual de Latinoamérica y, particularmente el de Chile, se articula de acuerdo con nuevas coordenadas político-partidistas y, por lo tanto, las formas discursivas y de representación de las identidades tienden a la recuperación de otro tipo de discursividades.

La propuesta de Gilda Waldman resultó un aporte significativo en la investigación porque permitió reconocer que la identidad del Chile contemporáneo se articula desde la refundación de la identidad nacional el 11 de septiembre del 2013, fecha del 40 aniversario del golpe de estado. Esta fecha se presentó como el escenario para la emergencia de discursos en los cuales predomina la negación de una memoria hegemónica y se intenta reconstruir la identidad nacional a partir de discursos nutridos de las memorias individuales.

Lo anterior provocó un giro en el tipo de producciones literarias que fueron privilegiadas por la industria editorial y legitimadas por los centros de poder. Esta situación también coincidió con la apertura de nuevos espacios y dispositivos tanto en la producción, la circulación, distribución y recepción de las producciones culturales en América Latina. El ciberespacio, las redes sociales, la presencia de libros electrónicos, entre otras, generaron nuevas categorías de usuarios y consumidores culturales. Lo anterior acrecentó la noción de heterogeneidad.

El corpus se inscribe en el contexto del Chile democratizado y corresponde con las características del contexto local anterior al 2013 y del contexto general posmoderno.

El segundo objetivo de investigación fue: describir los discursos identitarios nacionales y su articulación simbólica en el corpus.

Respecto a este objetivo, se confirmó que la reescritura histórica fue una estrategia ideológica eficaz en las producciones del Posboom. Este recurso permitía generar un efecto compensatorio frente a la Posmodernidad desde perspectivas específicas: recuperación de un pasado histórico común que facilitara el reflejo de un amplio segmento de consumidores en el imaginario nacional.

Un hallazgo significativo fue que el corpus de trabajo coincide con la caracterización de la Nueva Novela Histórica de Menton, pero opera como recursos asociados a la presencia de la industria editorial en América Latina y su vinculación con la ley de oferta y demanda de los consumidores.

También se concluye que, en la actualidad, producciones como *Déjame que te cuente* cedieron ante a la aparición de otros tipos de imaginarios nacionales, pues los discursos identitarios nacionales ya no centran su atención en la historia pasada, sino que se hallan presentes en relatos autobiográficos y testimoniales.

En cuanto al tercer objetivo, analizar la articulación de lo femenino en el corpus, se concluye lo siguiente: la articulación de lo femenino en las producciones hechas por mujeres del Posboom se da a partir de los rasgos de la literatura de folletín, como el predominio del tema sentimental amor/pasión y la belleza física del personaje femenino. Además, se afirma que guardan una estrecha relación con la “perspectiva de género” en cuanto a que enfatizan la diferencia.

Esta diferencia se expresa a través de la exaltación de los rasgos asociados tradicionalmente al polo femenino: belleza, virtud, maternidad, pureza, ingenuidad, virginidad, la esfera doméstica, principalmente.

También resultó significativo el aporte de Beatriz Sarlo para reconocer que las novelas de tipo folletinescas –literatura rosa– han flexibilizado el tema sentimental en cuanto a la inclusión significativa de el erotismo, el sexo, la movilidad social y la representación de lo femenino desde la “ideología de género” en las heroínas.

Con respecto al corpus de la investigación, se afirma que la representación de lo femenino guarda más relación con la “perspectiva de género” que con la “ideología” a



pesar de la construcción interna del personaje. Rosario Puga y Vidaurre es construida como rebelde y contestataria a su época, pero, al mismo tiempo, no termina por romper del todo con las características de la representación tradicional de lo femenino.

El alcanzar los objetivos propuestos para la investigación permite aceptar la hipótesis de que el corpus del trabajo es representativo del fenómeno de la globalización latinoamericana caracterizada por la presencia de producciones culturales que se conforman por un doble estatuto: simbólico y mercantil.

Sin embargo, en el proceso de actualización de este trabajo, se pudo observar que las categorías que delimitaban la articulación simbólica y discursiva del corpus evolucionaron, abriendo nuevas perspectivas de investigación sobre el tema dado que las producciones discursivas van ajustándose a los nuevos contextos y demandas mercantiles.

Al respecto, cabría preguntarse de qué manera estas transformaciones sociales, económicas e ideológicas continuarán delimitando la producción cultural. Esta investigación fue un proceso constructivo, que además de dejar muchos aprendizajes, también deja abiertas muchas inquietudes y la posibilidad de nuevos acercamientos frente a esta problemática.

Una de ellas es la que se abre respecto a las rearticulaciones asociadas a la “ideología de género”. La negación de los géneros a partir de condiciones sexuadas parece tener un impacto no solo en la producción literaria sino en las propias estructuras del lenguaje. En este aspecto, la rearticulación pragmática del español parece estar modificando parte de su estructura en cuanto a los géneros.

Resulta inquietante reconocer en esta tendencia el incluir formas como el uso de la “x” o de la “e” como marcas textuales de neutralidad. Posiblemente, la carga discursiva de

este tipo de expresiones guarde relación con la premisa de la “ideología de género” y sea una expresión en nuevas formas de representación de géneros a partir de la estructura misma del lenguaje.

La actualización de este trabajo permitió identificar el tránsito de la “perspectiva de género” a la “ideología de género” como filosofía imperante en la actualidad. Este desplazamiento de la “perspectiva” a la “ideología de género” trajo como consecuencia, en el plano discursivo, la ausencia de representaciones sobre lo femenino basadas en la negación de los géneros como categorías sexuadas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F. (1994). “Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico” en *América: Cahier du CRICCAL. Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, vol. 2, núm.14, pp. 25-39.
- (1993). “La invención literaria y la reconstrucción histórica” en *América: Cahier du CRICCAL, Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, vol. 1, núm. 12, pp. 11 -26-
- ÁLVAREZ, I. (2012). “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos” en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 82, pp. 7-32.
- DUSSEL, E. (1999). *Posmodernidad y transmodernidad. Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*. México: Universidad Iberoamericana.
- CÁNOVAS, R. y SHERMAN J. (2008). “Voces femeninas en Chile: miradas sobre el ser mosaico” en *Estudios Filológicos*, núm. 43, pp.19-37.
- CÁNOVAS, R. (2014). “Señas de identidad en el Chile actual: de blasones, orfandades y cofradías” en *Literatura y Lingüística*, núm. 30, pp.121- 133
- CONTRERAS, P. (2015). “Memorias e identidades colectivas en refugiados palestinos reasentados en Chile: ‘toda la gente vive en su país, solo en el palestino el país vive en el corazón’” en *Crítica y emancipación*, Año VII, Núm. 14, pp-15-43.
- CROS, E. (1999). “Un ejemplo de relato corto: el texto cultural y su impacto sobre la imagen identitaria” en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XXIII, núm. 3, pp-389-397.
- EYZAGUIRRE, J. (1965). *Historia de Chile*. Santiago: Zig-Zag.

FLORES, N. (1994). “Desmitificación de la historia y recusación del poder en la nueva novela histórica hispanoamericana: el caso de la novela chilena” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XX, núm. 39, pp-53-59.

(2000). “Dos voces en pugna: la historia oficial como narrativa de legitimación y el relato testimonial chileno 1973-1989. Rasgos caracterizadores del discurso histórico” en *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile*, núm 14, otoño. Recuperado de <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx15nflores.html>.

GALLARDO, J. (1997). *Déjame que te cuente*. Santiago: Planeta.

(2006) “Me interesa lo que se dice de otro modo desde el presente”. *El Mostrador, el primer diario digital de Chile*, 01-01-2006. Recuperado de [https://www.elmostrador.cl/cultura/2006/01/01/juanita-gallardome-interesa-lo-que-se-dice-de-otro-modo-desde-el-presente/?php%20bloginfo\(%27url%27\);%20?%3E/cultura](https://www.elmostrador.cl/cultura/2006/01/01/juanita-gallardome-interesa-lo-que-se-dice-de-otro-modo-desde-el-presente/?php%20bloginfo(%27url%27);%20?%3E/cultura)

GARCÍA-CANCLINI, N. (1989). “El debate posmoderno en Iberoamérica” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.462, pp. -79-92.

(1993). *El consumo cultural en México*. México: Pensar la cultura.

(1995). *Consumidores y ciudadanos*. Buenos Aires: Katz Editores.

(1997). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

(1999). *La globalización imaginada*. México: Paidós.

(2004). *Culturas híbridas; estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.

- (2006). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto). Madrid: Taurus.
- (2001). *Umbrales* (trad. Susana Lage). Buenos Aires: Siglo XXI.
- HIRSCH, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Massachusetts: Harvard University Press.
- KOHUT, K. (1997). “Introducción. La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la Posmodernidad” en KOHUT, K (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt-Madrid: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Eichstatt, pp. 11-26.
- LARREA, M. (2006). “Déjame que te cuente (1997) de Juanita Gallardo y la recuperación de la memoria histórica” en *Ecos y contactos entre modernidad y Posmodernidad en la literatura hispanoamericana. Actas XIV Congreso Internacional de Estudios Literarios*. Arica: Universidad de Tarapacá-SOCHEL, pp. 20-27.
- (2006). “Heteroglosia y metaficción en Déjame que te cuente de Juanita Gallardo” en *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, n. 29.

Recuperado

de

[http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=1256](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=1256).

LYOTARD, J. F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (trad. Mariano Antolín Rato). Madrid: Cátedra.

MASIELLO, F (1996). “Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de la representación en la era neoliberal” en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, núms.176-177, julio-diciembre, pp.745-766.

(2002). “La insoportable levedad de la historia: los relatos best sellers en nuestro tiempo” en *Cuadernos de literatura*, vol.8, núm.15, octubre-diciembre, pp. 799-814.

MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica en América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

MUÑOZ, D. y DÍAZ, R. (Comps.) (1992). *Andar con cuentos: nueva narrativa chilena (1948-1962)*. Santiago: Mosquito.

NOVOA-MIRANDA, M. (2013). “Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género” en *Dikaion*, v. 21, n. 2, p. 337-356. Recuperado de <http://dikaion.unisabana.edu.co/index.php/dikaion/article/view/2749/3115>.

NERUDA, P. (2005). *Canto general*. Madrid: Cátedra.

PINO-OJEDA, W. (1998). “Literatura de mujeres, mercado y canon: una conversación con Elena Poniatowska” en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 53, pp. 145–156.

RICHARD, N. (1989). *La estratificación de los márgenes*, Santiago: Francisco Zegers Editor.

- (1993). *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago: Francisco Zegers Editor.
- (1994). *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de las crisis)*, Santiago: Cuarto Propio.
- (1996) “Feminismo, experiencia y representación” en *Revista iberoamericana*. Vol. LXII, núm, 176-177, julio-diciembre, pp.733-744.
- (1998). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago: Cuarto Propio.
- (2007). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*, Santiago: Metales Pesados.
- (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2011). “Postfacio. Deseos de... ¿qué es un territorio de intervención política?” en COORDINADORA UNIVERSITARIA POR LA DISIDENCIA SEXUAL (eds.). *Por un feminismo sin mujeres*, Santiago: CUDS, pp. 465-481.
- (2013). “Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción” en GRIMSON, A y BIDASECA, K. (Coords.) *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 135-146.
- SALAZAR, M. y MENA, M. (Eds.) (1992). *Para saber y contar: narraciones sobre niños, viejos y viejísimos*. CTU: Santiago.
- SARLO, B. (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina: 1917-1927*, Buenos Aires: Catálogos Editora.

(1991). “La narrativa sentimental: el género y la lectura desde una perspectiva sociocultural” en *Revista Diálogos de la comunicación*, núm.30, s/p. Recuperado de <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/30-revista-dialogos-la-narrativa-sentimental-del-genero.pdf>.

(2012). *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*, Buenos Aires: Editorial Biblos.

TAYLOR, J. E. (2018). *What Did Jesus Look Like?* Bloomsbury: London.

VERDUZCO, G. (2016). *Tradición oral sobre brujería en el Sureste del estado de Coahuila: lenguaje, contexto y producción simbólica* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Nuevo León: San Nicolás de los Garza.

VIU, A. (2005). “La representación en la novela histórica chilena reciente 1985- 2003” (Tesis doctoral). Universidad de Chile: Santiago.

WALDMAN, G. (2004). “Chile: indígenas y mestizos negados” en *Política y Cultura*. Núm. 21, primavera, pp.97-110

(2006). “La cultura de la memoria: problemas y reflexiones” en *Política y cultura*. Otoño 2006. Núm. 26, pp. 11-34.

(2007). “Post-memoria: una primera aproximación”, en AGUILUZ, M. y WALDMAN, G. (coords.). *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la Historia*, Universidad Nacional Autónoma de México: México, pp. 387 – 402.

(2011). “Identidades y extranjerías. Divagaciones a partir de Zygmunt Bauman” en *Andamios. Revista de investigación social*. Vol. 8, núm 16, pp.49-70.



(2014a). “A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias”. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol. LIX. Núm.221, mayo-agosto, pp. 243-265.

(2014b). “La historia en primera persona: mirada(s) al pasado” en *Política y Cultura*. Núm.41, pp 91-109.

## ANEXO 1\*

### ENTREVISTA ELECTRÓNICA CON JUANITA GALLARDO.

1 DE OCTUBRE DE 2000

Hola, querida Stella Maris:

Disculpa la demora, pero ando envoltada en otras cosas.

Veamos tus preguntas:

-Mi experiencia como escritora y los talleres: de joven jamás se me pasó por la cabeza dedicarme a escribir, aunque sí era muy lectora. En 1987, al volver a Chile, me fui de cabeza a hacer terapia con una psiquiatra muy vieja, (Micha Lagos), que por vieja usaba diversas técnicas, una de esas, escribir. Ella fue la que me dijo que a los 35 años tenía por lo menos otros 35 años de vida productiva por delante y que podría aprender a escribir “literariamente”, dada mi disconformidad con la sociología. Si me lo hubiese dicho alguien de 50 no le habría hecho caso, pero ahí estaba Micha, bordeando los 80 y super activa y más lúcida que muchos. Entonces fui al taller de Pía Barros por tres o cuatro años. En octubre del 88, por los días del plebiscito, gané el primer premio en un concurso de cuentos feministas latinoamericanos convocado por Fempress. Imagínate: me creí la reina del mambo con dotes de escritora mamadas en leche materna. Lo disfruté mucho y decidí que sí, quería ser escritora. Lo que siguió, son aun años de duro aprendizaje de técnica, disciplina y pasión, que a menudo flaquea. Pasé meses en varios talleres: Guillermo Blanco, Poli Délano, Mercedes Valdivieso, Jaime Collyer y Ana María Güiraldes. Aprendí mucho de ellas y poco de ellos. Pero eso es otro tema.

El 91 escribí esa biografía novelada de Balmaceda, a pedido y con ayuda de Luis Vitale, por casualidad, ex marido de Micha Lagos. De él aprendí dos cosas fundamentales: trabajar con fuentes secundarias y no tomarse los datos en serio porque en los documentos hay mucha mentira; “debes corroborar todo”, me decía él. Por ese tiempo, además, hice un postítulo en dramaturgia en la Escuela de Teatro de la UC, cosa que sirve mucho para escribir narrativa, aunque mi intención era ganarme la vida como guionista de TV. Por ahí me desvié por un rato siendo asistente de dirección teatral de Willy Semler, asunto que me encantó, pero es puro amor al arte, y yo, recién separada, debía preocuparme qué iba a vivir. Mi tesis del postítulo fue la historia de Rosario Puga en formato de miniserie de TV. Me saqué un 7 pero me dijeron que el canal 13 jamás se interesaría en grabar un tema así de conflictivo. Ese fue el inicio de la novela.

-El tratamiento de la Historia, la humanización del Padre de la Patria: es evidente que a elegir el tema, de soslayo estaba presente la importancia de O’Higgins, pero yo escribí la historia de Rosario, no la de Bernardo, y de ese modo, verlo en calzoncillos era natural. Sin embargo, no fue fácil. Lo veía tan tieso y yo, con tanto respeto que me demoré muchísimas paginas hasta tocarle la piel. No sé cómo se escribiría antes, pero ahora, con computador, lo obvio es escribir por capas. Esto significa que primero (6 meses) escribí el esqueleto de toda la historia en 90 o 100 páginas y después la fui rellenando con músculos, olores, muebles, gestos (otros 6 meses de dedicación completa). Recién en esa segunda etapa;

---

\* La autora autorizó la publicación de esta entrevista el 13 de diciembre de 2018, vía *messenger*. Se respeta la ortografía y la puntuación originales del mensaje.

Bernardo dejó de ser una estatua de fierro. Recuerdo que fue cuando lo puse a bailar cueca con una niña vestida de Virgen María en la navidad de 1817 en Concepción. En todo caso, creo que nunca dejé de verlo desde la distancia; de otro modo, lo habría puesto haciendo el amor. Mi intención previa era mostrar el otro lado de lo que aprendemos en el colegio en la clase de Historia: la vida cotidiana de los soldados, la vida de las mujeres, las pequeñeces parecidas a las que nosotros vivimos ahora, quizá para ver lo heroico de nuestro

¿El tratamiento de la Historia? No lo sé, Stella Maris, simplemente empecé a vivir en aquella época, aunque seguía yendo a comprar pan y pescado, pagando las cuentas, siendo la mamá de Nico. Confieso que estaba en un periodo de relativa bonanza y me encerré en mi casa a escribir, sin trabajar remuneradamente, por casi dos años. Es la experiencia de mayor felicidad en mi vida. ¿El tratamiento de la Historia? Bueno, tampoco me planteo tan ingenuamente, soy socióloga. Sí, yo quería humanizar a O'Higgins. Para amarlo, para quitárselo a los milicos que se adueñaron de él, convirtiéndolo en un señor estatua de hierro con coronas de claveles blancos. Ni siquiera rojos. Y mientras escribía, fui tomando decisiones y él fue cambiando. Escribir novelas históricas implica que puedes hacer lo que quieras dentro una cancha rayada, que tienes que ir descubriendo para saber que puedes hacer.

-Participación femenina en narrativa actual: es cierto que algunos dicen que es un "fenómeno editorial", pero siendo mujer mayor de 40 años, entrégale un manuscrito a un editor y verás lo importante que es ser joven, ser una promesa, una inversión para la editorial, independientemente de si eres hombre o mujer. Por otra parte, las encuestas dicen que las que más leen y compran libros, son las mujeres. Mi experiencia por la gente que se me acerca a hacer comentarios, lo corrobora: en un 80% son mujeres. Me encanta, porque mi intención es que las mujeres nos miremos en la Historia, cambiemos las ideas que teníamos, nos preguntemos qué hacíamos mientras ellos guerreaban por la Independencia, p.e., o cómo una mujer (la empleada doméstica) vió a Balmaceda mientras él estuvo asilado en la Embajada argentina. Supongo que después de tantos siglos de vernos a través de los ojos de los hombres (Madame Bovary), llegó la hora de mirarnos nosotras mismas, con nuestros ojos, cuestión que, de seguro, también aporta a los hombres.

Te adjunto la primera parte de un ensayo que escribí como proyecto del Fondart. Supongo que puede servirte más que lo que te he escrito ahora a las carreras.

Un beso de Juanita.

## ANEXO 2\*

### PROYECTO FONDART N. 28218. ÁREA DE LITERATURA.

**Ensayo: "Aventuras de la Monja Alférez y desventuras de sus biógrafos",**

**Myriam Gallardo Ramírez. Diciembre de 1997**

Cuando a principios de este año decidí que mi próxima novela sería sobre la Monja Alférez, no imaginé que terminaría leyendo textos de medicina y anatomía. Sabía que el siglo diecisiete en Europa y América fue escandaloso en grado sumo, tanto que en los libros de historia para escolares lo pasan a vuelo de pájaro. Sin embargo, no sospechaba que al adentrarme en él, en vez de quedar sin aliento imaginando las gloriosas vidas de santos misioneros y conquistadores, me encontraría con historias de ladrones, espadachines, tahúres, truhanes y aventureros de toda laya. Menos aún sospeché que iba a terminar consultando manuales de sexología.

Recuerdo que en mis años de colegiala, la profesora de literatura se deleitaba con el Siglo de Oro y ponía los ojos en blanco al hablarnos de Cervantes, Góngora y la Celestina, el gran teatro español y el Lazarillo, asuntos que a nosotras nos hacían bostezar y aburrirnos. Estábamos seguras de que en nuestra época, con Beatles y minifalda, la vida era mucho más entretenida que en aquellos tiempos remotos en que se nos confundían griegos, supersticiones, inquisidores, Copérnico, pobreza y religión en una misma ensalada que llevaba el nombre de "Antiguamente".

Ahora, ya más vieja, apenas comencé a leer las confesiones de la Monja Alférez, comprobé que todas las nociones que mi profesora logró inyectarme acerca de la picaresca española quedaron chicas y que las aventuras de los pandilleros de West Side Story empalidecen junto a las de la Monja Alférez. Por decir lo menos, resulta difícil creer que en realidad todo fuese como ella lo cuenta.

Supongo que por esa misma razón se han escrito tantas biografías de ella e incluso María Félix, con sus curvas y ojos verdes, protagonizó una película en los años cincuenta en la que encarnaba a doña Catalina de Erauso. En todo caso, todas estas versiones soslayan el tema que considero es el principal y por tanto, insisto en querer escribir la verdadera historia de la Monja.

Mi ignorancia me llevó a pensar que sería asunto fácil conseguir y leer las diversas biografías, para empaparme del personaje de turno y creer por unos meses que en alguna encarnación fui o estuve próxima a ella, de modo de poder escribir, sin mayores trastornos, una novela. Así fue como, ingenuamente, presenté este proyecto. Pero alguna zona de mi espíritu intuía que el asunto no sería tan fácil y, por suerte, me propuse escribir solo un ensayo preparatorio y no comenzar aún con la escritura de la novela. Señalo esto porque hasta este momento en que todavía estoy en los preliminares, llevo contabilizadas nueve novelas, un cuento y una Obra de teatro, más tres monografías y una película.

---

\* La autora autorizó la publicación de este documento el 13 de diciembre de 2018, vía *messenger*. Se respeta la ortografía y la puntuación originales del mensaje.

La ventaja del ensayo reside en su carácter de escritura fragmentada, exploratoria y no acabada. En palabras de Martín Cerda- "El ensayo no pretende ex-poner una visión o un saber total (y muchas veces "totalitario"), sino introducir una mirada discontinuo en un mundo que, en lo más sustantivo, se oculta o enmascara con diferentes ropajes y lenguajes "totales", monolíticos y opresivos". De los géneros literarios, el ensayo es quizá el menos normado, a medio camino entre el reino de la subjetividad y el estudio "científico" y más cercano a una palabra verdadera que comprometida.

Habiéndome puesto el parche ante la herida, constato que escribir un ensayo es también una oportunidad para reflexionar libremente acerca de lo que ha sido mi experiencia de escritura, un proceso que ha sido básicamente intuitivo, guiado por la búsqueda del placer, de armarme las condiciones para pasarlo bien mientras escribo-, y sin tener que hacerme cargo de cada | afirmación mediante cifras, citas, estadísticas ni ningún otro argumento de autoridad.

Por ahora, en este trabajo, mis objetivos son cuatro

- 1 - desarrollar un concepto personal de novela histórica,
- 2- familiarizarme con la historia de la Monja Alférez,
- 3- conocer los principales trabajos que se han escrito sobre ella-
- 4- desarrollar un esqueleto de novela.

La primera parte -la del concepto de novela histórica- consiste en

un primer ordenamiento de ideas en torno a la dupla realidad ficción. Se trata de intuiciones, ideas retenidas de ciertas conversaciones, vivencias y lecturas, risas sofocadas mientras escribía la novela sobre Rosario Puga, chispazos de lucidez que se quedaron estancados y que, unidos a mi "educación occidental y cristiana", constituyen lo que llamo "mi enredo personal", al cual es probable que nunca le encuentre coherencia.

Ha sido un tiempo de hacer consiente decisiones que, sin pensar, tomé mientras escribía mis dos libros anteriores ("Balmaceda, sus últimos días" y "Déjame que te cuente") y también de relacionar ideas de diversas procedencias. Juntar los ingredientes ha sido fácil, las palabras salían a borbotones, pero organizar las ideas todavía es difícil. Repetí tres y cuatro veces lo mismo, dicho incluso con las mismas palabras, sintiendo que me daba vueltas en círculo en torno a un hoyo negro. Comprendí que intentaba dar un orden lineal a un algo que pujaba por ser circular y al final desistí de mi pretensión de ser lógica y estructurado.

Las tres partes que vienen a continuación, ya son parte de la aventura de escribir la próxima novela.

## **1. PARTE**

### **Para un concepto de novela histórica:**

En los últimos años se habla mucho de novelas históricas, pero en medios especializados es poco lo que se escribe sobre ellas. Es un subgénero, como el de las novelas rosas y las policiales. "Subgénero" no solo implica una clasificación, sino que también connota un subgénero menor. Acaso sea porque desde "Yo, Claudio" y su éxito televisivo, pasando por "El nombre de la rosa" y su versión en cine, las novelas históricas están de moda.

Tan de moda que ahora los críticos latinoamericanos incluso cuentan con un texto dedicado exclusivamente al tema. Lo lamentable, considerando que es el único, es que el estudio fuera hecho por un profesor gringo; pero este es otro tema que dejo para otro lugar

y oportunidad. Me estoy refiriendo a "La nueva novela histórica de la América Latina, 1979- 92" de Seymour Menton.

Ya en sus primeras páginas Menton afirma: "En el sentido más amplio toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos".

Es una definición que por ser tan general poco ayuda a diferenciar entre la diversidad de novelas, pero más adelante Menton prosigue afinando su concepto- "No obstante, para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total, o al menos predominantemente, en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor".

De lo anterior se deduce que nada nos permitiría distinguir entre "El general en su laberinto" (narración del último viaje de Bolívar por el Magdalena) y "Mal de amores" (personajes ficticios actuando en el trasfondo histórico del México de comienzos de este siglo).

La debilidad de esta definición es evidente, bastaría primero imaginar cualquier personaje, situación, ambiente o sucesos y enseguida situarlos en un tiempo pretérito, para estar ante una novela histórica. Perfectamente podemos suponer que alguien escribe una novela, en la cual como resultado de la revolución francesa en Chile se habría proclamado la libertad de los esclavos en 1787, y, según el concepto de profesor Menton, ésta sería una novela histórica.

Más adelante el mismo mentón se encarga de mencionar a otro profesor gringo, Joseph Turner, quién propone un acercamiento distinto, abogado por una definición tripartita: la novela histórica documentada, la disfrazada y la inventada (Turner también sugiere una cuarta categoría, la cómica). Pero por mucho que esta categorización sea más atractiva, Menton sostiene que no sirve para analizar las novelas latinoamericanas porque ellas fusionan o combinan dos, tres o incluso cuatro de las categorías de Turner. Después de un recorrido bibliográfico, Menton opta por ceñirse a la definición de novela histórica cómo "aquellas que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista".

Para ser justa con Mentón debo considerar que él quiere definir la "nueva novela histórica", buscando diferenciarla de las antiguas y, por tanto, pone el acento de su investigación en las novelas escritas con posterioridad a 1979, analizándolas con la ayuda de la lupa de las categorías desarrolladas por Bajtin en cuanto a lo dialógico, lo carnavalesca, la parodia, la intertextualidad y la heteroglosia. De todos modos, su definición de novela histórica sigue en pie, y es a partir de ella que Menton escoge cinco obras para analizarlas con estos conceptos de Baútin.

A mí juicio la de Menton es una definición insuficiente, que no da cuenta de la enorme variedad de novelas escritas en los últimos veinte años o muchos más y que están situadas en tiempos anteriores al del autor, razón por la cual él las calificarían de "históricas", sin considerar diversas variaciones posibles como, por ejemplo:

1. Personajes ficticios en situaciones históricas (variante que predomina en las novelas del siglo pasado)
2. Personajes históricos en situaciones ficticias (que según Menton predomina entre las de este siglo)
3. Personajes y situaciones ficticios en escenario histórico (al estilo "Mal de amores").
4. Personajes, situaciones y escenarios ficticios ubicados en un tiempo anterior.

Estas dos últimas categorías no son contempladas por el esquema de Menton. Me parece que como su nombre lo sugiere, la novela histórica mezcla ficción y realidad, con todas las reservas que podamos tener frente a nuestra capacidad para acceder a lo real. Es justamente en esa mezcla, en el equilibrio precario entre ficción y realidad, donde, a mi juicio, reside la distinción. Habría entonces que entrar a definir sus componentes.

### **1.1. Ficción y realidad:**

#### **1.1.1. La postura clásica, aristotélica u objetivista:**

De acuerdo con los principios que Aristóteles establece en "La Poética", el arte imita la realidad- realidad que para él es equivalente a "la verdad", que es preciso desentrañar.

De lo anterior se desprende que el objetivo del arte es acceder a la verdad del ser, de lo inmutable, de aquello que elude el devenir histórico (el alma, en buen castellano). A mi entender, para Aristóteles el lenguaje es un instrumento que sirve para describir lo que percibimos o para expresar sentimientos, lo cual supone que la realidad antecede al lenguaje y que éste puede dar cuenta cabal de ella. Este énfasis en el ser, minimiza el papel del lenguaje y establece una separación entre el orador, el discurso y la acción.

Según esta postura, existe una realidad "allá afuera" percibible tal cual ella es, una realidad objetiva que el artista observa e imita.

Enseguida, Aristóteles da la fórmula para imitar bien esa realidad de modo que la tragedia que uno escriba sea lo más trágica posible para despertar la conmiseración y provocar la catarsis del público. O sea, la imitación no es tal cual, sino que el artista distorsiona lo que percibe para lograr sus propósitos estéticos. Aristóteles distingue entre "trama" (los hechos narrados) y "relato" (el modo como esa trama es presentada- la disposición de los hechos). En esto último residiría en arte.

A primera vista podríamos decir entonces que la realidad es lo imitado y la ficción (el arte) consiste en las distorsiones concientes introducidas por el artista.

Esta noción sería perfecta para mi propósito sobre la novela histórica: hay una realidad objetiva (la trama) que el artista imita distorsionando, a fin de crear un producto que conmueva (el relato).

De inmediato surgen tres tipos de objeciones:

Primera dificultad: toda novela -no solo las históricas- tiene su referente en esa realidad de "allá afuera". Incluso las de cienciaficción y las fantásticas se apoyan en el mundo conocido para desarrollar a partir de él las reglas del juego del mundo novelesco. Tal vez habría que entrar a hilar más fino en la relación entre el mundo novelesco y la realidad en que éste se basa.

Segunda dificultad: estas distorsiones -que no deben ser entendidas como una manipulación necesariamente conciente- también se dan en la trama, es decir, en el nivel de percepción de la realidad y no solo en el modo elegido por el escritor para disponer los elementos a fin de crear su producto artístico (relato).

Tercera dificultad- en su referencia a la realidad objetiva, la novela histórica es un texto escrito en base a otros textos: fuentes primarias y/o secundarias. La verificación de los datos y la toma de partido respecto a las interpretaciones (fuentes secundarias) son imprescindibles. En este punto, la subjetividad entra abiertamente a jugar un rol.

### **1.1.2. La postura constructivista:**

A partir de este siglo veinte cada vez son menos los que creen que exista una realidad "allá afuera" percibible y procesaba tal cual ella es por un sujeto "acá adentro". Desde el momento cuando las ciencias cognitivas plantearon la pregunta acerca de la relación entre la realidad objetiva del cosmos y la realidad humana (historia, ciencias, creencias) dos grupos se abanderizan: 1. los objetivistas que consideran que la mente humana es capaz de reflejar con cierta precisión y objetividad la realidad exterior al hombre- y dl los constructivistas que sostienen que lo que denominamos "mundo real" es una construcción social en cambio permanente.

Los constructivistas sostienen que nuestra experiencia suele ser regida por un realismo ingenuo: creemos que el mundo es tal como lo percibimos, sin darnos cuenta que vivimos en un mundo simbólico. Ellos hablan de una realidad socialmente construida, y que sin embargo, la experimentamos como si fuera el "mundo real" (lo que Aristóteles consideraba "la realidad"). Para ellos la Tierra constituye un vasto universo de realidades múltiples ya que cada grupo construye historias diferentes en idiomas diferentes que representan múltiples formas de experimentar la realidad. Los constructivistas no suscriben la idea de que esta construcción social de la realidad pueda ser descrita como "objeto que se posee". Dicen que es más acedado entenderlo como un proceso en el que construimos varias realidades que se superponen, yuxtaponen, contradicen.

Dicho de otro modo- no se trata de negar la existencia de la realidad, sino de cuestionar la posibilidad de percibirla objetivamente. Esta afirmación se relaciona con la incapacidad humana de separar el sujeto de; objeto, puesto que al observar la realidad no solo la percibimos con los sentidos, sino que la percibimos a través del lenguaje y sus correspondientes categorías mentales. Al afirmar "esta es una flor, roja y fragante", el observador (mi "mente") es parte de lo observado (a partir de mí gusto, y no solo de mis papilas olfativas, la juzgo fragante). La observación no es un acto pasivo, ya que al mismo tiempo de "estar viendo" uno separa una cosa de otra, categoriza, adjetiviza, distingue, compara.

Desde otro ámbito, el de la lingüística, algunos postulan lo que llaman "función generativa del lenguaje"- la forma como la realidad exterior existe para nosotros es lingüística. Chomsky ya lo dijo: "el lenguaje es una forma de cognición y no una simple mirada al mundo exterior". Es la herramienta con la cual una cultura crea su realidad.

Entre los lingüistas hay otra variante- el mundo existe en la medida que lo nombro. Es una propuesta demasiado radical, aunque me seduce. A veces veo eso allá afuera como un tejido de una trama y dibujos complicados en el que solo distingo lo que conozco, lo demás no lo veo, no tiene contornos, no lo asocio, no existe para mí. "Son construcciones sociales de la realidad", dicen los sociólogos. "Y no confundir el mapa con el territorio", advierten los semánticos. Vivimos en mundos interpretativos y no pretendemos acceder a la verdad, dicen ellos y no puedo sino estar de acuerdo. Psicoanálisis y escritura mediante, me sumo al 7 y, constructivismo- solo en las ficciones (películas, novelas) es posible ver el mundo con a) ojo de Dios".

En la literatura todo esto es evidente: creo mundos a mi antojo, poblados de personajes, | Xx instituciones, leyes de funcionamiento, etcétera.

En palabras de Hirsch, los constructivistas postulan que la literatura "es una categoría abierta que no se puede definir por el grado de ficcionalidad, por la negación de la



verdad proposicional por el predominio de tropos o figuras, sino simplemente por aquello que decidimos adjudicarle".

Conclusión- el lector es el encargado de la creación literaria. Hirsch define al lector "no como un agente libre que crea la literatura según viejos esquemas, sino como miembro de una comunidad cuyos supuestos sobre la literatura determinan el tipo de atención que le presta y, por ende, el tipo de literatura que él crea". Estas creencias de los lectores no son individuales, sino convenciones que abarcan a toda una comunidad. Hirsch distingue entre "significado" (intención del autor, que es inalterable) y "significación" (significado para una comunidad interpretativa, siempre modificable). Entran, por tanto, a jugar dos subjetividades: la del escritor y la del lector.

Para este modo de entender el mundo, la literatura no posee ningún referente extralingüístico: se trata siempre de una ficción, un sistema de símbolos. De este modo, la Historia, en lugar de patrones definidos de actos humanos, se vuelve indeterminada. Cualquier significado que un historiador adjudique a un hecho es mera ficción, construida a partir de otras ficciones.

Lo anterior se ha transformado para mí en un punto de partida. En el trabajo de documentación para las novelas que he escrito, a cada rato me tropiezo con versiones no solo diferentes, sino también contradictorias y que dependen del punto de vista del autor, es decir, de su abanderamiento ideológico. Sucede lo mismo con las omisiones, como es el caso de 5 Rosario Puga, la protagonista de mi segunda novela, que fue borrada de la Historia, al ser borrada de la historia de O'Higgins. No reprocho a los historiadores ni les he perdido el respeto porque no sean objetivos. Simplemente los leo teniendo eso en cuenta.

Me queda claro que la sustancia de la que está hecha la novela es lenguaje y lo mismo sucede con la Historia. Ambas son del mundo de los símbolos y no del de los hechos (la realidad allá afuera). Al entender el mundo como construcciones sociales de la realidad, se desdibuja el límite entre el tipo de ficción que llamamos "liarte" o literatura y el tipo de ficción que llamamos "realidad". La Historia se convierte así en otro tipo de relato. El límite entre historia y literatura se desdibuja. Pienso en el cuadro de Escher en el que una mano se está dibujando a sí misma.

En este punto no puedo sino recordar a Alan Watts, uno de los precursores más importantes de la difusión del budismo en occidente- "Maya no es solo ilusión, sino toda la concepción de mundo de una cultura... Lo que es ilusión no debe ser tomado en serio... Las ideas del mundo y de uno mismo son convenciones e instituciones sociales que no deben ser confundidas con la realidad. Las reglas de la comunicación no son necesariamente las reglas del universo".

Y de todas maneras, pese a ser parte de lo observado, nos comportamos como separados y olvidamos nuestra intervención en el acto de observar. En palabras de los biólogos Maturana y Varela: "La conciencia y la mente pertenecen al ámbito de la vida social. Allí se encuentra su dinámica". Supongo que así es porque para sobrevivir en este mundo sin que a uno lo atropelle un auto apenas sale a la calle, es necesario darse cuenta que el auto que allí viene es real y puede provocarme heridas reales. También para sentarse a escribir novelas es necesario jugar con los diversos planos de la realidad. Yo soy real (nací y moriré)- soy también la creadora de mi versión de la realidad y por tanto' de mi vida; y además, soy creadora de mundos novelescos que construyo a partir de diversas versiones de realidades creadas por otros (personajes que vivieron antes y dejaron sus

huellas, e historiadores que husmean esas huellas, por ejemplo), que a su vez entran en juego con las mías.

### **1.1.3. Mi enredo personal:**

Desde esta perspectiva es interesante ver cómo leo un texto del siglo diecisiete- no todas las palabras significan ahora lo mismo, muchas ya no existen, sus referentes no existen. Por lo demás y por ejemplo, en aquella época aún no era de conocimiento popular que la Tierra no fuese el centro del universo (el proceso contra Galileo fue en 1633). Se trata de un mundo en que todavía todo tiene una explicación religiosa, de seres dotados de almas inmutables, de una época en la cual aún no se desarrolla la esfera de la intimidad, el individuo y el amor romántico (Descartes publica su "Recurso del método" en 1626). La autobiografía de la Monja está escrita desde una experiencia de vida y una visión de mundo desconocidas para mí. Es evidente entonces que al leerla, no puedo leer lo que ella quiso decir, sino lo que yo -desde este siglo veinte en Chile- puedo comprender e interpretar.

Recuerdo haber leído que la identidad personal es una invención social no muy antigua, que se forjó, además del pensamiento cristiano de pecados y redención individuales, a partir de varias tendencias convergentes. Fue justamente a partir del siglo XVII que, gracias a "El Príncipe" de Maquiavelo, surge el concepto de un ser interior, incluso oculto tras una máscara, tomándose así conciencia del contraste entre ser y parecer. Es también la época en que aparecen las primeras biografías y autobiografías, la búsqueda de privacidad en la arquitectura, la importancia de la muerte como delineador de la vida personal, los cambios en la familia signados por la búsqueda personal de pareja, el descubrimiento de la niñez. Es la época cuando nace el "individuo", que en búsqueda de su identidad se convierte en un consumidor de realidades y, en buenas cuentas, de novelas.

Si mi manera de entender el mundo implica que mi aprehensión de la realidad es siempre una versión posible entre muchas otras ¿por qué o para qué necesito tener un concepto propio de novela histórica? Un par de respuestas tentativas:

Lo primero que me queda claro es que en este juego, yo juego como los niños: seriamente me la creo. Al decidir que escribiré sobre un personaje que en determinada época vivió cierta situación, intento recrear el mundo de ese momento con la mayor fidelidad que le es posible a mi capacidad imaginativa. No trabajo así únicamente por respeto al personaje y su época o por respeto hacia los lectores, sino por obedecer a mi deseo de desplazarme por los distintos planos de la realidad. Esto significa muchas lecturas, trabajo investigativo y sostener mi propósito de ser "rigurosa en lo histórico", aún cuando desconfío de las fuentes bibliográficas.

También debo admitir que mi actual afán por aclararme mis ganas de ser veraz tiene que ver con las miles de veces que me sorprende peleando conmigo misma porque me quemo las pestañas y gasto millones de horas en buscar, leer, tomar apuntes, chequear datos, etcétera. Y todo eso solo para escribir una novela. Sabiendo además que si es publicada me pagarán lo mismo que a un novelista que no realiza un trabajo de investigación previa. Constató que es una actividad absurda o, al menos, poco eficiente en lo económico. Pero me gusta imaginar de un modo lo más realista posible cómo fue la vida de mis héroes y heroínas, qué pudieron sentir, pensar, comer, bailar. Es cierto que podría escribir solo la historia particular que me interesa sin preocuparme de ambientaciones, vestidos, costumbres, visiones de mundo. Me digo que debería conformarme con la imagen retenida de alguna película francesa o inglesa y creer (hacer creer) que acá era igual. Pero

sé que no fue así, que es ahora cuando vivimos una cultura global que borra diferencias que antes fueron significativas.

Tengo toda la intención de ser lo más veraz posible, de ser rigurosa en la búsqueda y tratamiento de los datos, pero no es posible asegurar que las cosas ocurrieron tal como yo digo, ni siquiera como dicen los documentos que fueron. Es la imposibilidad de ser objetiva. Supongo que es muy ingenuo pedir ese tipo de objetividad. Lo que se puede pedir es que ' los mundos que uno crea, sean coherentes pero no que sean reproducciones fieles de la realidad, que sea "la" verdad. Vuelvo a las manos de Escher.

¿Qué sería entonces lo peculiar de la novela histórica? ¿Qué la distingue de la novela a secas? ¿Acaso la novela histórica se apoya más en la realidad objetiva? La diferencia estaría entonces dada por el grado de alejamiento o fidelidad respecto al mundo de allá afuera.

El modo que hasta ahora he propuesto para acercarse a la novela histórica consiste, por un lado, en analizar la manera de concebir la realidad y, por el otro, ver la distorsión que uno introduce -intencionalmente o no- en las percepciones necesarias para elaborar un producto artístico.

En estos momentos se me vienen a la cabeza las caras de varias personas (entre ellos mi editor) que me han preguntado- "Juanita ¿realmente las mujeres del siglo pasado eran como tú las describes?" y con cara muy seria les he respondido que sí aunque en el fondo de mi alma me estaba acusando de mentirosa. Al escribir me he preocupado de la verosimilitud, es decir, procuro que lo que escribo -sea una parte inventada por mí o una basada en documentos- sea coherente con el resto de los elementos del mundo que yo he creado en la novela, pero también tengo el cuidado de que mis inventos correspondan al "mundo real", es decir, que hubiesen sido posibles en él. Y no lo hago solo por razones de técnica literaria, sino porque me siento responsable de estar creando versiones de la realidad para otros. Me doy cuenta que, al menos a partir de Borges, esta es una preocupación estúpida (el lector debiera saber que todo es "versiones"), pero la asumo como parte de mi cultura aristotélica y resabio de mis tiempos de militante política.

Ya he dicho que, a diferencia de Aristóteles, concibo la realidad como siempre subjetiva- Aristóteles veía casi el mismo sol que nosotros vemos, pero para él, ese sol giraba en torno a esta Tierra, que para nosotros es redonda y que en el futuro puede volver a ser plana. Esta manera de concebir la realidad me ha brindado muchas libertades para escribir sobre temas históricos. Por una parte, me libra de tener que defender posiciones y hacer acusaciones y, por otra parte, me exige asumir posturas: yo interpreto ciertos datos y a partir de ahí, invento. Y de estos inventos me hago cargo.

El problema estaría en esos "ciertos datos". Los ilustraré a partir de ejemplos de mi novela "Déjame que te cuente"-

Hay ciertos datos "objetivos" donde no cabe interpretar nada, como- "Batalla de Maipú: 5 de abril de 1818, victoria definitiva de los patriotas".

- Hay otro tipo de datos contradictorios, como el conflicto de O'Higgins y los Carrera, donde las alternativas que uno tiene son tomar partido, pasar por encima o hacerse el loco. - También hay datos falsos y por tanto es necesario corroborar cada descubrimiento.

- Por último, hay datos que no se pueden comprobar, como por ejemplo, que Rosario Puga y Bernardo O'Higgins habrían tenido un segundo hijo (lo afirman Maturalan

Baibontín en la introducción a "Cinco Mujeres en la vida de O'Higgins" y es parte de la tradición que se cuenta en la familia Puga- que se llamaba Fernando, dicen).

Deseché este último dato porque no tuve acceso a otra fuente escrita que lo mencionara ni supe nada más, por tanto, era peligroso introducir un segundo hijo (podrían haber descalificado toda mi novela por un solo dato que yo no hubiese podido sostener). Pero además, a mí no me convenía un segundo hijo- habría desminuído la historia de Demetrio, el narrador de mi novela.

A partir de lo anterior, entramos a otro tema que introduce otro tipo de distorsiones. Son las decisiones que uno -con toda conciencia- toma por "conveniencia literaria". Por ahora lo llamaré "las decisiones previas del escritor". Tiene que ver con las motivaciones, o sea, corresponde a la realidad de acá adentro. Y corresponde al momento en que estoy ahora-. Justo antes de comenzar una novela.

### 1.2. Las motivaciones del autor:

Por experiencia sé que la escritura de una novela histórica está hecha de opciones: es una interpretación a partir de datos, una versión personal. Y también sé que uno vive su propia vida según la historia que se cuente y esa historia la construye uno tomando las opciones que toma y haciendo las interpretaciones que hace.

Las interpretaciones provienen de la subjetividad del escritor. A estas interpretaciones, desde la subjetividad, se agregan ciertas distorsiones intencionales que responden a necesidades "técnicas", tales como suspenso, sorpresa, etcétera. Pero, también hay otras distorsiones que responden al modo particular con que cuenta el escritor para percibir y mostrar la realidad, asunto del cual, uno suele no darse cuenta. En resumen, Aristóteles estaba en lo cierto al ubicar el arte en el nivel del relato (las decisiones del autor), pero ignoró que también la mente del autor -aunque de un modo no intencional- juega un rol importantísimo a nivel de la trama: su particular percepción de la realidad.

A modo de ejemplo- las mayores dudas las tuve antes de escribir la novela de Rosario Puga, cuando yo pensaba que las mujeres de la Colonia llevaban unas vidas super aburridas, pero contaba con datos precisos de varias señoras -y no solo de Rosario - que habían sobrevivido escándalos en sus vidas amorosas. A partir de eso tuve que cambiar mi manera de pensar acerca del sometimiento de las mujeres en la Colonia, cuestión que me quedaba difícil, porque siempre tiendo a pensar que ahora estamos en todo mejor que antes. Pese a mi adhesión al constructivismo, no dejo de ser decimonónica y creer en el progreso.

Además de la ignorancia y de condicionantes ideológicas como las mencionadas, existe otro tipo de variables que condicionan las interpretaciones que uno hace. Por ejemplo, de partida yo tenía seis datos: Rosario se casó a los quince años, se separó a los dieciocho, a los veintiuno era la amante de O'Higgins, a los veinticinco se mostraba públicamente con Pérez Cotapos y a los veintiséis fue la última vez que vio a su hijo Demetrio. La historia me sonaba triste por mala mujer (no tiene corazón) había perdido al hijo. Sin embargo, a esas alturas -a punto de embarcarme en la escritura de una novela- yo tenía una decisión previa muy clara. - no quería escribir una tragedia, la historia triste de una mujer triste, porque eso habría implicado que yo tendría que haber estado triste por más de un año para mantener ese tono. Entonces inventé al pirata y empecé a mirar esos mismos datos con una sonrisa- Rosario ya no era víctima, sino que había hecho lo que había querido y asumía la responsabilidad de sus actos. Introduje así, desde el inicio, una mentira descarada que determinó mi modo de mirar a Rosario y por tanto, toda la novela. Una

mentira necesaria para mi salud mental y que respondía a mi deseo de escribir algo distinto a la típica escritura de mujeres que suele ser quejumbroso.

Esa era otra decisión previa-. quería escribir una reivindicación gozosa de Rosario, sacarla del olvido y ponerla como una antepasado digna de tener en cuenta y, posiblemente, de imitar- una mujer que quizá cometió errores, pero que no pasó por la vida sufriendo.

Otra decisión previa- no quería juzgarla moralmente y para eso inventé a Candelaria- alguien capaz de amarla sin imponerle condiciones y que por su posición marginal en la sociedad estaba en mejores condiciones para hacerlo que la madre de Rosario.

Y por último, había otra decisión previa- quería escribir una novela entretenida: eso implicaba un lenguaje ágil y cierta velocidad en el desarrollo de la historia, sentarme a escribir en una silla más cercana a la televisión que a la literatura. Con la televisión y los guiones, volvemos a Aristóteles y La Poética-. el arte de imitar la realidad de modo tal que logremos conmover.

¡Ojo! Conmover y no informar. Busqué y usé los datos en función del mundo novelesco que yo estaba creando y no del mundo real. Esto es tal vez la clave para diferenciar la novela histórica de la historia novelada. Sé que me contradigo con lo afirmado un par de páginas atrás, pero esto es lo que sucede cuando uno intenta nadar por los diversos planos de la realidad.

Acá entramos en otro campo de distinciones: la historia novelada y la novela histórica. Yo clasificaría el libro sobre Balmaceda que escribí junto a Luis Vitale como una historia novelada porque fui mucho más fiel a las fuentes bibliográficas. Tuve miedo de echar a volar la fantasía y en ningún momento me propuse desacralizar a mi héroe.

En cambio, recuerdo el instante cuando entré en confianza con O'Higgins. Necesitaba haberlo hecho mucho antes (asunto que corregí en la segunda y tercera re-escritura) pero no lograba hacerlo hablar y moverse como un humano de carne y hueso. Todo cambió en el momento en que en una fiesta lo ví bailando cueca con la Virgen María. A partir de ahí le perdí el miedo a acercarme a él sin que eso significara -al menos para mí- faltarle el respeto, ni siquiera cuando Rosario le pone los cuernos,

Aclaro, no estoy diciendo que la historia novelada sea más proxima a la realidad que la novela histórica, sino que ella -la historia novelada- pretende hacer creer eso, disimulando lo ficticio.

Respecto a las distorsiones concientes que introduje en la novela de Rosario, después de la sacralización vinieron los "guiños al lector. Por ejemplo, introducir frases de Neruda que todos conocemos sobre Manuel Rodríguez o atribuirle a su muerte el surgimiento de las animitas. Y más tarde vinieron "los divertimentos personales", por ejemplo, mezclar frases despectivas que acerca de Rosario escribió el historiador Jaime Eyzaguirre junto a las de los chismosos de Concepción.

Desde mi experiencia de escritura, sé que la diferencia entre una novela a secas y una histórica reside en el pie forzado de los datos, pero también sé que esos datos uno los manipula a gusto. Uno opta por darle relieve a algunos y a otros los deja en la sombra o simplemente no los considera. Hay "datos reales" que en la novela son insignificantes y hay inventos que en el mundo novelesco son de vital importancia.

Considerando lo anterior, creo que la diferencia entre novela a secas, novela histórica e historia novelada no reside en la proporción entre inventos y verdades, sino que se trata de algo más interno, de una perspectiva de escritura, de las decisiones previas.

### **1.3. Conclusión:**

¿El General en su laberinto" es más histórica que "El amor en tiempos de cólera", que tiene una reconstrucción de época impecable? Al leer "Memorias de Adriano" tuve la ilusión de que todo fue tal como lo cuenta Adriano (no Marguerite Yourcenar).

¿La novela histórica es más o es menos histórica según esa pretensión de objetividad o según otra cosa? Pienso en la novela de Carlos Monge ("Carrera, el húsar desdichado") y en la de Antonio Gil ("Cosa mentase") y ambas son ficción pura, solo que la de Monge tiene la intención de engañar al lector. Monge investigó la época y el lenguaje para darle verosimilitud a sus personajes y situaciones, para hacer creer que lo que él escribió, fue escrito por otro. Gil no pretendió eso y no se dio la molestia de husmear mucho en libros viejos. Entonces una respuesta posible sería que es más histórica la novela de un autor que tiene una intención mayor y la habilidad necesaria para pasar gato por fiebre. Es más histórica la novela que más engaña, concluyo. Y si quiero seguir engañando lectores, es mejor guardar esta conclusión en el lugar más secreto de mi escritorio.

Para determinar qué novela es más o es menos histórica no es necesario hacer una investigación cualitativa de la mezcla de "realidad" y ficción, no hay que determinar qué cantidad de ficción tiene, sino que se trata de algo más interno, de cómo está narrado. Uno juega con la ingenuidad del lector, con su necesidad de percibir el mundo de un modo objetivista. Al escribir uno hace lo mismo: juega a que es real lo que está escribiendo y en el juego, juego, olvida que está jugando. En el acto de escribir descubro que estoy en medio de la cultura, del mundo de los símbolos y no en la realidad objetiva, como creo en mi vida cotidiana, en la que -para vivir- olvido que soy autora de mi mundo (y no solo de los que invento en novelas).

En conclusión, si pensamos que el lector crea la novela que es capaz de concebir en base al material entregado por el escritor, el quid de la novela histórica reside en la capacidad del novelista de engañar y en la disposición a creerle de su lector.

Para ganar esa disposición, el escritor entrega datos de veracidad (para que el lector "reconozca" lo que ya sabe) y cuida la verosimilitud, la coherencia al interior del mundo novelesco, para seguir gozando de su confianza. Nuevamente nos encontramos haciendo equilibrio en la mezcla entre realidad y ficción.

## ANEXO 3

### XXV

#### Manuel Rodríguez

Tomado de NERUDA, P. (2005). *Canto general*, Madrid: Cátedra.

#### *Cueca*

Señora, dicen que donde,  
mi madre dicen, dijeron,  
el agua y el viento dicen  
que vieron al guerrillero.

#### *Vida*

Puede ser un obispo,  
puede y no puede,  
puede ser sólo el viento  
sobre la nieve:  
sobre la nieve, sí,  
madre, no mires,  
que viene galopando  
Manuel Rodríguez.  
Ya viene el guerrillero  
por el estero.

#### *Cueca*

Saliendo de Melipilla,  
corriendo por Talagante,  
cruzando por San Fernando,  
amaneciendo en Pomaire.

#### *Pasión*

Pasando por Rancagua,  
por San Rosendo,  
por Cauquenes, por Chena,  
por Nacimiento:  
por Nacimiento, sí,  
desde Chiñigüe,  
por todas partes viene  
Manuel Rodríguez.  
Pásale este clavel.  
Vamos con él.

#### *Cueca*

Que se apague la guitarra,  
que la patria está de duelo.  
Nuestra tierra se oscurece.  
Mataron al guerrillero.

*Y muerte*

En Til-Til lo mataron  
los asesinos,  
su espalda está sangrando  
sobre el camino:  
sobre el camino, sí.  
Quién lo diría,  
el que era nuestra sangre,  
nuestra alegría.  
La tierra está llorando.  
Vamos callando.