

*EL CORREO DE BAGDAD*, DE JOSÉ MIGUEL VARAS: NOVELA DEL  
DESENCANTO

EL CORREO DE BAGDAD, BY JOSÉ MIGUEL VARAS: A NOVEL OF  
*DISILLUSIONMENT*

Mauricio Electorat  
Universidad Diego Portales  
mauricioelectorat@gmail.com

RESUMEN

Este artículo propone una lectura de *El correo de Bagdad* (1994:2002), de José Miguel Varas, como una novela polifónica y neobarroca, siguiendo la huella abierta por los trabajos de Mijaíl Bajtín, Severo Sarduy, Irlemar Chiampi, Linda Hutcheon y Sergio Rojas, entre otros. Polifonía y neobarroco que, como en la mayoría de las novelas de las postrimerías de la modernidad, vehiculan el desencanto y la perplejidad en un mundo en el que los “grandes relatos” que la estructuraron (Lyotard, 1979) agonizan. En el caso de esta novela, como en el conjunto de la obra de Varas, esos “grandes relatos” están estrechamente vinculados al “contexto nacional”, como dice Jaime Concha (Concha, 320).

PALABRAS CLAVE: Polifonía, neobarroco, grandes relatos, desencanto, perplejidad, contexto nacional.

ABSTRACT

This study proposes to read José Miguel Varas' *El Correo de Bagdad* (1994:2002), as a polyphonic and neo-baroque novel, according to the critical fields opened by the works of Mikhail Bakhtin, Severo Sarduy, Irlemar Chiampi, Linda Hutcheon and Sergio Rojas, among others. In the novels written at the end of modernity, polyphony and neo-baroque very often convey disappointment and perplexity, as the “meta-narratives” (Lyotard, 1979) which structured the modern world are dying. In the case of *El Correo de Bagdad*, as in all of Varas' fictional works, those “meta-narratives” are closely attached to the “national context”, as Jaime Concha writes (Concha, 320).

KEY WORDS: *Polyphony, Neo-baroque, Meta-narratives, Disillusionment, Perplexity, National context.*

*Recibido: 9 de diciembre de 2014*

*Aceptado: 5 de mayo de 2015*

*El correo de Bagdad* es la tercera novela de José Miguel Varas después de *Sucedé* (1950) y *Porái* (1963). Sería la cuarta, si consideramos *Chacón* (1968) como una novela de pleno derecho y no una biografía, el punto merece ser discutido, ya lo veremos. La primera edición de *El correo de Bagdad* es de 1994, pero —aspecto que ameritaría, sin duda, un desarrollo mayor, la versión original (o completa) no se vino a publicar sino en 2002. El crítico Ignacio Valente—quien, dicho sea de paso, nunca dejó de subrayar la riqueza de la escritura vinculada al habla chilena y la “verdad” de los personajes que pueblan la narrativa de Varas, escribió que *El correo de Bagdad* “aborda graves hechos en un tono ligero, desdramatiza el drama con la ironía, y descomprime la tragedia con el humor criollo”. Y agrega que “la de Varas es una novela a la vez chilénísima y cosmopolita, en la mejor tradición del tema ‘chilenos en el extranjero’” (Valente, 5). Ignacio Valente subraya un punto fundamental: *El correo de Bagdad* es una novela cosmopolita, si se entiende por cosmopolitismo —en narrativa, al menos— el despliegue de diversos escenarios geográficos y culturales en relatos que abordan, desde una multiplicidad de *topos* (y hasta de cronotopos), determinadas problemáticas entroncadas con una cultura nacional y son así adscribibles a una determinada tradición literaria también nacional; en definitiva, novelas que “hablan” del país desde fuera del país, y también novelas que “hablan” o “le hablan” a una tradición nacional específica asimilando otras tradiciones. Nosotros postulamos que, en efecto, *El correo de Bagdad* es un discurso sobre Chile —sobre determinados aspectos cruciales de la cultura chilena, al menos— y es, al mismo tiempo, una novela que vehicula un profundo cuestionamiento de las ideologías dominantes —concretamente, del ideal socialista “desde” o “para” el tercer mundo—, entrocando así con lo que podríamos llamar el desencanto y la perplejidad postmodernos. En las antípodas de toda literatura “del exilio” o “literatura militante”, *El correo de Bagdad* es una novela de su época, caracterizada por textualidades abiertas a diversos tipos de experimentación formal y a la polifonía, que suelen ser la traducción en el plano de la arquitectura narrativa de universos de ficción en los que queda de manifiesto el desencanto respecto de los mitos fundadores de la modernidad, esos “grandes relatos”, tal como los definió Jean-François Lyotard, entre los cuales, muy fundamentalmente, el de la Razón ordenadora del mundo, su avatar, el del progreso de la Humanidad y, sobre todo para nosotros, latinoamericanos, el del indefectible “progreso revolucionario”, procreador del “hombre nuevo”, desencanto que reposa en la perplejidad, la duda y que conduce en este caso, como veremos, al travestismo o dilución del sujeto cultural.

Lo primero que cabe decir es que en el aspecto estructural la novela se presenta como un relato dentro de un relato. Esto permite introducir un juego de simetrías, un sistema de correspondencias o imbricaciones que dan pie a una proliferación de planos narrativos, juego de raigambre cervantina —concretamente “Quijotesca”— que vuelve a aparecer con plena carta de ciudadanía estética en nuestras literaturas hispanoamericanas, sobre todo en la novela de mediados del siglo XX, en la generación

que Cedomil Goic denomina “la generación irrealista”, que el crítico chileno bautiza como “generación de 1957” (Goic, 246). En primer lugar, la estructura reposa en la convención del manuscrito encontrado y aunque en este caso no es traducido, como el de Cervantes, veremos que el de la lengua es otro de los aspectos centrales de la narración. Este juego de perspectivas, tan cervantino como borgeano, que ha atravesado épocas y estéticas, remite al lector a un artificio “típico” de la narrativa moderna: el del manuscrito encontrado, la carta, el artículo de enciclopedia hallado por azar, que el lector lee “junto” con el narrador, y que supone una distancia, o una “puesta en escena” narrativa propia de la estética barroca. En el caso que nos ocupa, se presenta así: en 1973, poco antes del golpe de Estado que derrocará a Allende y a la democracia chilena, el director del diario *El Siglo* le confía a uno de sus periodistas “un sobre grande, gordo y amarillo” (Varas, 21), un “mamotreto” como lo califica el propio director, pidiéndole al periodista que lo examine cuando tenga tiempo, pues, al tratar de un pintor chileno exiliado, podría ser material útil para el suplemento cultural. Sobre esa estratagema reposa la primera imbricación estructural: *El correo de Bagdad* es, ante todo, una lectura, la que el periodista —y muy pronto exiliado— hace, a lo largo de los años, del “mamotreto”: “Me acompañó en el exilio por todas partes, con más fidelidad que Fidelia, mi esposa de aquellos tiempos. . .” (Varas, 225), cuyo contenido es una serie de cartas. La segunda imbricación o plano estructural, es este mismo universo epistolar, que está compuesto a su vez de dos planos narrativos: 1) las cartas que Josef Beran, profesor checo de lenguas romances, le dirige al director de *El Siglo*, comentando la vida y obra de Aliro Machuca (llamado también El Huerqueo, o El Werkén), pintor de origen mapuche, exiliado primero en Praga y luego en Bagdad; 2) Las misivas que el propio Huerqueo le dirige a Josef Beran, contándole pormenorizadamente la vida que lleva, junto a Eva, sobrina del profesor, primero en Praga y luego en Bagdad, ciudad a la que su pareja ha emigrado por razones laborales, así como sus búsquedas estéticas, sus deseos y tropiezos existenciales. Tenemos, así, una novela epistolar con tres planos narrativos y tres narradores: 1) el periodista que, desde un “presente del relato” lee el “mamotreto” y comenta la particular relación que mantiene a lo largo del tiempo con este universo epistolar; 2) El Huerqueo, quien, al modo de unas “confesiones”, narra al profesor los pormenores de sus sucesivos exilios, su búsqueda artística, su vacilación ideológica y finalmente su huida, pero también sus amores, y otros episodios y detalles de su vida cotidiana, y 3) el profesor checo que comenta para el (ignoto) director de *El Siglo* cada una de las cartas que El Huerqueo le ha dirigido, buscando que el diario comunista “repare”, en ambos sentidos del término, 1) la afrenta hecha por su crítico de arte a la obra del pintor, al comentar con descarada mala fe la única exposición que El Huerqueo hizo en Chile, y 2) la injusta situación de anonimato que padece en su país, y lo dé a conocer como el gran pintor chileno que es, tal como ha sido reconocido en varias capitales europeas. En total, son catorce cartas del pintor, cada una con su correspondiente glosa del profesor al director del

diario, explicando las cartas (y la vida) de El Huerqueo, y siete capítulos en los que el periodista narra las vicisitudes del “mamotreto” a lo largo de su propia peripecia vital, que se inicia en los meses previos al golpe pinochetista y termina en 1990, con su retorno del exilio y el fin de la dictadura. En total: treinta y cinco capítulos. A esta complejidad estructural corresponde, como es previsible, una complejidad de mundo, aunque sería más apropiado escribir, de mundos.

La crítica periodística, con Ignacio Valente a la cabeza, pero también Jaime Concha, uno de los pocos académicos que le ha dedicado atención a la obra de Varas, distingue en ella una clara filiación con el realismo chileno, el de la escuela de González Vera y Manuel Rojas. Concha, explicando esta filiación, ve un vínculo “evidente, profundo y significativo” entre el escritor y la colectividad nacional, al punto que “la dimensión nacional” es la viga maestra de su narrativa, “el conjunto de su obra—escribe Concha— se nos impone por su sentido crítico, discerniendo valores, observando costumbres, captando maneras y desmanes en la gente que allí vive” (Concha, 311-312). Aludiendo a las tres novelas que Varas publicó tras su regreso del exilio en 1988, el crítico chileno ve en ellas,

[...] tres novelas de gran interés e importancia, donde destaca claramente *El correo de Bagdad* [...] que no dudo en considerar como un texto mayor en el mapa de la reciente literatura chilena. Las otras son *La novela de Galvarino y Elena*, narración que se adentra en las entrañas del proceso de la Unidad Popular, al que el autor ve con empatía y fraternidad, pero también con ojo crítico y autocrítico, y el reciente *Milico* (2007), exploración a fondo, a mi ver, del reprimido inconsciente militar de nuestra historia “civil”. Varas junta aquí su experiencia del exilio y del interior, redondea un personaje que va a permanecer en la galería de las criaturas de ficción [...] Es muy plausible que este trío de novelas constituya una trilogía implícita, tácita, que deba leerse complementariamente, proyectando cada una de las piezas sobre las dos restantes (Concha, 319).

El análisis de Jaime Concha es justo: Varas es un escritor de indiscutible temática nacional, y no sólo temática, también, diríamos, “textualidad”; es chileno como Dostoievski es ruso y Louis-Ferdinand Céline, francés (volveremos sobre este punto). Y su “intuición” de que las tres novelas publicadas por Varas a su regreso del exilio forman una trilogía también nos parece acertada, con el alcance, eso sí, de que sería una trilogía integrada por tres ficciones muy diversas entre sí, a la manera de un retablo o tríptico que estuviese hecho cada uno con diferentes técnicas y materiales pictóricos. Si las tres tienen como fondo temático la realidad nacional, se trata de textos muy disímiles, tanto por su factura estructural como por el lugar desde el cual están narrados. *La novela de Galvarino y Elena* (1994) pertenece a ese tipo de narración mixta, que es al mismo tiempo testimonio y biografía, contada como ficción. Es un

texto que entra de pleno derecho en ese género híbrido que Varas cultivó a lo largo de toda su carrera y que en otra parte he llamado “literaturaperiodismo”. Ahí están *Chacón*, que es de 1968, pero también los textos dedicados a la epopeya de Neruda liderando la resistencia a González Videla, como *Neruda clandestino* (2003), y las narraciones breves que conforman *Los tenaces* (2010). El rasgo que une a estos textos es que son adscribibles a varios géneros a la vez: la biografía, el reportaje periodístico y el relato literario. De allí la pregunta formulada en el primer párrafo de este artículo: ¿es *Chacón* una biografía, un reportaje periodístico, una novela? Para nosotros, es las tres cosas a la vez: una biografía escrita utilizando la técnica de acopio y contraste de información del reportaje, narrada como una novela. En este sentido, hay una clara filiación entre *Chacón* y *La novela de Galvarino y Elena*. Si *Milico*, es como dice Concha, una exploración de nuestro inconsciente militar, comparte con *La novela de Galvarino y Elena* la característica de estar centrada en el universo de la militancia, por partida doble en el caso de *Milico*: la comunista y la propiamente militar, ofreciendo una imagen de espejos invertidos de ese universo del orden, fundamento de “nuestro inconsciente militar”, el del Partido y el del Ejército, vinculados en la novela por la soterrada —pero nada tenue— relación padre-hijo. También podríamos decir que es una novela sobre la filiación y el orden, o sobre la filiación y el des-orden, novela sobre el padre y sobre la paternidad, pero también sobre lo que Lacan llama “la función paterna” (que transmite precisamente la ley, “en el nombre del padre”), el tema da para mucho y es universal y chilénísimo, al mismo tiempo. Ahora, ¿de qué manera *El correo de Bagdad* entronca en esta trilogía? ¿Qué representa en ese “sistema” de novelas, si es que lo hay? Lo que equivale, si seguimos a Concha, a preguntarse: ¿de qué manera *El correo de Bagdad* “habla” de la realidad nacional? ¿Y qué refiere sobre esa realidad?

Anotemos, para comenzar, un dato que no nos parece del todo irrelevante: Varas regresa a Chile en 1988, tras un exilio de catorce años en la Unión Soviética, en 1989 renuncia a su militancia en el Partido Comunista y en 1994, como ya ha sido dicho, publica *El correo de Bagdad*. Que renuncie a la militancia es un dato formal, no quiere decir, ni mucho menos, que el escritor y el intelectual comprometido que fue Varas toda su vida abandone sus convicciones. Pero lo mencionamos por la sencilla razón de que *El correo de Bagdad* va a marcar una especial partición de aguas en varios aspectos. Para explicarnos, volvamos a la estructura de la novela. Los tres narradores, el profesor Beran, El Huerqueo y el periodista forman una tríada —una especie de juego de espejos— entre diferentes universos espaciotemporales: el de la extinta Checoslovaquia, que podríamos definir como el del “socialismo real”, el de Bagdad, que es el de Medio Oriente y el del socialismo del llamado entonces tercer mundo y el de Chile, que será, fundamentalmente, el del militarismo fascista latinoamericano y el exilio. Esta tríada geográfica, cultural y política, y sobre todo el hecho de que José Miguel Varas ponga en relación estos tres espacios, significa algo, obviamente. Algo que va más allá del mero pintoresquismo o exotismo de la novela de viajes, como lo

es la obra homónima —*El correo de Bagdad*, de Adolfo Rivadeneyra, publicada en Santiago de Chile en 1947, que lleva por subtítulo “Del Irak a Siria por la ruta clásica de los mercaderes”— que funciona como hipotexto de la novela de Varas. Por supuesto, como es previsible, al Huerqueo le regalarán esta obra en Bagdad y citará un par de largos extractos en sus cartas al profesor. Esas citas reproducen, casi literalmente, experiencias que el pintor mapuche tendrá en la capital iraquí, como la tradicional e indigesta cena de langostas vivas, confirmación del choque cultural entre los dos mundos y del vínculo entre dos protagonistas de ficción, que es una manera de hacer visible la hipertextualidad en la novela. Pero la tríada Bagdad-Praga-Santiago de Chile va mucho más allá de un mero afán pintoresquista, e incluso de una supuesta intención cosmopolita, que podría haber consistido en hacer una novela realista con escenarios internacionales, o sea, de internacionalizar la temática nacional, como lo hace Blest Gana. Ya me he referido, en otra parte, a la doble adscripción generacional de Varas o, si se prefiere, a su equidistancia entre la generación de 1938, de cuyo programa adquiere la ética del intelectual orientado hacia el presente (como define Foucault al intelectual de raigambre ilustrada), es decir, la del escritor cuyo cometido estético está íntimamente vinculado al imperativo ético de representar su época y su mundo, y la generación del 50, con cuyos autores comparte el énfasis en la experimentación formal, la necesidad de inventar una poética que supere el criollismo—tal como escribe Claudio Giaconi en su recuento programático publicado en la revista *Atenea* (Giaconi, 283)— e integre a la novela chilena en la corriente de la novela contemporánea mundial. Volodia Teitelboim, uno de los pilares de la generación de 1938, acude precisamente a Blest Gana y a la internacionalización de la temática chilena, para reafirmar el sentido nacional y de época del nuevo realismo que su generación propugnaba:

sus personajes principales fueron chilenos, aunque por excepción los sitúe viviendo en Europa, como sucede en *Los transplantados*, pero tampoco allí sus protagonistas son parisienses, ni ambiguas figuras cosmopolitas so capa de universales, sino chilenos que hacen una vida prestada y desarrollan una tragedia. Y una tragedia más honda precisamente porque sufren una vida alquilada, en tierra extraña. Este ángulo del legado de Blest Gana mantiene, a nuestro juicio, su validez: el novelista chileno debería ser un hombre con cierto sentido histórico, atento a la realidad social [...] Para mí, una gran novela es la que responde en algún sentido a una pregunta o angustia de su tiempo, a algo que preocupe, o sienta la sociedad, el país, el pueblo [...] (Teitelboim, 38).

José Miguel Varas es, sin duda, ese novelista con sentido histórico y atento a la realidad social. Pero *El correo de Bagdad*, a nuestro juicio, es una obra que se aleja sustancialmente del neorealismo propio de los escritores del 38 o, como la llama Cedomil Goic, de la generación de 1942, que pone el acento “en la representación de zonas de la realidad que importan, la lucha de clases, la dignificación del proletariado

como objeto de la representación literaria seria, la presentación del mundo del *lumpen proletariat* [Goic, 218], fomentando una concepción de la literatura “como expresión social de clase”, en la línea de lo que el crítico chileno llama “la norma soviética” [Goic, 217]. Por el contrario, *El correo de Bagdad* entra de plano en la órbita esteti-zante que propugna la generación del 50, en el sentido de que —como los de Donoso y Edwards, por ejemplo— este texto busca establecer una correspondencia entre las temáticas nacionales y los grandes problemas contemporáneos, mediante un énfasis manifiesto en la construcción propiamente literaria. Como postula Claudio Giaconi:

Con posterioridad a Blest Gana ha venido el lento proceso de integración con lo universal que culmina al parecer en la generación de escritores a la cual pertenezco. Hemos ido mostrando el alma de la chilenidad, no su apariencia, no sus aperos. Hemos comprendido que para avaluar el consejo de Tolstoy: “Describe bien a tu aldea y serás universal”, era necesario ser más sutil. Porque atenerse a la sola letra del consejo tolstoyano llevaba a una expresión pobre, inexacta, mentirosa. Tolstoy se refería a describir el alma de esa aldea, su psicología, a través de un conjunto de personajes (Giaconi, 288).

Internacionalizarse, poner a la novela chilena “a la altura” de la novela europea o norteamericana, transitar de lo particular a lo universal mediante unos procedimientos narrativos eficaces, es precisamente lo que persiguen los narradores del 50 y es lo que hace José Miguel Varas en *El correo de Bagdad*. Esto no quiere decir, por supuesto, que Varas deje de tener sentido histórico, ni que súbitamente pierda el interés por la realidad social, sino que esa historia y esa realidad social son vistas desde un “afuera paródico” y, por ahí, cuestionadas, relativizadas, esto es, relacionadas con un contexto mundial, cuando no subsumidas en ese contexto. Así, *El correo de Bagdad* examina desde un “afuera”, en una especie de “state of the art” de la contemporaneidad, la realidad chilena de fines del siglo XX, en tanto que las otras dos novelas de la trilogía propuesta por Concha la examinan desde “adentro”. Se imponen, evidentemente, algunas preguntas: ¿cuáles son esos procedimientos narrativos? ¿Qué queremos decir con un “afuera paródico”? A la primera pregunta podríamos responder de la siguiente manera: el programa estético de Varas reside en la lengua. Cuando decimos la lengua hay que entender por ello el habla chilena, en sus múltiples —inagotables, diríamos— registros. El mismo José Miguel Varas declaró en más de una ocasión que su principal cometido estético había consistido en procurar darle la palabra a aquellos que no tienen acceso a la palabra escrita, “a los de abajo”: la estética de Varas está orientada desde la ética y se resuelve en la palabra hablada; dicho de otro modo, su ética es la ética del habla, en el sentido de que se trata de un escritor que sistemáticamente “cede” la palabra, nunca la acapara. Esa oralidad estructural y, diríamos, “programática”, lo acerca a Céline y a Dostoievski. Y lo aleja del realismo moral de raigambre naturalista propio de los escritores del 38 que incorporan los espacios de la marginalidad social

a la narrativa chilena, porque en Varas la realidad social, e incluso, diríamos, la forma en que opera la referencialidad, esto es, la experiencia estética de lo real en el texto literario, se juega siempre a nivel del habla y no de una lengua poética, o literaria, que habría que construir para incorporar todos esos *topos* de marginalidad social al caudal de la novela chilena. En los textos de Nicomedes Guzmán o en los de Carlos Droguett, por ejemplo, hay una lengua literaria e incluso lírica. Al revés, los textos de Varas son un entramado de diálogos, donde lo que cuenta es la expresión directa de los personajes, nunca la del autor, ni siquiera la del autor travestido en narrador. De allí que el principal principio estructural de la mayoría de sus obras sea el dialogismo, o si se prefiere, lo que Bajtín entiende por polifonía:

[...] la nueva actitud artística del autor hacia el personaje, en la novela polifónica de Dostoievski, es un dialogismo grave, que va *al fondo de las cosas* y afirma la autonomía, la libertad, el inacabamiento y la ausencia de solución del personaje. Para el autor, el héroe no es ni un “él”, ni un “yo”, sino un “tú” de pleno derecho, es decir el “yo” equivalente a otro (el “tú eres”) [...] El gran diálogo en Dostoievski está organizado artísticamente como un *todo abierto* de la vida, que se mantiene ella misma en el *umbral* (Bajtín, 108-109)<sup>1</sup>.

En *El correo de Bagdad* este dialogismo es manifiesto. No hay un narrador principal, sino tres, y sus “palabras” son equivalentes en importancia estructural, equivalencia que permite precisamente la estructura epistolar: la novela en sí es un diálogo, trunco, entre los tres narradores, que le corresponde al lector recomponer. Y cada narrador habla su propia lengua: El Huerqueo y el periodista se expresan como chilenos, pero el profesor lo hace en un galimatías donde el español se mezcla con el italiano, el portugués y hasta el ladino: “[I]e ruego pasar por alto incorrecciones y barbarismos del mi español, de los estudios solitarios triste producto, y alguna mezcla con italiano o portugués, primeras lenguas romances en mi relación, sin dejar de mencionar el ladino, arcaico español de sefardíes desde la infancia conocido por mí [...]” (Varas, 24).

En esta lengua hechiza, el profesor Beran va a comentar las cartas de El Huerqueo, buscando una respuesta a las razones del rechazo —o la indiferencia— que la obra del pintor suscita en Chile. Haciendo esto, va a interpelar a su desconocido interlocutor sobre la cultura chilena, el lugar de los mapuches, la política, sobre la realidad nacional, en definitiva.

Entonces, con ánimo vindicativo, fieles copias dactiloscópicas de cartas del Huerqueo a este servidor, envío. Documentos invalorable en cuanto atinge

---

<sup>1</sup> La traducción a las citas de Bajtín son hechas por el autor de este artículo.

su ideal posición cuanto hechos biográficos del quien mañana cual Gran Artista Nacional se reconocerá. A lo antedicho agregar se debe interés histórico-anecdótico-vital de tales cartas dados vivacidad de estilo y literaria capacidad del firmante (Varas, 26).

Tenemos, pues, a un profesor checo que se pregunta sobre la realidad chilena en una lengua distorsionada, “babélica”, en la que no podemos dejar de ver un recurso de teatralización barroca: el habla de mampostería del extranjero nos presenta —en primer lugar al periodista, pero también a nosotros, lectores fuera del texto— la peripecia vital de un pintor mapuche desconocido o ninguneado en Chile, aunque reconocido en varias capitales europeas, un “caso de escuela” de la cultura chilena si se quiere. Pero además, las cartas del profesor glosando las del pintor funcionan, de hecho, como hipertextos de estas últimas; esta es la verdadera intertextualidad en la novela, la más extendida y significativa; la otra, las citas de *El correo de Bagdad* de Rivadeneyra, es una mera referencia cultural, el autor reconoce el hipotexto y lo cita, punto. En cambio, las cartas de Josef Beran “suponen” necesariamente las del Huerqueo, en una clara relación de paratextualidad y muchas veces de reescritura. El profesor Beran lo anuncia así en su primera carta al director: “POST SCRIPTUM. Post cada carta del pintor notas preparé: está muy necesario para detalles o conceptos aclarar, agregar fatos que cartas no contienen. De hecho, comentarios en narración de hechos derivaron. Todo con grande sinceridade escribí” (Varas, 27).

El personaje del Huerqueo aparece, pues, estructurado en base a un doble discurso: el propio y el del profesor, y este último funciona como un espejo deformante del discurso del pintor, relación de proliferación discursiva propiamente barroca. Esta tensión discursiva, entre el discurso propio y el discurso especular y deformante del profesor, redobla la centralidad del Huerqueo como personaje principal de la novela. Para Bajtín la novela “es la diversidad social de las lenguas, a veces de lenguas y de voces individuales” (Bajtín, 80). Pluriestilística, plurivocal y plurilingüe, la novela es “un ensamblaje de estilos” y la lengua de la novela, “un sistema de lenguas” (Bajtín, 87). En el “sistema” de *El correo de Bagdad*, la lengua de Josef Beran es una parodia del castellano que funciona no sólo como hipertexto de la lengua del pintor, sino que al preguntarse por los motivos del rechazo de la crítica chilena a un artista desconocido de la élite y que se reconoce además identitariamente en una etnia marginalizada, se está preguntando por esa “realidad social” que preconizaba Volodia Teitelboim. Pero se trata de una pregunta formulada desde la parodia. La “voz” de Beran es doblemente distante, la distancia geográfica —la lengua mosaico del profesor checo— permite desplegar la distancia que supone toda parodia. La de Josef Beran es una interpelación hecha “desde afuera”. Al mismo tiempo, en su función de hipertexto, vehicula la reflexión del propio pintor sobre su circunstancia cultural y vital. El Huerqueo, en sus cartas, es también un extranjero que interpela, y a quien interpela profundamente,

la realidad del país en el que vive. Una realidad de la que no comprende la lengua, ni la cultura. Como en un juego de espejos, en este despliegue de escenarios múltiples el chileno-mapuche interpela en sus cartas a Irak y el checo interpela a Chile, en un cruce de perspectivas que podríamos asimilar a lo que Chiampi y otros autores definen como teatralización barroca. Si Irlemar Chiampi plantea que el “síndrome barroco” surgido a finales del siglo pasado, es una estrategia que pasa por “un reciclaje del Barroco histórico, con una perspectiva posmoderna, para extraer de él las lecciones de representación paroxística, de artificio, de teatralización y de sobrecodificación”, como una respuesta a la “crisis de las Grandes Causas” (Chiampi, 3), con Rojas diríamos que “se trataría de entender la máscara, el disfraz, la escenografía [...] como el cuerpo retórico de una realidad más profunda que sólo de esa manera puede ser aludida o referida” (Rojas, 219).

El Huerqueo es el extranjero, el bárbaro que pone por escrito su extrañeza y extranjería, escritura desde la alteridad radical que es a su vez amplificada por la parodia deformante del profesor. El movimiento del Huerqueo, desde la afirmación de la extrañeza y la diferencia hacia la dilución identitaria y cultural, se produce sobre todo en dos planos: el plano erótico, en la dimensión de las relaciones personales, y el plano ético, en la dimensión de la vida social. Tal como lo sintetiza Josef Beran,

Temas tratados en tres ocasiones pueden agruparse según tres asignaturas, a saber: A/ relaciones con Eva y otras; B/ relaciones con la pintura; C/relaciones con el mundo (la vida?)

#### ASIGNATURA A

Reconoció Huerqueo con esa grande candor que hacia migo siempre tenía, que víncolí con Eva son muy dañados, momento difícil, tal vez más allá de reparación. En eso influye “dispersión espermática”, según decir del pintor, irrefrenable tendencia al acercamiento a otras mujeres, pero no solo. Agrega: `Parece cierto, don Josef, lo que dicen en mi tierra, que la mujer ha nació pa´ casarse y el hombre pa´ no casarse nunca´ (Varas, 251-252).

El plano de la creación y la búsqueda estética es igualmente estructurante del personaje, pero queda subsumido en los dos primeros: el erotismo y la ética conforman así un binomio temático que llevará al personaje al abandono de la pintura y a su transformación o dilución cultural: Aliro Machuca, pintor chileno-mapuche radicado en Bagdad se transformará, en las montañas del Kurdistán, en el guerrillero kurdo Alí Machuk. En esta dilución y conversión identitaria hay dos aspectos cruciales. El desencanto con el socialismo real es el primero de ellos: a lo largo de la correspondencia del Huerqueo con el profesor hay una profusión de escenas que ponen en relieve la

injusticia, los privilegios y hasta el clasismo, engendrados por la Revolución Socialista. Así por ejemplo, nada más llegar a Bagdad:

Allí, en un rincón, contemplaba el panorama con cierta sonrisa nada menos que nuestro Presidente de la Unión Internacional de Estudiantes, gordo, moreno y displaciente, don Jiri Pelikan [...] Una de las secretarias le exigió en tono perentorio que explicara la manifestación de mujeres que nos salió al encuentro. Dijo con su aplomo de siempre: “Compañeros, ellas protestan porque hay un grupo de estudiantes condenados a muerte por un tribunal militar. Entre ellos, el Presidente de la Unión de Estudiantes de Iraq”.

Hubo un coro horrorizado e indignado: “¡No es posible! ¡Estudiantes condenados a muerte! ¿Pero por qué?... El Congreso debe suspenderse [...]”

Pelikan sonreía. Levantó una mano: “Momento compañeros. No nos precipitemos. *To chce klid*. Nosotros, la mesa del ejecutivo, tuvimos hoy una entrevista con pan general Karim Kassem. Nos recibió cordialmente y se manifestó muy satisfecho y honrado de tener aquí a los jefes del movimiento estudiantil del mundo entero. Dijo que es una gran manifestación de solidaridad con la Revolución iraquí [...] (Varas, 64-65).

Aunque, sin duda, la escena más potente es la del descubrimiento del cadáver en el río; encima de los humildes puestos de venta de pescado se alza la “cadenciosa y licenciosa” noche de los privilegiados del régimen mientras, abajo, los pescadores extraen de las aguas un cadáver, “parecido” a Cristo, el lector se podría preguntar: ¿el que paga por los “pecados” del socialismo?

Giré un instante dando la espalda al río y vi, a gran altura, a través de un muro de cristal, el salón incandescente de un gran restaurante en el que se movían mozos con chaquetas de color granate por entre mesas de manteles blancos a las que estaban sentados hombres y mujeres en trajes de noche.

A mis espaldas escuché la voz de Veisberk que decía: “Es un muerto. Hay un muerto en el río”. [...] Cuatro o cinco hombres, dos de ellos semidesnudos y chorreando, traían un cuerpo blanco semicubierto con un trapo. Alcancé a ver que era un hombre joven, con barba. Pensé que se parecía a Cristo. [...] Quedó rodeado de aquellas velas de pobre iluminación sobre los mesones [...] Subimos de nuevo a la avenida de los clubes nocturnos. Se oía música árabe cadenciosa y licenciosa. A nuestro lado pasó una limusina que al avanzar no producía otro ruido que un chasquido sensual de las llantas sobre el asfalto. [...] De la puerta de un hotel llegó una risa de mujer (Varas, 165-166).

Esa misma escena será transformada —como tantas otras de las del relato del Huerqueo— en un cuadro; esta relación “metabólica” entre vida y arte, o entre experiencia y poesía, es sistemáticamente comentada por el profesor, en la ya mencionada estructura de proliferación textual: relato del Huerqueo-glosa del profesor-lectura (y a veces, comentario) del periodista. Al lector no se le puede escapar la ironía del cuadro descrito: en la esfera celeste, los “hoteles de luxe”; en la intermedia, militares y ricos; y en la escatológica, los pescadores —o sea, el pueblo— y el cadáver de todos ellos: el hombre anónimo, “parecido a Cristo”. Es una especie de “Entierro del conde de Orgaz” del ideal socialista:

Luego habló de su complejo trabajo, el mayor de todos por su tamaño, “Noche en el Tigris”, en tres diferentes niveles concebido: el más alto para grandes hoteles “de luxe”, el intermedio de la carretera con automóviles en los que viajan militares y ricos del país, el inferior con el río, los pescadores, las fogatas, las luces, las velas y el cadáver flotante del hombre con barba parecido a Cristo.

‘Es, modestamente, hasta cierto punto, como idea del Greco en El entierro del conde de Orgaz’ (Varas, 174).

Pero la doble conversión del pintor: de artista a guerrillero, de chileno-mapuche a kurdo, está motivada no solo por el desencanto del socialismo real, sino por el erotismo. El amor erótico es, en la experiencia del Huerqueo, una vía de conocimiento, tanto en el plano estético —lo que lo lleva, por ejemplo, a comprar a Djamila, la esclava bereber, para hacerle una serie de retratos, episodio que terminará en un rocambolesco romance en París—, como en el ámbito de la ética. Así, es Zekiye, su última enamorada, de origen suizo-kurda, por la que abandona a Eva, tras el episodio de Djamila, con quien se adentrará, literalmente, en la cultura kurda, para terminar por sumarse a la lucha de este pueblo, históricamente marginalizado como el mapuche. Tres mujeres (Eva, Djamila, Zekiye), tres o cuatro universos culturales: el checo, el chileno, el iraquí, el kurdo.

Está indudosa hondura de sus amorosos sentimientos hacia Zekiye, diré más bien pasión, que muy reforzada aparece por a/comunión entre visión del mundo desgarrado por lucha entre potencias opresoras y pueblos oprimidos [...]; b/ compartida conciencia de minorías oprimidas en sus propios países (kurdos-mapuches), exacerbado sentimiento étnico nacional del que, para mí paradójico, deriva internacionalista romántica idea que es igual luchar aquí o allá, que liberación de unos contribuye a de otros y que este es ético deber personal. Discrepancia sobre papel de Unión Soviética y socialismos —Zekiye altamente valorándolo y confiando, Huerqueo con grandes dudas— resulta relativamente secundaria en contexto de intensa y sexual y política relación (Varas, 281).

Hay, pues, una translación del plano erótico al plano ético y una proliferación de escenarios y personajes para narrar lo que podríamos llamar una dilución cultural, o deconstrucción identitaria, o sencillamente, una desaparición; erotismo y ética son el motor de esa transformación radical.

Ya estoy escuchando a algunos: temas cosmopolitas, pintura extranjerizante. Sé que eso es injusto, porque yo me sitúo ante los temas con el máximo de honestidad y no puedo estar pintando bellas mapuchitas de ojos negros cuando estoy en las antípodas. Cuando estoy allá, tampoco. En el fondo pretendo que mi pintura es válida también para Chile ya que habla de verdades esenciales, un fondo humano compartido [...]

Y en ese momento, agregó algo que me produjo horror:

‘Por otra parte, ¿qué importa toda la pintura del mundo ante el dolor de un solo niño sin piernas debido a un bombardeo?’ (Varas, 282).

La pregunta que se hace El Huerqueo expresa el desencanto respecto a la capacidad transformadora del socialismo, pero también respecto al arte, la estética pierde todo sentido en un mundo en que el socialismo de Estado se ha vuelto tan reaccionario como el capitalismo, la ética prima e impone la rebelión por las armas, el enfrentamiento militar junto con las minorías (kurdos, mapuches) es la única vía para mantener viva la comunión revolucionaria. Desencanto o desengaño del socialismo establecido, o de lo político, puesto que la única vía posible es la de las armas, desencanto asimismo de la pareja constituida: “Contradictoria persistencia de anteriores decisiones o planes matrimoniales conjuntamente acordados –retorno a Praga, hijo, casa, compartida vida le atormenta; aunque tiende a rechazarles como ‘ilusiones pequeñoburguesas’” (Varas, 280-281), primacía del amor erótico y deseo de fuga vista como un imperativo ético. Esta pérdida de sentido hace que la escritura y la estructura de *El correo de Bagdad* calcen con esa sensibilidad finisecular llamada Neobarroco, que Irleamar Chiampi ve como

una etapa crítica de la modernidad estética, es cierto, pero tal vez un nuevo avatar en la tradición de la ruptura. Ya para los que ven el espectáculo lúdrico de las formas barrocas como signo de una alteridad (re)emergente ante el colapso de los pensamientos del progreso y los formalismos de la Historia, esos reciclajes son nada más y nada menos que el síntoma de cierto pesimismo (¿un nuevo “desengaño”?) que caracteriza la era del “fin de las utopías” en este fin de siglo y de milenio (Chiampi, 3).

Un tema subsidiario, pero que no deja de ser importante, es el de la dilución del mito romántico del artista. La translación —o traducción— entre experiencia y poesía es

una característica estructural del personaje del Huerqueo. Pero la transformación de Aliro Machuca en Alí Machuk es evidentemente una parodia de ese mito: la identidad del artista “se disuelve” en un “allá lejos”, en otra cultura, donde el arte no opera como revelador de una verdad del mundo, no hay fuego prometeico, sólo el de los fusiles. *El correo de Bagdad* es también una parodia del “mito” rimbaudiano. Como el Rimbaud final –traficante de marfil y armas en África–, Machuca se disuelve en la alteridad, se vuelve el Otro, el extranjero. *El correo de Bagdad*, novela neobarroca, plantea así el problema del sentido desde las postrimerías de la modernidad, tal como lo define Sergio Rojas:

esto es, la relación con el sentido como demanda de sentido, desarrollando por una parte un trabajo de radical experimentación con el lenguaje (en que el espectador-lector asiste en forma sostenida a una “puesta en escena”), pero también recuperando como “motivo” la brutalidad de la existencia humana, cuyas retóricas cotidianas (identidades, formas sociales, instituciones, saberes) exhiben una fragilidad que acontece con la emergencia de una materialidad que se desarrolla más allá del sentido (Rojas, 234).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtine, Mikail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Gallimard, 1970.
- Chiampi, Irlemar. “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”, en *Criterios* 32 (1994): 171-183.
- . *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Concha, Jaime. *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Giacconi, Claudio. “Una experiencia literaria”. *Atenea* 380-381 (1958): 282-289.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca*. Santiago: Editorial Palinodia, 2010.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- Teitelboim, Volodia. *El oficio ciudadano*. Santiago: Nascimento, 1973.
- Valente, Ignacio. “Pintor mapuche en el Medio Oriente”, en *Revista de Libros (El Mercurio)* 269, 26 de junio, 1994.
- Varas, José Miguel. *El correo de Bagdad*. Santiago: Alfaguara, 2002.