

ESPACIOS ABISALES Y ARQUETIPOS EN LA NARRATIVA DE ANTONIO GIL¹

Antonia Viu*

La última novela de Antonio Gil (1954), *Carne y Jacintos*, comienza con una cita al pasaje más famoso de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin

Hay un cuadro de Klee que se titula *Ángelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El Ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

Creo que Benjamin aporta un punto de vista central para intentar explicar la obra narrativa de Antonio Gil en su conjunto y su particular manera de enfrentar la temporalidad. La idea de la catástrofe, de las ruinas, de los muertos, de aquellos recuerdos, como dice Benjamin más adelante en ese mismo texto, tal y como relumbran en el instante de un peligro. Dicho peligro es el de ser subyugados por los vencedores que contarán la historia de lo que allí se disputa, ese cortejo triunfal que avanza sobre multitudes de cadáveres sepultos, llevando un botín al que llaman bienes de cultura, pero cuyo origen no podrá considerarse sin horror.

En otro lugar² me he referido a la presencia en todas las novelas de Gil de imágenes recurrentes, que adquieren un carácter visual ya que son dispositivos poéticos espacializadores del tiempo lineal, y que aluden precisamente a ciertas encrucijadas históricas en las que se juega un conflicto entre dos visiones de mundo. La resolución de dicho conflicto, anticipable para el lector en virtud de un saber histórico previo, se difiere en las novelas, se suspende en estas imágenes plásticas que desgarran la narración por una cualidad emotiva muy diferente a la del texto que interrumpen. Volviendo a Benjamin, se trata de imágenes que traducen

¹ Este trabajo es parte del proyecto N° 11100044 del Concurso de Iniciación en Investigación 2010 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt), Chile: “La espacialización del tiempo y la identidad en la narrativa de Antonio Gil”.

² Viu, Antonia. “De encrucijadas y mediaciones: *Cielo de serpientes* de Antonio Gil”. *Anales de literatura chilena*, N° 14 (diciembre, 2010):193-204.

todo el horror que el ángel de la historia es capaz de ver en esa acumulación de ruinas que irremediamente va dejando atrás.

Esta visión del pasado resuena en las definiciones sobre la literatura neobarroca.³ Pienso en la de Severo Sardui, Irlemar Chiampi, y en la del chileno Sergio Rojas. Según Rojas, entre las novelas históricas latinoamericanas contemporáneas “encontramos esa escritura neobarroca para dar cuenta de un pasado que se considera catastrófico y por lo tanto como caído de toda narración posible”. Se trataría de una escritura anecdótica, hecha de detalles intrascendentes e imposibles de verificar que resultan ser “el estilo adecuado a la escritura de la catástrofe, porque de lo que se trata precisamente es de escenificar “la ausencia de mundo de los acontecimientos, pues acontecen en un tiempo y un espacio no cobijado por el sentido” (114-115).

Sería largo justificar aquí la pertinencia de la vinculación de la narrativa de Gil al neobarroco, aunque me parece que ésta es clara y ha sido sugerida por el mismo autor,⁴ pero sin duda hay aspectos de dicha vinculación afines a lo que a continuación señalaré al intentar demostrar que una de las formas de resistencia de la narrativa de Gil a la temporalidad lineal de la modernidad es la espacialización del tiempo y la identidad. Las maneras en que esto ocurre son diversas y en este trabajo trataré de esbozar algunas aunque sea de manera muy esquemática, principalmente en cinco de las seis novelas de Antonio Gil escritas hasta ahora: *Mezquina Memoria* (1996), *Cosa Mentale* (1999), *Las playas del otro mundo* (2004), *Cielo de serpientes* (2008) y *Carne y Jacintos* (2010).⁵

³ Ante la proliferación de estudios que atribuyen el carácter de barroco o neobarroco a textos latinoamericanos frente a los cuales resulta difícil percibir un marco común (desde Carpentier a Lemebel, por ejemplo), creo oportuno recordar lo que señala Mabel Moraña: “Quizá es justamente esa perpetuación y ese reciclamiento de la forma barroca la pauta de un diálogo persistente de las culturas postcoloniales latinoamericanas ya no solo con la ‘modernidad perversa’ impuesta desde la conquista, sino también con la modernidad heterogénea, periférica e hibridizada de la América Latina moderna y contemporánea en sus distintas instancias de desenvolvimiento histórico”. Siguiendo a Bolívar Echeverría, Moraña agrega que “el modelo barroco expone, aun en sus formas más actuales, “una dramaticidad originaria” que justifica “su constante vigencia simbólico —ideológica” y que, por lo tanto, evidenciaría la necesidad de historiar sus actualizaciones— (2010:59).

⁴ Cuando en una entrevista le preguntan “¿A qué fantasía está ligado el lenguaje que usted usa?”, Gil responde: “Al barroco, que necesita nombrar y deslumbrar nombrando. Eso tiene una importante tradición en la literatura latinoamericana y yo respondo a ella. Somos barrocos, cuestión que está en nuestra narrativa como algo muy poderoso, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Lezama Lima. Se supone que al escritor barroco le dictan los ángeles y es esa la sensación que busca producir”, *Paula* 773 (1998:50-53).

⁵ En este trabajo considero cinco de las novelas de Antonio Gil: *Cosa Mentale* (1994) *Mezquina memoria* (1997), *Las playas del otro mundo* (2004), *Cielo de Serpientes* (2008), *Carne y Jacintos* (2010). Dejo fuera la primera novela de Gil, *Hijo de mí* (Santiago: Editorial Los Andes, 1992) porque es sin duda su novela más conocida y estudiada. Es la única además que a la fecha ha sido traducida y publicada fuera de Chile (Gil, Antonio. *Le Butin de cendres. Traduit de l'espagnol par Béatrice de Chavagnac*. Paris: Éditions Denoël, 1999).

UN TIEMPO EMPOZADO

La imagen heraclíteica del tiempo como un río en el que no podremos bañarnos dos veces, se contradice abiertamente en *Mezquina memoria* donde se nos dice que el tiempo no es ese río ilusorio que inventamos. Mucho más se parece al “barro barroco” con que Mariano de Sucre describe las costas de Chile desde el mar en *Cosa mentale*, un tiempo a la deriva como el océano que surca John Dee sin avanzar en *Las playas del otro mundo*. De esta imagen de aguas espesas y detenidas pasamos con facilidad a la de aguas estancadas, putrefactas. Así lo sienten los tres soldados de Cortés que eternamente atraviesan el plantío de maíz en la misma novela, sin poder llegar nunca a su destino. Uno de ellos dice “Esto ya ha ocurrido antes. De eso estoy seguro. Miren estas cañas. Son las mismas, las mismas cañas de siempre. No avanzamos” (124).

Interesante resulta señalar que estas imágenes de una liquidez espesa son la condición necesaria para una de las principales paradojas de la narrativa de Gil: el movimiento detenido. Bajo esta premisa se describe por ejemplo al inicio de *Carne y jacintos* las casas de fachada continua de la calle Cuevas donde en 1934 vive el Pope Julio sus últimos días, un cura renegado que se había vuelto masón y asumido la defensa de los pobres en el convulsionado Santiago de 1905. Dichas casas “se disponen como los vagones de un tren inmóvil” (13). Un sinfín de escenas repiten este gesto: en *Cielo de Serpientes* vemos el imperceptible movimiento del cortejo que lleva al niño al apu cordillerano; en *Mezquina memoria* se habla de “relámpagos lentos” (67), divisamos a Fernando Moreno yéndose eternamente a Poitiers (76), o esa bandera pirata que flamea a pesar de estar hecha con el inmóvil manto de la oscuridad: “Afuera el viento agita el ancho paño de la noche que, con su blanquísima calavera menguante, semeja más que nunca la divisa pirata izada en el mástil del mundo” (76-77); como decíamos, en las aguas de *Las playas del otro mundo* los soldados de Cortés no terminarán ya de cruzar el maizal y Leviatán, la única nave que navega lenta y rápidamente a la vez, hace su misteriosa aparición.

El ritmo de la nave es en efecto el que nos da la clave para identificar el material del que están hechas todas la escenas citadas, ya que el narrador de esta última novela nos dice que el contradictorio paso de Leviatán solo es posible en los sueños.⁶ En los sueños, en la imaginación, lo cierto es que una de las claves para entender la narrativa de Gil es que el espacio es psíquico y geográfico a la vez, y

⁶ En una introducción a la obra de Ludwig Binswanger *Traum und existenz*, Foucault discute, entre otras, la visión freudiana de los sueños. El error de Freud, según Foucault, sería no ir más allá de la interpretación de los sueños como una rapsodia de imágenes, restándoles todo valor como una forma de experiencia. Para Foucault, en cambio, se trata de una experiencia imaginaria que no se agotaría en un análisis psicológico, “porque también incumbe a la teoría del conocimiento” (1999:81). Después de revisar la historia de las concepciones en torno al sueño afirma: “El sueño no es una modalidad de la imaginación; es su condición primera de posibilidad” (1999:111). Está inversión de los términos que realiza Foucault parece un buen lugar desde el cual mirar los mundos que surgen en las novelas de Gil en virtud del sueño, y las experiencias a las que este permite acceder.

por ello quizás sería más apropiado hablar de visiones que se materializan y no de acontecimientos que se suceden. De hecho los narradores muchas veces apelan al lector desde una lógica totalmente intuitiva, telepática, casi mágica. En *Mezquina Memoria* leemos: “Lector, si cierras ahora mismo los ojos te sentirás un figurante en el teatro devastado de la noche” (55).

La videncia es un don y su importancia se tematiza de muchas formas en las diversas novelas: astrólogos como el árabe Mamud Ras Alagué de *Mezquina memoria* o el isabelino John Dee de *Las playas del otro mundo*; el espejo de la princesa Xaxán que predice el futuro o el manuscrito que guía el viaje de Zohar Braña en la misma novela. De don, la profecía pasa muy pronto a convertirse en maldición. En *Mezquina memoria* leemos: “Augur y poeta han de pagar su libertad. Nadie habrá de perdonarles el don. El astrólogo a la hoguera y el escriba al olvido” (90). Así videncia y poesía, magia y fantasía parecen íntimamente unidas en las obras que revisamos.

ESPACIOS ABISALES

Ya señalé que el espacio en Gil es un territorio psíquico y no solo geográfico. De hecho John Dee, el astrólogo que agoniza en *Las playas del otro mundo*, deja inconclusa una obra que se nos informa se proyectaba como una refutación de la geometría euclidiana, de la geometría plana, podríamos añadir aquí, y ello coincide con la posibilidad presente en la novela de que el viaje horizontal se vuelva vertical, yendo hacia el interior de la tierra. Por otra parte en *Cosa mentale* se señala que “por fin el mapa es el paisaje” (96) y más allá de las reminiscencias postmodernas que está afirmación evoque es posible tomarla al pie de la letra y entender que la novela trabaja con toda una fenomenología de las imágenes que supone abrirlas al lector y liberarlas de la bidimensionalidad y la inmovilidad de los cuadros, o de la linealidad de la escritura. Desde esta perspectiva *Cosa Mentale*, novela que se estructura en torno a José Gil de Castro y sus pinturas como un elemento central en el tejido cultural de esa época, podría leerse no solo como una meditación acerca de la representación, como he hecho en un trabajo anterior,⁷ sino precisamente como una reflexión acerca de la fenomenología de las imágenes, mostrando que la bidimensional aparente de los cuadros o de la escritura es más una forma de leer que empieza a entrar en franca obsolescencia que una cualidad intrínseca de dichos soportes.⁸

⁷ Viu, Antonia. “El papel del arte en la creación de imágenes de identidad” *Imaginar el pasado, decir el presente: La novela histórica chilena 1985-2003*. Santiago: Ril, 2007, (216-219).

⁸ Como señala Josep M. Catalá en *La imagen compleja. Fenomenología de las imágenes visuales en la era de la cultura visual* (2005): “Aunque no todas las imágenes, ni mucho menos, son mapas de una posible vivencia, todas pueden, sin embargo, descomponerse entre un espacio perceptual visible y el *mapa* imaginario que ha dado lugar a lo perceptual y que constituye su *interior*” (92). La constatación de la fluidez entre lo imaginario y lo vivencial que posibilita esta manera de concebir las imágenes es lo que muchas veces queda en evidencia en las novelas de Gil. Si bien se trata de textos escritos y no de imágenes visuales, novelas como *Cosa Mentale* hacen surgir esa reflexión en

Por otra parte, *Las playas del otro mundo* nos dice concretamente que “el temor a lo que no conocemos se manifiesta en términos de espacio” (113) o que la “psiquis es un cuarto oscuro” (52), permitiéndonos interpretar toda la expedición hacia la Antártica como un viaje intrapsíquico y transformando muy gráficamente la mente en un lugar transitable, en el que sortear témpanos, abismos, y desiertos en un viaje que lleva a los personajes cada vez más dentro de sí mismos. Desde esta lógica entendemos por qué los cuerpos de Dee o de Kelly se describen en términos de un paisaje interno: “...por la sierra de los órganos, entre los despeñaderos, árboles y raíces de nervios, vísceras, venas y arterias, selvas de tejido y praderas de piel humana, bajando hasta el roquedal de los huesos, allá en los vastos desiertos por donde sopla el espíritu, huracanado y sin pausa” (52).

Esta equivalencia entre afuera y adentro, la reversibilidad entre espacio psíquico y geográfico, está señalada en las distintas novelas por lo que he identificado como espacios abisales, lugares a los que los personajes llegan con la súbita conciencia de que hay algo perdido entre las ruinas del tiempo que de pronto es posible recuperar,⁹ un objeto ubicuo, que brilla y desaparece casi simultáneamente, o una sombra que no alcanza a ser una presencia. Generalmente llegan ahí por un accidente que es al mismo tiempo físico y psíquico: el terremoto en la mitad de *Cosa mentale* coincide con la demencia del maestro del Pozo y ambas cosas permiten la irrupción de lo abiertamente fantástico en la novela. Hay que recordar que la primera parte de este texto se cierra cuando del Pozo termina de cubrir con pintura negra un lienzo y tras su mutis entramos en la segunda parte de la novela, que se inicia con el terremoto

Y tal cual. Hemos caído en el abismo. Todo comienza con un ruido ensordecedor que hace que todo se tambalee. Luego viene el estremecimiento creciente, incalculable de la tierra... un balcón se viene abajo y parece que nunca tocará la tierra. Viene. Viene. Viene cayendo y no llega. Un perro inmóvil. Una grieta que crece entre nuestros pies. El estrépito inconcebible de millares de objetos cayendo... (101).

Luego de la delirante travesía por la cordillera de Gil del Yugo y el Mulato que la caída en el abismo permite, Gil de Castro volverá a su sensatez habitual y al efímero retrato que de él es capaz de reconstruir la historia oficial.

Por otra parte, en *Mezquina memoria*, el sueño etílico de Alonso de Ercilla lo lleva cada noche a la venta en la llanura,¹⁰ un espacio en que concurren voces de

tanto tematizan la pintura y el texto adquiere carácter visual en virtud de las estrategias típicamente barrocas y de un lenguaje intensamente poético.

⁹ Reforzando la posibilidad de recuperación que supone la ruina, Mabel Moraña (2010) señala que el concepto de ruina puede aludir a lo diferencial en su acepción matemática de residuo, vale decir, a lo que “sobrevive y permanece en una existencia fantasmática, desplazada, fuera del tiempo y lugar” (80).

¹⁰ La venta de *Mezquina memoria* evoca desde una elaboración muy particular, que sería interesante profundizar, la bodega de la novela *Felipe Delgado* (1979), del boliviano Jaime Sáenz, autor con quien se establece un diálogo concreto en *Las playas del otro mundo* por medio de uno de los epígrafes de esta última novela.

distintos tiempos y lugares, una especie de limbo en medio de ninguna parte si no fuera por la fuerte presencia de la noche que lo enmarca y que impide que los presentes se reconozcan. Lo que convoca a todos los que están ahí es Ercilla, como si fueran fantasmas que le vienen a anticipar lo que la posteridad dirá de él. Es llamativo que la voz de Maese Iñigo Verrés, tal como dice el narrador, parezca salir de profundidades abisales (25), recuperando lo psíquico el predominio que adquiere sobre el territorio en estos lugares. Cuando le preguntan a uno de ellos qué lo hizo ir por allí, este responde: “la verdad no sé dónde me encuentro. Y este pozo de betún no me parece un lugar en verdad, tal vez un sueño” (70). Pero el equilibrio pronto se restablece pues si bien la venta puede verse como un espacio onírico, Ercilla se despliega como un territorio: “Ahora todos somos Ercilla hasta que el sol nos deje sin bote y sin remos” (27) dice Maese Verrés, mientras el mismo poeta reconoce: “...fuimos Ercilla. Pero eso no podía durar para siempre...” (71). Por si queda alguna duda, Verrés aclara: “Qué antes, qué después, Todo viene ocurriendo en Arcilla, mi lineal Salamanquino” (25).

En *Las playas del otro mundo*, la reversibilidad entre afuera y adentro se muestra de manera explícita. La expedición de Zohar Braña lo que busca es la entrada a la tierra hueca, esa cavidad en la Antártica que les permitirá viajar por el vientre de la tierra y por el tiempo hasta llegar a la conquista de América, en un viaje en que la ultramoderna expedición se transforma en la excursión de Cortés, para que todo vuelva a comenzar. Al llegar a la Antártica, Zohar Braña tiene completa consciencia de que su viaje ha cambiado de cualidad. Cuando uno de sus hombres le pregunta dónde están, Braña responde: “En ninguna parte ... Este es un espacio de ficción soldado y nuestra presencia aquí no guarda ninguna relación con la geografía” (111).

El viaje al centro de la tierra, en la más fantástica tradición de Julio Verne, es también un viaje por los confines de lo conocido, no solo en términos geográficos sino también por los confines de la propia identidad, hasta que Zohar Braña se vuelve un lejano recuerdo para sí mismo al “entrar” en Hernán Cortés. El verbo entrar podría ser literal, porque lo que va ocurriendo de manera cada vez más clara es que este territorio psíquico se vuelve arquetípico y va trascendiendo las identidades individuales e históricas. Así, no se trata solo de que la mente se vuelva un territorio, sino que los límites de la mente, la identidad a la que la asociamos, de pronto se vuelve solo un punto, un cruce de caminos en el que cualquiera puede encontrarse alguna vez y luego abandonar

Entonces fue que Zohar Braña supo que él ya no era él, y que una entidad antigua y poderosa estaba haciendo uso de su suerte. Ya no era él, sino lo que esa fuerza ejercía sobre un viejo molde. Y su respiración adquirió un ritmo nuevo. Y sus ojos se voltearon a mirar aquello que nunca habían mirado. Y vio de golpe la realidad sin matices. Y comenzó a olvidar y a recordar nuevas cosas. Rostros y lugares que hasta entonces no conocía (107).

Aunque el apu de *Cielo de serpientes* es precisamente lo contrario de las profundidades aludidas en términos geográficos, ya que se trata de una cumbre cordillerana, también resulta un lugar físico que simboliza el destino de un viaje psíquico. Mediante el rito de ser llevado al apu, el niño dormido se conecta con otro tiempo y la preservación del valle que de ahí en adelante custodiará depende de que todas las cosas que forman parte de dicho mundo entren en su sueño. Es decir, la persistencia del mundo material depende de su persistencia onírica.

En otro tono, pero también en esta línea, la última novela de Gil, *Carne y Jacintos* presenta un espacio abisal en la gruta en la que debe meditar el Pope Julio (contextualizar) antes de recibir la iniciación masónica. De alguna forma esa ceremonia significa renegar de su fe católica y volverse otro, otro que quizás pueda reanudar el viaje emprendido en Carrizal bajo mucho tiempo atrás, cuando era poeta. Sus pasos en la arena de Carrizal bajo lo han perseguido durante muchos años y al renegar de su fe podrá encontrar su misión junto a los pobres, en una imagen que de muchas maneras recuerda el destino de Juan Bautista, llamado a advertir desde el desierto el apocalipsis de un mundo y a proclamar el advenimiento de otro nuevo. Así, parte del destino del Pope Julio parece ser convertirse en Juan Bautista, recorrer el territorio que es Juan Bautista

[Las pulgas] Eran como una maldición bíblica que nadie atinaba a explicar. Nadie salvo el Pope Julio, para quien todo aquello eran signos del Final. No del fin del mundo, claro. Sino de un pequeño Apocalipsis que tendría lugar en tierras chilenas. Y del que él sería el San Juan, tan amado por sus nuevos Hermanos del Rito de Misraim (114).

DE ARQUETIPOS E IMPOSTORES

El pope Julio es Juan Bautista o todos somos Ercilla, cualquiera sea la formulación que esta idea de la identidad como un cruce de caminos asume, lo cierto es que hay personajes en los que la trayectoria de una identidad a otra se concreta de manera mucho más visible y fugaz, consolidando un tipo con un abolengo especial en las novelas de Gil: el impostor. El más entrañable de este grupo es sin duda Gregorio Gil del Yugo de *Cosa Mentale*, Trigos limpios o Mariano de Sucre como también se hace llamar. Lo encontramos otra vez en el Azogador de *Las playas del otro mundo*, con su inconfundible trenza rala. Testaferro, impostor o falsario, como maese Iñigo Verrés en *Mezquina memoria*, no importa como se lo aluda, está detrás de las intrigas más descabelladas, pero a pesar del absurdo que lo rodea es el gran protagonista. Si lo vemos más allá de todas sus figuraciones, advertimos que su valor es simbólico, funciona como bisagra entre el mundo de la fantasía y de la realidad, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo histórico contingente y lo mítico, tal como el arcano del mago en el tarot, o como Mercurio para los alquimistas, por proponer dos de los tantos imaginarios con los que juegan estas novelas. El mago en el tarot es por definición un tramposo porque conecta dos mundos compartiendo ambos. En

términos jungianos podríamos decir que el mago o el impostor en estas novelas está detrás de la “sincronicidad”, aquella “coincidencia significativa de un hecho físico y otro psíquico que no pueden conectarse entre sí y que están separados por el tiempo y el espacio” (citado en Nichols 97).

El arquetipo del mago o impostor por otra parte es importante porque refuerza la idea de la ubicuidad a la que aludíamos al referirnos a esos objetos que se pierden apenas se vislumbran, que en su ausencia se vuelven omnipresentes. Esta ubicuidad es la que trae exhausto al mismo Dios, según le confiesa al astrólogo de *Mezquina Memoria* en una de sus visiones, es la misma ubicuidad que multiplica sin cesar el espejo de Xaxán en las *Playas del otro mundo* o la que hace que el Azogador parezca tantas cosas a la vez: niño perdido, vieja nodriza, mago de cuento infantil.

La lectura jungiana de los arcanos, por otra parte, permitiría ver los arquetipos como etapas de un viaje en el proceso de individuación. La posibilidad de que Ercilla sea una estación por la que todos vamos a pasar alguna vez, como sugiere *Mezquina memoria*, demuestra la porosidad de la identidad entendida como recorrido y permite explicar el gesto de lo que se ha visto como fragmentación en Gil. Más que fragmentación, lo que vemos son imágenes que se desplazan de manera ubicua gracias a la porosidad del texto, imágenes dinámicas y transitables porque a pesar de su recursividad van cambiando, no son estampas fijas, se mueven y se transforman. La porosidad que les permite ese movimiento dentro de los textos está dada, entre otras cosas, por el constante juego del narrador al proponer falsos finales, comenzar bosquejos que quedan a medias esbozados y que permiten al lector sentirse interpelado.

La ubicuidad en estas novelas es así estructural, estética y temática y se conecta con uno de los aspectos del neobarroco más visible en la narrativa de Gil: el problema del pasado y su relación con la cifra, el objeto parcial o perdido. Cito a Rojas:

El objeto parcial no es solo aquel del que vemos una parte (un lado, un escorzo, una cara), sino que corresponde más bien al objeto que *se retira con su aparición*, ni antes ni después; es decir, que exhibe su presencia como siendo eso: una aparición. El objeto que se encuentra perdido es aquel cuya presencia es una pista, una cifra, por eso que siendo representación no puede decirse que sea una “mera representación” (234).

En este breve recorrido por las novelas de Gil en el que definí lo que puede identificarse como espacios abisales, se hace evidente que el territorio en estos textos funciona como un aspecto de una realidad que es también psíquica y en la que lo temporal se presenta a contrapelo de la temporalidad moderna. Al entrar en los territorios psíquicos, el tiempo deja de ser ese transcurrir lineal al que aludíamos al principio, adquiere una viscosidad de pantano y arroja a la superficie las ruinas de esos innumerables momentos no cobijados por el sentido. Se trata de un tiempo intuido, visto y no “sabido” y por eso se despliega

Espacios abisales y arquetipos en la narrativa de Antonio Gil

en virtud de soportes de memoria muy distintos a los tradicionales: el sueño que conecta con una especie de inconsciente colectivo y que hace que consistentemente los personajes de Gil se hundan en profundidades arquetípicas que los alejan del acontecer histórico en el que parecen más directamente involucrados; la memoria genética de la que habla *Carne y jacintos*, esa memoria negada por una clase con poder pero sodomizada y vulnerada en su hombría, que sale a la superficie en cada nuevo caso de abuso sexual sufrido por niños; la memoria de todos los textos censurados, quemados u olvidados, como los infinitos volúmenes de la biblioteca masónica de *Carne y jacintos*, los códices de *Las playas del otro mundo* o el quipu en *Cielo de serpientes*. Por otra parte, La ubicuidad que subrayan los objetos perdidos, los personajes arquetípicos, particularmente el mago o el impostor, o la manera en que se despliegan las imágenes, de forma recursiva pero dinámica a la vez, pone de manifiesto la cifra neobarroca como la búsqueda de sentido que aunque no llegue a encontrarse, o precisamente por ello, condiciona permanentemente nuestra mirada.

*Universidad Adolfo Ibáñez**
Facultad de Artes Liberales, of 222 A.
Diagonal Las Torres 2640, Peñalolén, Santiago (Chile)
antonia.viu@uai.cl

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. "Tesis de filosofía de la historia", *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1970.
- Català Doménech, Josep. *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2005.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y Modernidad*. México, D.F: F. C. E., 2000.
- Foucault, Michel. "Introducción". *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, Volumen 1*. Traducción de Miguel Morey. Barcelona, Paidós, 1999.
- Gil, Antonio. *Carne y Jacintos*. Santiago de Chile: Sangría Editora, 2010.
- *Cielo de Serpientes*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2008.
- *Cosa Mentale*. Santiago de Chile: Los Andes, 1994.
- *Las playas del otro mundo*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2004.
- *Mezquina Memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1997.
- Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Moraña, Mabel. *La escritura del límite*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2010.
- Nichols, Sallie. *Jung y el tarot. Un viaje arquetípico*. 9ª edición. Barcelona: Kairós, 2006.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.