



## DISLOCAR LA PROVINCIA. RELATO E IRONÍA EN RAÚL RUIZ Y ANDRÉS GALLARDO

### *Dislocating the Province. Narration and Irony in Raúl Ruiz and Andrés Gallardo*

Luis Valenzuela Prado<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Universidad Andrés Bello, Chile.

#### RESUMEN

Este artículo propone un análisis de la novela *La nueva provincia* (1987), de Andrés Gallardo, y de la película *La recta provincia* (2007), de Raúl Ruiz, a partir del cual desarrolla la hipótesis que sostiene una provincia imaginada y contada, como estrategia irónica de fijación y desvío. La manera de gestionar esta idea de provincia implica pensar el descentramiento del concepto, primero, en sus retóricas convencionales criollistas, regionalistas o lárnicas, y, segundo, pensar una “provincialización” asimétrica y heterogénea, que desembocan en Gallardo y en Ruiz, en formas irónicas de contar e imaginar que dislocan el territorio imaginado.

**Palabras clave:** cine y literatura; provincia; imaginación; narración.

#### ABSTRACT

This article proposes an analysis of the novel *La nueva provincia* (1987), by Andrés Gallardo, and the film *La recta provincia* (2007), by Raúl Ruiz. The analysis develops the hypothesis that sustains an imagined and narrated province, as an ironic strategy of fixation and deviation. The manner from which this idea of province is managed implies to think the decentering of the concept, first, in its conventional *criollismo*, regionalist, or lyric rhetorics, and, second, to think an asymmetrical and heterogeneous "provincialization", which leads Gallardo and Ruiz to ironic forms of telling and imagining that dislocate the imagined territory.

**Keywords:** cinema and literature; province; imagination; narration.

Fecha de Recepción	2024-01-13
Fecha de Evaluación	2024-04-11
Fecha de Aceptación	2024-05-13

Va siendo tiempo de que algunos dejen el oficio universal de poetas y se den una modesta servicial a contar la tierra que les sostiene juntamente los pies trajinadores y la densa pasión  
(Gabriela Mistral, 1961)

## DESCENTRAR, CONTAR E IMAGINAR LA PROVINCIA

Imaginar la provincia abre dos problemas que plantean convergencias y divergencias iniciales. Uno, el que presenta a la provincia como un espacio nacional, “Chile, fértil provincia” de *La Araucana*, y otro, el que funciona como espacio rural o pueblo, diferente de la ciudad moderna. Sin embargo, en ambos casos, me interesa pensar cómo el espacio, poroso e irregular, es o intenta ser fijado, no solo en modo de respuesta o escape a un centro, sino que a modo de dislocación o cuestionamiento. Fijar un territorio implica dos acciones, una de verificación y otra de imaginación. Para Graciela Montaldo (2004), en el siglo XVII, el “orden, las fronteras y la finitud definieron [...] la idea de espacio territorial” (p. 13) a partir de “mapas y cartas”, imagen y escritura, que representaban un mundo conclusivo y centrado (Montaldo, 2004, p. 14). En rigor, eran formas de verificación, pero sobre todo de construcción de la posibilidad de un mundo desde la imagen proyectada en el mapa y la letra epistolar. El territorio imaginado se descubre, así, implicado tanto en formas de habitar que afirman su ordenamiento hegemónico, como en tránsitos que alimentan su transformación inminente. Sin embargo, incluso la disposición del territorio urbano implica una organización imaginada y material, en rigor, un “espacio” y “producto social” (Lefebvre, 2013, p. 86) que da cuenta de una producción espacial y social en las diversas formas de habitarlo, desde la cual se organiza un modo de leer diversas políticas de los trazos y tránsitos que dibujan y escriben la historia, según plantea De Certeau (2000): “El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación” (p. 110). En esta construcción, es pertinente pensar el lugar de la mirada del observador, no hay paisaje sin este y de su arquetipo de viajero, “el arquetipo del no lugar” (De Certeau, 2000, p. 91), es decir, un espacio no fijo o de espectáculo no fijo, en tránsito constante, nómada, despojado de todo vínculo. No hay paisaje sin imagen. En ese sentido, planteo en este artículo un análisis de la novela *La nueva provincia* (1987), de Andrés Gallardo, y de la película *La recta provincia* (2007), de Raúl Ruiz, a partir del cual propongo un análisis desde la hipótesis de una provincia imaginada y contada como espacio nacional dislocado, desde la cual se erigen modos de contar y de imaginar que cuestionan toda fijación territorial de la provincia y de la familia como eje central de los relatos, desde una estrategia irónica que centra y descentra el territorio. La manera de gestionar esta idea de provincia implica visualizar el desvío desde el descentramiento y el desmarque del concepto, primero, en sus retóricas convencionales criollistas, regionalistas o lárnicas (Verdugo, 2022), y, segundo, pensar una

“provincialización” asimétrica y heterogénea (Demaría, 2022, p. 7), que desembocan en Gallardo y en Ruiz, en formas de contar e imaginar que apuntan a la ironía (Cfr. White, 1992; Hutcheon, 1991).

## PROVINCIA, DISLOCACIÓN Y DESMARQUE

Chile como provincia, reino, o país, es una representación espacial que encuentra eco en una vasta producción literaria nacional. Mario Verdugo (2018) afirma que en la década de los cuarenta del siglo XX se aprecia un “auge de la tematización literaria con voluntad chilenizante” (p. 304) y regional. Al texto de Subercaseaux que cito en el epígrafe, Verdugo agrega *Canto general de Chile*, de Pablo Neruda; *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile*, de Pablo de Rokha y *Poema de Chile*, de Gabriela Mistral. Dando un salto largo, pienso en *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández, y en el basural El Chile, que Roberto Bolaño levanta en “La parte de los crímenes” de 2666. El epígrafe de este artículo, citado del prólogo que Gabriela Mistral escribe en 1941 al libro *Chile o una loca geografía* (1940) de Benjamín Subercaseaux, está dedicado a los “contadores de la patria” y a quienes deberían dedicar su trabajo a “contar la tierra” (Mistral, 1961, p. 13), gesto que implica un ejercicio retórico de imaginar y dimensionar una espacialidad, gesto recuperado, con matices, por Andrés Gallardo y por Raúl Ruiz. Contar la tierra implica un cierto acto de dislocación y desmarque de una perspectiva centrada, por ejemplo, en la ciudad. Sin embargo, contar la tierra desde un énfasis imaginado, no situado, involucra el desmarque respecto de un discurso que podríamos denominar verista o realista.

Según Juan José Adriasola y Luis Valenzuela (2020), la literatura chilena y latinoamericana, en general, han tenido “la tarea de ocupar, (re)modelar y dar sentido a realidades, en muchas formas, dislocadas” (p. 5), a partir de la experiencia que Roberto Schwarz propone en *Las ideas fuera de lugar*, “aludiendo a un traslado y un desajuste fundacional en los proyectos y experiencias nacionales en Latinoamérica, desde sus independencias a sus distendidos procesos de modernización” (Adriasola y Valenzuela, 2020, p. 5). En esa línea, se articulan “la experiencia misma del territorio, las tramas de su geografía física y humana, hasta los diversos recursos y motivos de la representación que han determinado aquella experiencia” (Adriasola y Valenzuela, 2020, p. 5). Una de estas formas, la provincia, convive como una representación de lo nacional y de lo que está afuera de la metrópoli, lo cual desemboca en un gesto de desvío o desplazamiento. Por ejemplo, representar la ruralidad en *Alhué*, de José Santos González Vera, para Juan José Adriasola (2020), desmarca, por un lado, la vanguardia histórica de representación urbana y, por otro, la “tradición naturalista que había dedicado gran atención al espacio del campo” (p. 43). El territorio rural o provincial ocupa un lugar residual, secundario, descartado o desplazado, en la literatura chilena, en el marco de procesos

fundacionales o modernizadores. Este territorio es levantado sobre la base de representaciones que dudan, anhelan, o quedan al margen de cualquier proyecto político o histórico, generalmente urbano.

Mario Verdugo (2022) establece una relectura de ciertos conceptos literarios que han acompañado a la representación de la provincia en la narrativa chilena. El criollismo, por ejemplo, será un “dilatado catastro que procura recoger informaciones valiosas en los extremos del territorio, ampliando con ello el ecúmene, el mundo que la cultura ocupa” (p. 15), un catastro de un escritor extraño al lugar que usufructa de este. El larismo tiene a Jorge Teillier como figura central, exacerbando el “sello descriptivo” de lo local, lo trascendente y profundo (Verdugo, 2022, p. 16). Por su parte, el regionalismo sigue de cerca el “proyecto regionalizador impuesto por la dictadura pinochetista” (Verdugo, 2022, p. 19). El provincialismo encuentra su ejemplo más conocido en *Martín Rivas*, es decir, en la “hipervaloración y la minusvaloración de la periferia en un contexto subnacional” (Verdugo, 2022, p. 21). Pareciera que, con matices, los cuatro conceptos que revisa Verdugo encuentran eco en Gallardo y Ruiz, pero desde la ingenuidad e inocencia de sus personajes, es decir, desde el tropos mayor de la ironía que descentraliza, entonces, la forma de pensar la provincia.

La provincia revierte el espacio residual desechado y retorna de modo crítico. Laura Demaría (2014) lee diferentes relaciones y prácticas culturales y materiales que producen un “espacio [...], un lugar crítico y al mismo tiempo político, en cuanto ‘negocia’ las diferencias y desestabiliza los discursos” (p. 22), lo cual permite repensar las relaciones, en el caso de Buenos Aires y la literatura argentina, entre la ciudad y las provincias, y, de paso, proponer un lugar llamado “provincia”, “una suerte de punto de partida y punto de llegada” (Demaría, 2014, p. 15), que permita “colocar una escritura que se sale del reflejo identitario para conjugarse como ficción, ya no leída como ‘las mentiras de la imaginación’ de las que habla Sarmiento” (Demaría, 2014, p. 15). Estas marcas y desmarques de la provincia configuran una base de la provincia imaginada refundada, un espacio abierto que desdibuja simbólicamente los límites territoriales y nacionales. Un espacio que, en la novela de Gallardo, por ejemplo, se proyecta en la refundación de la “nueva provincia” nacional, al sur del centro nacional; mientras que, en la película de Ruiz, se erige como recta provincia, larga y vertical. Cuando Laura Demaría (2014) intenta repensar las relaciones entre Buenos Aires y las provincias, busca, por un lado, “construir una salida de/para la dicotomía, una salida que visualizo como un lugar de enunciación que busca superar la dialéctica binaria de los opuestos” (p. 15). Demaría (2014) pretende salir “de la polémica que fija los espacios en un eje inmóvil e inmutable, donde a la capital le toca ser el centro mientras que a la ‘banda’ de los otros le toca articularse como ‘interior’ o, en el mejor de los casos, como periferia de esa gran ciudad que sigue siendo Buenos Aires” (p. 15). En

rigor, intenta establecer una provincia que “permita salir de prácticas estancas de mirar y de leer”, de “pensar la cultura desde un eje inmóvil, que le otorga a la ciudad la fijeza del centro, del poder y de la plaza” (Demaría, 2014, p. 37). Una idea que converge en la lectura que propone Verdugo (2022), al identificar el desprecio hacia la provincia “por su falta de movimiento, por esa condición de agua estancada y viciosa” (p. 25) y cotejarla con una que piensa la provincia desde la inmovilidad, pero no como “un disvalor” (Verdugo, 2022, p. 25). Demaría y Verdugo repiensen la provincia, pero sobre todo, dan cuenta de una forma de releer el texto literario. En esa línea, fijar el territorio, en las propuestas de Gallardo y Ruiz, es un ejercicio de armado y rearmado o de leer la reinversión de la “inmovilidad” de la provincia como una crítica irónica que permite rearticular lecturas.

Las ideas de marca y desmarque configuran la idea central de dislocación y surgen a modo de ejercicio crítico en la lectura de Jacques Rancière (2014). La primera es posible hallarla en el “desacuerdo”, en el cual “la política es cuestionada a partir de lo que se conoce como ‘reparto de lo sensible’” (p. 20); el que se funda como un “sistema de evidencias sensibles” que da cuenta de forma simultánea de “la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas”. Este reparto fija tanto “algo común repartido” como “ciertas partes exclusivas” (Rancière, 2014, p. 19). La segunda permite pensar las imágenes que “enlazan y desvinculan lo visible y su significación” (Rancière, 2011a, p. 26), es decir, no asume la imagen de una forma verosímil, por cierto, esta disloca su literalidad misma. En ambos sentidos cobra valor la expresión “política de la literatura”, que implica que la literatura, pensemos todo relato, incluso el cinematográfico, “interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes” (Rancière, 2011b, pp. 16-17). Los personajes de Gallardo y los de Ruiz participan de estos modos de intervenir las imágenes y relatos, y también en las formas de establecer los relatos desde una política de la literatura que cuestiona el reparto y que enlaza y desvincula relatos e imágenes. *La nueva provincia* y *La recta provincia* imaginan, en el contexto de un Chile neoliberal de los últimos cuarenta años, una provincia que descentra y moviliza lecturas desde la ironía.

## FIJAR EL TERRITORIO

El establecimiento temprano de un territorio encuentra eco, también temprano, en el ya citado poema épico *La Araucana* (1569-1589) de Alonso de Ercilla, referenciado, de pasada, en la novela de Andrés Gallardo y en la película de Raúl Ruiz: “Chile, fértil provincia y señalada / en la región

antártica famosa, / de remotas naciones respetada /por fuerte, principal y poderosa” (de Ercilla, 1962, p. 61). Stefanie Massmann (2012) sostiene, al leer a Walter Mignolo, que la representación del espacio en el poema no equivale a una “descripción objetiva, sino que es en sí un instrumento de poder en el que se juegan nociones de centro y margen, de inclusión y exclusión, de apropiación y división de un territorio particular o del orbe entero” (p. 226). Sarah Dichy-Malherme (2014) afirma que “Chile, fértil provincia y señalada”, primer verso de la sexta octava, revela la esencia colonialista de la mirada de Ercilla sobre Chile. La palabra *provincia* remite

a una tierra conquistada y sometida a la dominación colonial, según la etimología apuntada por Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* de 1611: ‘Provincia. Es una parte de tierra extendida, que antiguamente acerca de los romanos eran las regiones conquistadas fuera de Italia’. (Dichy-Malherme, 2014, p. 89)

Al anteponer el adjetivo “fértil”, continúa Dichy-Malherme, no busca dar cuenta de cierta neutralidad, ya que *La Araucana* es un hito en “la construcción de un territorio nuevo para la imaginación europea” (Massmann, 2012, p. 226), pues “inaugura el posicionamiento de los remotos territorios mapuches como parte del imperio español y los presenta al lector europeo” (Massmann, 2012, p. 226). Si bien su representación espacial es funcional a los objetivos de la Corona; desestabiliza algunos de sus principios (Massmann, 2012, p. 226).

En la novela de Gallardo, la esperanza en la escritura como afianzamiento del ideal de provincia encuentra eco en la idealización que levanta Cifuentes: “Ya no tenemos cronistas, no tenemos cohesión territorial, no hacemos historia, la historia nos margina, la imagen de Coelemu (Gallardo, 2015, p. 57) se deslucen. Tenemos que revitalizarnos y crear de una vez por todas conciencia de la necesidad de una pronta y efectiva provincialización. Hay que actuar ahora” (Gallardo, 2015, p. 58). Meneses consigue el apoyo de Nelson Arias, profesor de historia y geografía del liceo de Coelemu<sup>1</sup>, cronista de la vida de arrieros y bandidos, que buscaba cultivar una “literatura centrada en la tierra y sus fuerzas milenarias” (Gallardo, 2015, p. 58), a diferencia del “vanguardismo infantil y vacuo de Primavera y de sus amigos escribientes” (Gallardo, 2015, p. 58), quienes se ríen de la “retórica decimonónica de Arias” (Gallardo, 2015, p. 58). Este prepara un poema épico que buscaba trazar la “historia y geografía de Coelemu para las nuevas generaciones” (Gallardo, 2015, p. 66). El nombre del poema es *La Coelemana*, en alusión a *La Araucana*, sin embargo, solo deja en la Revista Literaria del Liceo de Coelemu “dos octavas reales (bien construidas)” (Gallardo, 2015, p. 120). El poema, “que iba

---

<sup>1</sup> Coelemu (Coe, agua; lemu, bosque) es un pueblo pequeño, a 550 kilómetros al sur de Santiago, la capital de Chile; a 60 km de Concepción, la capital regional, y al norte de lo que fue, en tiempos de la Guerra de Arauco, el límite que dividía el territorio gobernado por los españoles del territorio Mapuche.

a renovar con energía la nunca del todo marchita tradición épica hispanoamericana, nacida precisamente en esa tierra” (Gallardo, 2015, p. 120), nunca llegó a escribirse. En la película, la importancia de la narración oral descentra y antecede al relato de la letra literaria y de la imagen cinematográfica. Diableza Belisaria se enfrenta a un diablo guardián, se desafían con una suerte de baile con pañuelo, recitan *La Araucana*. “Chile, fértil provincia, y señalada” (Ruiz, 2007, 52m05s), dice él; “En la región Antártica famosa”, replica ella (Ruiz, 2007, 52m07s). Finalmente, el diablo los deja pasar y el relato en tránsito continúa. La referencia a *La Araucana*, matriz de una construcción literaria de la provincia, no es neutra y es, a la vez, desestabilizadora, condición que se proyecta en las provincias de Gallardo y de Ruiz, la primera “nueva”, pero parodiada; la segunda “recta”, pero circular en su construcción del relato.

La Nueva República de Coelemu toma forma fundacional en *La nueva provincia* con la firma del Acta de Declaración de Independencia, que signaron Cifuentes, presidente; Meneses, ministro del Interior, y Plasencia, ministro de Relaciones Exteriores. Luego, las ínfulas de grandeza de Meneses lo llevan a nombrarla República Popular de Coelemu y Cifuentes, República Popular Latinoamericana de Coelemu. No obstante, pese al deseo de futuro, “daba la impresión de que en medio del orden, de la austeridad, Coelemu no quería despegar” (Gallardo, 2015, p. 55). Aunque eran días complejos, otros pueblos crecían a mayor velocidad. Cifuentes les comenta a sus amigos que “Coelemu es un pueblo de mierda. Si no actuamos ahora, la nueva provincia se va a la cresta” (Gallardo, 2015, p. 57). La inestabilidad económica no da garantías al proyecto de fundación. La inflación durante el gobierno de Ibáñez del Campo generó la necesidad de un “cambio profundo” en la vida nacional (Gallardo, 2015, p. 49), lo que requiere, para Cifuentes, “una conducción nacional eficiente y honrada que asegure que nuestra provincia afine en el progreso por la vía del orden y del trabajo” (Gallardo, 2015, p. 49). La idea de refundación convive con la de crisis inminente: “Eran tiempos difíciles de la Reforma Agraria, que costó la reestructuración de tantas familias” (Gallardo, 2015, p. 81). El “tiempo” se torna complejo y, por lo tanto, disloca la posibilidad de la nueva provincia. Tres citas pueden dar cuenta de esta referencia temporal. La primera, “Duros tiempos, en verdad, corrían, y tiempos más duros se avecinaban” (Gallardo, 2015, p. 117); la segunda, “Los tiempos se ponían cada vez más difíciles” (Gallardo, 2015, p. 143); y la tercera, “Pero la realidad era que los tiempos se seguían endureciendo y llegó un momento en que, desde Coelemu, no se sabía hacia dónde querían ir” (Gallardo, 2015, p. 163). La embestida del tiempo hace mella al proyecto de esta República, la que, en sí, además, era “demasiado sensible a la crisis por la que pasaba la República de Chile” (Gallardo, 2015, p. 163). Por cierto, es el mismo Cifuentes quien, en los peores momentos, se pregunta

si la República “tenía sentido o no” (Gallardo, 2015, p. 171), aunque “reaccionaba enseguida y miraba hacia atrás, consideraba la obra hecha, miraba al futuro” (Gallardo, 2015, p. 172). Sin embargo, tal tranquilidad se desmorona la noche del 10 de septiembre de 1973, cuando don Gaspar Cifuentes, “se acostó tranquilo” (Gallardo, 2015, p. 183), previo al golpe militar.

Por su parte, la patria, lo nacional y la provincia articulan ejes que Ruiz despliega en su constante preocupación cinematográfica por la identidad. La Viuda aparece vestida como huasa: “Yo no tengo ni tierra ni patria” (Ruiz, 2007, 83m33s). Dionisio Faúndez, andarín, “porque mi oficio es andar andando”, aunque ama más a su patria (Ruiz, 2007, 119m12s). Paulino y su madre se cruzan con la Memorilla, que puede ver el pasado y el futuro, también “puede saber lo que pasó y no fue (Ruiz, 2007, 121m02s)”. En una aparición de la Virgen esta habla de “ese cielo que es Chile, que más parece infierno que otra cosa” (Ruiz, 2007, 153m13s). Luego se cruzan con el Señor radio, Radio Persona, Agapito Cotapiz Phipils, quien recorre “los campos de Chile recitando poemas instructivos. Es mi modesta manera de hacer Patria” (Ruiz, 2007, 138m09s). La película enmarca un relato circular que acumula, de forma fragmentada, relatos orales y populares, intercalando planos cerrados de los personajes y de los espacios con los de tránsito, unos con planos generales y otros más cerrados en los personajes. La virgen comienza a contar la historia de Paulino y de su madre: “Huesos buscaban, huesos encontraron y el esqueleto formaron” (Ruiz, 2007, 182m18s). La patria establecida en la provincia no se muestra majestuosa, de hecho, Ruiz no apela a un paisaje poético ni natural. En sus encuadres, la imagen segmenta un espacio abierto seco, una naturaleza austera, espacios rurales cerrados con luz tenue. Estos últimos, incluso, apelan a cierta teatralidad de los diálogos, a lo largo de la película, en las formas de configurar las escenas. Una teatralidad marcada por personajes que vienen del mundo del teatro, como Bélgica Castro, la protagonista, o Alejandro Sieveking. O la disposición teatral en que se representa la escena en la casa de La viuda, con Rosalba y Paulino como invitados. En esa línea, la imagen teatral descentra la imagen fílmica.

De cierto modo, Raúl Ruiz desarrolla una producción cinematográfica a contrapelo de ciertas herencias que toman distancia de la oralidad o tradición popular. Felipe Larrea sostiene que Ruiz apela, por un lado, a historias globales, como las “historias ancestrales provenientes sobre todo de la cultura nórdica, como por ejemplo filmes como *El señor de los anillos*, “La brújula dorada” o “Narnia” (Larrea, 2017, p. 93); y por otro, a historias locales, “desde el acontecimiento fundador de cierta tradición literaria en Chile” (Larrea, 2017, p. 93), liderado por José Victorino Lastarria y Andrés Bello, entre otros, se observa un “desprecio por tradiciones no-occidentalizadas, es decir, populares e imaginarias” (Larrea, 2017, p. 93). Ruiz sostiene la necesidad de narrar historias en la voz de sus



personajes, “contar pequeñas historias, cuentos, narraciones, una búsqueda de lo inmemorial, o de aquel cuento que siempre se cuenta de otra forma pero que permanece en su infinita variación” (Larrea, 2017, p. 94), en rigor, filma “lo indiscernible y lo inactual de Chile”, en *La recta provincia*, “rescata una historia no contada y marginada en la Historia oficial chilena, aquella de un grupo de brujos chilotes, y que forma parte de una serie de cuentos populares que Ruiz compila, pero donde les da una nueva lectura” (Larrea, 2017, p. 94). Filmar estas historias contadas tienden a descentrar las retóricas convencionales de las que habla Mario Verdugo para narrar la provincia, por cierto, Ruiz no se distrae, por ejemplo, en querer mostrar los paisajes de la provincia, centrándose en el acto de narrar de los personajes, con planos de cuerpo entero, medios planos y planos conjuntos, Y no lo pintoresco de estos.

Ambos relatos apelan a otras formas de relato. Por un lado, la poesía, en rigor, *La Araucana*, es un género en el cual convergen tanto la novela como la película. En el caso de la novela, se agrega la revista literaria y el archivo fundacional, como otras formas escritas que tensionan y cuestionan la fijación del texto. Por su parte, en la película, es el relato oral y el lenguaje teatral las formas que descentran la imagen fílmica. Las dos estrategias representativas, de Gallardo y de Ruiz, evidencian formas de descentramientos que dislocan el lugar de la provincia.

## IRONÍA Y PROVINCIA

La novela *La nueva provincia*, publicada en plena dictadura militar, también responde a un desmarque de la vanguardia crítica de la época o a cierta retórica del exilio. También establece un “desvío cronológico”, como señala Grínor Rojo (2016), al situar en otra época problemáticas instaladas en el presente<sup>2</sup>. La novela de Gallardo, nos recuerda Adriana Valdés, se ubica entre el terremoto de Chillán (1939) y el golpe militar (1973), pero, sin dudas, se instala en un contexto de producción, 1987, marcado por el presente y la necesidad de refundar la nación. Por su parte, en *La recta provincia*, Raúl Ruiz se desmarca del estilo realista del cine chileno de los noventa y de la tradición de los sesenta y de los setenta, pero también, será parte de una producción, según Felipe Larrea (2017), descuidada por la crítica<sup>3</sup>. Mientras las operaciones del cine chileno, desde el 2000, apuntan hacia lo que Carolina

<sup>2</sup> Grínor Rojo (2016) afirma el “desvío cronológico” al analizar *Óxido de Carmen*, publicada en dictadura, pero cuya trama se desarrolla durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo.

<sup>3</sup> Larrea sostiene que *La recta provincia* forma parte de una etapa de producción en Chile, desde el año 2000: “Esta secuencia de films comienza con *Cofralandes. Impresiones sobre Chile* (2002), un encargo que le da el Ministerio de Educación a Ruiz para filmar el devenir del país en las últimas dos décadas, le sigue el largometraje *Días de Campo* (2004), inspirado en unos cuentos de Federico Gana. Luego realiza dos filmes en un formato de serie destinadas para la Televisión Nacional, primero *La recta provincia. Mitos y leyendas del campo chileno* (2007) y luego *Litoral. Cuentos del puerto* (2008). La última entrega, poco

Urrutia y Ana Fernández (2020) llaman “bordes de lo real”, Ruiz se descentra hacia el relato popular de la décima, de lo mítico y fantasmagórico. Las formas de representación de los espacios, urbanos, rurales, tienden a ser pensados desde formas imaginadas realistas o fantásticas, en el caso de la ciencia ficción utópica o distópica. Tanto Gallardo como Ruiz erigen una forma mítica que disloca la posibilidad de situar el espacio, agregando una cuota de humor e ironía que refuerza la distancia de las imágenes que construyen. La estrategia del desvío o la dislocación irónica no se erige en tanto constatación de la desarticulación de un centro, sino como un modo de pensamiento crítico que no busca centrar.

La escena inicial de la novela de Gallardo (2015) enfatiza el valor nostálgico del pasado que se le da a la provincia, “antes, la provincia era otra cosa”, comenta Meneses; lo que es correspondido por don Fidel, quien afirma que “antes en provincia se vivía mejor” (p. 15), y luego validado por el santiaguino Ríos, quien dijo, las comidas, minerales, hermosas mujeres han salido de la provincia y que “hasta los escritores que escriben sus cosas en Santiago usan materiales sacados de la provincia” (Gallardo, 2015, p. 15). Luego, el Profesor enfatiza el valor histórico de Concepción, que para Alonso de Ercilla era la capital de Chile. Incluso en Concepción se firma la Independencia. El grupo de fundadores termina brindando por Coelemu y su importancia histórica y cultural.

El modo en que los personajes son nombrados afirma un carácter nacional y patrio, sin embargo, ironía mediante, una ironía amable (Valdés, 2015, p. 11), el efecto es el contrario. Gaspar Cifuentes, el protagonista, es presentado, en su juventud, como “un joven coelemano de clara visión y de firmes ideales, lo que la patria herida necesitaba para su reconstrucción” (Gallardo, 2015, p. 22). Cifuentes llama a su primer hijo Chile del Carmen, lo que provoca felicitaciones nacionales por su patriotismo y, a la vez, críticas. La llegada de su hija hizo que recibiera sugerencias como Aurora de Chile, Araucanía, Independencia, Cordillera y Patria, pero Cifuentes y su esposa optaron por María Primavera. Conocido por su “celo regionalista” se transforma en el “centro de un movimiento localista” (Gallardo, 2015, p. 31), por lo tanto, en una figura relevante para “la esperanza próxima de servicios básicos” (Gallardo, 2015, p. 31). Cifuentes y otros personajes, como Meneses y Plasencia, coinciden en que Coelemu “era la villa con real futuro en la zona” (Gallardo, 2015, p. 31). De hecho, la fiesta de celebración del bicentenario de Coelemu terminó “en un acto de renovación fundacional”

---

antes de su muerte, será *La noche de enfrente* (2011), film basado en unos cuentos de Hernán del Solar, uno de esos escritores “imaginistas” con los cuales se inspira Ruiz en esta época” (Larrea, 2017, p. 79).

(Gallardo, 2015, p. 32), como se escribiría años más tarde, el “nacimiento de una nueva provincia” (Gallardo, 2015, p. 32), por lo que se pusieron a “organizar la estructura” (Gallardo, 2015, p. 32) de esta.

Por su parte, *La recta provincia* de Raúl Ruiz articula la tradición de la creación del mundo al revés en las manos de Dios, en tono de décimas, pero luego mezclando la tradición folclórica y el mito. *La recta provincia*:

narra una historia localizada en el campo de la zona central de Chile, con referencias no solo a nuestro folclor sino a tradiciones antropológicas ancestrales de todo el mundo y que en su cine reverberan con la majestad de la presencia muda de la cordillera de los Andes como horizonte mítico de nuestro aislamiento, de nuestra condición de isla al fin del mundo, donde proliferan los cuentos de buques fantasmas, de almas en pena, de huesos repartidos en esta extraña patria. (Vásquez Rocca, 2010, p. 39)

El relato se establece en torno a la figura de Paulino, el “inútil” y “sin cabeza”, y su madre, Rosalba. Ruiz construye un mundo fantasmagórico de brujos, espectros y ánimas, trazado desde una retórica que mezcla el mito y el cuento popular oral, la parodia y el absurdo. Ruiz elabora un relato sobre la base episódica de una secuencia de historias y escenas. Paulino encuentra un “hueso”, cuya materialidad y alegoría transita entre el residuo de un cuerpo humano, “cristiano” según la madre, o animal, de vaca, entre el hueso y la flauta, según Paulino. El hueso desencadena el viaje posterior de ambos. Emprenden el camino de “Dios y de los mil demonios” (Ruiz, 2007, 29m43s).

Hayden White (1992) define la ironía como uno de los cuatro tropos a los que recurre la historiografía filosófica para articular sus relatos. La ironía caracteriza “entidades negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el nivel literal” (White, 1992, p. 43). Su objetivo “es afirmar en forma tácita la negativa de lo afirmado positivamente en el nivel literal, o lo contrario” (White, 1992, p. 46). Gallardo y Ruiz sostienen sus mundos desde la afirmación que luego es negada. White relaciona la forma escéptica que adopta el racionalismo “en su reflexión sobre su propio tiempo” (White, 1992, p. 61), la cual “estaba destinada a inspirar una actitud puramente irónica con respecto al pasado al ser usada como principio de reflexión histórica” (White, 1992, p. 61). Tal escepticismo niega la posibilidad de un futuro o utopía. La ironía gira “sobre el juego de palabras”, es “un lenguaje acerca del lenguaje” que disuelve el “lenguaje mismo” (White, 1992, p. 225), ya que “Desconfía de *todas* las fórmulas, y se deleita exhibiendo las paradojas contenidas en cualquier tentativa de captar la experiencia en el lenguaje” (White, 1992, p. 225). La ironía plantea la duda, incluso, denosta el referente, por ejemplo, la figura de Paulino en la película de Ruiz o la desconfianza de los hijos hacia los padres en la novela de Gallardo. Para Linda Hutcheon (1981), la ironía realiza un “señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo” (p. 176). En ese sentido, la

burla irónica se presenta [...] bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En un plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones –de inversión semántica y de evaluación pragmática– están implícitas en la palabra griega *eironeia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. (Hutcheon, 1981, pp. 176-177)

El revés del lenguaje irónico se hace explícito en Ruiz, donde “el mundo al revés” mismo termina siendo invertido. En ese sentido, la ironía cumple una función que, en cada articulación retórica difiere una de otra. Por ejemplo, Gonzalo Maier (2016) lee *Estrella distante* de Roberto Bolaño a la luz de lo que denomina una “ironía dramática”, donde la “opacidad y la escasa fiabilidad de las imágenes valen como una ironía que apunta a los discursos tan propios de la transición centrados en la transacción [...] y la política de los acuerdos” (p. 226). Según Maier, Bolaño no cree en la imagen, tampoco en el relato. Gallardo y Ruiz tampoco creen en la fijación de un territorio literario, su ironía impide tal fijación y solo permite abrir la pregunta.

La formulación mítica de Gallardo y Ruiz descompone la representación de la espacialidad mediante la elaboración de una retórica irónica. Se trata, según planteo en la hipótesis, de una estrategia irónica de desvío que evidencia un modo de pensamiento crítico. Desde esa óptica, la ironía plantea la duda y niega el referente referido. Tanto en la novela de Gallardo como en la película de Ruiz, la ironía desvía y cuestiona el carácter fijo del concepto de nación. Gallardo lo exagera con la duda de los jóvenes, respecto del mundo de los adultos, mientras que Ruiz lo aborda por medio de figuras de brujos y espectros arraigados en la tradición oral.

## RELATOS DE FAMILIA

Uno de los ejes centrales de la construcción del relato literario de Gallardo y el cinematográfico de Ruiz es el de la familia. En la novela de Gallardo queda de manifiesto en un entramado más complejo, con más cruces interfamiliares; en la película de Ruiz, queda acotado al viaje vínculo entre la madre y el hijo. En ambos casos, surge la familia como generador de relatos centrípetos y centrífugos, que permiten representar lo abierto y lo cerrado. Los personajes de Gallardo y de Ruiz están levantando sus relatos en clave irónica hacia un receptor que podemos comprender como público. El tono inocente del narrador, que destaca Adriana Valdés (2015), lo sitúa transcribiendo dichos y pensamientos “de los fundadores de la nueva provincia”, cuya “ironía es amable” (p. 11). Por su parte, el narrador de *La recta provincia*, también muestra cierta candidez al

acompañar el recorrido ingenuo de los protagonistas, pero revela su experiencia al reflexionar sobre el mundo que viven estos.

La familia, en la película de Ruiz, está reducida a la madre y al hijo, pero implica una apertura. El inicio del viaje, desde los pasos de ambos, traza un relato y también un territorio que “se amarra en la gran tradición del relato de viaje, de andanzas y encuentros. Madre e hijo, Quijote y Sancho. Van a pie y tan lento que pueden prestar oreja a cuantas historias se crucen” (Pizarro, 2016). Es Michel de Certeau (2000) quien sostiene que la historia comienza a ras de piso y que nuestros pasos escriben un relato: “El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación” (p. 110). En Ruiz, esa idea cobra un sentido dislocado, ya que, por un lado, no es el espacio ciudadano y, por otro, hablamos de un relato en clave irónica que primero afirma y luego niega. Esto último puede ser apreciado en la puesta en escena del espacio, porque la película, en su título, refiere a “La recta provincia” como una de las denominaciones con las que es conocido Chiloé, no obstante, el espacio escenificado no responde a esa referencia y solo nos deja en claro que no se trata de la ciudad, tampoco de un espacio del sur lluvioso y frío, y que tal vez estamos hablando del centro sur de Chile. El viaje de la madre y del hijo es intercalado con la narración con una voz-over, de un narrador-cantor que está fuera de campo, seguido de un *travelling* panorámico, plano general de un cerro, que dura un minuto, enfatiza la importancia del espacio, sobre todo el irregular territorio nacional. Luego se repite con otro paisaje de cerros (min 64 y min 98) con la voz del cantor popular. Adolfo Vera Peñaloza (2018) sostiene, a partir de Pascal Bonitzer, que, para Raúl Ruiz, cartografiar “dice relación con establecer laberintos para perderse en ellos y, tal vez —esto nunca está asegurado— volver a encontrarse, transformado” (p. 19). Ruiz, para Adolfo Vásquez Rocca (2007), “No quiere habitar en los reductos de las certezas muertas” (p. 6), prefiere las “preguntas menores” y “disimular la búsqueda”, “cultiva la incertidumbre de la imagen y el juego entre la representación y lo que se esconde en la representación. Una persona dice una cosa queriendo decir otra, es el recurso muy chileno de decir una cosa por otra” (Vásquez Rocca, 2007, p. 6). El cine de Ruiz es político-identitario, en que sus películas son chilenas o latinoamericanas precisamente por el sentido de la pérdida del territorio; no es un cine militante sino exploratorio (Vásquez Rocca, 2010). Sin embargo, a pesar del carácter exploratorio o menor de sus preguntas, Ruiz se adentra en preguntas relevantes, las que cuestionan el espacio fijo de la nación-provincia, o de la familia, por medio de la ironía, tanto como sucede en la novela de Gallardo.

La novela de Andrés Gallardo levanta la representación de la familia y la esperanza que ponen los adultos de esta en los niños, “el futuro de Coelemu” (Gallardo, 2015, p. 51), un futuro que, en

consonancia con la novela, de seguro no se condice con lo que esperan los adultos. Chile, el hijo, “era más bien callado” (Gallardo, 2015, p. 51); Primavera, por su parte, algún día sería “reina de la primavera” (Gallardo, 2015, p. 51); Libertad, hija de Meneses, era una “niña tan dulce, tan hermosa” (Gallardo, 2015, p. 51). Sin embargo, el “desapego hacia el pueblo”, por parte de estos, crecía (Gallardo, 2015, p. 65), y el horizonte de estudios estaba afuera de la provincia en Chillán, Concepción y Santiago. El desapego revierte la posibilidad del futuro que estos debieran encarnar para los adultos. Para Mario Verdugo (2016), *La nueva provincia* “da cuenta de una forma distinta de espacializar y de construir la realidad, logrando que el mundo se integre a un movimiento centrípeto cuyo eje es ahora la antigua periferia” (p. 26). Ese movimiento se cierra en sí mismo, en la familia, en ciertos momentos, de modo perturbador. Sin embargo, los hijos desintegran ese movimiento. El incesto entre Chile y Libertad, de algún modo, bloquea, en primera instancia, las posibilidades y deseos nacionales de independencia. El posterior matrimonio restituye la dignidad de la familia, la que se quiebra con el nacimiento de la hija, cuyo nombre provoca la polémica, ya que Cifuentes espera que se llamara Coelemu, mientras que Meneses, Progreso (Gallardo, 2015, p. 95). No obstante, Chile sostiene que el nombre será Gaspar. El desacuerdo es total, en tanto el nombre a elegir, sin embargo, este da cuenta de las distintas proyecciones que ambos grupos tienen en relación con el futuro de Coelemu, en rigor, de la provincia.

La configuración de ambos espacios provinciales, desde la apertura y desde el encierro, con varios claroscuros interiores, muestran los matices del proyecto descentrado e irónico de la provincia. El de Ruiz, desde una lectura abierta de diversos discursos identitarios de la nación, canalizados por Paulino y su madre; mientras que el de Gallardo, desde una lectura cerrada, acorde con los proyectos fundadores o refundadores de la nación, como metonimia del encierro familia, de la élite.

## CONCLUSIÓN

Tanto el gesto de darle un rol importante a la narración oral en la película de Raúl Ruiz; como el de fundar o querer erigir un poema épico en la novela de Gallardo, ensalzan el rol de la narración después de la crisis de la comunidad y de la familia. Ambas obras trazan, por distintas vías, formas de pensar el territorio y volver a un presente de la narración o de la historia, en donde el pasado y el futuro articulan horizontes de esperanza o de futuro, a partir de una retórica que siempre está desviando, desde la ironía, los espacios, las instituciones (familia o tradición en general) o las posibilidades del relato para ser fijado. En ese sentido, la provincia es el espacio descentrado por antonomasia que permite no fijar ni el recuerdo ni la nostalgia, menos el supuesto carácter

descentrado respecto de Santiago, como capital política y cultural. Los dos relatos analizados escapan de la polémica planteada por Demarúa (2014), erigiendo, de paso, una propuesta alternativa de diálogo desde y con las provincias, exacerbando la dicotomía cultural y también política (pp. 15-16) que en Gallardo y Ruiz permiten pensar la provincia no desde un lugar que difiere de la ciudad moderna, sino que desde un lugar cuya configuración dislocada e irónica permite desarmar la lógica tradicional de ese espacio otro, o como sostengo al inicio de este artículo, a partir de Demarúa, una “provincialización” asimétrica y heterogénea. Asimismo, retomando a Verdugo, la novela de Gallardo y la película de Ruiz escapan a las retóricas convencionales con las que la provincia es representada en la literatura chilena (2022). La ironía, en tanto negación y escepticismo, se erige como un tropo que sirve a la idea de desmarque que afirmo en este artículo a partir de Rancière, quien nos entrega la idea de desmarque y descentramiento, y que permite confirmar la idea del cuestionamiento de la posibilidad de fijar el territorio, en la constante presencia, a lo largo del artículo, desde desvío y cuestionamiento de las formas fijas de territorio. En conclusión, en ambos relatos, la narración y la imaginación dejan abiertas las posibilidades de la provincia, sin caer en los lugares comunes con los que está cargada, a partir de lo planteado por Demarúa y Verdugo.

## REFERENCIAS

- Adriasola, J. J. (2020). Apuntes sobre el territorio en *Alhué*, de José Santos González Vera. En J. J. Adriasola y L. Valenzuela (Eds.), *Materiales desplazados. Diez ensayos sobre las condiciones de la representación en la literatura chilena* (pp. 41-50). Narrativa punto aparte.
- Adriasola, J. J. y Valenzuela, L. (2020). Desplazamientos fuera de lugar. En J. J. Adriasola y L. Valenzuela (Eds.), *Materiales desplazados. Diez ensayos sobre las condiciones de la representación en la literatura chilena* (pp. 5-13). Narrativa punto aparte.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* (Trad. Alejandro Pescador). Universidad Iberoamericana.
- de Ercilla, A. (1962). *La Araucana*. Zig-Zag.
- Demarúa, L. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Beatriz Viterbo.
- Demarúa, L. (2022). Provincializar América Latina: una propuesta teórica para hoy. Inédito.
- Dichy-Malherme, S. (2014). El primer canto de *La Araucana*: una cartografía épica de Chile. *Criticón*, 115, 85-104. <https://doi.org/10.4000/criticon.103>
- Gallardo, A. (2015). *La nueva provincia*. Liberalia
- Hutcheon, L. (1981). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *Poétique*, 48, 173-193.

- Larrea Melgarejo, F. (2017). El narrador Raúl Ruiz y la invención de Chile. *Hybris (Santiago)*, 8(2), 77-103. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1092688>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Maier, G. (2016). Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño. *Neophilologus* 100, 213-227. <https://doi.org/10.1007/s11061-015-9454-4>
- Massmann, S. (2012). Recorrer, deslindar, distribuir: representaciones del espacio en La Araucana y en el Cautiverio feliz. *Taller de Letras Número Extra 1*, 215-228.
- Mistral, G. (1961). Contadores de patrias. En B. Subercaseaux, *Chile o una loca geografía*. Ercilla.
- Montaldo, G. (2004). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Beatriz Viterbo editora.
- Pizarro, J. P. (17 febrero 2016). La recta provincia: Diabluras de Raúl Ruiz. *El agente cine*. <https://cutt.ly/7eSloBKh>
- Rancière, J. (2011a). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rancière, J. (2011b). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible estética y política*. Prometeo.
- Rojo, G. (2016). *Óxido de Carmen*, de Ana María del Río, o del poder totalitario. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*. (Vol. 2, pp. 71-90). LOM.
- Ruiz, R. (Director). (2007). *La recta provincia: Mitos y leyendas del campo chileno* [Pélicula]. RR Producciones. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yqozw9-x1sw> .
- Valdés, A. (2015). Apostilla. *La nueva provincia*, tantos años más tarde: la ironía de los lares. En A. Gallardo. *La nueva provincia* (pp. 9-14). Liberalia
- Vásquez Rocca, A. (26 de septiembre de 2007). Raúl Ruiz: La recta provincia y la invención de Chile. *Escáner Cultural*, (98). <https://revista.escaner.cl/node/377>
- Vásquez Rocca, A. (2010). Raúl Ruiz: Ontología de lo Fantástico. Territorios, Políticas Estéticas y Polisemia Visual. *Aisthesis*, 48, 31-47. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000200003>
- Vera Peñaloza, A. (2018). La recta provincia de Raúl Ruiz: la errancia y el conjuro de los Espectros. *Revista Politética*, 6(1), 8-32. <https://doi.org/10.23925/politética.v6i1.40129>
- Verdugo, M. (2016). La república de Coelemu y el malestar en la nación: codificaciones locales en *La nueva provincia* de Andrés Gallardo. *Acta literaria*, 53, 13-28. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482016000200002>
- Verdugo, M. (2018). Chile como paratexto: el espacio regional en los atlas literarios de los años cuarenta. *Estudios filológicos*, (61), 303-319. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132018000100303>
- Verdugo, M. (2022). *Curepto es mi concepto. Ensayos sobre literatura y territorio*. Overol.
- Urrutia, C. y Fernández, A. (2020). *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo*. Metales Pesados.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.