

## El terror sobre la tierra: la simbiosis discursiva en *Pillán*, de Januario Espinosa

---

Patricia POBLETE ALDAY  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano

**RESUMEN:** La obra del escritor y periodista chileno Januario Espinosa (1879-1946) ha sido muy poco estudiada, por no decir menospreciada, dentro de nuestras letras nacionales. Su interés por la cotidianidad del hombre medio, particularmente en las zonas rurales de nuestro país, lo sitúa dentro de la corriente criollista; sin embargo algunas de sus obras desbordan lo telúrico para aventurarse en lo sobrenatural y lo esotérico. Este coqueteo con la narrativa fantástica y de terror gótico se realiza a través del folklore nacional, lo que en la práctica significa una particular simbiosis de identidades, saberes e imaginarios, tanto regionales como genéricos. El siguiente artículo da una revisión a dichos elementos y su relación en la novela *Pillán* (1934).

**PALABRAS CLAVE:** *Pillán* - Januario Espinosa - Criollismo - Novela gótica - Literatura chilena.

**SUMMARY:** The work of the Chilean writer and journalist Januario Espinosa (1879-1946) hasn't been studied enough; in fact, it could have been even despised within our national literature review. His interest in the everyday life of average man, particularly in rural areas of our country, falls it within the creolism; however some of his works overflow the telluric to venture into the supernatural and the esoteric matters. This flirting with fantastic narrative and Gothic horror is done through the national folklore, which in practice means a particular symbiosis of identities, knowledges and imaginaries, both regional and generic. The following article gives a review of these items and their relationship in the novel *Pillán* (1934).

**KEY WORDS:** *Pillán* - Januario Espinosa - Creolism - Gothic novel - Chilean literature.

Es bien conocido el papel que desempeñó el criollismo en la configuración de nuestro imaginario nacional durante las primeras décadas del siglo XX. Bajo su influjo, tanto la poesía como la prosa se volvieron hacia lo rural, ensalzándolo como enclave y reserva de un “específico cultural chileno”, al decir de Bernardo Subercaseaux (2007), donde la trilla, el huaso y el campo pasaron a ser estampas canónicas de la chilenidad. Dicho ejercicio, como también sabemos, muchas veces derivó en una producción literaria deficiente y maniquea, cuya principal función fue la de exaltar un nacionalismo obtuso.

Dentro de esa corriente, y en la retaguardia de lo que se considera la primera generación criollista<sup>1</sup> encontramos al linarense Juan Espinosa (1879-1946), prosista, empleado de Correos y Telégrafos, y asambleísta del Partido Radical. Autor de las novelas *Cecilia* (1907), *La vida humilde* (1914), *Las inquietudes de Ana María* (1916), *La señorita Cortés Monroy* (1928), *Un viaje con el diablo* (1930), *La ciudad encantada* (1934) y *Pillán* (1934), Espinosa adscribió, sobre todo en sus primeras obras, de forma fiel al ideario criollista, ensalzando sin ningún tipo de pudor nuestro paisaje y “nuestra raza”. Sin embargo, *Pillán* —novela publicada en 1934, y de la que me haré cargo en este análisis— implica una variación de dicha sensibilidad, la que resulta inoculada con elementos propios de la narrativa de terror gótico. El resultado es una simbiosis narrativa particular, que no sólo otorga un sello distintivo a la obra de este olvidado autor, sino que además y sobre todo, sitúa el rescate identitario de la nación en las movedizas arenas de lo fantástico.

*Pillán* —voz mapudungún que designa al diablo y a sus diferentes manifestaciones— narra los constantes asedios de lo sobrenatural a una familia campesina, que habita en la zona central de Chile. La diégesis nos sitúa en el verano en que esta familia recibe la visita del amigo de uno de sus hijos; un joven estudiante de leyes por cuya voz y perspectiva nos introducimos en la

1 La primera generación criollista considera a aquellos escritores que comienzan a publicar sus obras a comienzos de siglo XX, como Baldomero Lillo, Federico Gana, Antonio Bórquez Solar, Joaquín Díaz Garcés, Manuel Magallanes Moure y Carlos Pezoa Véliz.

historia. El narrador ha llegado a la zona en busca del sol y del aire puro que podrán apuntalar su alicaída salud; sin embargo sus nervios terminan destrozados entre relatos de aparecidos y entierros, sombras, ruidos y hechos que carecen de explicación lógica. El muchacho se debate entre el escepticismo y el temor; duda constantemente, hasta que al final y pese a *sí mismo*, se rinde a la evidencia de que hay leyes y energías que superan la comprensión humana. Este tipo de tensiones, que se inscriben dentro de la tradición del relato gótico, manifiestan “claras reacciones a un orden conocido, expresan sentimientos constreñidos y oprimidos por las leyes y prácticas sociales y abordan imperativos psicológicos, emocionales y físicos”, al decir de la investigadora Lucía Solaz (2003) respecto del relato gótico inglés. Situados en el contexto latinoamericano y chileno, ese ‘orden conocido’ lo identifico aquí con los modos de configuración del nacionalismo desde y en la narrativa criollista, para luego indagar cómo este texto, desde las estrategias discursivas de lo fantástico y lo gótico, lo cuestiona, lo pervierte o lo resemantiza.

El primer dispositivo se relaciona con la forma de representación del paisaje nacional. Aquí, a diferencia del gótico temprano, la acción no se sitúa en locaciones cerradas, sino en espacios abiertos; sin embargo, ello no significa que la naturaleza cumpla un rol paradisiaco o liberador. Y es que en esta simbiosis narrativa el paisaje rural sigue teniendo un lugar tan fundamental como lo tuvo para los criollistas más recalcitrantes, pero si con éstos el campo fue alabado como parte de nuestra esencia patria, aquí pasa a ser contrapunto de los alterados estados emocionales de los personajes. A diferencia del grueso de los escritores criollistas, que creyeron en la determinación geográfica y por lo tanto configuraron a sus protagonistas “desde afuera hacia adentro”, aquí lo telúrico se tiñe de la subjetividad actancial. Para el sugestionado narrador, las formas de la casa serán menos ejemplo de la arquitectura colonial que escenario propicio para el deambular de seres de ultratumba. Sus largos corredores, los pasillos, los patios interiores, el cobertizo y la gran tapia de adobes le generan escalofríos antes que entusiasmo patriota, y mientras los recorre no puede dejar de sentir una sensación de hielo en la espalda, o como él mismo lo describe, “el aliento de otro mundo” (10).<sup>2</sup> La casona colonial, en otras palabras, viene a ser menos escenario del despliegue de ‘la chilenidad’, que nuestra particular versión del castillo tenebroso y siniestro.

Para nuestro narrador, el campo no será sino una extensión de tierra desolada y sin belleza, “con una vegetación misérrima: pasto reseco, piches y romerillos” (6), de cuya base parece emerger un halo innominado, macabro, que se funde con el pesado letargo de la siesta. Esta percepción se agudiza sobre todo luego de que sus intenciones románticas con Mercedes, la única

2 Cito por la primera edición, de Ercilla, 1934.

hija de la familia, se vean aplastadas por la evidencia de que ella ama a otro. La amargura y la desazón enturbian aún más su cristal, haciendo del entorno un verdadero suplicio:

Hubiérase pensado que el polvo del camino, reducido a coloide, impedía la transparencia del cielo. Unas nubes sucias, que deberían flotar sobre el río, se agazapaban tras la barrera de verdura como bestias feroces. Para herir los nervios, traía el aire el ladrido de unos quiltros. (120)

En cambio, para José Hilario, el hijo mayor, la naturaleza está henchida de erotismo y voluptuosidad. Pese a estar comprometido, no puede evitar caer en el juego de seducción al que lo invita Juana, cuya madre tiene fama de bruja maligna y poderosa. El coqueteo, la conquista y finalmente el acto sexual, tienen lugar siempre al aire libre, en medio de una vegetación cómplice, que no hace más que exacerbarles el deseo.

En ambos casos, la connotación benigna del paisaje rural se altera: éste aparece como escenario propicio a las manifestaciones incorpóreas del mal o bien como fuerza arrolladora que aplasta la conciencia y la voluntad humanas. No sin dificultad, el narrador logra dilucidar que hay algo que lo altera, aunque no sabe bien qué: “Una franca agitación hervía mis nervios, extrasensibles. Se llenaba el aire de alguna cosa sutil, imprecisa. Había un signo oculto en el áspero matraqueo de las cigarras” (36), dice, luego de que uno de los lugareños confirme, con un simple comentario, sus temores más irracionales: “No se extrañe, señor, que por acá vivamos entre fantasmas. ¡Parece que los muertos le tienen cariño a estas tierras y no quieren irse para siempre!” (12).

Si la función narrativa de la naturaleza aparece perturbada bajo el prisma de lo sobrehumano, y el campo se hace así escenario de lo imposible, la figura femenina es la que corporeizará esa amenaza. Con ello nos situamos en la segunda forma incorporada por esta simbiosis narrativa. La mujer dejará de ser aquí la madre protectora y nutricia —personificada por la campesina de amplio seno y llena de hijos— para convertirse en el objeto del deseo que enturbia la mente del hombre y le quita el sosiego. Este desplazamiento puede realizarse en dos direcciones: hacia la mujer frágil e incorpórea, o hacia la hembra resuelta y sensual. En ambos casos, y como afirma un brujo de renombre en la zona, toda mujer será “un peligro para el hombre si comete la locura de colocarla por encima de su cabeza” (112), ya que “No hay razón para pensar que el Diablo se nos muestre siempre en la figura de un hombre moreno, de larga fisonomía y con una barba de chivato” (6).

El primer arquetipo lo materializa Mercedes, la única hija de la familia. Se trata de una muchacha dulce y delicada, que no guarda ninguna relación con la típica campesina, tosca y embrutecida por el trabajo. Su condición angelical, que en un comienzo atraerá como un imán al narrador, a poco an-

dar se revelará como otro factor de distancia y temor. Mercedes lo confunde entre la amabilidad y la timidez; entre la fría cortesía y las sonrisas relucientes. Mercedes pareciera darle esperanzas y luego pasa junto a él “rígida, mirando de frente, sin gesticular ni sonreír, como una estatua que se desplazara” (18), en franca similitud con la autómatas de Hoffmann.<sup>3</sup> Y luego:

De espaldas contra la luz débil que venía del patio, Mercedes me daba al mismo tiempo la impresión de lo real y de lo incorpóreo. En aquella casa, visitada continuamente por los habitantes del otro plano, todo entraba en lo posible, y esa mujer en su lozana primavera bien podía ser también un producto de la magia, y deshacerse en el aire como una nube de verano. (20)

Pero si lo fantasmagórico surge de la lejanía y la indiferencia siempre pasivas de Mercedes, cuando el rol femenino se hace más activo, el peligro deja de ser latente y se dispara. Entonces la mujer pasa a ser la *traidora* —como la propia Mercedes, besando a otro delante de las narices del narrador—, la *novia (desesperada por casarse)* —como Elena, la prometida de uno de los hijos, y cuya fidelidad eterna se siente más como amenaza que como promesa—, o la *suelta de cascos* —quien, como Juana, asume sin remilgos su sexualidad—. También y finalmente, es la *bruja*, aquella que domina el entorno e impone su voluntad sobre los hombres. Este último es un aspecto de particular relevancia en el campo chileno donde, sabemos, el machismo es herencia arraigada; seña de identidad tanto viril como nacional.

Sobre este eje, Juana es una clara antítesis de Mercedes: mientras esta última se perfila pura y dulce (de hecho, el narrador llega a compararla con la Virgen María), Juana es presentada como una mujer vivida, masculina y desafiante, que sabe lo que quiere y pelea por ello. Consecuentemente, mientras el narrador se entrega a ensoñaciones místicas con Mercedes, a José Hilario va ‘entrándole el diablo al cuerpo’, hasta que ya no puede hacer otra cosa que ir en busca de la bruja, la que cada vez le abre la puerta dispuesta y seductora: “unos brazos desnudos lo aferraron y una boca quemante buscó la suya, para arrastrarlo a una voluptuosidad sin freno” (85), leemos. [Y luego, él] “tuvo la sensación precisa de que lo tragaba un monstruo, y que de allí no saldría nunca (85):

En los dos se unía el silencio a la fiera, enemigos que se estudian y aguardan; los ojos de José Hilario chispearon; Juana frunció un poco el ceño; en un segundo franquearon la frontera que separa al hombre civilizado del salvaje y únicamente se escucharon dos respiraciones de poseos; sólo que en él había una expresión de asesino, y ella reía, reía (82-83).

3 Olimpia, aquella mujer tan hermosa como distante y falsa, quien termina de hacer perder la cabeza a Nataniel, el protagonista del clásico de E.T.A. Hoffmann: *El hombre de la arena*.

Pero si el deseo es subyugación, dentro de esta lógica el amor, por fuerza, tiene que ser otra cosa. Por eso Juana debe hacerse merecedora tanto del cariño de su amante como de la aceptación de su familia; y para ello el camino será el de la abnegación. Cuando José Hilario se contagia la viruela, Juana se arrodilla ante el padre, rogándole que le permita cuidarlo, pese a lo altamente contagiosa que es la enfermedad. Sólo tras reconocer la autoridad masculina de esa *forma radical* —postrándose a sus pies— la dejan entrar en la casa, y la muchacha pasa los siguientes días junto a José Hilario, velándole el sueño. Esa capacidad de sacrificio no sólo provoca la admiración de los demás, sino también el cuestionamiento de la imagen que tienen de Juana: “En los ojos, que habían llorado, no vivía ya el hechizo de otros días, no disparaban sus flechas lacerantes” (128), observa el narrador. El dolor —y en ello es fácil reconocer la potente visión católica que aún pervive en nuestros campos— ha depurado el mal que habitaba en Juana y, por lo mismo, ha mermado el poder de la bruja, que así disminuida ya no presenta peligro alguno para el prójimo. Pero la redención final sólo llegará con la muerte. Juana paga el precio del contagio y de un deceso alejada de su hombre: el amor queda incompleto, y ella limpia de toda mácula. Si la muerte es el estado ideal de la femineidad sumisa, sólo entonces José Hilario podrá amarla para siempre. Hasta aquí el arquetipo femenino conservador que venera el patriarcado; hasta aquí porque luego se triza, cuando José Hilario desaparece misteriosamente tras el funeral de Juana. La peligrosidad de la mujer se reactiva con la muerte, fuera del dominio de lo humano/lo masculino, y es tanto así que incluso tiene el poder de arrastrar a su amante consigo, y de convertir la suya en una perfecta historia de amor fantasmagórica.

Al morir, Juana pasa ‘del otro lado’, del lado de lo sobrenatural. Cuando ella expira, el perro de la casa comienza a gemir y los habitantes ven con nitidez la silueta de una mujer avanzar entre las sombras, para ir a perderse en la habitación de José Hilario. Los cuentos de fantasmas y aparecidos que han angustiado tanto a los campesinos adquieren sustancia —aunque suene paradójico— a través del drama de los amantes. Porque éste viene a disolver el conflicto entre ignorancia campesina y racionalidad urbana que late bajo el tejido narrativo; las creencias propias del folklore se integran como evidencia inexplicable (e irrefutable) de la pequeñez humana; y por lo mismo, como una de las bases de nuestra cosmovisión, de ese “específico cultural chileno” que se menciona más arriba. La historia de Juana y José Hilario se convierte en mito, y así *narrado* puede ser asimilado por los habitantes e incorporado a la memoria colectiva:

Y siguieron corriendo las horas implacables, y con ellas fue creciendo la historia que se haría carne en las conciencias agrestes: gentes sencillas, arraigadas en sus viejas abusiones, daban esta explicación factible: un caballero alto moreno, larga la cara y terminada en perilla de chivo, se llevó el cuerpo de Juana la misma noche de su

muerte. La habitación quedó llena de vapores de azufre. Para despistar, colocaron en el ataúd guijarros y paja. ¿Por qué el mismo caballero no pudo llevarse igualmente a José Hilario? ¡Todo resultaba tan lógico!

De esta manera, la leyenda los unió para siempre, bajo las membranosas alas del Diablo. (137)

De aquí que los recursos propios de la narrativa fantástica y de terror gótico se inscriban, en esta novela, dentro de ese acervo nacionalista.

Y con ello llegamos a la tercera estrategia de simbiosis. En *Pillán* los poderes sobrenaturales son heredados de los ancestros mapuches: la bruja es la *india* —como Ciriaca, como su hija Juana— la destinada a preservar en sí misma la autenticidad de una tierra y de una raza. El terror sobrenatural viene a subvertir las normas del racionalismo modernista y ciudadano, y en ese sentido necesariamente implica un espacio de resistencia identitario. La superstición, para bien o para mal, se hace parte de nuestra idiosincrasia, y como tal configura nuestro mundo; las nuevas generaciones, como los jóvenes aquí retratados, podrán resistírsele o denostarla, pero en ningún caso podrán deshacerse de ella. Quien ha nacido y habitado en las tierras sureñas sabe —con la misma certeza de que las heladas quemar la siembra— que al chonchón que pasa graznando sobre los tejados debe gritársele que siga su camino, o que es ley dejar una peseta cuando se saca un entierro, porque de otra manera todo se vuelve sal y agua.

El catolicismo y las creencias indígenas perviven sin mayor conflicto en el espacio rural: el Dios de los indígenas no anula el poder del Dios cristiano ni el temor que éste suscita. La familia de José Hilario reza cada noche con fervor por la salud de su hijo, al tiempo que consultan a Braulio Molina, especie de gurú esotérico, quien sabe más que todas las machis juntas, ya que ha aprendido sus artes en Valle Hermoso, el epicentro de la brujería. En su casa conviven las pócimas con imágenes de San Antonio; retratos de monjes tibetanos con crucifijos; rudimentos científicos con el sentido común. En su discurso emerge, con claridad, el *sincretismo* que está en la base de toda esta cosmovisión, y que amerita la extensión de la cita:

No les voy, pues, a negar la existencia del Demonio: sólo quiero decirles que él no se anda mezclando en estas menudencias de los males impuestos y otras brujerías. Lo real es que existen ciertas fuerzas ocultas, y que tales fuerzas las aprovechan unos para el mal y otros para el bien. Por mi parte, sólo me dedico a la curación de enfermedades y a reparar en lo posible las fechorías de algunas mujeres vengativas y mal intencionadas. Muchos creen que he recibido este secreto de los indios, y agregan que soy hijo de un cacique. No hay tal. No negaré que tengo sangre india en las venas, como tantos de nuestro país; pero de ahí a ser araucano puro... Lo que sé lo he aprendido en viajes al norte, y en los libros. Ciertos autores, que llaman ocultistas, enseñan que el cerebro no es la máquina tan sencilla que uno se figura. Las manifestaciones a distancia de los hombres que van a morir o que se encuentran en una gran aflicción, han sido comprobadas por numerosos hechos. No hay uno que no tenga algún caso en su familia.

Lo de trasladarse a otra parte en sueños es cosa al alcance de cerebros potentes y con mucha voluntad. Por eso es necesario, para dedicarse a estas cosas, conservar el cerebro limpio y fuerte: es menester abstenerse de los placeres sexuales en lo posible. ¿Por qué los más grandes taumaturgos han sido los santos? Porque observaban estrictamente la castidad, y disponían de mucho tiempo para sus meditaciones (103).

Dentro de este revoltijo de creencias y prácticas, la religión mapuche se reivindica aquí no como un elemento de identidad patria, como pudo haberlo hecho el criollismo ‘puro’, sino como fuente de aquello sobrenatural que se nos escapa, de eso que percibimos en el aire –como hacen los personajes de esta novela –pero que no somos capaces de definir, ni mucho menos de controlar.

Al alterar, prolongar o desviar las connotaciones de estos tres elementos tan caros a la literatura criollista (el espacio rural, la mujer como madre/virgen, la religión indígena), Juan Antonio Espinosa tiende, con *Pillán*, una red invisible pero significativa entre dicha estética y la de la novela de terror gótico. En este sentido, el entrecruce discursivo que exhibe esta obra no sólo es una temprana muestra de la hibridez genérica, sino también una sugestiva subversión del nacionalismo literario, que aún en la época de su publicación (1934) pervivía como una sensibilidad dominante y canónica.

## Bibliografía

- ESPINOSA, Juan Antonio  
1934 *Pillán*. Santiago de Chile, Ercilla.
- SOLAZ, Lucía  
2003 “Literatura gótica”, en *Revista Espéculo* N° 23, UCM, 2003. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>. Consulta 20/03/2008.
- SUBERCASEAUX, Bernardo  
2007 “Literatura, nación y nacionalismo”, en *Revista Chilena de Literatura*, N° 70, abril 2007, pp. 5-37.