



## Alfredo Gómez Morel: the *vita flumen* of a writer on the brink

Recibido: 20-06-2023 Aceptado: 07-03-2024 Publicado: 16-06-2025

Juan D. Cid Hidalgo

Universidad de Concepción  
jdcid@udec.cl

 0000-0001-7651-6247

Francisca Pinto Inzunza

Universidad de Concepción  
franpinto@udec.cl

 0000-0002-7417-3583

**Resumen:** El presente artículo tiene por objetivo visibilizar la novela chilena *El río* (1962) del escritor y delincuente chileno Alfredo Gómez Morel (1917-1984), texto que resulta enigmático debido al éxito editorial que tuvo en la década de los sesenta pese a tratar temáticas sórdidas a través de un lenguaje visceral y sin concesiones. En estas páginas daremos cuenta, alrededor del “realismo feo”, de la manera en que el narrador (alter ego de Gómez Morel) despliega la repugnancia, lo abyecto y miserable del entorno que sostiene una concepción estética, y, por lo tanto, política (Rancière, 2011), disidente, llena de matices y escalas de grises. El río, en cuanto sistema en permanente movimiento, es un lugar que contrasta con espacios del vecindario donde sí es posible abordar la falta de oportunidades para enfrentar de otro modo el porvenir; sin embargo, el “mundo del río” es un espacio seductor, cuyas normas, leyes y códigos propios lo revisten como un lugar de borde, marginal, miserable y rebelde desde donde se puede resistir el poder centripeto.

**Palabras claves:** Novela- realismo- fealdad- río- marginalidad.

**Abstract:** The objective of this article is to make visible the Chilean novel *El río* (1962) by the Chilean writer and criminal Alfredo Gómez Morel (1917-1984), a text that is enigmatic due to its publishing success in the 1960s despite dealing with sordid themes through visceral language and without concessions. In these pages we will give an account, around the "ugly realism", of the way in which the narrator (Gómez Morel's alter ego) displays the disgust, the abject and miserable of the environment that supports an aesthetic conception, and, therefore, political (Rancière, 2011), dissident, full of nuances and gray scales. The river, as a system in permanent movement, is a place that contrasts with neighborhood spaces where it is possible to address the lack of opportunities to face the future in a different way; However, the "world of the river" is a seductive space, whose own norms, laws and codes dress it as a borderline, marginal, miserable and rebellious place from where centripetal power can be resisted.

**Keywords:** Novel- realism- ugliness- river- marginality.



## Fuente de financiamiento / Agradecimientos:

Este artículo de investigación es producto de la tesis de grado “El “realismo feo” como imagen de un discurso disruptivo. Propuesta de lectura de *Los amantes del London Park* (1960), *El río* (1962), *Chicago chico* (1962) y *Esto no es el paraíso* (1965)” de la Mag. Francisca Pinto Inzunza cuyo profesor guía es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo. Además, se inserta en el contexto del proyecto “Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años” (código VRID2022000505INV) cuya investigadora principal es la Dra. Mariela Fuentes Leal.

## Alfredo Gómez Morel: la *vita flumen* de un escritor al borde<sup>1</sup>

Alfredo Gómez Morel (1917-1984) fue un personaje *sui generis* en el contexto cultural chileno alrededor de la década del sesenta y setenta, ello, fundamentalmente por su carácter antisocial arraigado desde pequeño por su experiencia en la calle, el abandono, la pobreza, la delincuencia y las interminables entradas y salidas de la cárcel. Su obra literaria fue permanentemente interrumpida por sus desafíos como delincuente internacional<sup>2</sup>, tanto así que, a comienzo de los sesenta, estando recluido en una cárcel en Valparaíso, fue obligado a tomar terapia psiquiátrica; y una de las modalidades de mejora de su condición fue la escritura de hechos de su vida delincencial previa. Ello significó que comenzara a escribir su novela más importante y cuya recepción, inclusive internacional, fue toda una sorpresa. Nos referimos a *El río* (1962)<sup>3</sup> toda una revelación (Guerrero,

<sup>1</sup> Este artículo de investigación es producto de la tesis de grado “El “realismo feo” como imagen de un discurso disruptivo. Propuesta de lectura de *Los amantes del London Park* (1960), *El río* (1962), *Chicago chico* (1962) y *Esto no es el paraíso* (1965)” de la Mag. Francisca Pinto Inzunza cuyo profesor guía es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo. Además, se inserta en el contexto del proyecto “Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años” (código VRID2022000505INV) cuya investigadora principal es la Dra. Mariela Fuentes Leal.

<sup>2</sup> En el perfil de nuestro autor en el sitio memoriachilena se describe muy bien como el carácter de Gómez Morel se fue forjando entre la producción delincencial y la literatura. “Crecer en el mundo del hampa lo convirtió en delincuente. No solo ejerció como tal en Chile, sino también en otros países de América, por lo que debió cumplir condena en numerosas cárceles. La reclusión fue la circunstancia que hizo germinar su carrera literaria. En 1945, mientras se encontraba tras las rejas en una prisión colombiana, recibió un premio otorgado por el Ministerio de Justicia de ese país por su poema “Canto al café”, consistente en una beca para realizar cursos nocturnos de Derecho en la Universidad Javeriana de Colombia, durante un año. Pese a ello, Gómez Morel continuó por la senda delictual, lo que lo trajo de regreso a Chile, donde volvió a caer en prisión” (web). Tal fue el influjo de sus experiencias vitales que fue precisamente esa franqueza existencial la que se abrió paso en su producción como material narrativo. De tal calado su repercusión que algún sector de la crítica ha denominado a su trabajo literario como una literatura de los bajos fondos.

<sup>3</sup> De carácter autobiográfico narra las aventuras de su alter ego Alfredo, un infante que vive en la miseria en los alrededores del río Mapocho (Santiago de Chile) donde habitan toda clase de truhanes de quienes aprende los códigos que le permitan sobrevivir en un espacio de violencia, lumpen y mafias. Siguiendo la dinámica de la tradicional novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) el texto nos exhibe el crecimiento del personaje desde su desafortunada vida familiar, los primeros escauceos con instituciones punitivas (reformatorio, cárcel) y su habilidad para valerse de todas las posibilidades de engaño, fraude, timos y mentiras para sobrevivir. El verdadero reconocimiento sobre la obra llegó luego de que en 1974 la editorial francesa Gallimard publicara la obra en Europa con un prólogo de Neruda, quien recientemente había recibido el Nobel de Literatura, y que con la autoridad de ese reconocimiento abrió las puertas de Gómez Morel en Francia donde se le apreció en los términos que Neruda había declarado en su prólogo a la edición francesa, cuando calificó a *El río* como un clásico de la miseria. Para efectos de citación utilizamos la edición de Sudamericana 1997.

1998) para nuestra narrativa donde Alfredo, el personaje, no solo sobrevive al fastidio que significa la falta de oportunidades en un país que emprende camino hacia el porvenir, con la ausencia de los rostros que representan a los sujetos improductivos. También sobrevive al “mundo del río”, sobre el cual siente una profunda seducción, lugar con sus propias leyes y códigos de funcionamiento donde la marginalidad, la rebeldía y la miseria se conjugan como formas de enfrentar ese otro mundo, más allá del borde del río.

Curiosa aporía presenta el texto –“sentimientos encontrados” dirá Eduardo Guerrero del Río (1998), por un lado, el texto exhibe el dolor del recuerdo: “Estoy cansado y desgarrado por dentro; cada vez que escribo, vuelvo a sentir lo vivido como una navaja rasgándome las carnes. Muestro mis recuerdos hasta quedar sangrando por dentro” (Gómez, 1997, p. 332-333); y, por otro, ese mismo mundo que lo atormenta es valorado como un espacio de libertad, el mundo aquel le atraía como atrae todo lo prohibido singular: “Cuando divisé el río sentí una clara impresión de libertad” (Gómez, 1997, p. 114).

Desde la primera lectura de la novela, reconocemos un tratamiento férreo de la descripción de los espacios y ambientes en los que se desenvuelven los personajes: lugares sombríos, de borde, marginales, cancelados y proscritos por los poderes centrales, además de la expresión de un lenguaje soez y vernacular que observa, en sus términos, el mundo de la miseria del hampa santiaguina, de los “pelusas” del Mapocho, de las prostitutas y los delincuentes. Esta solidez narrativa queda inscrita en las imágenes que reverberan en nuestra memoria como las enfermedades de las prostitutas, los asesinatos y la erotización de algunos personajes<sup>4</sup>.

Pareciera ser que algunos de estos elementos caracterizadores de la novela, han sido precisamente utilizados para desacreditar el valor estético de la misma, a la vez que desaprueba la autenticidad del mundo que presenta, en la medida en que se ha exacerbado observarla como una extravagancia que dista de la realidad y de lo que pudiese suceder en territorios metropolitanos como la capital de Chile: Santiago.

Por el contrario, creemos que estos elementos aportan un valor único al texto de Gómez Morel, que le otorga un especial valor ético/estético desde el momento en que los materiales narrativos distan de los convencionales, pues se está exhibiendo lo que antes se había obviado, para Jacques Rancière “(...) es porque lo anónimo ha devenido un tema del arte que su registro puede ser un arte. Que lo

---

<sup>4</sup> Alrededor de aspectos más específicos sobre la sexualidad y el prostíbulo en la literatura continental recomendamos el imprescindible estudio de Rodrigo Cánovas *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo* (2003), donde la imagen del prostíbulo como la casa -en general- y del salón -en particular (Cronotopo, Bajtín)- nos resulta del todo útil para reconocer lo aporético de un escenario enigmático donde ocurre la nación, donde se reproducen, operan, se enfrentan y articulan saberes de heterogéneo orden y prestigio, de manera que se nos exhibe como un lugar/no lugar (Foucault, Auge) donde se cavila, medita, reflexiona, a la vez que se proyecta, plantea, fabula e imagina la existencia de sujetos liminales, pero no por ello menos colaboradores en la definición de lo nacional

anónimo sea no solo susceptible de arte sino portador de una belleza específica es algo que, caracteriza en sí mismo al régimen estético de las artes (...)” (Rancière, 2014, p. 50). En *Política de la Literatura* (2011), el mismo Rancière confiere al acto creativo una exigencia ética que dice relación con evidenciar, rostrificar, reconocer y valorar los saberes silenciados o sometidos ingresando a un mundo oculto a la vista común, pero que existió, existe y seguirá existiendo. En este sentido, el saber que transmite este texto está relacionado al poder que está siendo ejercido sobre los personajes disidentes que resultan una amenaza, porque no se integran, no se someten, son inmorales, y por ello causan miedo, son una amenaza al no dejarse dominar.

## Realismo feo. Expansión y liquidez

Como sabemos con Eco (2004) tanto la belleza como la fealdad tienen sus historias y sus sinuosidades particulares, contactos, superposiciones, cercanías y desapegos; sin embargo, pareciera que el acto de seducción de uno o de otro fuera precisamente uno de los denominadores comunes fundamentales para la comprensión de esta oposición en el plano de la valoración estética.

A finales del siglo XVIII y en los albores del XIX, Friedrich Schlegel (1772-1829) y el Jenaer Frühromantik (Círculo de Jena) –desde una perspectiva romántica- comienzan a reflexionar sobre la idea de la fealdad, la que consagran como un elemento consustancial al arte moderno. Por lo tanto, cabe la posibilidad de ampliar el campo de acción de una definición cerrada de belleza, o, al menos, cuestionarla; ello, como dijimos antes, impulsado por la seducción provocada por una y otra manifestación estética. De esta manera pareciera otorgársele concesiones a la realidad para exhibirse desublimadamente, dicho de otro modo, ella impone sus términos estéticos, su *técne*, su soporte, su voluntad. Michel Zérafra, en *Novela y sociedad* (1973) apunta al respecto: “el escritor no inventa la técnica, y menos aún si se trata de una técnica novelística: la deduce de la realidad” (Zérafra, 1973, p. 128).

Apenas cincuenta años después de Schlegel, encontramos, tal vez, el primer tratado filosófico relevante sobre la fealdad, tanto que a su estudio se le otorga un status de excelencia. Nos referimos a *Aesthetik des Hässlichen (Estética de lo feo, 1853)* del hegeliano filósofo de la Universidad de Königsberg, Karl Rosenkranz (1805-1879) quien traza una taxonomía donde el elemento central es la desproporción, la deformidad y la anomalía. Grosso modo el crítico alemán inicia su reflexión en la tradicional oposición entre fealdad y belleza, en que la primera rivaliza con la segunda en el mismo gesto de oposición al bien; mientras que la segunda se resiste al mal cuya fisonomía tiende a la perversidad.

Del volumen de Rosenkranz destacamos el concepto “realismo feo”, acuñado para explicitar una condición de la literatura mimética que representa y/o imita la realidad, buscando la verosimilitud, pero perfilada a través de lo repugnante, lo cínico, lo abominable, lo abyecto. Ello, debido a que esta

cualidad está presente en el entorno que circunda a los personajes y les otorga autenticidad a estos discursos, materializando sus visiones de mundo, las que distan considerablemente de lo “razonable”.

El infierno no es sólo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender. (...) (Rosenkranz, 1992, p. 53).

Lo “feo” coexiste con lo bello, constituyendo un entramado complejo que no podemos elidir: “Mas lo feo es inseparable del concepto de lo bello, pues éste último lo contiene constantemente en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto” (Rosenkranz, 1992, p. 54). Para nuestro autor este rasgo no puede ser entendido en contextos de abstracción, vale decir, no podría hablarse de una “estética de lo feo” en pintura no figurativa; dicho de otro modo, *conditio sine qua non* de lo feo es aparecer en contextos miméticos o realistas, como ocurre en la novela de Gómez Morel que nos ocupa.

En su *Teoría estética* (2004), Adorno repara sobre el carácter voluble de la fealdad cuando subraya:

Tan completamente dinámica es la categoría de lo feo, e igualmente necesita que su contraria, la categoría de lo bello. Ambas se niegan a ser fijadas mediante una definición, como pretende toda estética cuyas normas se basan en esas categorías, aunque sea de manera muy indirecta. El juicio de que algo (un paisaje devastado por la industria, un rostro deformado por la pintura) es simplemente feo puede ser la respuesta espontánea a esos fenómenos, pero carece de la autoevidencia con que se presenta (Adorno, 2004, p. 73-74).

La novela en cuanto género, entonces, sigue la línea de un posicionamiento crítico (Eagleton, 1997) que busca presentar un testimonio de vida de sujetos liminares que, mediante el discurso testimonial/ficcional, exhiben su rostro, su fisonomía, su saber, su valor. El crítico literario inglés Terry Eagleton, en *Ideología. Una introducción* (1997) agrega: “Así pues, la idea general es que un mismo fragmento idéntico de lenguaje puede ser ideológico en un contexto y no en otro; la ideología es una función de la relación de una manifestación con su contexto social” (Eagleton, 1997, p. 29). Este diálogo con la realidad social concreta que nutre a la novela se sustenta a través del privilegio de la función poética o estética del lenguaje, desde el momento en que las voces friccionales se hacen oír, buscando o no reivindicaciones, pero con toda seguridad exhibir su rol y participación en la sociedad que inhibe algunos rostros no centrales y privilegia otros ideológicamente afines al poder. El mismo Eagleton en el texto citado es determinante cuando señala que “Si una obra literaria elige destacar imágenes de degradación humana, sería inútil denunciar esto como algo incorrecto. Pero sin duda, esta caridad estética tiene sus límites. (...) Una visión del mundo tenderá a exhibir un cierto

‘estilo’ de percepción que no puede en sí misma considerarse verdadera o falsa” (Eagleton, 1997, p. 46).

Bajo la concepción de Rosenkranz, entonces, introducir “lo feo” es ineludible para el estudio y comprensión del arte, puesto que es una manifestación sensible del mal y, por tanto, perceptible como una forma de resistencia al orden de lo real. En este sentido, y reconociendo el uso literario de la hipérbole, podemos notar una cierta tendencia al grotesco (Kayser, 1964).

## Desarraigo territorial, malestar existencial en *El río*

La novela de Alfredo Gómez Morel está compuesta por cuarenta y tres capítulos breves que dan cuenta de lo inasible que resulta para el protagonista pertenecer realmente a un territorio, a un lugar, a una nación. Esta imposibilidad se manifiesta en la forma que se elige para narrar, una modalidad fragmentada, quiebre de la linealidad temporal, además de la lengua que impone “su terrible luz” (Neruda en Gómez, 1997, p. 16), en palabras de Alberto Fuguet en la “Presentación: Alfredo Gómez Morel y *El río: el clásico de la miseria*”<sup>5</sup>: “Hay incesto, crimen, sangre, miedo, violaciones, hambre y sueños. Y un lenguaje tan criollo y al pie de la letra que llega a dar vergüenza ajena” (Gómez, 1997, p. 22-23). La fábula, entonces, desconectada de un programa narrativo lineal y progresivo se tropieza con las “historias, escritas para ser consumidas y devoradas, estaban hinchadas de sexo, violencia, droga, machismo, cuchillos y honor. Y se escribían con el lenguaje –y el coa- de la calle” (Gómez, 1997, p. 20-21)<sup>6</sup>. Hacia el final de la novela, en el capítulo “La zumba” leemos:

Tengo cuarenta y seis años de edad. Me levanto de mi mesa de trabajo. Estoy cansado y desgarrado por dentro: cada vez que escribo, vuelvo a sentir lo vivido como una navaja rasgándome las carnes. Muestro mis recuerdos hasta quedar sangrando por dentro. Cada vez vengo de más lejos; del tiempo vivido y de la distancia recorrida.

<sup>5</sup> A propósito de este último término recomendamos el trabajo de Iván Carrasco “Procesos de canonización de la literatura chilena” (2008) y, en especial, el de Rodrigo Carvacho Alfaro *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena* (2016), donde los autores reflexionan sobre la aparición de textos y autores cuya productividad se aleja de las convenciones propias de los tiempos y sus modos de hacer, para valorar voces alternativas o menores que han pugnado por hacerse oír a la vez que, por múltiples factores intra y extradiagéticos, se han estado constituyendo o ingresando en listas de textos clásicos o canónicos del margen.

<sup>6</sup> Frente a las duras condiciones que podemos ver fabuladas en el texto de Gómez Morel recomendamos complementarlas con la lectura acuciosa de *La violencia política popular en las “Grandes Alamedas”* (2006) donde Gabriel Salazar exhibe también desde la disciplina histórica las distintas materializaciones de la violencia en un momento clave en la historia chilena. Su trabajo se circunscribe a un arco histórico de 40 años que va desde 1947 a 1987, es decir, el contexto de producción donde aparece la novela de Morel como otras de las llamadas novelas de los bajos fondos. El portal Memoriachilena precisa el término como sigue: “Si bien autores como Méndez Carrasco, Gómez Morel y Luis Cornejo carecen de un discurso ideológico común, en sus obras es posible observar, como común denominador, la expresión espontánea de un descontento propio de sujetos ignorados o avasallados por el progreso. No obstante ello, se trata de una escritura testimonial que no pretende transformarse en la voz de los sectores populares, sino simplemente dar cuenta, de manera ágil y desenfadada, de cómo se vive una ciudad desde sus extremos” (web).

Voy dejando miasmas, lágrimas y sangre: es la huella ya surcada que ahora vuelvo a recorrer (Gómez, 1997, p. 332-333).

La dificultad del narrador para contar está ligada a la autenticidad que toma forma a partir de la crudeza y de los desconcertantes episodios descritos. Este rasgo permea la novela y se intensifica a partir de las crudas vivencias de infancia que lo van configurando como un sujeto de borde.

En el prefacio del texto el autor enfatiza: “Por él [Dr. Calderón] comprendí que el verdadero valor de una obra radica en su sinceridad y autenticidad humanas. Si de esta obra brotara alguna vez grandeza, a él se debe” (Gómez, 1997, p. 29). Gómez Morel pareciera tener una conciencia estética de base y sin sofisticaciones, en la medida en que busca lo genuino y auténtico en su descenso al mundo fluvial, el cual es incluso más normado que aquel donde habitan “Mamá escoba”, Fátima o Doña Catalina. El protagonista va develando y experimentando un mundo hostil, vil y cruel que lo hace sentir ajeno a todo y que solo ve en el río la esperanza de encontrar su espacio hospitalario. Toño deberá investirse de hampón si es que quiere lograr ser un “choro”, para ello deberá utilizar la misma ropa que los “pelusas”, emplear su jerga y también adaptarse a las normas del río.

Este deseo de pertenencia es crucial para Toño, el origen incierto o más bien, el hecho de ser repudiado es el mayor malestar al cual deberá hacer frente. Para el protagonista no existe pesar por ser hijo de una prostituta, de hecho, no se siente vástago de ella, de la misma forma que ella tampoco lo ve como un hijo: “(...) Llegó mi madre en ropas menores apenas cubiertas por una bata rosada de seda. Sorpresivamente se me abalanzó y me dio una de las más grandes pateaduras que recibí a su lado: / - ¡Canalla! ¿Pidiendo protección? Ya verás, huacho infame (...)” (Gómez, 1997, p. 62). Lo que ciertamente lacera a Toño es ser un hijo de nadie: “No puedo obtener tu certificado civil. No fuiste inscripto. Legalmente no has nacido” (Gómez, 1997, p. 227), saber y sentirse “ninguno”; que, a diferencia de Ulises, en *La Odisea* de Homero, no le sirve como ardid de supervivencia: “(...)’Preguntaste, cíclope, cuál era mi nombre glorioso/ y a decírtelo voy, tú dame el regalo ofrecido/ ese nombre es Ninguno. Ninguno mi padre y mi madre/ me llamaron siempre y también mis amigos” (Homero, 1982: 143).

Este tormento y escisión, lo acompañará durante toda su vida y construirá un paradigma de pensamiento que rechazará los valores que habrían hecho de Alfredo un sujeto dócil y capaz de insertarse en la sociedad; por el contrario, el héroe desestimaré conductas e instituciones socialmente aceptadas y valoradas. En consecuencia, el lector se siente distante, fuera de la realidad proferida por el protagonista, como frente a un lienzo que reproduce un estímulo realidad concreto, es decir, como un sujeto que observa desde su posición de seguridad aquello que a todas luces se encuentra en otro plano o en otra dimensión de lo real, fundamentalmente porque el lector/observador no cometería los actos delictuales que lleva a cabo el protagonista porque es un sujeto disciplinado socialmente (Foucault, 2009); por ejemplo, nunca se le pasaría por la mente sexualizar a la madre, como sí lo hace nuestro protagonista:

(...) Con el paroxismo estaba semidesnuda y su cuerpo níveo se retorció de furor. Se acercó insinuante y lasciva a papá Mono y éste la rechazó con repulsión. Se le cayó totalmente la bata y quedó envuelta por una enagua de seda negra que hacía más notorio su cuerpo maravilloso; se la sacó a tirones, como si la seda estuviera ardiendo y quedó cubierta por un sostén pequeñito y un calzoncito blanco transparente. (...) (Gómez, 1997, p. 63).

A través de estos hechos inconfesables, se logra también la conquista de la simpatía: el lector es cómplice de las adversidades que debe afrontar Toño, empatiza con sus circunstancias y artimañas creando la ilusión de que se extirpó el resabio de “lo feo”, quedando un halo humorístico en diversos momentos, por ejemplo, al mencionar que no tuvo solo un nombre o al “descubrir” los pechos femeninos: “(...) Confirmé mi suposición. Mirando los dos cuerpos desnudos descubrí que las mujeres no tenían el pecho plano como los hombres. Pensé que estaría enferma al ver esas hinchazones” (Gómez, 1997, p. 56). No obstante, el ingenio con que se relata este hecho encubre una realidad visceral: el profundo abandono de Toño quien, o bien no sabe que las madres amamantan a los bebés, o bien la visión que tiene de su progenitora como mujer dista mucho, por ejemplo, de doña Catalina “(...) mujer a la que considero como mi única y verdadera madre” (Gómez, 1997, p. 48) con quien se había familiarizado a pesar de no haberla visto desnuda.

Con similar elocuencia se presenta el episodio del fin del mundo y del sacrificio del loro en el cual Chochón se siente triste por el acabo de mundo por razones materiales y Toño se siente atemorizado e impelido a hacer un sacrificio para salvarse llegando a la conclusión de que el loro era el único ser maligno de la casa:

(...) La vieja fea, en la cocina, nos había contado aquella historia del Arcángel que luchó con un dragón. No costó gran cosa que creyéramos en lo del fin del mundo. Chochón se lamentaba que eso ocurriera justamente cuando estaba por estrenar el nuevo triciclo que su padre le había traído de la capital. (...) Había que hacer algo para evitar que el mundo concluyese. Confieso que yo era el más aterrado. (...) Había paz de fin de mundo, ciertamente (Gómez, 1997, p. 46).

La ironía con la que se asocia la fe religiosa y las dádivas que se deben entregar a la iglesia dan cuenta del absurdo del culto, que a pesar de ello logra paz en las conciencias de las personas, generando así la sensación de la conquista de la trascendencia.

La conquista del compromiso guarda relación, entonces, con el final de la novela. En el momento en que el héroe se dirige a Perú, es declarada la Segunda Guerra Mundial y se encuentra a un nazi:

Un gordo y colorado caballero alemán, pasajero de primera clase, viene saliendo del salón de fumar. Con prisa, mirando de reojo hacia los lados, sale para colocarse apresuradamente el brazalete con la swástica. Cuando va a devolverse al salón me ve.

Se da cuenta que me he dado cuenta. Titubea. Mira la swástica. Me ve. (...) Pienso: ‘¿Qué le podré robar a este cobarde?’ (Gómez, 1997, p. 353).

Toño lo repudia por su aspecto y sobre todo por ser un timorato y mostrar solamente su ideología política en el momento en que ya es un hecho el conflicto bélico. Así, la infamia o disidencia es sublimada a través de los rebotes humorísticos, que se relacionan con el cinismo, por ejemplo, en el momento en que el protagonista es invitado a la embajada y finge ser otra persona, le agrada sentirse respetable y honorable, pero después decide robar los puñales damasquinos, porque sabe que él no cambiará, no ha nacido al servicio de una sociedad que quiere domesticarlo, por lo cual decide sacar provecho de la situación cínicamente:

La cosa se acentuó más aún cuando fui al baño y en la puerta leí: “caballeros”. Cuando salí me sentí muy respetable; igual cosa le ocurrió a Julia cuando fue al baño y leyó “señoras”. Cada diez minutos ambos sentíamos enormes deseos de orinar: hay letreros que tienen la virtud de hacernos soñar (Gómez, 1997, p. 319).

El hecho de sentirse un infame (Foucault, 2006) se fragua desde la infancia del protagonista, donde él mismo se reconoce como un sujeto en tránsito y “desviado” del camino correcto. De esta forma, apartarse de lo que es considerado “correcto” se instaura como una resistencia que busca reapropiarse de lo que se le ha negado desde el momento de nacer, porque siempre ha sido visto como un otro, como un ser innoble:

No fui buen chico, en verdad. A Chochón siempre le robé sus bolitas de cristal; cierta vez le rompí un volantín con el único objeto de verlo llorar. Sentía envidia de Chochón, odio; veía que cuando él cometía una falta, todos trataban de aminorarla. Pero, ¡que lo hiciera yo! (Gómez, 1997, p. 45).

Por lo mismo, para el protagonista no serán significativas instituciones como la iglesia o la escuela, porque sabe que son un simulacro de lo que en esencia debiesen constituir. La forma para deslegitimar lo anterior es a través de la mezquindad representada, por ejemplo, por los compañeros de Toño, para quienes el hecho de que el protagonista sea el hijo abandonado de una prostituta constituye una mácula imposible de aceptar, a pesar de que ellos no provienen de familias de abolengo o elite:

(...) Pero en el kindergarten no aprendí alguna cosa. Me lo pasaba riñendo con los otros chicos. Mis antiguos compañeros de orfanato no olvidaban quién había sido yo y se las arreglaban para hacérselo saber a quienes lo preguntaran o no. En venganza, les hurtaba los sandwiches y cada vez que me miraban muy fijo -intuyendo lo que pensaban- me les lanzaba encima como una fierecilla: tampoco yo podía olvidar quién había sido y cómo había llegado allí (Gómez, 1997, p. 48).

La desolación producida por la falta de inserción auténtica en un espacio no es ajena al hogar de la madre, donde es golpeado y vejado al punto de entender que lo único que lo puede hacer sentir mejor

es su propia libertad: “Tenía hambre, pero en gran medida lo disimulaba mi libertad. Me bastaba con eso. No tenía miedo de estar solo, sino de dejar de estarlo. Sentía horror de oírlos llegar.” (Gómez, 1997, p. 57). Paradójicamente la relación con su madre será análoga a la de ella con el abogado: “(...) Era el explotador por excelencia. Ella lo dejaba hacer porque lo amaba (...) Desde niña le enseñaron a recibir golpes: ahora era ella quien los daba” (Gómez, 1997, p. 91-92). La mujer que más lo rechazó y perjuró fue la misma que más amó: su madre. Por ello, a pesar de todo la justifica diciendo que fue la forma que le enseñaron desde pequeña, con lo cual no solo valida el accionar de ella, sino el propio también.

Estas experiencias van fraguando la idea de que junto a los “pelusas” habrá un espacio para él y por lo mismo, se verá forzado a vestir como ellos, a imitar su jerga y a emular su esencia:

Mientras avanzaba la noche -sentados siempre en rueda- hablaron sobre cosas que yo no entendía y en un lenguaje que me resultaba sumamente enredado. Me pareció que lo hacían intencionalmente porque a veces me miraban de reojo y recalcaban sus extraños giros. (...) Pero nada pregunté por temor al ridículo y porque quería asimilarme a sus modos de ser y vivir (Gómez, 1997, p. 115).

Toño es consciente de que debe adquirir estas formas para parecer uno más, pero, aunque va adoptando sus modos y soportando las vejaciones, como el ritual de sodomía en el río, el mundo fluvial tarde o temprano le hará patente que tampoco es parte de él y que no podrá serlo:

Regresamos a la casucha y nos acostamos nuevamente. La insistencia continuó. Me besaban y uno se masturbaba con su pierna puesta sobre mis nalgas. Otros a mi lado se abrazaron. Me di vuelta hacia la pared del rancho y vi una botella cervecera vacía. Se espejeaba en ella parte de lo que estaba ocurriendo a mis espaldas. Un hervor extraño me subió por los muslos (Gómez, 1997, p. 67).

Toño, al ser un cínico, sabe que debe aceptar este ritual, pues es parte del código del hampa y en algún momento él también lo podrá utilizar a su beneficio, de igual forma como sucedió con los sacerdotes. No obstante, existe un paralelismo en el hecho recién citado y el episodio de la sexualización de la madre; la imagen de la botella se repite, pero adquiere connotaciones diferentes. La botella representa el cuerpo y a su vez contiene el agua que es metáfora de la vida misma en su constante fluir; en el caso del episodio con los “pelusas”, representa el alcohol, la entrada al mundo de la juerga; en el caso de la madre, representa la pérdida de la inocencia y la apertura al despertar sexual.

A pesar de la aparente tenaz lucha del héroe por ingresar al río, el rechazo de la ciudad tiene ecos en él donde también es inviable formar parte, porque dentro de aquel mundo es un anormal igualmente, un otro ante quien hay que tener resguardos, debido a que representa un elemento peligroso al venir de la urbe, es decir, de todo lo que el río repudia:

El muchachón que comandaba, cruzado de brazos y mirando hacia la rumorosa lejanía, comentó en medio del impresionante silencio que guardaban todos cuando él

hablaba “Tenimos que tenel cuidao. Estos jutrecitos hijos de ricachos siempre traen líos”. Me miró con desprecio, diría que con ira. Me dio miedo. Creí que iba a decir: **¡Lárgate de aquí!**<sup>7</sup> (...) Lo mismo siguió ocurriendo durante muchos días. El mundo fluvial no se me entregaba ni se abría de buenas a primeras (Gómez, 1997, p. 118).

Toño es un sujeto fronterizo; no forma parte de la ciudad, pero tampoco del río. La ilusión fluvial lo embarga puesto que el constante discurrir del río anula la esencia de este, creando un efecto de vacío y abrogo que satisface el malestar del protagonista, pues se sabe escindido del mundo e incapaz de pertenecer legítimamente a un espacio, por ello entiende que nunca será un “choro”, porque no puede convertirse en alguien que no es y Toño es hijo de nadie, es ninguno. Esta situación genera que el héroe desde pequeño se sienta profundamente solo, que no le encuentre sentido a las relaciones humanas, como consecuencia de haber sido vulnerado y despojado por la madre y el padre, quienes le negaron el amor filial, el hogar, el abrigo, la ternura y la preocupación vital. Esta situación tan ruda y difícil se amplifica cuando vemos que la madre es quien despierta la primera pulsión sexual del joven: “En ese cristal empezó a dibujarse un cuerpo de mujer que lentamente se desnudaba. Vi cuando alzaba los brazos para sacarse la bata, la enagua, el sostén. (...)” (Gómez, 1997, p. 70). Desde ese momento para Toño la forma de saciar su avidez sexual será a través de prostitutas, quienes son una metonimia de la madre en relación a su condición de hetaira y también como una mujer en la cual no se puede confiar ni esperar nada. Al vincularse con ellas, lo que hace no es solo explotarlas a ellas, sino a la madre. Análogamente, el acto de robar se constituye en la manera de satisfacer sus deseos de justicia, de obtener lo que se le ha negado desde su nacimiento, de tal modo que esta actividad ilícita se nos presenta como metonimia de mangar al padre, con quien podría haber tenido una infancia protegida económica y afectivamente.

## Fuentes de todo bien y de todo mal

*El río* es la biografía ficcional que abarca desde la infancia hasta la adultez de Gómez Morel, con rostros tan disímiles como sus cuatro distintos nombres que aparecen y desaparecen atendiendo a los recorridos de su vida, sobre todo cuando presenta a su madre: una prostituta que solo lo ve como subterfugio para obtener recursos económicos del padre biológico. Así, Toño luchará toda la novela por ingresar al río, transformarse en “pelusa” y finalmente ser reconocido como un “choro”, ubicarse en un espacio que considera propicio para su identificación existencial, sin embargo, debe lidiar con obstáculos y dificultades de diverso orden, siendo el rechazo social el más importante.

El protagonista de *El río* a través de la ironía evidencia tener cuatro nombres: Luis, Vicente, Toño y Alfredo; es decir, advierte que el nombre es irrelevante para especificar una subjetividad, del

<sup>7</sup> El destacado pertenece a la edición citada al igual que los que se presentan en adelante.

mismo modo que “el río”, al que se alude en el relato, también tiene un nombre genérico, sin marcas identificatorias, ello a pesar de estar aludiendo permanentemente al río Mapocho, es decir, el río importante de la capital donde no se hace necesario singularizarlo porque es parte de la geografía urbana que define por antonomasia la capital de Chile. Dicho de otro modo, Santiago no sería la misma sin el Mapocho que desde *El roto* (1927) de Edwards Bello ha estado presente en las figuraciones textuales, simbólicas y en los imaginarios sociales de Chile.

La presencia del río en el texto encauza y separa, organiza y distribuye los asentamientos humanos privados y públicos. Encauza, dado que cuando el Mapocho superaba sus límites, impone los propios antes de retomar su curso, a la vez que modifica transitoriamente el paisaje y sus vecinos y residentes. Separa o segrega el territorio en la medida que cohabitan –en tanto capital nacional- los distintos poderes del Estado y un espectro social amplio, que distingue sectores en que el río es frontera: al noroeste del río un barrio popular y extremadamente pobre: la chimba; que por lo mismo debía estar separado del centro, del barrio estación, del matadero, y por supuesto, de los sectores más acomodados del oriente.

De esta forma, Toño cual Heráclito una vez que “ve” el río comprende cuál es el lugar que debe buscar y también sabe que una vez que lo ha conocido, nada volverá a ser igual: “Llegamos a la estación Mapocho y el río fue lo primero que vi, iluminado por los rayos fantasmales de una luna somnolienta” (Gómez, 1997, p. 55). El influjo del río, entonces, es determinante en la configuración, no solo espacial de los personajes, sino también en su configuración existencial. Es por ello que el apelativo que adquiere en el río, Toño, es el más significativo. Igualmente, el hecho de anhelar el río implica separarse de la vida que llevaba y encauzarse hacia lo que él decide: ser un “pelusa” del río, y además ser reconocido dentro del mundo del hampa.

Toño, hijo de una prostituta a quien poco y nada le importa su existencia, debido a que para ella él solo es un medio para obtener dinero de su padre, el cual no solo pertenece a una familia acomodada, sino que privilegia la segregación en el sentido de evitar la “mezcla” de distintas clases sociales: “Mi padre [se] quiso casar con ella, pero no pudo hacerlo: mi abuelo paterno era un gran señor, y por añadidura político muy notable y distinguido. En el hogar de mi padre los hijos ilegítimos no podían ser aceptados. Engendrados sí. Pero no criados” (Gómez, 1997, p. 91). Por ello, el protagonista casi al finalizar la novela se refiere a sí mismo como “un gil más” (Gómez, 1997, p. 349), pues para Toño tanto los orígenes como los nombres no son identificadores de singularidades sino más bien de pluralidades. La madre de Toño, por ejemplo, nunca es aludida por su nombre propio sino como “mamá escoba”, es decir, como una mujer utilitaria, pues la escoba es un elemento pragmático que aparta lo que no sirve, lo que se debe desechar; pero también utilitaria, pues “alguien” debe barrer, análogamente la madre es explotada (manipulada) por algunos de sus ocasionales amantes. El rol de la mujer y su instrumentalización quedan inscritas en esa frase que la identifica sin hacerlo cabalmente. Este juego metonímico se expande para mostrar de qué forma para la madre de Toño, él no es más que un estorbo que debe apartar, “Huacho de porquería. Eres un imbécil. ¿No podías

quedarte callado después de haber encontrado el dinero?” (Gómez, 1997, p. 41)<sup>8</sup>. No obstante, ella misma al verse alcanzada económicamente esgrime los argumentos del rol materno para obtener el máximo beneficio pecuniario del padre.

Esta empatía y ternura que se siente por ambos protagonistas visualiza una realidad mayor que ya se ha afianzado en la sociedad y frente a la cual el psiquiatra Luis Carlos Restrepo reflexiona en *El derecho a la ternura* (1999), aduciendo que hemos optado por la racionalidad y hemos relegado lo intuitivo y los sentimientos: “(...) Al negar la importancia de las cogniciones afectivas, la educación se afirma en una pedantería del saber que se mantiene subsidiaria de una concepción de razón universal y apática, distante de los sentimientos y los afectos, afianzadora de un interés imperial que desconoce la importancia de ligarse a contextos y seres singulares. (...)” (Restrepo, 1999, p. 30-31). De esta forma, es posible entender la crudeza con la que son enfrentados al mundo ambos personajes y la preponderancia de lo material, pero a su vez, a través del distanciamiento que se produce con el receptor, se genera el retorno de la ternura perdida y es posible sim(em)patizar con ellos.

En *El río*, la elipsis del nombre y la proliferación de pseudónimos presenta una visión distinta a la de la novela convencional e inclusive de la de vanguardia (que en ocasiones utiliza letras como nombres de sus personajes), con ello los sujetos fluyen incorporéamente por los espacios de la ficción y relativizan su subjetividad a niveles que inclusive hacen peligrar su existencia virtual. Por ejemplo, nuestro personaje principal, Toño, es un sujeto para el cual no es primordial alimentarse, no existe una visión profusamente física o corporal sino más bien u ontológica que, a nuestro entender, Gómez Morel deja entrever en una especie de valoración del margen, de la miseria, de la ribera del río, del hampa, de la violencia, de la misoginia, de la ruina, del desecho, la mugre y la porquería; en ese despliegue de un “cúmulo de contradicciones” (Gómez, 1997, p. 23) que percibimos en la novela en que el hampón es además un asiduo visitante de las celdas de gendarmería: “Ahora veo que aquel fue un momento cristizador, definitivo para mi vida: empecé a amar el río. A pesar de lo ocurrido en la noche, el jolgorio, la sensación de libertad que me dio la vida de los chicos, la violenta ternura con que se agredían y jugaban (...) se me metieron en lo más hondo del alma.” (Gómez, 1997, p. 67).

El lugar en el mundo se adquiere, entonces, a través de la pertenencia al río, un espacio abierto, fluido y signado por el sudor del esfuerzo y las malas artes de quienes ostentan un poder molecular, pero con enormes alcances debido a que las instituciones disciplinarias formales: la familia, la educación y la religión; son percibidas como falsas y corruptas. Gómez Morel, como Toño, Luis, Vicente y

---

<sup>8</sup> Sonia Montecinos, en su clásico *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (1996) describe la imagen de la progenitora de la siguiente manera: “Madres en el sentido de una historia mestiza que ha perfilado la construcción de un femenino y un masculino debatido en una religiosidad y en una estructura social que nos han entregado una forma concreta de realizarnos. Huachos porque somos huérfanos, ilegítimos, producto de un cruce de linajes y estirpes, a veces equívocos, a veces prístinos. Bastardía temida y por ello olvidada, ilegitimidad que conforma una manera de ver el mundo” (Montecinos, 1996, p. 20). La compleja relación entre madre e hijo(s) queda del todo evidenciada en este ensayo que busca sentar bases para comprender este vínculo en el pasado para luego proyectar su desarrollo en el porvenir.

Alfredo, creen encontrar en el Mapocho un lugar hospitalario, sin imposturas, donde puede ser libre y donde existe la esperanza del compañerismo.

Por último, desde nuestra perspectiva como lectores, sentimos cierta empatía y ternura por Toño, en medio de todo este escenario de marginalidad y despojos, cuando va a la casa del padre y conoce a Lucía, su pequeña hermana: “Jugamos todo el día, tiré de sus orejas, me dio suaves y femeninos puntapiés (...)” (Gómez, 1997, p. 84). El cuerpo curtido por la violencia y las vicisitudes del contexto menesteroso y abyecto, reacciona frente al parentesco, al amor *storge*, es decir, aquel que reacciona naturalmente a los lazos familiares. Análogamente, sentimos compasión cuando nos enteramos, en el trascurso de la lectura del manuscrito, acerca de su infancia fracturada por golpes, falta de cuidado, de alimentos, y fundamentalmente, de amor. Nuevamente, en relación a la madre, el protagonista es consciente de la rabia que ella le tiene:

(...) Me llevó en su vientre, no me abortó, para constatar y proclamar un acto de fe: fui prueba de una burla. En mí, cobró la venganza contra el medio. Al querer destrozarme intentaba despedazar un mundo injusto y sucio. Es maravilloso constatarlo. Un artista debe maravillarse frente a lo más cruel o lo más hermoso. Sólo así surge el creador. (Gómez, 1997, p. 91).

La expiación de la culpa o de una perspectiva antisistémica de la madre, como de otros personajes que transmitan por las cercanías del río, queda en evidencia en la percepción desencantada y de hastío que declara Toño, fundamentalmente porque no tiene manera o argumento para contrarrestar esta percepción tan abrumadora con la cual se ha formado este *flâneur* miserable y nómada.

Toda la vida de Toño, todos sus “logros”, rápidamente se transforman en vacíos que alimentan el desarraigo y la imposibilidad de un cambio o superación vital del personaje. Cuando se siente amado es obligado a alejarse, cuando descubre el río y se siente parte de él es expulsado, cuando logra ser un “choro” se va. No obstante, ha podido aprender que el mundo del hampa, pese a parecer un espacio libre y auténtico, pareciera ser incluso más normado que el de la sociedad más allá de la orilla del Mapocho. Allí aprende el código del hampa, vivencia sus primeras experiencias homoeróticas (pues los más antiguos sodomizan a los más “nuevos”) y es sometido a un tribunal fluvial. Por todo lo cual constantemente los “pelusas” del río lo hacen sentir que no es uno de ellos a pesar de someterse a los ritos iniciáticos del clan. A pesar de todo, Toño siente que el único espacio al cual puede pertenecer es el río, pues es el único y legítimo espacio de confort en que cree podría vivir consistentemente y que lo podría apartar de una sociedad homogeneizadora que no le satisface, y que, por lo demás, siempre lo ha rechazado y expuesto a dinámicas crueles y denigrantes.

## Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Akal.
- Cánovas, R. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. LOM.
- Carrasco, I. (2008). Procesos de canonización de la literatura chilena. *Revista chilena de literatura*, (73), 139-161. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000200006>
- Carvacho Alfaro, R. (2016). *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena*. Oxímoron.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología. Una introducción*. Paidós.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Lumen.
- Edwards, J. (2003). *El roto*. Universitaria.
- Foucault, M. (2006). *Vida de los hombres infames*. Altamira.
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Guerrero del Río, E. (1998). *Conmover testimonio novelado*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-84380.html>. Accedido en 09/3/2022.
- Gómez Morel, A. (1997). *El río*. Sudamericana.
- Homero. (1982). *Odisea*. Gredos.
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su figuración en pintura y literatura*. Nova.
- Montecinos, S. (1996). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Sudamericana.
- Neruda, P. (1997). Prólogo a la edición francesa. (Gallimard, 1974). *El río*. Sudamericana, 15-17.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometeo.
- Restrepo, L. (1999). *El derecho a la ternura*. LOM.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Andemí.
- Schlegel, F. (2021). *Cuadernos literarios*. Akal.
- Salazar, G. (2006). *La violencia política popular en las "Grandes Alamedas"*. LOM.
- Zéaffa, M. (1973). *Novela y sociedad*. Amorrortu Editores.