

NOVELA Y NACIÓN EN EL
SIGLO XX CHILENO

Ficción literaria e identidad

Novela y nación en el siglo XX chileno
Ficción literaria e identidad

©Ignacio Álvarez

©Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 – piso 3 – Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl – 56-02-6920344
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile
Noviembre de 2009

ISBN 978-956-8421-33-5
Registro de propiedad intelectual N.º 184788

Dirección Colección Literatura
Constanza Vergara
Universidad Alberto Hurtado

Dirección editorial
Alejandra Stevenson

Editora ejecutiva
Beatriz García Huidobro

Diseño de la colección
Francisca Toral

Diseño y diagramación
Francisca Toral

Imagen de la portada
Escultura de Carlos Fernández.
Fotografía de Miguel Etchepare

Impreso por C y C impresores



Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

NOVELA Y NACIÓN EN EL
SIGLO XX CHILENO
Ficción literaria e identidad

Ignacio Álvarez



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. NACIÓN Y LITERATURA.....	21
Por qué nación, por qué novela, por qué el siglo XX chileno.....	23
Sobre el concepto de nación.....	26
<i>Un breve apunte teórico</i>	26
<i>Nación y novela</i>	30
Novela chilena	36
<i>Notas sobre su definición en el siglo XX</i>	36
<i>Nación y novela en el siglo XIX:</i> <i>romanticismo y naturalismo</i>	40
Chile en el siglo XX.....	45
<i>Relecturas de la historia</i>	45
<i>Un siglo “corto”</i>	48
La novela chilena y la nación en el siglo XX: una hipótesis.....	50
II. LA ENCRUCIJADA DEL SUJETO	55
<i>MILTÍN 1934</i> DE JUAN EMAR.....	57
Juan Emar y su obra: brevísima presentación.....	57
<i>Miltín 1934</i> : sobre su inclusión en esta serie y sus lecturas críticas	62
Performatividad y deixis, dos propiedades de la escritura en <i>Miltín</i>	66
Chile y la cosmópolis: la elaboración teórica de lo nacional en las <i>Notas de arte</i>	74

El título, la lengua, el contexto: aromas nacionales en <i>Miltín 1934</i>	81
La encrucijada del sujeto.....	91
III. EL DIAGRAMA DE UN NUEVO PACTO	95
<i>LA OSCURA VIDA RADIANTE</i> DE MANUEL ROJAS	97
Consensos críticos.....	99
<i>Manuel Rojas, iniciador de la novela del siglo XX</i>	99
<i>Manuel Rojas, representante de una subjetividad marginal</i>	104
<i>Manuel Rojas, escritor de la fraternidad y solidaridad humanas</i>	108
<i>Manuel Rojas, escritor anarquista</i>	112
Cambio y continuidad: a propósito de la breve recepción de <i>La oscura vida radiante</i>	118
Desenfocar los consensos: una lectura nacional de <i>La oscura vida radiante</i>	122
<i>El espacio de lo nacional</i>	122
<i>Crisis de un pacto antiguo</i>	128
<i>Perspectivas políticas</i>	132
<i>Diagrama de un nuevo pacto</i>	136
IV. EL ESPLENDOR DEL RELATO NACIONAL	141
<i>LA SANGRE Y LA ESPERANZA</i> DE NICOMEDES GUZMÁN Y <i>PATAS DE PERRO</i> DE CARLOS DROGUETT.....	143
Realismo, margen, nacionalidad.....	145
<i>Más allá del realismo: la generación de 1938</i>	145
<i>Más acá de la vanguardia: Carlos Droguett</i>	151
<i>La construcción del margen</i>	156

La inscripción nacional.....	164
<i>La sangre y la esperanza: alegoría nacional barroca</i>	170
<i>Patas de perro: venida del Mesías sin gloria y sin majestad</i>	184
El esplendor del relato nacional.....	196
V. OCASO Y DESARTICULACIÓN DE LA COMUNIDAD NACIONAL	199
<i>CASA DE CAMPO DE JOSÉ DONOSO Y LOS CONVIDADOS DE PIEDRA</i> DE JORGE EDWARDS.....	201
Un diagnóstico en discusión: historia literaria e historia nacional.....	206
El eclipse de las figuraciones nacionales.....	224
<i>Las parejas fundacionales</i>	225
<i>Los problemas de la imaginación de clase</i>	235
La desarticulación de la comunidad nacional	245
<i>Poética de la distancia: últimas promesas de la novela chilena</i>	246
<i>Comunidad e identidad, imaginación e historia</i>	254
Tres notas para el fin del siglo	257
CONCLUSIÓN	259
BIBLIOGRAFÍA	269

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este libro es construir un relato histórico de las representaciones de la nación en seis novelas fundamentales de la tradición chilena del siglo XX: *Miltín 1934* (1935) de Juan Emar, *La oscura vida radiante* (1971) de Manuel Rojas, *La sangre y la esperanza* (1943) de Nicomedes Guzmán, *Patatas de perro* (1965) de Carlos Droguett, *Casa de campo* (1978) de José Donoso y *Los convidados de piedra* (1978) de Jorge Edwards.

Al hablar de una *construcción* intento poner de relieve el hecho de que la trayectoria aquí propuesta es parcial y necesariamente incompleta. La búsqueda de lo nacional no se pretende una lectura definitiva de las novelas del siglo, y esta lectura en particular tampoco será la definitiva sobre la cuestión de la nación. Relato *comprensible*, a su turno, indica una aspiración a la coherencia consciente de su artificialidad: trazar un dibujo inteligible indudablemente es costoso, pues sacrifica el detalle y la heterogeneidad al diseño mayor que se postula como imagen eventual de la realidad y de la historia. Creo, sin embargo, que este intento es un buen punto de partida para alimentar una discusión que, más tarde, se torne verdaderamente inclusiva y detallada.

Pese a definirse como un estudio acerca de la representación de la nación, no se encontrará aquí un elenco de figuraciones típicas que definan la chilenidad durante el siglo XX. Ello se debe a que la perspectiva que impulsa este relato —algo sobre lo que insisto con frecuencia más adelante— es la descripción de la enunciación, de la representación como *proceso*, y no una historia de sus objetos o enunciados. La pintura de ciertas figuras nacionales es asunto secundario y a veces equívoco frente a la riqueza que entraña su

proceso de producción; en él reside una historicidad que, siendo específicamente literaria, es también social y política.

La elección de los textos que conforman esta serie no ha sido azarosa. Pretende incidir, aunque sea mínimamente, en el conjunto de obras que entendemos —o discutimos— como pertenecientes al canon de la novela chilena del siglo XX. Incluir una novela como *Miltín 1934*, por ejemplo, expresa la convicción de que el trabajo de Juan Emar, por peculiar que sea, es también inevitable en cualquier mirada general sobre el período y debe considerarse como parte integrante de él. El interés por *La oscura vida radiante*, a su turno, pretende ser un aporte al menos cuantitativo al estudio de Manuel Rojas, sin duda el escritor más importante del siglo, injustamente identificado de modo único con *Hijo de ladrón*. El acercamiento a *Patas de perro*, por último, concibe a esta novela y a su autor como partes de la columna vertebral de la expresión literaria de su época, y no como una obra y un artista excéntricos o marginales, que es el lugar en donde muchas veces se los sitúa.

En términos globales, no obstante, lo que aquí se ofrece es la relectura de una tradición literaria e histórica, y ello implica ciertas limitaciones de las que quiero hacerme cargo a continuación. El uso que doy al concepto de identidad nacional es, por lo general, bastante estrecho en cuanto a los alcances de su significado, pues la mayor parte de las veces acoge solo las diferencias que podemos llamar verticales y que se refieren a la cuestión de la jerarquía clasista en un contexto ciudadano, haciendo caso omiso de la infinita variedad horizontal que presentan los miembros de una comunidad cualquiera. Tres de estas ausencias son las más llamativas: la perspectiva genérico-sexual, la étnica y la campesina. Puesto que las novelas de esta serie se ocupan apasionadamente de las clases sociales y abordan solo de modo tangencial esas otras dimensiones, el criterio histórico de este trabajo me sugirió dialogar con los textos en el territorio de sus propias preocupaciones, y evitar en general una perspectiva revisionista y desagradante. Estoy consciente, sin embargo, de que esta decisión puede constituir un nuevo e

involuntario agravio, o la renovación de los numerosos agravios del siglo¹.

En el contexto de los estudios sobre la narrativa chilena, por otro lado, creo que la importancia de cada capítulo es diferente y quisiera consignar lo que estuvo en mi intención al redactarlo. Con respecto al tratamiento de Juan Emar y Carlos Droguett, en primer lugar, debo reconocer que la perspectiva nacional es una mirada que no se ocupa del núcleo fundamental de sus proyectos, pero me parece innegable que ilumina poderosamente la estructura de los imaginarios nacionales en sus momentos respectivos. En cuanto a José Donoso y Jorge Edwards, es difícil encontrar un rasgo realmente nuevo en sus novelas que pueda adelantarse como genuino descubrimiento, y los enfrento por ende con ánimo evaluador: si no es posible realizar una nueva descripción, mi esperanza es que un nuevo juicio ayude a renovar sus lecturas. En los casos de Manuel Rojas y Nicomedes Guzmán, finalmente, creo que la búsqueda de un imaginario nacional es particularmente pertinente, y espero además que la ponderación de los estudios críticos dedicados a sus obras, tan escasos, pueda tener alguna utilidad.

Hay también a lo largo de este trabajo un argumento no demasiado secreto, de orden polémico, que merece explicitación. En cuanto a Juan Emar, intento discutir la extendida opinión que identifica la vanguardia artística con la vanguardia social, lo que explica cierta insistencia en los rasgos menos progresistas de su proyecto. En el capítulo dedicado a Manuel Rojas reivindico desde *La oscura*

¹ Esta limitación proviene también de la novela chilena como objeto de estudio, pues se trata de una tradición literaria marcadamente masculina, citadina y blanqueada, muy diferente de la tradición poética. Muestra de ello es *Identidad nacional y poéticas identitarias*, un excelente trabajo que se ocupa de las relaciones entre poesía y nación durante la primera mitad del siglo XX chileno, en donde Paula Mirada menciona como una de las dimensiones articuladoras de lo que llama “poéticas identitarias” chilenas la introducción del paisaje rural en Gabriela Mistral y Violeta Parra, nombres cuyo estudio implica también la integración inmediata de las dimensiones étnica y genérico-sexual en la discusión comunitaria (10). Uno de los primeros contrapuntos de la perspectiva que ofrece este trabajo, en consecuencia, está en la lectura de la nación que propone la poesía.

vida radiante una imagen de Aniceto Hevia más normalizada, integrada incluso a los grupos hegemónicos, en abierto contraste con la pintura inespecíficamente subversiva que puede leerse en muchos trabajos dedicados a *Hijo de ladrón*. Al ocuparme de Nicomedes Guzmán y *La sangre y la esperanza* mi objetivo ha sido mostrar los rasgos menos realistas de su obra y también los menos rudamente ideológicos, teniendo en mente la infinidad de veces en que sus novelas han sido rechazadas como epifenómenos del realismo socialista. En relación con Carlos Droguett, he intentado localizar en *Patas de perro* un punto ciego —su conexión romántica— para evitar la mera repetición, tan frecuente por lo demás, de la interpretación histórica planteada por su autor. En cuanto a Edwards y Donoso, finalmente, he buscado oponer a la imagen heroica del escritor total del *boom* una menos amable, que los muestre en sus rémoras decimonónicas y aristocratizantes.

Suelo utilizar como sinónimos del concepto de nación algunas expresiones que no son del todo equivalentes o al menos no obviamente equivalentes. “Identidad nacional” tiende a equivaler a “nación” y quiere expresar la elaboración conceptual de Grínor Rojo, para quien la nación es una forma de identidad particular²; “pacto nacional” se refiere metonímicamente al concepto moderno de nación, aludiendo a su rasgo contractual; “comunidad” es siempre comunidad nacional imaginada, aunque a veces el término aparezca desnudo de estos adjetivos; “imaginario nacional” convierte en sustantivo el carácter imaginado que Benedict Anderson atribuye a la comunidad nacional y tiene poco que ver con la larga tradición psicoanalítica del término³; el uso de “patria” se restringe a los momentos en que “nación” no transmite el arraigo o el com-

² Vid. Rojo, *Globalización* 29-47.

³ Debo marcar también la distancia que existe entre los alcances del “imaginario nacional” interpretable en un texto literario y el “imaginario social” que define Charles Taylor. Allí donde un imaginario social es una “construcción colectiva que hace posibles las prácticas comunes” (37), objeto del estudio sociológico o antropológico, el imaginario nacional de una novela sería el modo desplazado en que esta construcción colectiva toma cuerpo en ella.

promiso afectivo que requiere el contexto en que lo uso. Ninguna de estas denominaciones es metodológicamente específica: refieren en último término al concepto de nación que intento definir en su especificidad al comienzo de este trabajo⁴.

He seguido en la disposición del análisis un orden que en lo sustantivo coincide con el sistema generacional expuesto por el profesor Cedomil Goic⁵. Los autores tratados se inscriben en las generaciones de 1927 (Manuel Rojas y Juan Emar), de 1942 (Carlos Droguett y Nicomedes Guzmán) y 1957 (José Donoso y Jorge Edwards). Ello explica el aparente anacronismo de situar *La oscura vida radiante*, publicada en 1971, como eje para entender el surgimiento del imaginario nacional del siglo XX. El proyecto narrativo de Manuel Rojas, estable a partir de las coordenadas de *Hijo de ladrón*, encuentra su formulación específicamente política en esta novela tardía. Mi única discrepancia consiste en leer *Casa de campo* y *Los convidados de piedra*, superrealistas según el modelo, como novelas que pertenecen en propiedad al siglo XX y son, al mismo tiempo, posmodernas. En los últimos años el profesor Goic ha descrito un nuevo período que contempla los caracteres formales del posmodernismo, el *infrarrealismo*, que hasta el momento abarca las generaciones de 1972, 1987 y 2002⁶. Aunque Donoso y Edwards no pertenezcan generacionalmente a él, me parece que estas novelas se escriben a partir de las condiciones materiales y la sensibilidad posmodernas, lo que autoriza la adscripción.

Por último, una afirmación. Este trabajo ha sido escrito desde un lugar político y teórico que, aunque concibe como deseable y

⁴ Vid. Capítulo I, 26-30.

⁵ Es notable la liviandad —y la mezquindad, para decirlo derechamente— con que se suele descartar libros tan fundamentales para nuestra tradición crítica como son *Novela chilena. Los mitos degradados* (1968) o *Historia de la novela hispanoamericana* (1972), de Cedomil Goic. Es cierto que el desarrollo interno del género no es el único criterio para su historización, pero ello no significa que ese criterio no tenga validez en absoluto. Por otro lado, la mayor parte de quienes rechazan las generaciones, puntillosos al señalar sus anomalías, no lo son tanto a la hora de ofrecer criterios historiográficos alternativos que tengan verdadera utilidad.

⁶ Vid. Goic “Capítulos” y “Brevisima historia” en la bibliografía.

necesario el fortalecimiento de las identidades nacionales, no adhiere a cualquier nacionalismo ni menos a las versiones sanguíneas y premodernas que han vuelto a ponerse en boga durante las últimas décadas. La utopía nacional que lo alienta —el modelo implícito contra el cual se contrastan las diversas versiones de la chilenidad durante el siglo XX— está conformada por individuos autónomos que se imaginan de modo consciente y lúcido, es decir, sabiendo que se imaginan; individuos solidarios que construyen comunidades permeables, inclusivas, abiertas al cambio; individuos críticos que alimentan la permanente discusión y reformulación de su identidad.

Esa es la utopía y el anhelo, pero el destino de todo deseo —como sabemos y como se comprueba en las páginas que siguen— es ser frustrado una y otra vez por la historia.

AGRADECIMIENTOS

Este libro fue elaborado como tesis doctoral en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile; agradezco sinceramente las muchas oportunidades que allí se me brindaron mientras fui becario MECESUP. El Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado me permitió terminarlo, corregirlo y finalmente publicarlo.

Tengo, además, una enorme deuda de gratitud con la paciencia y el rigor de Cedomil Goic, el espíritu abierto y generoso de Grínor Rojo y, por cierto, con la alegría y la esperanza de Stefanie Massmann.

CAPÍTULO I

NACIÓN Y LITERATURA

NACIÓN Y LITERATURA

La elaboración de un relato que engarce los imaginarios nacionales de la producción novelística chilena en el siglo XX exige al menos cuatro consideraciones previas, y este capítulo intentará dar cuenta de ellas explicando y problematizando sus alcances. La primera se refiere a las motivaciones y condiciones que inspiran y permiten la particular versión del relato nacional que nos entregan las novelas del período. La segunda discute el concepto mismo de nación, su relación con la literatura en general y con la novela de modo específico. La tercera se ocupa de los aspectos propiamente literarios implicados en este estudio: una caracterización mínima de la novela chilena del siglo XX, en primer lugar, y luego una mínima genealogía de las relaciones que las novelas chilenas han mantenido con la nación durante el siglo XIX. La cuarta, por último, se refiere al siglo XX chileno, a sus límites y sus orientaciones desde una perspectiva primordialmente historiográfica, el contrapunto necesario para la perspectiva imaginaria que proponemos.

Por qué nación, por qué novela, por qué el siglo XX chileno

La posibilidad de pensar las relaciones entre nación y novela chilena en el siglo XX proviene de los aportes surgidos en tres dominios teóricos distintos pero relacionados. El primero de ellos —en el campo de la teoría política— es el trabajo de Benedict Anderson, cuya definición de la nación como una *comunidad imaginada* ha demostrado ser de gran utilidad no solo para su propia disciplina, sino también para los estudios históricos y literarios. La virtud de este sencillo enunciado estriba en el acento cultural con el que ca-

racteriza un objeto que, con anterioridad, se había pensado casi sin problemas como algo natural, con la indeterminación y el abuso demagógico que son inherentes a ello incluso en contextos académicos¹. La irrupción de Anderson, además, se articula de manera muy precisa con las herramientas de la crítica literaria posestructural y las preocupaciones políticas de los intelectuales afines a los estudios culturales² y, en consecuencia, ha “enajenado” —como querían los formalistas— y renovado creativamente su estudio.

Al atender a un objeto ya consumado —la novela del siglo XX—, este trabajo pretende aprovechar los aportes de un segundo dominio teórico: el largo —y aún inconcluso— debate sobre la periodización cultural que, en su variante literaria, hoy por hoy explora el declive del sistema representacional de la modernidad y postula su reemplazo por el sistema posmoderno. En términos sintéticos, estaríamos presenciando el agotamiento de la última revolución de la novela moderna —el superrealismo y su batalla en contra de la representación realista— y la emergencia de una nueva expresividad. Si entendemos el posmodernismo en un sentido amplio, es decir, no solamente como una corriente artística sino también como una “lógica cultural” histórica, la del capitalismo tardío³, entonces la pregunta por la nación en el último trecho de la modernidad adquiere un nuevo sentido. Ya que el diagnóstico que

¹ Un testimonio del fracaso de las ciencias sociales en su intento por delimitar el concepto de nación queda testimoniado, por ejemplo, en el trabajo de Federico Chabod: su “idea de nación”, expresada en principio como una creación del período romántico, deriva finalmente en la distinción (débil e interesada) entre un nacionalismo “naturalista” alemán (eventualmente racista) y uno “voluntarista” italiano (de vocación política y universalizante) (Chabod 90-105).

² El maridaje entre Anderson y la crítica poscolonial es evidente en la introducción que Homi Bhabha escribe para *Nation and Narration*, el volumen de 1990 que mejor representa esta resurrección: “mi intención era que teníamos que desarrollar, en una agradable tensión cooperativa, un arco de lecturas que conectara los aportes de las teorías postestructuralistas del conocimiento narrativo —textualidad, discurso, enunciación, *écriture*, ‘el inconsciente como lenguaje’, para nombrar solo algunas estrategias— para poder evocar este margen ambivalente del espacio-nación” (“Narrando” 215).

³ Cfr. Jameson, Fredric. “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”. *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt y Kathi Weeks. Oxford, Blackwell, 2000. (188-232).

identifica la disolución de los vínculos sociales con la globalización económica se ha generalizado, resulta pertinente en este contexto —y hasta necesario para muchos— preguntarse por el camino que ha recorrido una forma de comunidad que, en el caso chileno, fue al menos parcialmente exitosa⁴.

El tercer dominio teórico relevante para este estudio está relacionado con la corriente de revisionismo historiográfico que se ha desplegado en nuestro país desde el fin de la dictadura militar. A partir de ese trabajo es posible sostener que, entre la primera elección de Arturo Alessandri y los primeros años de la dictadura de Augusto Pinochet, se da una forma coherente de convivencia dominada por la figura tutelar del Estado y la ley. Es, al mismo tiempo, una época de apresuradas transformaciones sociales: el colapso del régimen político oligárquico, la incorporación de las clases medias a la burocracia estatal, la emergencia del proletariado industrial, la ideologización del espacio ciudadano y, finalmente, la reacción contrarreformista del golpe de Estado y su revolución neoliberal, que ha cambiado de manera irreversible nuestra convivencia.

En el siglo XX chileno, en suma, conviven una transformación fundamental de la comunidad nacional imaginada y al mismo tiempo una forma de expresión novelesca que altera en profundidad sus mecanismos de representación. La convergencia de una nación en cambio casi constante y de una novela que emprende la renovación

⁴ Existe un evidente “malestar en la globalización” que se advierte, en Chile, en diversas plumas. Norbert Lechner fue el más agudo y sensible de sus críticos, y en gran medida este trabajo responde a su preocupación por el actual individualismo al que, en su opinión, subyace “la erosión de los imaginarios colectivos mediante los cuales una sociedad se reconoce a sí misma en tanto colectividad” (13). Eugenio Tironi, por su parte, detecta “una reprimida rebeldía hacia una sociedad a la que se siente estereotipada, calculadora, fría, poco humana: que no posee el fervor propio de la experiencia (o la ilusión) comunitaria” (13). Grínor Rojo es quien se hace cargo más lúcidamente de este diagnóstico. Más que “reinventar imaginarios”, como propone Tironi, Rojo aboga por pensar en términos modernos identidades postnacionales que sean lo suficientemente abiertas como para asumir la diversidad individual y al mismo tiempo lo suficientemente articuladas como para dar curso a la solidaridad (*Globalización* 160-173).

de sus recursos como consigna es especialmente productiva para un estudio de esta clase. Nos obliga, por de pronto, a reprimir el análisis del mero objeto, por insuficiente, y a abordar el estudio de las condiciones de producción de las obras literarias, especialmente de su textura retórica. No será esta, entonces, una investigación de la “imagen” de la nación, sino una reconstitución de su “representación”. Ya no un estudio del día, de aquello que los textos “dicen”, poética del enunciado. Un estudio de aquello que los textos callan, o dicen sin querer, o se niegan a reconocer: exégesis del sueño, poética de la enunciación.

Sobre el concepto de nación

Un breve apunte teórico

En la introducción al libro *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson enuncia su ya clásica y depurada definición de la nación como “una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (23). A renglón seguido explica sus tres términos: *comunidad*, porque se construye desde el principio de igualdad entre sus miembros; *imaginada*, pues toma cuerpo solo en la mente de los connacionales debido a la imposibilidad de conocerse cara a cara; *limitada*, porque su extensión, por muy grande que sea, nunca alcanza a toda la humanidad, y *soberana*, por su origen ilustrado, que traslada la fuente del poder político desde Dios y el rey a las autoridades que la propia comunidad designa.

La claridad de su planteamiento, sin embargo, oculta las nociones de las cuales esta definición intenta desembarazarse y que revisaremos someramente. Al subrayar el carácter imaginado de la nación, Anderson se opone implícitamente a toda una genealogía de pensadores que venía teorizando la cuestión nacional como una realidad natural. Es la línea, por ejemplo, de Herder, para quien la unicidad de una nación surge del medio ambiente que la engendra;

o de Fichte, quien postula que la lengua, en tanto construcción social transpersonal, es el verdadero vehículo de la nacionalidad⁵. Las posturas de Herder y Fichte pueden resumirse como un intento de legitimación casi biológica de lo nacional: si la lengua o la raza constituyen el fundamento del vínculo social, en última instancia existiría un lazo de sangre que comunica a todos sus miembros. En el siglo XX, y quizá teniendo a la vista los rebrotes cada vez más duros de movimientos nacionalistas cada vez más excluyentes, hay quienes vuelven a plantear la idea de un vínculo biológico esencial, pero esta vez en tensión con la modernidad. Para alguien como Clifford Geertz, por ejemplo, los datos físicos y lingüísticos “están enraizados en los fundamentos irracionales de [la] personalidad” (citado en Jaffrelot, 227) y entran naturalmente en pugna con el Estado cuando su aparato administrativo intenta desoírlos. La refutación de esta tradición puede seguirse a lo largo de dos líneas de argumentación diferentes y complementarias. La evidencia histórica que aporta Eric Hobsbawm demuestra que los componentes de la “etnicidad”⁶ (lengua, raza o religión) nunca han logrado erigirse como el fundamento básico de una nacionalidad sino que, por el contrario, constituyen simples “protonacionalismos populares” que pueden o no ser utilizados para la construcción posterior de la nación⁷. A ello se suma el argumento de Benedict Anderson, cuyo estudio descubre las raíces del nacionalismo en el cambio cultural que sigue de modo lento pero sostenido al proceso de modernización en Occidente, y que a comienzos del siglo XIX ya estaba generalizado en Europa y sus colonias (cambios que, como es obvio, no están relacionados con la etnicidad). Lo que nos interesa subrayar aquí, en suma, es que la nación se construye como artefacto cul-

⁵ Vid. en la bibliografía Johann Gottfried von Heder “Genio nacional y medio ambiente”, y Johann Gottlieb Fichte, *Discursos a la nación alemana*.

⁶ Hobsbawm distingue entre una *etnicidad*, comunidad etnolingüística difícilmente definible y por ende con frecuencia secuestrada por movimientos separatistas, y la *nación*, comunidad articulada políticamente (“Etnicidad y nacionalismo” 173-6).

⁷ Cfr. Hobsbawm *Naciones* 55-88.

tural y no como sentimiento, principio espiritual (en palabras de Ernest Renan)⁸ o fatalidad. El sentimiento, el principio espiritual y la fatalidad son eventuales contenidos de lo nacional —imaginados *a posteriori* como eternos o naturales— y nunca su definición esencial.

Un artefacto cultural, pero ¿de qué clase? Grínor Rojo apunta que la nación es una construcción de *identidad*, una forma de definir y de situar al ser humano, una de las respuestas posibles a la pregunta ¿quién soy/eres/es? Aun si no se comparte la crítica radical al sujeto emprendida por el pensamiento posestructural, eso sí, conviene aclarar que al definir la nación como identidad en ningún caso se puede asumir la posibilidad de una definición esencial o inmanente de ella; la nación, como el sujeto, puede cambiar y de hecho cambia constantemente en el eje temporal⁹. Rojo establece además tres categorías o niveles de identidad en oposición a los cuales espiga lo nacional: identidad personal (relativa al individuo), particular (relativa a los conjuntos de individuos) y general (relativa a la humanidad toda). Desde esta perspectiva, la nación es una forma histórica de identidad particular, nacida (en su forma moderna)¹⁰ entre los siglos XVII y XVIII en Europa y extendida a lo largo de Occidente, paradójicamente, gracias al imperialismo (que actúa como fuente cultural) y a los movimientos de liberación

⁸ Curiosamente, luego de desbaratar los argumentos etnolingüísticos, Renan opta por una solución de matices espirituales: “Una nación es un alma, un principio espiritual”, concluye en su famosa conferencia “¿Qué es una nación?”, de 1882.

⁹ Para comprobarlo basta dar una mirada al clarísimo texto *Identidad chilena*, de Jorge Larraín. Sin partir de ninguna premisa teórica posestructural, en su intento por dar cuenta de la identidad nacional debe recurrir a sus variaciones en el eje diacrónico (en donde muestra el contrapunto que ha existido entre modernidad e identidad) y a las versiones más o menos sincrónicas que conviven en un mismo momento.

¹⁰ Rojo articula su concepción de la nación en torno a dos ejes. Es, por un lado, una forma de identidad particular (opuesta a la identidad personal y a la general), y por otro, una noción que ha evolucionado en su forma premoderna (etnolingüística), moderna (contractual) y posmoderna (que es en realidad su cuestionamiento en relación con la globalización). Pese a que su concepto de nación premoderna es discutible, el esquema general es esclarecedor y está impecablemente argumentado (*Globalización* 13-84).

de cada país (que la adoptan como forma de organización)¹¹. Una forma histórica que, a su juicio, nace con la intención de articular de la mejor manera posible los principios de igualdad (es una comunidad) y de libertad (es una creación ilustrada) mediante la noción de contrato social, pero que, a juicio de reputados pensadores posmodernos, como Homi K. Bhabha y Partha Chatterjee, reproduce formas odiosas de discriminación, nivelación y violencia provenientes ya de su narrativa restrictiva, ya de la racionalidad liberal burguesa que le da nacimiento¹².

Con Bhabha y Chatterjee entramos a la tercera consideración nuclear del concepto: el problema del proyecto político que parece implicar la nación. Para historiadores como Eric Hobsbawm y teóricos como Ernest Gellner, las comunidades nacionales son indisociables de la aspiración administrativa y territorial a la autodeterminación. Además de artefactos culturales de identidad, en su lectura, son inherentemente programas políticos¹³. La expresión Estado-nación, común en la historia occidental de los siglos XVIII y XIX, apunta a la íntima asociación histórica entre ambos conceptos, una asociación tan estrecha que ampara incluso la idea de que

¹¹ El origen y la dirección en que se difunde el nacionalismo es materia disputada, y aunque no es este el lugar de su discusión exhaustiva, valga la siguiente reseña somera. Para Anderson, nace en las colonias españolas (americanas y asiáticas); de ahí se traslada a los pueblos de Europa oriental; más tarde impregna los imperios coloniales para terminar dando forma a los países de la oleada descolonizadora del siglo XX. Con un criterio lingüístico-ideológico (marcando el momento en que el término “nación” designa más o menos lo que entendemos hoy en día), Hobsbawm pone como *terminus a quo* la década de 1830 (*Naciones y nacionalismos* 27). Rojo señala, de un modo más abierto, que su origen debiera datarse en los siglos XVII y XVIII, en relación con la ilustración y la noción de contrato (*Globalización* 46-50).

¹² Homi K. Bhabha, por ejemplo, escribe: “El discurso del nacionalismo no es mi interés principal. En algunos sentidos, es contra la certidumbre histórica y la naturaleza establecida de ese término que estoy intentando escribir sobre la nación occidental como una forma oscura y ubicua de vivir la *localidad* [*locality*] de la cultura” (‘DisemiNación’ 176).

¹³ Hobsbawm señala que “el nacionalismo es un programa político bastante reciente en términos históricos, que sostiene que los grupos definidos como “naciones” tienen el derecho a formar —y por eso podrían hacerlo— estados territoriales del tipo del que se volvió estándar desde la Revolución Francesa” (“Etnicidad y nacionalismo” 175). Gellner, por su parte, inicia su libro afirmando tajantemente que “el nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política” (13).

el Estado es el que da forma a la nación y no a la inversa, como sostiene el principio contractual¹⁴. Nuestro punto de vista es diferente. Como señala Rojo, la idea de nación “precede si es que no cronológica *en cualquier caso éticamente* al ordenamiento (y por tanto a la división) de la sociedad en instituciones y grupos económicos diversos” (*Postcolonialidad* 35). Esta distinción, también fundamental al momento del análisis literario, nos permitirá discriminar entre imaginarios nacionales y proyectos político-ideológicos que se le superponen¹⁵.

Nación y novela

Al reseñar las raíces culturales del nacionalismo, Benedict Anderson menciona un fenómeno que es condición de posibilidad de la nación y también origen de su vínculo con la novela. Se trata del cambio paulatino pero irreversible operado por la modernidad en la percepción del tiempo, un fenómeno que ocurre desde fines del medioevo. Durante la Edad Media, dice Anderson (y su fuente para ello es el trabajo de Erich Auerbach), la temporalidad se experimenta como si “la cosmología y la historia fueran indistinguibles” (62), lo que en el vocabulario de Auerbach significa de manera *figural*. Recordemos brevemente que la *figura* es una interpretación de la historia que “establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo,

¹⁴ Y que puede leerse, para el caso chileno, en las obras historiográficas de Mario Góngora (*Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*) y Alberto Edwards Vives (*La fronda aristocrática*). Esta postura, y desde lugares ideológicos muy diversos, ha sido refutada por Gabriel Salazar (quien arguye la ilegitimidad toda construcción estatal chilena hasta el momento, lo que deja a la nación fuera de cualquier institucionalidad), y Alfredo Jocelyn-Holt, quien invierte los términos de Góngora para el siglo XIX (si en el *Ensayo* el Estado decimonónico se apoya en la oligarquía, para Jocelyn-Holt es la elite la que se sirve del Estado). *Vid.* bibliografía.

¹⁵ Ello es especialmente útil en el análisis de las obras de Edwards y Donoso. *Vid.* Capítulo V, especialmente 235-45.

sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume” (Auerbach, 99). Por su misma naturaleza, la *figura* constituye una exégesis y al mismo tiempo una vivencia del tiempo en la cual todo presente representa la consumación de un anuncio pretérito y, a su vez, el anuncio del hecho final por antonomasia: la salvación eterna. La percepción figural, en consecuencia, se opone a cualquier idea de simultaneidad durativa, puesto que liga los acontecimientos en un paradigma transtemporal que no hace cuestión del desarrollo sucesivo de la historia que nosotros, modernos a fin de cuentas, estamos acostumbrados a leer en su transcurso.

Junto con la razón instrumental, comienza a extenderse en Occidente —a partir del Renacimiento, según Marshall Berman, y a partir de la Ilustración ligada a un proyecto explícito, de acuerdo con Habermas¹⁶— una manera radicalmente diferente de vivir el tiempo, y para su descripción Anderson se basa en las “Tesis de filosofía de la historia” de Walter Benjamin. Allí se lee, de modo muy condensado, lo siguiente: “la representación de un progreso del género humano en la historia no puede ser disociada de su marcha recorriendo un tiempo homogéneo y vacío” (60). ¿Cómo representarnos esa vivencia del tiempo? Tal vez si la pensamos en relación con el concepto de figura y su lenta variación a lo largo de los siglos. Según este criterio, el opuesto inmediato de la percepción figural no es necesariamente, de entrada, el tiempo homogéneo y vacío, sino la concepción, más general, de la historia como proceso. En otras palabras: aunque después de la Edad Media la percepción de la historia solo existe como sucesión encadenada de hechos, sigue existiendo —por así decir— un dibujo, un sentido: el sentido del progreso. Si, como describe Benjamin en su trabajo sobre Baudelaire, en un momento posterior ya no podemos situarnos

¹⁶ Vid. Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 2004. (1-4); y Habermas, Jürgen. “Modernidad: un proyecto incompleto”. En *El debate modernidad-posmodernidad*. Nicolás Casullo (ed.). Buenos Aires: Puntosur, 1995. (132-135).

“por encima” del proceso histórico¹⁷, si bajamos irreversiblemente al nivel del puro devenir, ya no tendremos siquiera una idea vaga del sentido de nuestro avance: la falta de perspectiva nos impedirá vislumbrar la dirección y viviremos —ahora sí— el tiempo como algo homogéneo y vacío. Para Anderson esta es la única temporalidad que puede contener a una comunidad como la nación, pues sus miembros ya no existen en el modo de la presencia física, sino solo en el de la imaginación: comunidad imaginada como contemporánea, pero nunca percibida materialmente.

Este rodeo nos remite directamente al dominio literario. Así como el tiempo homogéneo y vacío es la temporalidad necesaria para la experiencia nacional, el único género discursivo que puede dar cuenta de él —y por ende de la nación— es la novela (el periódico, la otra textualidad relevante a la hora de construir comunidades imaginadas, reproduce la forma novelística)¹⁸. El vínculo entre novela y nación ha sido demostrado consistentemente —si dejamos a un lado los trabajos que utilizan al propio Anderson como voz magisterial— al menos en dos oportunidades en el último tiempo. Sin introducirse necesariamente en el detalle de la cuestión temporal, Doris Sommer propone que el canon novelístico decimonónico latinoamericano debe leerse como una serie de “alegorías nacionales”, pues en las sociedades que dan lugar a esos textos, señala, no existe una “clara distinción epistemológica entre ciencia y arte, relato y hecho y, consecuentemente, entre proyecciones ideales y proyectos reales” (7), lo que redundaría en que el deseo erótico y el político se eslabonan como en una cinta de Moebius. Franco Moretti, por otro lado, al estudiar los escenarios de la novela europea entre 1800 y 1900, descubre que en la obra de Jane Austen queda representada por primera vez la extensión del

¹⁷ “[T]iempo infernal, en el que discurre la existencia de los que no acaban nada de lo que acometieron.... empezar siempre de nuevo y por el principio es la idea regulativa del juego (y del trabajo asalariado)” (Benjamin, “Sobre algunos” 152).

¹⁸ “En esta perspectiva, el periódico es solo una ‘forma extrema’ del libro, un libro vendido en escala colosal, pero de popularidad efímera” (Anderson 60).

Estado nacional inglés. Bajo la premisa de que la geografía genera formas retóricas, concluye afirmando que “el Estado-nación ... ha encontrado la novela. Y viceversa: la novela ha encontrado el Estado-nación” (17).

Pese a la agudeza de sus análisis, Anderson y Moretti solo logran *ilustrar comprensivamente* la coincidencia de estas dos formaciones culturales, lo que mantiene en suspenso la *explicación causal* de su concomitancia (la explicación de Doris Sommer, como veremos, es el develamiento de un caso particular, el caso de la segunda mitad del siglo XIX latinoamericano). Daremos un paso adelante en la dirección explicativa si logramos descomponer, como lo ha hecho Jonatahan Culler, el descubrimiento de Anderson en dos instancias diferentes. El vínculo entre novela y nación, entonces, deberá distinguir entre la novela “como una condición de posibilidad de imaginar la nación, y la novela como una fuerza dentro de la formación o legitimación de una nación que necesita mantenerse” (Culler, “Anderson and the Novel” 48)¹⁹. Esta intuición —que separa la enunciación del enunciado y los mecanismos de los objetos de la representación— hace nuestro análisis más complejo y al mismo tiempo más abierto. No solo nos incumbirán las novelas “nacionales” o “nacionalistas”, las que tienen a la nación como objeto explícito de su enunciación, sino que también abordaremos —y tal vez con mejores resultados— textos en los cuales lo nacional sea una lectura intersticial, una interpretación *in absentia*, la apertura de una negación.

El lugar desde el cual podríamos abordar causalmente la asociación entre novela y nación es el espacio teórico abierto por Fredric Jameson en su libro *El inconsciente político* (1981, traducido al español como *Documentos de cultura, documentos de barbarie*). La determinación última de la cultura de una sociedad, para Jameson,

¹⁹ Normalmente cito las obras en inglés a partir de las traducciones disponibles, debidamente consignadas en la bibliografía. De no haber versión española, como en este caso, traduzco los fragmentos directamente.

depende de su soporte material, el que queda descrito por medio del concepto de modo de producción. Un modo de producción no es simplemente la base económica de la comunidad (como la infraestructura del marxismo clásico), sino más bien “el sistema sincrónico de las relaciones sociales como un todo” (*Documentos* 31), la estructura primaria de lo que, en términos lacanianos, Jameson llama lo Real²⁰, y cuyo devenir constituye la historia. Entre el modo de producción y cualesquiera de sus expresiones —la cultura, la ideología, lo jurídico, lo político y lo económico—, no existe una relación causal mecánica o expresiva, sino una causalidad, en palabras de Louis Althusser, estructural²¹. Quizá esto nos recuerde ingratamente concepciones como las del Georg Lukács más militante, en donde se concluye que, dada una cultura mecánicamente dependiente de su base, entonces “la literatura pertenece a la sobreestructura, porque representa un reflejo artístico de la realidad objetiva” (Lukács 491); pero Jameson no se refiere a ello. La cultura no es una simple consecuencia, sino una *representación estructural* del modo de producción. Retomar la noción de causalidad estructural implica afirmar que los distintos niveles surgidos a partir de un modo de producción particular no están inevitablemente determinados, sino que coexisten con un cierto nivel de autonomía.

²⁰ En una primera aproximación, de 1977, Jameson elabora un puente entre los órdenes imaginario, simbólico y real de Lacan alrededor de la idea de que lo Real es lo que se resiste de modo absoluto a la simbolización. Allí lo identifica con la Historia como devenir, distinta de nuestros meros relatos de la historia que “solo pueden aproximarse de modo asintótico” (*Imaginary* 109). En el *Inconsciente político* identifica a la historia con el modo de producción, que solo nos es accesible por medio de sus expresiones supraestructurales (*Documentos* 30).

²¹ La reflexión de Althusser acerca de la causalidad estructural gira alrededor del concepto de *representación* o *Darstellung*, de donde deduce el tipo de determinación (fundamental) que es la estructural: “este [término] es el menos metafórico y al mismo tiempo el más cercano al concepto al cual Marx apunta cuando quiere designar, al mismo tiempo, la ausencia y la presencia, es decir, *la existencia de la estructura en sus efectos*... La estructura no es una esencia exterior a los fenómenos económicos que vendría a modificar su aspecto, sus formas y sus relaciones y que sería eficaz sobre ellos como causa ausente... *La ausencia de la causa de la ‘causalidad metonímica’ de la estructura sobre sus efectos no es el resultado de la exterioridad de la estructura en relación a los fenómenos económicos; es, al contrario, la forma misma de la interioridad de la estructura como estructura, en sus efectos*” (203-4).

Esto quiere decir que la producción cultural no solo “refleja” su contexto y lo replica ideológicamente, sino que posee además una “fuerza autónoma en la que podría mirársele también como negador de ese contexto” (*Documentos* 32).

Nación y novela son, en consecuencia, expresiones culturales de un mismo modo de producción (el capitalismo), lo que explica su vinculación íntima, su concomitancia y también, dada su autonomía relativa, sus divergencias²². Subrayemos que el principal vector de causalidad no se dirige desde la novela hacia la nación ni desde la nación hacia la novela, sino que surge desde el modo de producción y se dirige hacia ambos artefactos culturales al mismo tiempo. Si los miramos desde allí, entonces, nación y novela son expresiones análogas, y no es casual que presenten simetrías estructurales como las que notan Anderson, Sommer y Moretti. Es esto lo que ha llevado a postular al propio Jameson, con poca fortuna a causa de su laconismo, que “todos los textos del tercer mundo son necesariamente ... alegóricos, y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré *alegorías nacionales*, incluso (o quizá debiera decir particularmente) cuando despliegan sus formas fuera de los mecanismos occidentales de representación predominantes, como la novela” (*Third world* 69). Si la alegoría es una representación metafórica extendida, entonces las analogías que existen entre nación y novela nos autorizan a dibujar el tropo, pero no a pensar automáticamente que toda novela sea un reflejo pasivo de la nación: hay también la posibilidad de divergir o de intentar ignorarla. Los textos del siglo XX chileno, por su parte, nos enseñarán a reconocer que la nación se hace presente como plenitud o como estorbo, y a veces apenas como huella en la escritura, objeto de la reconstrucción que intentaremos en este libro.

²² El pensamiento de Jameson es más complejo de lo que aquí he podido resumir, pero en este punto existe una sutileza crucial: no puede hablarse solo de modo de producción. En cada momento de la historia conviven, sea residual o emergentemente, varios modos de producción, los que constituyen una *formación social* (el término es de Nicos Poulantzas) en permanente estado de tensión.

Novela chilena

Notas sobre su definición en el siglo XX

¿Qué podemos entender como novela chilena del siglo XX? Una primera aproximación —interna al sistema literario— nos hace distinguir su momento inaugural como ruptura con el paradigma realista. En la *Historia de la novela hispanoamericana*, Cedomil Goic describe la magnitud del quiebre de la siguiente manera:

A lo que el Superrealismo nos enfrenta es a la observación de una fractura en la historia literaria, a la experiencia no ya de un cambio dentro del sistema sino a un cambio de sistema literario y, por consiguiente, no a la alteración de un aspecto de la novela moderna, sino al cambio de estructura de la novela, a la aparición de una nueva novela.

(177)

En esta constatación debemos reconocer de inmediato un elemento variable y una constante. Atrás queda un sistema expresivo que campeó durante poco más de un siglo de historia hispanoamericana (y poco menos de un siglo de historia chilena, si consideramos que sus primeras expresiones novelescas se dan cerca de la mitad del siglo XIX). Su reemplazante se distinguirá por incluir nuevas esferas de la realidad (el mundo de la conciencia, de lo onírico) y por utilizar, en consecuencia, nuevos materiales para su representación: expresionismo, asintactismo (Goic, *Historia* 178-81). Permanece, no obstante, la novela. Ha cambiado su estatuto —autónoma de la realidad, destructora del lenguaje—, pero mantiene pese a todo su identidad: relato, representación.

El mismo quiebre puede ser leído desde otra vertiente, surgida esta vez de los metatextos de la literatura chilena. José Promis y Pedro Lastra (aunque de modo mucho más elaborado el primero)

identifican durante el siglo XX un cambio radical en el concepto y la función de la literatura. Ante todo, se trata de un rechazo a la concepción *transitiva* del texto literario con respecto a su referente concreto, sea en su versión neoclásica (como instrumento de pedagogía social), romántica (como indagación idealizada —y en ese sentido artística— en el “ser nacional”) o naturalista (como denuncia de la idealización social a través de los datos científicos tomados del medio). En su lugar, señalan estos autores, se instala una concepción *intransitiva* de la literatura, fundada en la búsqueda de un sentido existencial más allá de la normalidad aparente, la que permitirá afirmar “que las relaciones en la escritura que dice los conflictos del hombre con el mundo, son de distinta naturaleza que las que se producen realmente en la vida” (Lastra, “Concepto y función” 126)²³.

Leonidas Morales, en tercer lugar, ilumina de modo específico las consecuencias que tiene esta ruptura sobre dos instancias axiales de la novela. Durante el siglo XX, señala, se ha operado un doble e irreversible proceso: “el de la fragmentación del narrador y el de la desintegración del sujeto” (*Novela chilena* 41). En las novelas del siglo XX, constata, el narrador ha ido perdiendo progresivamente su privilegio cognoscitivo, y el saber del mundo narrado se ha desplazado en consecuencia hacia el personaje, cuyo conocimiento inevitablemente es parcial. Por su parte, estas novelas nos muestran un sujeto precario: su identidad ya no puede pensarse como esencia, sino como construcción contingente y a menudo frágil del puro discurso (*Novela chilena* 36-46).

Todas las definiciones anteriores (salvo la más reciente de Morales) comparten un mismo contexto: la vigencia del paradigma que describen. Ello implica algunos sesgos (como la subrepticia creencia de que se está frente a un progreso definitivo en la expresión

²³ Promis dedica todo el estudio preliminar de su *Testimonio y documentos de la literatura chilena* a discutir este punto; Lastra, con mucha lucidez, lo trata en uno de los artículos de sus *Relecturas hispanoamericanas*.

literaria) que tal vez podamos evitar si sumamos un segundo punto de vista, retrospectivo esta vez: el que distingue su límite e intuye su reemplazo. En el contexto global de Latinoamérica, Cedomil Goic ha dado cuenta del surgimiento de este nuevo período, el segundo de la época contemporánea, llamándolo *infrarrealista*²⁴; Leonidas Morales lo ha descrito específicamente en el sistema narrativo chileno como un nuevo paradigma cuyo epítome es la obra de Diamela Eltit:

No más, para empezar, un narrador en crisis desde el punto de vista de un saber unívoco: la crisis ya ha alcanzado su propio límite... el narrador de Eltit resulta de una movilidad extrema... en vez de una figura de discurso, una multiplicidad [no fragmentaria sino “rizomática”]... no más, tampoco, un sujeto que prolonga el proceso de su desintegración: éste ha tenido su desenlace.

(*Novela chilena* 48-9)

Hablamos, en rigor, del advenimiento del posmodernismo (cuyas primeras muestras aparecen en Chile a fines de los años setenta y cuyo desarrollo es hasta hoy comprendido parcialmente)²⁵: el na-

²⁴ En el año 2000, cuando estudiaba las obras de Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso y Mempo Giardinelli, Cedomil Goic describía el impacto de la posmodernidad en los narradores de la generación anterior del siguiente modo: “Juego de la apariencia, carnavalización, sátira y parodia deben entenderse si han de tener algún sentido como modificación del Barroco y de su visión cristiana del mundo —la vida es sueño, la arena del reloj es realmente ceniza, el teatro del mundo” (“Capítulos” 102). En 2004 surge en el sistema generacional la denominación *infrarrealismo* como segundo período de la época contemporánea, inaugurado en 1980: “Los niveles de representación de la realidad muestran preferencia por el mundo histórico, político y social y por diversas dimensiones o sectores culturales, confrontación de la historia oficial y la memoria o la historia personal. ... Esta novela deconstruye el megarelató, lo ironiza y degrada como paradigma y propone al infinito la proliferación de la experiencia singular, el minirelató, y las limitaciones del conocimiento, en el momento individual y particular desde el sueño, la ilusión, y el engaño hasta la locura” (Goic, “Brevísima historia” 4).

²⁵ Mi propuesta es considerar *Casa de campo* y *Los convidados de piedra*, ambas de 1978, como primeras muestras de la novela posmoderna chilena, tal vez incipientes (*Vid.* capítulo V, 254-7). Con respecto a la recepción de los textos posmodernos, Leonidas Morales expresa con frecuencia cierta indignación por el escaso reconocimiento y la reducida recepción de las obras de Diamela Eltit en Chile; la crítica periodística, por su lado, no ha logrado calibrar

rrador se muestra sometido a la velocidad de una identidad oscilante por definición; la novela como género se disgrega en múltiples discursividades; lo que antaño llamábamos sujeto ya está desintegrado. Como en la formulación del superrealismo, nos encontramos aquí nuevamente con una variable y una constante, salvo que los polos se invierten. Subsisten los procedimientos formales (expresionismo, asintactismo) y una intuición metafísica primordial (el cuestionamiento de la noción de sujeto); se pierde —comienza a perderse, en realidad— el objeto de nuestra investigación: la novela. Es que con el surgimiento del paradigma posmoderno se hace difícil seguir hablando de novela sin más, o sin unas precisas coordenadas que aluden más bien a la sobrevivencia como mercancía de logros formales antaño innovadores²⁶.

Atendiendo a las elaboraciones anteriores, entonces, parece pertinente hablar de una “novela chilena del siglo XX”²⁷, en términos negativos, como la manifestación del género que se da entre los paradigmas realista y los inicios del posmodernismo, y que cubre fundamentalmente tres generaciones: la vanguardista de 1927, la neorrealista de 1942 y la irrealista de de 1957. Su caracterización, ahora en términos positivos, entraña la ocupación de una nueva realidad, intuida como interior; la utilización de nuevos procedimientos representacionales que desbaratan la ilusión mimética

completamente el contexto desde el cual surge una novela como *Caja negra* (2006) de Álvaro Bisama, confundiendo varias de sus apuestas formales con carencias culturales.

²⁶ El paradigma posmoderno es, por una parte, una lectura que destruye la noción de género literario a favor de diferentes discursividades que conviven en una misma obra (*Vid.* Rojo, *Diez tesis* 23-41). Esa destrucción también ocurre *en la escritura*; por lo tanto, según Leonidas Morales, no se puede seguir hablando de *novela*: las *novelas* remanentes sobreviven como reificaciones de lo ya conseguido (*Vid.* Morales, *Novela chilena* 165-88).

²⁷ Aunque la expresión no es demasiado descriptiva, parece preferible a otras denominaciones. Los términos *superrealismo* y *vanguardia*, que utilizan Cedomil Goic y Leonidas Morales respectivamente, están demasiado comprometidos con un movimiento estético en particular y no dan cuenta de la variedad de sus formas (como la insinuación posmoderna en Donoso y Edwards). Pedro Lastra, en la huella de Saúl Yurkiévich, llama a estos escritores “fundadores de esa expresión [propia]” que, a su juicio, buscaron infructuosamente románticos y realistas y que solo en el siglo XX habría encontrado su verdadero cauce; el sesgo finalista y algo interesado de esa fórmula parece menos útil todavía.

exterior; un concepto intransitivo con respecto a su referente, y el derrocamiento del narrador a favor del personaje, sujeto que se vuelve apenas una frágil entidad discursiva.

Es evidente que nuestra definición implica ciertos desajustes. Por una parte está la cuestión cronológica; por otra, y más agudamente, la identitaria. ¿Por qué generalizar a todo el siglo XX una forma genérica que, a lo sumo, se extiende entre los años veinte y los ochenta²⁸; ¿cómo estudiar una identidad particular, la nación, en unos textos que se empeñan en desarticular toda forma de identidad y que incluso se conciben como intransitivos? Para entregar una respuesta adecuada a estas preguntas es necesario, primero, abordar brevemente la representación de lo nacional durante el siglo XIX (lo que nos dará un término de comparación), y luego intentar cierta comprensión historiográfica de Chile (para saber qué entendemos por siglo XX).

Nación y novela en el siglo XIX: romanticismo y naturalismo

En Chile (y en toda América Latina) la producción literaria nace entretejida con el proyecto nacional. “Todas las verdades se tocan”, el *dictum* con que Andrés Bello inaugura la actividad intelectual en nuestro suelo, no solo quiere ser una declaración epistemológica, sino también una invitación a la práctica patriótica de las letras y las ciencias, y tiene su réplica literaria en la exhortación de José Victorino Lastarria: “escribid para el pueblo, ilustradlo, ... así estrecharéis los vínculos que lo ligan, le haréis amar a su patria y lo acostumbraréis a mirar, siempre unidas, su libertad y su existencia social” (92). El programa, es fácil advertirlo, consiste en la creación de una literatura representativa de Chile en la misma medida en que significa la creación de Chile a través de su literatura (una

²⁸ Si bien Goic y Morales datan los inicios de esta expresividad en la década del treinta, la discusión estética comienza en los años veinte, como reseñan Promis y Lastra.

paradoja perfecta, la cinta de Moebius de Doris Sommer)²⁹. Sus frutos, de doble faz, son conocidos. En el anverso, la reescritura “republicana” de la historia colonial que se lee en “El Campanario” de Salvador Sanfuentes; la denuncia moral que Rosario Orrego emprende en *Alberto el jugador*, y el romance utópico en el *Martín Rivas*, que promueve la reconciliación económica, política y moral de la sociedad.³⁰ En el reverso, en cambio, las exclusiones congénitas del imaginario nacional —el mapuche, el labrador—, pues “la sociedad” de Blest Gana y el “pueblo” de Lastarria consisten en la delgada capa de burgueses con pretensiones aristocráticas que controlan el poder, pese a las apariencias institucionales del Estado portaliano³¹.

El declive del movimiento romántico y su reemplazo por el naturalismo debe leerse como un cambio de objeto, y no como un cambio en los recursos que la maquinaria novelesca había echado a andar durante el siglo XIX (y que perviven al menos hasta la década del cuarenta del siglo XX). En ese sentido, resulta ilustrativo detenerse en cierta ceguera metatextual del mundonovismo, último retoño del árbol naturalista (que, no es ocioso advertir, surge en consonancia con las celebraciones del Centenario de la República). Su mejor ejemplo se encuentra en el prólogo de *Chile, país de rincones*, en donde Mariano Latorre plantea un problema a primera vista insoluble para el programa criollista, empeñado en un “nacio-

²⁹ Las orientaciones programáticas de la literatura decimonónica chilena se pueden encontrar en el prefacio a “El Campanario” de Salvador Sanfuentes, en el “Discurso inaugural de la Sociedad Literaria” de Lastarria y en “Literatura Chilena”, discurso de Alberto Blest Gana.

³⁰ Es un resumen de las posturas de Doris Sommer en *Foundational Fictions* y Jaime Concha en su prólogo a *Martín Rivas* (Vid. bibliografía).

³¹ El mecanismo general de las exclusiones en la formación del imaginario nacional decimonónico ha sido claramente descrito por Ximena Troncoso a través de los escritos de Bello y Lastarria en relación con los mapuche: se trata de “la inclusión simbólica y la exclusión concreta de los mapuche en y de la sociedad chilena” (173). En relación con el bajo pueblo y los labradores, estudiados con detención por Gabriel Salazar en su dimensión histórica, valgan como ejemplos literarios dos relatos de Blest Gana: en *El primer amor* (1858) incluso Fernando Reinoso, el empobrecido protagonista, cuenta con una silenciosa servidumbre, y en *Un drama en el campo* (1859), de ambiente rural, la acción transcurre entre los propietarios o ciudadanos de alcurnia.

nalismo estético”, rural y antiurbano³². Debido a la multiplicidad del paisaje chileno, dice, “es difícil, si no imposible, plasmar un arquetipo de raza, desde el punto de vista artístico” (21). Pero a renglón seguido identifica no uno, sino dos: el roto (desarraigado, anárquico, dilapidador, ateo, izquierdista) y el huaso (enraizado en su tierra, conservador, ahorrativo, creyente, derechista). Recorriéramos en vano los rincones campesinos de Chile para explicar la disolución de esa dificultad, porque la respuesta se encuentra en la ciudad, en los escritores y en la particular perspectiva desde la que escriben.

Ricardo A. Latcham anota como uno de los logros del movimiento criollista el haber inaugurado “heroicamente en Chile la *profesión de escritor* ... [que] se independizó, en lo posible, de la política” (“Historia del criollismo” 21, el subrayado es mío). Estos nuevos escritores profesionales, que son en gran medida funcionarios de la urbe —Baldomero Lillo, empleado en las minas del carbón y luego burócrata en la Universidad de Chile; Fernando Santiván, impresor, periodista, editor, maestro; Augusto D’Halmar, diplomático; Olegario Lazo, militar; Mariano Latorre, académico (Latcham, “Historia del criollismo” 21-23)—, deben “viajar” al campo armados con su libreta de anotaciones para capturar el modelo de las obras que escribirán³³. El resultado de este trabajo de campo, la síntesis de sus observaciones, será la búsqueda en el

³² La denominación *criollismo* es laxa y la mayor parte de las veces inexacta, pues su criterio es contenidista, a favor de la representación del campo en contra de la ciudad. Ricardo Latcham reconoce hasta tres generaciones criollistas, la de 1900 (Baldomero Lillo, Olegario Lazo Baeza, Federico Gana, entre otros), la de 1910 (Augusto D’Halmar y Mariano Latorre) e incluso reconoce un “neocriollismo” en la obra de Manuel Rojas. El análisis que hemos intentado en el apartado anterior, como es evidente, invalida esa cronología.

³³ Por cierto, no es este un reproche al estilo de las diatribas de Alone en la querrela con los imaginistas (el crítico consideraba que a Latorre le faltaba vuelo poético y profundidad psicológica). Se trata solo de constatar las condiciones en que escriben sus obras, resumidas por Lucía Guerra de la siguiente forma: “La esencia de lo chileno [para el criollismo] es, entonces, un conjunto parcelizado de elementos tangibles observados desde la perspectiva exterior de un escritor de la clase media intelectual que tiene como receptores implícitos los estratos superiores del espacio urbano” (“Estética y compromiso” 103).

espacio rural de la identidad nacional profunda. Paradójicamente, sin embargo, esta voluntad tiene cada vez menos que ver con lo que verdaderamente ocurre en el campo chileno, porque desde principios de siglo las tasas de crecimiento de la población rural disminuyen mientras las urbanas aumentan³⁴. En la medida en que se trata de *profesionales*, por otra parte, se desplazan solo físicamente hacia el campo, pues el encuadre epistemológico desde el que operan los aparta de las fuentes telúricas que buscan recuperar; llevan consigo “un instrumental que aspira a ser realista, probo y científico, cuya sola existencia denota la distancia entre el investigador y el objeto observado, entre dos diferentes mundos a los cuales pertenecen” (Rama, *Ciudad* 114). Aún más: el rescoldo ideológico en el que se entibia ese instrumental puede no ser político en el sentido que esa expresión tenía durante la república parlamentaria (política “congresista” u oligárquica), pero ciertamente emanaba de una institución que comienza a ser pieza fundamental en las redes de distribución del poder en Chile, el Estado, sea como burocracia o universidad. En suma, y como ha señalado Horacio Legrás, el criollismo “busca naturalizar el Estado-nación moderno y su aparato representacional”, una suerte de nacionalismo “oficial” (en términos de Anderson) que incluso adquiere su propia lengua impresa: la reproducción fonética del habla rural.

Volvamos a nuestro ejemplo: cuando Latorre plantea la dificultad de lograr una síntesis de la identidad chilena no hace sino constatar la infinita diversidad de miembros que debe caber en el imaginario nacional. En virtud de su carácter profesional, como escritor, recurre a la única solución que tiene a la mano, y que le viene impuesta desde su saber específico y su condición de intelectual estatal: la reducción y normalización de esa diversidad en dos variedades opuestas, organizadas además en torno al argumento racial. Nuevamente asistimos a la creación de una literatura representativa de Chile y a la creación de Chile a través de su literatura,

³⁴ Cfr. “Población urbana, rural y total”. En *Documentos del siglo XX chileno*, 551.

salvo que esta vez el segundo de estos términos ha quedado fuera de la conciencia de sus ejecutores, quienes sienten honradamente que descubren el alma verdadera de la nación.

El contraste de los románticos y naturalistas con los escritores de nuestro siglo XX es total. A este lado encontramos a un Manuel Rojas, por ejemplo, que advierte los peligros que acechan al escritor si hace caso a quienes le ordenan escribir sobre “la patria, la religión, el partido, el pueblo” (*Algo sobre mi experiencia* 75). A un Carlos Droguett, que acusa a sus predecesores de haber mirado hacia el campo y haber visto “la cueca, pero no la sangre que corría del borracho y que parecía que era vino” (*Los asesinados* 13). A un José Donoso quien, metiendo en un mismo saco a todos sus mayores, los declara culpables de “levantar barreras que aislaban” las producciones literarias nacionales del resto del mundo (*Historia personal* 20). En sus diversos grados y matices, todas estas intervenciones parecen mostrar un rechazo o al menos una cierta reserva hacia la nación en tanto matriz generadora de sentidos literarios, y sugieren que los horizontes del escritor deben ser más vastos: una nueva realidad en el caso de Rojas, un sector olvidado de la realidad en el de Droguett, el territorio de lo internacional para Donoso. A la luz de la somera revisión histórica que abordaremos más abajo espero mostrar que la repulsa de los novelistas del siglo XX tiene que ver más con una cierta, particular y muchas veces rígida identidad nacional, y menos con un rechazo *a priori* de la nación misma como comunidad viva y operante (cuando existe un rechazo, este es *a posteriori*).

Chile en el siglo XX

Relecturas de la historia

Tal vez el siglo XX no tenga uno sino varios comienzos: la guerra civil de 1891, por ejemplo, anuncio de la descomposición del proyecto oligárquico decimonónico; las celebraciones del Centenario quizá, y la oleada de críticos provenientes de las más diversas facciones sociales y políticas que denuncian, tras los oropeles de la fiesta, un estado de crisis moral, postración económica o injusticia secular que no tiene nada de auspicioso; la elección de Arturo Alessandri Palma, primera aparición en la escena electoral chilena del proletariado, “querida chusma” cuyo caudillo opone a una “canalla dorada” incapaz de hacer frente a sus reivindicaciones más urgentes. Situar el hito divisorio en alguna de estas fechas constituye una forma específica de mirar el siglo, y para enfocar nuestro propio punto de vista es necesario, primero, conocer esas miradas a través de las historias de Chile más recientes, relatos que surgen desde inicios de la década del noventa evidentemente acicateados por el fin de la dictadura y la necesidad de explicar cómo fue que pasó todo lo que pasó.

Los cinco autores de la *Historia del siglo XX chileno* (2001) —Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña, de difícil filiación ideológica, tal vez cercanos a un liberalismo de corte decimonónico— plantean una continuidad profunda entre el orden oligárquico tradicional y los esfuerzos de democratización que caracterizan al siglo XX. Su primera mitad, señalan, constituye un intento sostenido por reformar el orden político (manteniendo sus vigas maestras, sin embargo) para evitar una revolución social que de otro modo parece inevitable. Desde la demagogia del León de Tarapacá hasta el gobierno de Gabriel González Videla las fuerzas en pugna, nuevas y antiguas, aprenden a negociar sus cuotas de poder en torno al Estado, que se piensa piedra angular de un modelo de desarrollo económico

“hacia adentro”: la mejor expresión de este estilo se encuentra en los gobiernos radicales iniciados con el Frente Popular. Todas estas reformas, antiliberales en el fondo, se realizan sin embargo desde una institucionalidad inspirada en el antiguo régimen, que termina siendo absorbida por el propio Estado al que da origen. Es por eso que, junto a una burocracia hipertrófica, coexiste entre los chilenos un legalismo que llevará en la década del setenta a intentar —máxima paradoja— una revolución socialista por la vía electoral. La ocupación estatal de lo público, sin embargo, acarrea inconvenientes graves: el colapso del orden político (expresado por primera vez en el desalineamiento del electorado en 1952 y el errático curso del segundo gobierno de Ibáñez), y el surgimiento de posturas que —inspiradas por una razón tecnocrática nacida en el seno del propio Estado— intentan soluciones estructurales de tintes cada vez más extremos: la fracasada “revolución de los gerentes” de Jorge Alessandri, la “revolución en libertad” de Eduardo Frei, la “revolución popular” de Allende, y la más exitosa de todas, la revolución neoliberal de Pinochet, prolongada hasta el día hoy. Desde su perspectiva, por lo mismo, el saldo a la hora de evaluar este siglo “largo” es negativo: lo poco (y mal distribuido) que hemos ganado en bienestar no cubre nuestras cuantiosas pérdidas sociales; barrida nuestra historia con cada revolución, ahora tenemos menos libertad, menos tolerancia y menos pluralidad que en el siglo XIX.

Armando de Ramón, en 2003, y los autores de *Chile en el siglo XX* (1990) —Mariana Aylwin, Carlos Bascuñán, Sofía Correa, Cristián Gazmuri, Sol Serrano y Matías Tagle—, cercanos al centro político el primero y al socialcristianismo los otros, comparten una mirada mucho más optimista y hasta cierto punto mucho más ingenua que la anterior. En vez de evaluar el crecimiento del aparato estatal como un estorbo para la sociabilidad civil lo interpretan como la apertura de un espacio que promueve los consensos, los acuerdos y las transacciones, tan exitoso que incluso permite afirmar a de Ramón que “en el período 1938-1973 existió en el país una verdadera república donde las libertades, pero al mismo

tiempo el respeto a los derechos de las personas, pasaron a ser una realidad sentida y ejercida por todos los sectores del país” (119). La revaloración de lo estatal surge, ciertamente, del protagonismo que estas obras detectan en las clases medias. Allí donde Sofía Correa, Jocelyn-Holt *et alii* leen la decadencia de un orden tal vez injusto pero republicano (el oligárquico), y luego el fanatismo tecnocrático del centro y la izquierda, la cooptación económica de la derecha y la anuencia de las masas, Armando de Ramón y los autores de *Chile en el siglo XX* ven la representatividad social dentro de un razonable “estado de compromiso” negociado que provee estabilidad institucional. Su colapso final no surge del propio Estado, sino del desequilibrio que se produce entre una acelerada democratización política (es decir, la inflación de las expectativas por parte de los actores sociales) y una ralentizada democratización económica (la deflación de las posibilidades reales de un cambio estructural). Esta tensión, claro está, pierde todo sentido con el golpe militar, puesto que la abolición de las expectativas que impone *de facto* la dictadura permite la imposición del cambio estructural —neoliberal esta vez— de manera inconsulta y brutal.

En el primer tomo de la *Historia contemporánea de Chile* (1999), Gabriel Salazar, Arturo Mancilla y Carlos Durán descifran el siglo desde la izquierda y de modo menos optimista. La construcción del Estado, señalan, se ha hecho —en el siglo XIX, en el XX y en el XXI— de espaldas a la sociedad civil que debiera otorgarle legitimidad, y sobre todo de espaldas al bajo pueblo:

[L]a transformación de la diversidad civil en unidad política se ha logrado sustituyendo el diálogo ciudadano por un “consenso operacional”, que ha consistido en la imposición de una determinada forma estatal ... la “ilegítima” tarea de alcanzar la homogenización política de la sociedad a partir de un proyecto unilateral se ha resuelto por el uso de la fuerza.

(Salazar *et al.* 20)

Algunos de sus argumentos no dejan de ser persuasivos: ningún texto constitucional en la historia de Chile, señalan, ha sido redactado según los mínimos requerimientos de participación que le daría legitimidad (para no mencionar la de 1980, recordemos que la constitución de 1925 fue encargada a una comisión designada por Arturo Alessandri), de donde concluyen que ninguno de los ordenamientos jurídicos de nuestra historia ha surgido de la propia ciudadanía. Este análisis, análogo al de los historiadores que llamamos “liberales”, a falta de un término mejor, identifica en el Estado del medio siglo (empresario, desarrollista y benefactor) no una forma de expresión o representación de las personas, sino un lugar desde el cual —amparados en un legalismo que, ya lo vimos, es y ha sido ilegítimo— oligarcas primero y una clase media cooptada por los grandes capitales financieros después disciplinan y normalizan al resto de los ciudadanos.

Un siglo “corto”

Si pensamos en las continuidades del régimen liberal oligárquico con el estatal, tal vez el siglo XX empieza con la caída del presidente José Manuel Balmaceda y la decadencia del antiguo orden. Si acentuamos el rol de las clases medias, en cambio, un buen inicio lo constituyen algunos de los ensayistas del Centenario (como Tancredo Pinochet o Alejandro Venegas, mesócratas eminentes). Ahora bien, si evaluamos las continuidades y discontinuidades que se producen entre el Estado y la nación, si acentuamos los problemas de representación política y cultural, entonces la elección de Arturo Alessandri —símbolo problemático de un bajo pueblo que comienza a hacerse oír— es el mejor de los comienzos, la marca inaugural de un siglo “corto” que se extiende hasta 1973, el momento en que acaba la representación social³⁵.

³⁵ La idea de un siglo XX “corto” pertenece a Eric Hobsbawm, para quien corresponde a “los

¿Cuáles son los rasgos cardinales que lo definen, pensando en un rango más amplio que el meramente político y asumiendo los aportes de estas relecturas de la historia? En primer lugar, la emergencia de una multiplicidad de nuevos actores que, sumados a la tradicional burguesía regente, adquieren la capacidad de *imaginarse chilenos* en un sentido nacional moderno: las clases medias, por cierto, pero también el proletariado (y sobre todo las organizaciones sindicales); las mujeres, que pueden votar desde mediados de siglo, e incluso un incipiente movimiento mapuche. El protagonismo de la clase media, en segundo lugar: mediador eficiente entre los polos en principio (durante la vigencia del Partido Radical), termina persiguiendo un proyecto propio con el programa democratacristiano. La convergencia, en tercer lugar, de todos estos nuevos actores hacia el Estado: es innegable que su institucionalidad se amplía tratando de satisfacer las demandas de los nuevos grupos y, al mismo tiempo, que los presiona (y a veces disciplina) para que se adapten a ella³⁶. En cuarto lugar, el evidente desequilibrio entre las aspiraciones de estos nuevos actores y las realidades que el Estado les puede ofrecer o, en otras palabras, el desborde que desde un principio se produce en la matriz estatal, presionada por las expectativas a las que los sectores recientemente reconocidos, *nuevos nacionales*, pensaban que tenían derecho.

años transcurridos desde el estallido de la primera guerra mundial hasta el hundimiento de la URSS” (*Historia del siglo XX* 15). En el caso chileno, los criterios son distintos, aunque el esquema sea similar.

³⁶ Los mejores ejemplos de ello son los movimientos populares de izquierda y las organizaciones mapuche. Jorge Arrate y Eduardo Rojas cuentan los problemas que, en la década del 20, el Partido Comunista chileno tuvo con la Tercera Internacional a causa de su línea nacional e institucional, inaugurada por la conducta del propio Recabarren, quien escribía en 1912: “la táctica se desarrollará en cada país según su ambiente atávico y según las modalidades de cada pueblo y según las conveniencias locales” (citado en Arrate 135). En su *Historia de un conflicto*, José Bengoa relata los intentos de las organizaciones mapuche por darse a entender durante el siglo XX, y concluye significativamente: “Cuando en las organizaciones populares de comienzos de siglo se utilizaba el concepto de ‘sociedades’, ellos formaron sus propias ‘sociedades’, la Sociedad Caupolicán, la Sociedad Galvarino y numerosas otras. Al hablarse en el país de ‘frentes’, ellos formaron sus propios frentes, el Frente Único Araucano que hemos mencionado. Al hablar de ‘corporaciones de desarrollo’, hicieron lo propio, creando la Corporación Araucana” (121).

Es interesante advertir —como se encargan de recordarnos los autores “liberales”— que en ninguna otra época el Estado ha tenido una mayor gravitación sobre la vida de las personas, pero ello no significa necesariamente —retrucaría Salazar— que la nación haya tomado la forma del Estado. Si alguna validez pudiera tener la discutida tesis de Mario Góngora —“la nación no existiría sin el Estado, que la ha configurado” (59)— no es en el siglo XIX, como lo ha demostrado Alfredo Jocelyn-Holt, sino en el XX. Y sin embargo, en ningún momento de nuestra historia ha existido una conciencia más aguda y más generalizada de que *todos* los chilenos vivimos *en comunidad* (lo que no equivale a una república ideal, como tal vez pensaba de Ramón), y que esa comunidad es una instancia *distinta del Estado*. Los “nuevos miembros” de la nación —proletarios, mujeres, mesócratas— son conscientes de que, para lograr su reconocimiento, deben disputar en la arena política, y más aún, saben —por experiencias a menudo dolorosas— que muchas veces el Estado será incapaz de satisfacer las demandas que se le hacen. En otras palabras: si en el siglo XIX solo las elites tuvieron derecho y capacidad para *imaginar la nación*, en el XX hay un cuadro mucho más abigarrado, mucho más rico e infinitamente más conflictivo: ahora son varios los grupos que se sienten con el derecho y la capacidad de hacerlo, y exigen de hecho su reconocimiento.

La novela chilena y la nación en el siglo XX: una hipótesis

Es el momento de retomar las dos preguntas que dejamos sin respuesta cuando tratábamos de caracterizar la novela chilena del siglo pasado. A modo de recuerdo, la primera discutía la validez del rótulo “novela chilena del siglo XX” para una práctica vigente solo entre los años veinte y los ochenta; la segunda —más incisiva quizá—, cuestionaba la pertinencia de estudiar la identidad nacional en textos que reniegan de la identidad y, al mismo tiempo, se declaran apartados de su referente exterior.

La cuestión de la cronología puede validarse, a mi juicio, comparando las escansiones de tiempo que la historia literaria y la historiografía nacional se dan a sí mismas. Pese a ser materia de arduas discusiones, como vimos, los años veinte perfectamente pueden ser el límite remoto tanto de la novela chilena del siglo XX como de lo que Armando de Ramón llama “proyecto histórico de las clases medias” y que aquí, sacrificando a la claridad la complejidad propia del asunto, hemos llamado quizá demasiado vagamente siglo XX “corto”. Hacia atrás, en el dominio político, encontraremos el largo declive del orden oligárquico, y en el dominio literario la vigencia del romanticismo y el naturalismo. Lo mismo ocurre con el límite próximo: 1973 es la fecha absoluta en que concluye el siglo “corto”, y podemos muy bien utilizarla como límite simbólico para la vigencia de la novela del siglo XX, siempre y cuando tengamos claro que, sobre todo en materia literaria, oiremos sus reverberos hasta bastantes años después. En el fondo, ocurre con ella algo análogo a lo que ocurrió con la novela naturalista: ha copado la escena mediática y académica por mucho tiempo, y ha echado demasiada sombra sobre sus sucesores. Por otra parte, el declive de este paradigma se ha visto atravesado en Chile por las urgencias que demandó el exilio y el terror de Estado, y amerita un análisis más complejo del que hemos esbozado aquí³⁷.

La cuestión de la identidad y la estética del siglo XX, la pregunta por la posibilidad de estudiar la nación en textos que se definen como intransitivos y antiidentitarios puede abordarse con provecho volviendo al núcleo y a la filiación explicativos desde los que surge nuestro estudio, la idea —cuya dinámica leíamos en Fredric Jameson—, de que la determinación última de la cultura de una sociedad depende de su soporte material. Si aplicamos ese mismo principio a los dos problemas que tenemos entre manos (identidad, transitividad), podremos hacernos una imagen más precisa de la

³⁷ Vid. Cánovas, Rodrigo. *Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986.

causa que buscamos. Considerar el soporte material como “causa última” implica necesariamente que cualquier identidad —individual, particular o universal— es secundaria a ese soporte, derivada de él, o en los términos que utilizábamos al hablar de la nación, que se define como un artefacto cultural. Y ese es, precisamente, el concepto al que la novela del siglo XX llega por su propio camino: lo que rechaza en un comienzo no es tanto la idea de identidad *per se* (una actitud que solo podremos rastrear en sus últimas obras), sino el lugar común que la esencializa. El escritor del siglo XX, observa Leonidas Morales, “le dice al lector que la del sujeto, la de todo sujeto, es, y ha sido siempre, una identidad *construida* ... , se ‘aprende’ y se ‘desarrolla’ en el tiempo” (*Novela chilena* 45). Los imaginarios nacionales decimonónicos, sea por la ceguera con que consideraban al resto de los actores sociales o por la idea —esencialista y premoderna— de que los chilenos constituían una raza, intentaban naturalizarse. Los del siglo XX, en cambio —y no podría ser de otra manera vista la complejidad social con que se enfrentan—, asumen tal vez con cierta perplejidad ese carácter cultural o, sin ser peyorativo, artificial de la nación.

La cuestión de la transitividad de la obra literaria nos conduce por otro derrotero: el de la representación. Si únicamente vamos a entender por “representativos” a los textos que aluden en el enunciado a un cierto objeto, entonces es cierto que la novela del siglo XX no se inmiscuye en lo nacional. Si, en cambio, logramos “oponerle a una perspectiva analítica y evaluadora de la representatividad estrecha, que opera con el respaldo de la teoría del reflejo, otra más generosa, que preste atención a los procesos de producción de los aparatos estéticos” (Rojó, *Globalización* 185-6), entonces estamos más cerca de nuestro objetivo. Un punto de vista “productivo” debe advertir que no todas “las prácticas formales necesariamente están disponibles para que el autor las escoja; más bien pueden parecer necesarias, inevitables o completamente inaccesibles según los dictados del período sociohistórico” (Hardt 15): en otras palabras, si el naturalismo ya ha periclitado en el siglo XX, pero la identidad

nacional, como vimos, pervive, entonces hay un nivel, que no es el del objeto, en donde puede revelársenos ese vínculo: el de la enunciación, el de sus condiciones de producción.

Bajo estas premisas es que podemos, por fin, presentar nuestra hipótesis: durante el siglo XX la novela chilena representa un completo ciclo vital de la nación, vale decir, imagina sucesivamente su inicio, su fulgor y su eclipse. En particular, postularemos que las obras de Juan Emar y Manuel Rojas se interrogan sobre la constitución del sujeto, con resultados contradictorios: en Emar presenciemos la fractura irreconciliable entre el individuo y la nación, mientras que Rojas operará su integración en un proyecto inclusivo y no prescriptivo. En las obras de Nicomedes Guzmán y Carlos Droguett, por su parte, leeremos su expresión totalizante, la tentación metafísica de una identidad nacida como pacto eventual y secular. Las obras de Donoso y Edwards, por último, muestran la imposibilidad de figurarse lo nacional y desarticulan, cada una a su modo, los conceptos de identidad e historia; representan, por lo tanto, el crepúsculo de la nación.

CAPÍTULO II

LA ENCRUCIJADA DEL SUJETO

LA ENCRUCIJADA DEL SUJETO¹

Miltín 1934 de Juan Emar

Todo el mundo en Chile es chileno; es algo desesperante.

Juan Emar

Juan Emar y su obra: brevísimas presentaciones

No resulta posible, entrados ya en el siglo XXI, soslayar la obra artística y cultural que Juan Emar desarrolló a partir de 1923. Tampoco, como ocurriera por décadas, es Emar ese ilustre desconocido cuya lectura fuera “privilegio de ciertas cofradías subterráneas que parecieran guardar celosamente un secreto que nadie les disputa” (Piña, Brodsky y Lizama 7). Desde hace por lo menos quince años las ediciones de sus escritos y los estudios académicos han aumentado de manera sostenida, al punto de que ya nadie discute algunos juicios que en su momento parecieron osados o francamente exagerados². Ahora bien, por la misma naturaleza de una obra como la de Emar, que se entrelaza estrechamente con la vida de su autor —“su vida fue *literalmente* su obra”, se ha escrito, “no vivió en otro lugar que no fuera en ella y ella no es otra cosa que su propia vida”

¹ Una parte este capítulo apareció en la revista *Alpha* 28 (julio de 2009), con el título “La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de Arte y Miltín 1934* de Juan Emar”.

² “Es el pilar de una historia de la literatura que está por escribirse” (Piña, Brodsky y Lizama 7); “habría cambiado el curso del modo de contar de los chilenos” (Huneus 54); “el único narrador chileno de este siglo que merece figurar entre sus poetas, ... para quien, más allá del ‘talento’, la adjudicación de cierto ‘genio’ no es un disparate” (Valente, “Juan Emar” 7).

(Piña, Brodsky y Lizama 11)—, conviene comenzar reteniendo algunos datos biográficos mínimos que serán relevantes para nuestro análisis³.

De nombre civil Álvaro Yáñez Bianchi, Juan Emar fue hijo del renombrado político y abogado Eliodoro Yáñez, el mismo que disputara, en el seno de la Alianza Liberal, la decisiva candidatura presidencial de 1920 con Arturo Alessandri Palma. El dato familiar no es relevante en sí, pero entrega algunas pistas que ayudan a comprender las claves ideológicas de la obra emariana. Don Eliodoro, liberal sensible a los signos de los tiempos (él mismo proviene de la clase media), advierte tempranamente la profundidad de los cambios que marcarán el curso del siglo XX: “el fenómeno más trascendente de los tiempos modernos”, escribe a Joaquín Edwards Bello, “es la admisión de las clases populares a la vida política” (citado en Yáñez, *Historia* 36). Sin embargo, y como el burgués enriquecido que también era, Yáñez no duda en replicar algunos de los gestos más típicos de la oligarquía nacional. Las prolongadas estancias en París, los largos veraneos familiares en las haciendas de Lo Herrera y Nos constituyen hábitos propios de un orden —el decimonónico— en cuyo crepúsculo crece y se forma su hijo escritor. La vida y la obra de Emar mantienen esa misma ambivalencia, situada sin embargo en otro contexto: tras gastar la fortuna paterna y vivir con intermitencias entre París y Chile, como el resto de la burguesía criolla, en años posteriores considerará entrar al Partido Comunista y adherir a la revolución cubana⁴.

³ El esquema biográfico que sigue es parcial e incompleto, y responde solamente a las necesidades puntuales de este análisis. Una información más acabada (que incluye los datos que aquí se entregan) puede obtenerse a través de una lectura combinada de las siguientes fuentes y estudios: *La angustia de tener el dedo de Dios en la nuca*, de Soledad Traverso; “Ausencia presencia de Juan Emar”, de Carlos Piña, Pablo Brodsky y Patricio Lizama; los prólogos de Pablo Brodsky a la *Antología esencial* y a *Umbral*; “Emar intime”, de Gonzalo Figueroa Yáñez, e *Historia de mi vida* y *Visiones de infancia*, de María Flora Yáñez (*vid.* bibliografía).

⁴ Sobre la dualidad política de Eliodoro Yáñez, su conciencia del irreversible acceso de las masas a la vida política y su incapacidad para convocarlas, la observación de su hija es decisiva: “Mi padre, demasiado frío para identificarse con el pueblo mismo planeaba más arriba, rasgo que lo alejaba de aquellas turbas a quienes Alessandri dominaba a su antojo” (Yáñez,

Los viajes europeos, en todo caso, no son solo una fuente de ocio o distracción para Emar, sino que resultan fundamentales en su formación artística. Durante el primero de ellos toma clases de pintura con José Backhaus y, más tarde, se contacta allí con los pintores chilenos que formarán el grupo Montparnasse y que son sus primeros cómplices: Henriette Petit, Julio y Manuel Ortiz de Zárate, José Perotti y Luis Vargas Rosas. Desde las páginas de *La Nación*, propiedad de su padre, Emar se aboca entre 1923 y 1927 a difundir los postulados estéticos de la vanguardia pictórica, polemizando con los sectores más conservadores de la escena nacional. Dedicada, en suma, la década del 20 a ensanchar y autonomizar el campo cultural⁵.

Durante los años treinta, en cambio, se concentra intensamente en su propia escritura, tan intensamente que entre 1932 y 1935 compone íntegras las tres novelas que publica en vida. La recepción de esos libros es, sin embargo, escasa. Los periódicos le dedican unas pocas reseñas que dan cuenta de su novedad, pero no logran encender un debate literario similar al debate que el propio Emar había provocado para la pintura⁶. Como es previsible, el silencio de los críticos, a los que se había enfrentado tan duramente en la década anterior y a los que también fustiga en esas novelas, lo golpea con rudeza, y decide responder a ese silencio con otro mayor. Aislado la mayor parte del tiempo en la hacienda de Quintrilpe, cerca de Temuco, Emar abandona casi completamente la búsqueda

Historia 12). La información sobre las preferencias políticas de Emar proviene en parte de Pépêche, su pareja francesa: “En una carta del [año] 58-59, me decía que quería entrar al PC y que Neruda no se lo había desaconsejado. Yo pienso que quería aferrarse a algo” (Canseco-Jerez, *Estudio* 120); y el propio Emar escribe a su hija Carmen en 1961: “Se habla también de la guerra fría, y ya casi caliente, entre Rusia y Estados Unidos. Yo estoy completamente del lado de Fidel Castro y de la Unión Soviética. Creo que ustedes también lo han de estar” (*Cartas* 73). Consultados oralmente, sus sobrinos Mónica Echeverría y Gonzalo Figueroa no dudan en considerarlo “comunista, como todo el mundo en esa época”.

⁵ Patricio Lizama ha estudiado con detención este aspecto de la obra emariana. *Vid.* especialmente “Juan Emar y el rescate de sus escritos de arte” y su “Estudio” en la bibliografía.

⁶ Para un recuento de las reseñas sobre la obra de Emar *vid.* Canseco-Jerez “Recepción”, *passim*.

de reconocimiento público entre 1940 y 1964, año de su muerte. Se dedica a la solitaria redacción de *Umbral*, obra enorme que solo podrá ser publicada en forma completa treinta años después.

En breve síntesis, la obra de Juan Emar considera los artículos de arte que escribió entre 1923 y 1927 para el diario *La Nación*; las novelas *Ayer*, *Un año* y *Miltín 1934* (las tres publicadas en Santiago, en 1935); el libro de cuentos *Diez*, aparecido en 1937; el caudaloso *Umbral*, inédito hasta 1996, y una serie de textos dispersos que solo han sido dados a la luz de manera parcial⁷. Esta obra, sorprendentemente vasta cuando se la enumera, ha sido estudiada siguiendo principalmente tres líneas de análisis. En primer lugar, se ha subrayado el impacto que las *Notas de Arte* provocaron en la década del veinte, lo que desemboca en la introducción de la estética vanguardista al interior de la escena plástica chilena, la autonomización del campo pictórico y un considerable rediseño institucional para la educación de las artes (Lizama “Rescate” y “Estudio”, *passim*). Las narraciones, en segundo término, han sido valoradas por la evidente novedad de sus procedimientos literarios, su vinculación con la vanguardia literaria y su estar —como señala Adriana Valdés— “de espaldas ... a la tradición narrativa chilena” (“Situación” 144), ac-

⁷ Emar, Jean. *Escritos de arte (1923-1925)*. Patricio Lizama (ed.). Santiago: DIBAM, 1992. Emar, Jean. *Notas de Arte. (Juan Emar en La Nación: 1923-1927)*. Patricio Lizama (ed.). Santiago: RIL / Centro de Investigaciones Históricas Barros Arana, 2003 (edición facsimilar). Emar, Juan. *Ayer*. Santiago: Zig Zag, 1935. Emar, Juan. *Un año*. Santiago: Zig Zag, 1935. Emar, Juan. *Miltín 1934*. Santiago: Zig Zag, 1935. Emar, Juan. *Umbral*. Santiago: DIBAM, 1996 (Primer pilar: *El globo de cristal*; Segundo pilar: *El canto del chiquillo, recuerdos de viaje de Lorenzo Angol*; Tercer pilar: *San Agustín de Tango; Cuarto pilar, y Dintel*). Entre sus escritos publicados póstumamente, además de *Umbral*, destacan los relatos breves “Cavilaciones” y “Una carta”, editados por David Wallace en 1993 y 1998, respectivamente, y “Frente a los objetos”, editado por Patricio Lizama en 1998. Pablo Brodsky ha publicado, además, *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez* (Santiago: Cuarto Propio, 1998) y una *Antología esencial* (Santiago: Dolmen, 1998). Además de los citados, David Wallace ha editado como tesis de magíster (inédita) los relatos “Torcuato”, “CAV. B.N.” y “¡Oye!” (1997). En la introducción a su antología, Brodsky menciona y cita pasajes de numerosos diarios y cartas, así como de “Amor” (1924, inconcluso). En 2007 el sello Lom ediciones publicó una recopilación de sus diarios durante el período 1911-1917 (Yáñez Bianchi, Álvaro. *M(i) Vida. Diarios 1911-1917*. Ed. Thomas Harris, Daniela Schütte y Pedro Pablo Zegers. Santiago: Lom ediciones, 2007).

titud que se expresa como abolición de las fronteras entre lo real y lo imaginario (Lastra, “Rescate” *passim*); la búsqueda de un nuevo fundamento para lo existente (Lizama, “Retrato” *passim*); la instauración de un narrador autorreflexivo y una nítida conciencia intertextual (Canseco-Jerez, “Arquitecto” *passim*; Varetto *passim*; Castillo de B. *passim*). Una tercera vertiente aborda las fuentes, los procedimientos y las operaciones esotéricas presentes en los textos narrativos de Emar, pues en la aparente arbitrariedad de algunas de sus construcciones subyace el despliegue de una tupida red de conocimientos ocultistas y herméticos (Traverso, *Angustia* y “Martín Quilpué” *passim*; Rubio, “Tétrada” *passim*).

Como primera entrada de lectura, entonces, propongo retener dos coordenadas —una social y política, otra geográfica— que se desprenden a partir de los mínimos datos anteriores. Emar, en primer lugar, vive de modo ambivalente el comienzo del siglo XX chileno, esto es, el inicio del proyecto político de las clases medias y la emergencia del proletariado en el escenario chileno⁸: en tanto agente modernizador⁹, manifiesta cierta identificación con ese proceso (especialmente, como veremos, en la crítica a la burguesía), pero al mismo tiempo experimenta un cierto distanciamiento que proviene de la radical individualidad de sus búsquedas estéticas y espirituales. Sus movimientos por el mundo, en segundo lugar, constituyen un vector de tres estaciones sucesivas, marcadas por tres experiencias diferentes de lo social: el París cosmopolita de su formación, el Santiago a su juicio provinciano en el que interviene durante los años veinte y que lo ignora en los treinta, y la hacienda

⁸ La expresión pertenece a Armando de Ramón, quien piensa el inicio del período 1920-1973 (nuestro siglo XX “corto”) en los siguientes términos: “Chile se encontraba frente a una ampliación de las bases sociales del Estado, la que estaba dando plena legitimidad a la participación de los grupos medios y comenzaba a permitir, tibiamente en principio, la adquisición de la conciencia de sus derechos por parte de las clases bajas” (120).

⁹ “Modernizador”, en este contexto, abarca aproximadamente lo que Bernardo Subercaseaux identifica como pensamiento “contestatario al operante” en el orden moral (*Historia de las ideas III* 105-14) y también la experiencia social, económica y en último término vital que se enfrenta al orden tradicional (*Historia de las ideas III* 115-21).

sureña de Quintrilpe, donde escribe en la mayor soledad gran parte de *Umbral*.

Miltín 1934: sobre su inclusión en esta serie y sus lecturas críticas

¿Por qué escoger precisamente esta novela para iniciar un estudio sobre los avatares de la nación durante el siglo XX? En primer lugar, por una razón histórico-literaria: Emar es un precursor radical del rechazo a las preferencias naturalistas y mundonovistas que dominan el comienzo del siglo, o al menos uno de los primeros escritores chilenos en ofrecer una alternativa consistente al programa del positivismo literario¹⁰. Los cuestionamientos, por cierto, son anteriores a 1935 (*Alsino*, de Pedro Prado es de 1920; Vicente Huidobro publicó *Mío Cid Campeador* en 1929; *Lanchas en la bahía*, de Manuel Rojas apareció en 1932, y *La última niebla*, de María Luisa Bombal, el mismo año que *Miltín*). Ninguno de esos embates, sin embargo, alcanza el grado de experimentación y conciencia estética que en las obras de Emar son evidentes. La primera razón, entonces, se refiere su carácter inaugural para la novelística del siglo XX.

La lectura de sus obras, además, nos entrega una segunda razón. Es posible advertir en ellas un movimiento hacia adentro, una progresiva interiorización de sus preocupaciones (pero no necesariamente de sus representaciones), que tal vez pueda emblematizarse a partir de la coordenada geográfica que fijamos más arriba. Los escritos de arte, publicados en la década del 20, nos muestran a un intelectual que oscila entre dos polos exteriores pero concéntricos: por un lado, “la lección de París que dice: ¡libertad y energía!” (Emar, “Luis Vargas Rosas”, *Notas* 71) y, por otro, el desafío de Chile, un ambiente plástico que debe ser sacudido institucionalmente

¹⁰ La primera opinión es de Patricio Lizama (“Rescate” 20); la segunda de José Promis (*Novela chilena* 73).

(al punto de involucrar al propio presidente de la República en la formación de los artistas)¹¹. Los relatos de la década del treinta, por su parte, oscilan entre lo relativamente exterior y lo relativamente interior: por un lado entroncan con problemas literarios y culturales debatidos ampliamente en el ambiente chileno (la batalla contra el “color local” y la polémica con los críticos literarios, por mencionar solo dos aspectos presentes en *Miltín*), y por otro abordan algunos temas que ocupan íntimamente al escritor: la aprehensión de lo real, la iluminación, el arte como vehículo de conocimiento. La década del 30 es el momento en que Emar no solo actúa como un animador cultural, sino también el momento en que abre la puerta de su búsqueda privada a la mirada de los otros. El gesto más decisivo a este respecto es la publicación de sus narraciones, pues muestra una voluntad de comunicar y de buscar lectores que logra coordinarse aún con la voluntad de indagar en el espacio íntimo¹². Al emprender *Umbral*, por último, se ha desvanecido todo intento de exteriorizar esa búsqueda, y lo interior coloniza el libro por completo: “No pienso publicar hasta después de haberme ido de aquí”, escribe hacia el final de su vida, “el mundo literario es una porquería peor que la de los peores glotonos. ¡Hay que ver cómo se pelean y se escupen! ¿Dónde está el silencio y la paz?” (*Cartas* 39). El segundo argumento aparece, por lo tanto, en la situación intermedia que ocupa *Miltín* al interior de la trayectoria de Emar: la novela se ubica a medio camino entre la motivación exterior de las

¹¹ *Vid.* su artículo “Excelencia”, dirigido al presidente, en *Notas de Arte* 173.

¹² En relatos de juventud como “Torcuato” y los fragmentos que conocemos de “Amor”, los temas “íntimos” aparecen esbozados, pero no están acompañados por la urgencia comunicativa que parecen tener las narraciones de la década del 30. En “Amor” (como en *Miltín*) hay un intento de acercamiento a “lo real” por medio de la introspección: “La ambición última de mi ser, de mi yo —ahora lo veo— era libertarme de los hombres y del mundo entero” (citado en Brodsky, “Prólogo” 20). La dedicatoria de “Torcuato”, por su parte, muestra la voluntad de adquirir un cierto conocimiento a través de la escritura: “Tuve la intención de escribir, tal como lo he hecho con esta parte de mi vida, toda mi vida íntegra, desde el día de mi nacimiento hasta el día de hoy. Pero luego vi que era ésta una obra superior a mis fuerzas i que me quitaría un tiempo mui grande que debería dedicar a mis estudios” (*Vid.* Wallace, en la bibliografía).

Notas de arte y el desenfreno íntimo de *Umbral*, entre la polémica y la soledad, entre París y Quintrilpe. Lo nacional, como veremos, queda vivamente impreso en el pasaje que comunica uno y otro espacio¹³.

En términos generales, las lecturas críticas que han abordado *Miltín* lo hacen desde las tres perspectivas que identificamos anteriormente. Carmen Foxley, por ejemplo, describe lo que denomina “dislocación significativa” de la novela, es decir, las “sutiles maniobras que dislocan la mirada sobre la realidad y el lenguaje” (127). Según Foxley, estas maniobras consideran la oposición entre un personaje hastiado y un narrador que expande la acción hacia el libre gozo del discurso; la modalización de la percepción de lo real como indagación, conjetura y crítica; la experimentación con nuevos focos perceptivos (como ocurre en el tallo de la fucsia, por ejemplo, en donde el narrador alcanza la visión de la totalidad); el holismo de la perspectiva ocultista y la expansión de las coordenadas de tiempo y lugar. Dino Plaza, por su parte, aborda brevemente el mismo problema bajo una óptica deconstructiva y menos descriptiva que Foxley. Nadine Cantin, a su vez, asimila algunos de estos procedimientos significativos —descritos por lo general en términos espaciales— a la estética cubista, y alude a la fragmentación, la transparencia, los deslices y la perspectiva de focos múltiples como interrelación entre la actividad plástica y literaria en Emar (*passim*). Soledad Traverso se hace cargo explícitamente de los aspectos esotéricos de la novela a través de la teoría del “ojo superior”, es decir, la capacidad que posee el narrador de llegar al “punto sublime” en donde se accede a una realidad imperceptible

¹³ Utilizo “interior” y “exterior” como categorías amplias que aluden a la motivación de la escritura (un aspecto de la enunciación) y no a los objetos de su representación (lo que pertenece al enunciado). En todas las obras de Emar hay alusiones directas o veladas a personas y lugares reales; lo que varía con el tiempo es el acicate que determina su aparición o, como señala Benveniste, “la expresión de cierta relación con el mundo” (“Aparato” 85): desde la necesidad urgente de intervenir en el campo cultural chileno hasta la búsqueda individual de la iluminación.

para los sentidos, a la secreta unidad que yace bajo la fragmentaria experiencia cotidiana (*Angustia* 133-94). Como bien describe Traverso, la conciencia de su don con frecuencia produce en Emar “la angustia de tener el dedo de Dios en la nuca”, el hastío (*j'ai en merre*), el saber de la plenitud y la evidencia de la pobreza cotidiana. En el caso de *Miltín*, señala, el hastío logra resolverse gracias a la presencia de Martín Quilpué, enigmático personaje que el narrador ve caminar sucesivamente por espigas, leche, pájaros, miel, bestias humanas, semen, pan, sudor, flores y sangre. En su lectura, Martín Quilpué es análogo al Belcebú codificado por la tradición ocultista de Gurdjieff, un ángel caído que “busca trascender lo inmediato y temporal, porque está disconforme con la realidad y su condición humana” (“Martín Quilpué” 152)¹⁴.

Patricio Lizama ofrece una visión integradora de las novelas emarianas de la década del 30. En *Miltín* descubre el retrato de un artista de vanguardia que rompe progresivamente con los órdenes familiar y social (a través de las visitas al bar Zurich y al cabaret Arno, en donde el narrador siente la extrañeza de sus antiguas relaciones y de su lugar en la comunidad), artístico y literario (por medio de la controversia con Alone, el “color local” y los críticos) y político. En su reemplazo, Emar emprende una búsqueda trascendental que no alcanza su objetivo en la creación literaria, pues no comparte los códigos de producción y recepción con la comunidad que eventualmente lo lee (la imposibilidad de concluir el “Cuento de Medianoche” y la incomprensión que adivina en la crítica corresponden a este análisis). Tampoco la experiencia religiosa satisface la demanda de sentido (el Dios que contempla durante su viaje con el capitán Angol se muestra indiferente hacia sus creaturas, por ejemplo). La trascendencia, el nuevo fundamento, aparece solo en la disolución del tiempo, en la visión simultánea que, sin embargo,

¹⁴ Una relación intertextual directa entre el *Belcebú* de Gurdjieff y *Miltín* es dudosa (aunque Traverso tampoco la afirma categóricamente). Dice Emar sobre Gurdjieff, en 1958: “Su libro ‘Belcebú’ no lo conozco y, por lo demás, no me interesaría mayormente” (Emar, *Cartas* 49).

es incomunicable en *Miltín* y oscuramente aprehensible en *Ayer* (Lizama, “Vanguardia” y “Retrato” *passim*).

Performatividad y deixis, dos propiedades de la escritura en *Miltín*

Una primera aproximación a *Miltín* debe dar cuenta de su tipo de narrar, es decir, de “las relaciones que guarda el narrador con lo narrado, el mundo, los personajes, el lector” (Goic, *La novela chilena* 165). Carmen Foxley, como rápidamente resumí más arriba, aborda con propiedad este problema al exponer los modos en los cuales se produce la “dislocación significativa” en la novela que, en general, “opacan y borrarían toda posibilidad de percepción transparente y unívoca, pero... abren [el texto] a dimensiones alternativas muchas veces simultáneas y a perspectivas marginales o excluidas” en su época de aparición (127). Pese a la claridad del planteamiento, quisiera reescribir su análisis con otras palabras, más abstrusas tal vez, pero más útiles para el propósito que persigue este apartado, que es despejar un par de términos críticos que puedan ser utilizados con provecho más tarde. Para adelantar la conclusión, entonces, puede decirse que la escritura de *Miltín* —utilizando con cierta precaución deconstructiva el vocabulario de la filosofía del lenguaje— posee un carácter performativo y una cualidad déictica.

Hablar de performatividad implica inevitablemente convocar un cierto sujeto, una cierta “unidad psíquica” que trasciende “la totalidad de las experiencias vividas” (Benveniste 180) y que, consecuentemente, realiza un acto de habla¹⁵. Como lo ha demostrado Jacques Derrida, el trabajo de J. L. Austin implica que ese sujeto

¹⁵ Con Émile Benveniste, definimos el sujeto como “la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia” (“De la subjetividad” 180); esa unidad es una función del lenguaje, en tanto “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (“De la subjetividad” 180).

conforma a su vez una unidad esencial con su realización lingüística, una unidad que se establece por medio de la intención significativa (pese a los esfuerzos de Austin por prescindir de la intención y definir los actos de habla en términos de su puro contexto)¹⁶. Concedemos con Carmen Foxley en que el modo narrativo de *Miltín* se funda en la dislocación significativa, esto es, en la disección entre el significante y su significado y, a la larga, en la imposibilidad de un sujeto unido esencialmente con su intención significativa. ¿Cómo es posible, entonces, rescatar el carácter performativo de su escritura? *Miltín* nos ofrece algunos buenos ejemplos de su estrategia, pero tal vez sea pertinente comenzar con una de las muchas recapitulaciones que Emar escribe con posterioridad a 1935. En *San Agustín de Tango*, tercer pilar de *Umbral*, el narrador Onofre Borneo dialoga con Marul Carampangue acerca de la identidad. Acicateado por las preguntas de Marul, Borneo arriba a esta provisorio y extraña conclusión, un párrafo en donde habla de sí mismo en tercera persona:

Puedo apreciar la calidad y la personalidad de Onofre Borneo pues no es ésta la primera vez que cambio de nombre. Has de saber que, en un tiempo, firmaba yo Juan Emar y así la gente me llamaba. Escribía, en un periódico, crónicas sobre arte. ¿Sabes el origen de este nombre? Es la frase francesa: *j'en ai marre*. En realidad tenía yo *marre* al escribir esas crónicas. ¿Por qué? Creo que Onofre Borneo ya estaba

¹⁶ Así se desprende de las definiciones más sencillas del acto de habla: “emitir [una] expresión es realizar una acción, y ... ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin 47); “estoy usando la hipótesis del lenguaje como conducta intencional gobernada por reglas” (Searle, *Actos* 25). Jacques Derrida (y Jonathan Culler al explicar a Derrida) demuestra la necesidad de la presencia consciente de una intención de un cierto sujeto para que ocurra un acto de habla en los términos de Austin. Básicamente, esa necesidad deriva de la capacidad iterativa de las emisiones lingüísticas: puesto que una emisión depende de su contexto para convertirse en acto de habla, y dado que el contexto es descriptivamente “insaturable” o incluso variable, la única posibilidad para que una expresión sea efectiva y unívocamente performativa radica en remitirla a su intención significativa (Derrida, “Firma”, y Culler, “Sobre la deconstrucción” 110).

en mí, y Juan Emar era un intento de Álvaro Yáñez. Onofre no protestó: me dejó hacer para demostrarme el fracaso que ello significaba. *Juan Emar era algo de nosotros dos. Era un poco más de Álvaro Yáñez que de Onofre Borneo.*

(1.322-3, el subrayado es mío)

Hay aquí un yo enunciante que habla de sí mismo utilizando tres nombres diferentes: Onofre Borneo, Álvaro Yáñez y Juan Emar. En términos estructurales, presenciamos una ruptura radical de la unidad psíquica que define al sujeto, puesto que ese *yo* puede significar cualquiera de los tres nombres y, por ende, cualesquiera de las tres vidas que esos nombres arrastran. El gesto de ruptura, que consiste básicamente en permitir que afloren más personas en el antaño unívoco pronombre “yo”, no es casual ni constituye una mera licencia del narrador. En *Miltín*, en efecto, toma un carácter casi prescriptivo y una valoración claramente positiva, porque, ¿qué es ese “deseo de colgar en la pared una ambición de la vida”, el fenómeno tan corriente que Emar se propone comentar en el principio de la novela? ¿Qué sino la denuncia del cierre del sujeto burgués sobre su “deseo de ser algo”? El doctor Hualañé y Estanislao Buin mantienen en sus casas —erradamente, concluye el lector— algunas obras de arte que halagan esa aspiración: la pintura de un hombre *que se salvará* de la tempestad, la estatua de una pantera *devorando* un ciervo. El narrador, en cambio, renuncia de plano a la clausura y la juzga perniciosa: “¿si llegase un día a descubrirme secretas ambiciones, si viniese a perturbar mi tranquilidad por adornar un muro?... Mejor abstenerse” (8)¹⁷.

El caso que analizamos —un yo enunciante que admite varios

¹⁷ El episodio admite también una lectura estética que reproduce una antigua preocupación de Emar: el arte “académico”, piensa él, solo se dedica a ilustrar los deseos de los burgueses: “El arte, para el público, debe ser un cómplice de sus deseos y sobre todo asegurarle que puede seguir tranquilo en la existencia, pues como él es, así todo es y nada va a cambiar y nada hay más cierto ni más profundo” (Emar, “Algo sobre pintura moderna”, *Notas* 49). En esa lógica puede entenderse el que los hombres del cuadro “se salven” y la pantera de la escultura “devore”.

nombres— puede abordarse negando su performatividad, esto es, leyendo los párrafos de *Umbral* o *Miltín* como si fueran *meramente* ficciones que reemplazan la acción verdadera —según el análisis de John Searle— por el remedo o fingimiento de un acto de habla que no tiene ya ningún compromiso con la realidad¹⁸. Nuestra hipótesis inicial, la hipótesis de la dislocación significativa, queda descartada en ese caso y subrogada por las posibilidades infinitas de la imaginación pensada estrictamente como ficción. Si buscamos mantener la categoría de performatividad y aceptar al mismo tiempo una formulación abierta del sujeto, estamos obligados a redefinir lo que entendemos por acto de habla utilizando criterios parecidos a los que utiliza Jacques Derrida para criticarlo.

Cuando se refiere al concepto austiniano de acto de habla, Derrida niega que sea posible adscribir una intención y un contexto trascendentes a la escritura, dado que la definición misma de escritura —su iterabilidad o citacionalidad, o sea, su capacidad de ser inteligible en ausencia del emisor, del receptor y del contexto— acarrea consigo la negación constitutiva de la intención y el contexto. De este modo, la escritura en general —y la de Emar en particular— podría “engendrar al infinito nuevos contextos” (Derrida), nuevas intenciones significativas y nuevos sujetos de la enunciación.

Juan Emar, Álvaro Yáñez y Onofre Borneo responden perfectamente a esta definición, pues estamos autorizados por el propio Emar a pensarlos como criaturas engendradas por *Umbral*, *Miltín* y las *Notas de Arte*. En *Miltín*, la voluntad de constituir la escritura como un laboratorio de la identidad es explícita y evidente, al punto que el narrador literalmente se construye como sujeto *in situ* y *mientras escribe*, adquiere consistencia y existencia a través del acto

¹⁸ El caso incumple todas las reglas pragmáticas y semánticas que definen el acto de habla. Incurre, en consecuencia, en el fingimiento característico de la ficción (un fingimiento que no quiere ser engaño, por cierto): “La realización fingida de actos ilocutivos, que constituye la escritura de una obra de ficción, consiste en realizar actos locutivos verdaderos con la intención de invocar las convenciones horizontales que suspenden los compromisos ilocucionarios normales de las emisiones” (Searle, “The logical status” 68).

de su escritura. Se trata de un fenómeno que ocurre desde las primeras páginas del libro, en las cuales Emar invierte conscientemente la secuencia de la lógica mimética para decir que la identidad es algo surgido de la escritura y no algo previo que la escritura represente: “Apenas quiero que el lápiz gotee solo y aislado como una cascada de la cordillera”, señala el narrador aludiendo a su dificultad para escribir y tal vez al automatismo surrealista, mimesis a fin de cuentas, “del papel de este cuaderno gotea para arriba, es decir, se mete por la mina al lápiz, llega a la mano, pasa por el brazo, pega en la cabeza, me inunda todo, un impedimento para gotear” (*Miltín* 15). El performativo básico que la escritura de *Miltín* muestra y elabora, en suma, pertenece al orden ontológico y se refiere a la posibilidad de existir que Emar, el narrador, se concede a sí mismo en la escritura¹⁹.

Admitido lo anterior, debemos abordar la doble dificultad que en seguida se nos abre, y que consiste en reconocer la dislocación del sujeto y al mismo tiempo explicar su performatividad, evitando los extremos de la indecidibilidad radical de toda escritura y el cierre de la definición del sujeto que, ya lo vimos, implica el planteamiento de Austin. El problema no es sino un avatar de la contienda de las interpretaciones que el propio Derrida plantea en su ensayo más conocido, y que consiste en oponer la interpretación como búsqueda de una verdad u origen que el lector encuentra en su lectura, y la interpretación como creación libre de un lector que asume el azar del texto (“Estructura” 400-1). La búsqueda de

¹⁹ El sentido general en el cual la escritura de Emar es performativa —el hecho de que “ocurran cosas” en su interior— ha sido sugerido por Pablo Brodsky al hablar de Umbral: “la escritura no quiere dar cuenta de los resultados de su estudio, sino que es el estudio mismo” (“Últimos” 124). Dino Plaza, quien recurre también a Derrida, aborda la construcción del sujeto de *Miltín* en términos muy parecidos a los que se presentan en este apartado, aunque sin entrar específicamente en el problema de la performatividad: “El sujeto escritor va constituyéndose por efecto de un juego de espejos, perfilándose a sí mismo en cuanto construcción. Por eso, en vez de contarnos una historia, más bien hace el registro de un cuento que nunca escribirá y que va a ser el vehículo por el que se interne en los recovecos de un proceso interior. El discurso adquiere así un estatus distinto. Sirve como espacio para la conformación de un sujeto que, a su vez, se inscribe y escribe dentro del propio discurso”.

un sujeto esencialmente unido a su acto de habla no es más que la búsqueda de una significación estable y “presente”, así como la apertura radical y azarosa de la significación es análoga a una apertura igualmente radical y azarosa de las posibilidades de identidad del sujeto. Pese a todo, en el rechazo del proyecto emariano contra la unidad del sujeto no podemos leer una asunción de la apertura infinita que propone Derrida; más bien debemos hablar, con Patricio Lizama, de “la búsqueda de un nuevo fundamento que contenga los principios que en el orden real aclaren todo lo existente” (“Retrato” 60); es decir, de una ampliación en el rango de sus posibilidades que pueda entregar como resultado un nuevo anclaje metafísico, genuino esta vez, en reemplazo del que se revela anquilosado y a fin de cuentas equivocado²⁰.

El elemento contingente que caracteriza la performatividad de la escritura anuda necesariamente el enunciado al acto de enunciación, y en *Miltín* esa ligazón se hace clara a partir de sus numerosas alusiones deícticas²¹. La lógica con que opera la deixis en la novela, sin embargo, no es estrictamente lingüística, pues las referencias contextuales están intervenidas de un modo análogo a su performatividad. Emar se muestra, por una parte, consciente de que su escritura puede “engendrar infinitos contextos”, pero se inhibe de explorar esa posibilidad, aludiendo de modo problemático al contexto preciso que rodea su escritura. Es un procedimiento que aparece nítidamente en la identificación de la novela con el “Cuento de la medianoche”, por ejemplo, el relato que debe comenzar exactamente a la medianoche y convertirse en el “Cuento de esta noche”; o en la conversación que el narrador mantiene con Rubén de Loa hacia el final del texto y que, lo sabemos, está siendo escrita en el

²⁰ Una lectura utópica de la apertura del sujeto que no busca un fundamento aparecerá con claridad solo en *Casa de campo* (1978) de José Donoso, y de forma harto discutible. *Vid.* Capítulo V, 255, nota 70.

²¹ Los deícticos aluden al tiempo, lugar y personas de la enunciación: aquí, ahora, tú, yo. En un sentido lato, la escritura de Emar es deíctica porque refiere a su contexto suponiendo que el lector lo comparte completamente. Así lo utilizo aquí.

mismo momento en que ocurre; o en ese “¡sigamos!” que suele, en especial durante las primeras páginas, servir de transición entre uno y otro episodio y que normalmente quiere decir “sigamos escribiendo” y no “sigamos las aventuras del personaje”, como ocurre en la narración romántica o realista. La conciencia deíctica, sin embargo, está limitada históricamente (como veremos más adelante). Sus alusiones más amplias, sobre todo las nacionales, emplazan al contexto en tanto discurso consensuado acerca de la realidad y proponen correcciones por medio de la ironía o la crítica ideológica. Como en *Umbral*, en *Miltín* “siempre y en todo momento [Emar] deja en el texto ‘señas de realidad’ —calles, fechas, nombres verdaderos— como para recordarnos, o recordarse, que el mundo real sigue ahí y que sobre él finalmente hay que dar alguna cuenta” (Piña 146)²².

Performatividad y deixis apuntan hacia un concepto global de obra que Emar ya había elaborado durante la década del 20. En sus “Ideas sueltas sobre arquitectura”, una nota de arte publicada el 25 de junio de 1924, afirma tajantemente:

Toda la cuestión artística en arquitectura, creo que quedaría resuelta, o mejor dicho, empezaría a resolverse, si los arquitectos tuvieran el valor de cerrar de una vez el cajón con sus documentos bellos, y entonces, en lugar de prodigar elementos inútiles en la construcción, se resolvieran a no emplear más que los elementos estrictamente necesarios a la obra.

(“Ideas sueltas sobre arquitectura”, *Notas* 115)

Los “documentos bellos”, pompas con los que se adorna un edificio creyendo que la belleza opera por acumulación, se oponen

²² Sigo a Dino Plaza en este punto, quien describe el proceso de alusión contextual del siguiente modo: “todos los elementos desplegados (los recursos estilísticos, la ironía, la parodia, la intertextualidad) se inscriben en una operación que consiste en atraer un centro y un contexto; luego, con esos elementos ya identificados, la obra se construye a sí misma por medio de tensiones con eso que es descentrado ... y descontextualizado”.

en este fragmento a la “obra”, esto es, al problema concreto que la construcción debe resolver. El hecho artístico genuino, dado que se enfrenta a un problema nuevo (los problemas antiguos ya tienen su solución y por tanto solo pueden entrar en la categoría de arte si se los contempla con una perspectiva histórica), no solo produce un objeto que antes no existía en el mundo —de donde puede establecerse cierta relación entre Emar y el creacionismo huidobriano— sino que ofrece su belleza precisamente a partir de las operaciones que su nacimiento obliga a realizar: “siempre ha sido la lógica de un estado de espíritu la que ha generado un estilo”, resume el propio Emar (“Ideas sueltas sobre arquitectura”, *Notas* 115). Que la belleza se desprenda de cierta lógica instrumental no debiera sorprender a nadie, agrega, porque tras milenios de selección natural el problema de la supervivencia ha originado una de las más bellas creaciones: “La belleza del desnudo humano no es discutida por nadie. Y esa belleza hace caso omiso de todo adorno y solo se reclama de ese principio universal de economía y justeza y nada más” (“Ideas sueltas sobre arquitectura”, *Notas* 115).

El traslado y acomodo de esa idea general de obra al ámbito específico de lo literario ocurre, en el caso de Emar, gracias a la mediación de la pintura. De hecho, da con un fragmento de su propia poética al intentar explicar la obra de Matisse:

Una novela puede ser perfecta, mas su perfección no excluye el que uno comprenda que su autor hubiese podido desarrollarla de otro modo. Podemos estar de acuerdo en que lo ha hecho del mejor modo posible. No importa. La posibilidad anterior subsiste siempre. Mas no así con una frase, una palabra oportuna y precisa, lanzada a tiempo en medio de un debate. Esta palabra ha sido un momento, el momento mismo: fue dicha, dio su efecto y el momento pasó. Una tela de Matisse es eso. Es la cosa oportuna en el tiempo, la cosa que no pudo haber sido otra.

(“Pintores modernos. Henri Matisse”, *Notas* 63).

Aquí Emar llama “perfección” en literatura a una práctica emparentada con el bello documento arquitectónico. En ambos casos se refiere al virtuosismo mecánico derivado de la aplicación de un solo canon o, para decirlo con sus palabras, a la lógica de un solo estado del espíritu: el canon, la lógica y el espíritu del realismo. El adorno arquitectónico y esta clase de “perfección” literaria comparten a su juicio la misma inanidad, pues no resuelven ningún problema, no originan ninguna lógica, no entregan algo nuevo al mundo.

Si seguimos esa línea de pensamiento, por último, podremos postular una clave de lectura para los textos emarianos: la obra literaria debe medirse no en términos de su virtuosismo interpretativo (o escritural), sino calibrando el desafío que propone; la clave de su lectura debe buscarse en la correcta decodificación de su empeño, más incluso que en la evaluación del resultado que obtenga.

¿Qué ocurre, entonces, con *Miltín*? Se nos aparece ahora como la cosa oportuna en el tiempo, la novela que no puede ser reemplazada o perfeccionada. Su escritura, performativa y deíctica como vimos, está puesta al servicio de búsquedas mayores y urgentes: el conocimiento superior, el papel del artista, la apertura del sujeto. Y en este marco es que debemos situar nuestra indagación: lo nacional no es el objeto o el afán de su escritura, ni menos el problema que *Miltín* intenta resolver. La lectura que proponemos, por lo tanto, será necesariamente oblicua y en alguna medida fragmentaria; ello no significa que sea inconsistente, sin embargo, pues el tema nacional es relevante en las primeras décadas del siglo y Emar participa activamente en su discusión.

Chile y la cosmópolis: la elaboración teórica de lo nacional en las *Notas de arte*

La actividad de las vanguardias revivió con fuerza el secular debate latinoamericano que opone las tendencias encontradas del nacionalismo y el cosmopolitismo. Durante el siglo XIX ese debate había sido sostenido casi exclusivamente por las elites criollas, y pretendía

resolverse mediante una virtual “invención de la nación” a partir de los habitantes de un paisaje supuestamente virgen, reemplazando la fuente cultural hispánica por la francesa²³. El Centenario de la Independencia pone nuevamente el tema nacional en el tapete, y al menos en el caso de Chile, un hondo descontento atraviesa el ánimo de personas e instituciones. El malestar se manifiesta no solo como decadencia moral o política sentida desde dentro de la oligarquía (el caso de Enrique Mac-Iver o Francisco Antonio Encina), sino que involucra también a los sectores sociales que pujan por integrarse a la vida nacional, como se lee en los ensayos de Alejandro Venegas, Nicolás Palacios y sobre todo Luis Emilio Recabarren²⁴. De modo global, las primeras décadas del siglo enfrentan una crisis de legitimidad y predominio político de las elites dirigentes —y no una decadencia ética o puramente económica, como se interpretó en su momento²⁵—, cuya manifestación tal vez contrafóbica es el surgimiento de prácticas culturales de un cuño nacionalista a veces estrecho. El nacionalismo, señala Bernardo Subercaseaux, es “la fuerza cultural dominante del período”, y el espíritu de vanguardia (con el que identificamos a Emar) constituiría la discursividad modernizadora que se le opone (*Historia de las ideas III* 13).

Las obras de vanguardia, es cierto, aportan aires cosmopolitas a las literaturas latinoamericanas, y Jorge Schwartz ha identificado esta apertura de las fronteras culturales no solo como pura referencia, sino en términos de una práctica textual. El “texto cosmópolis” de la vanguardia (uno de cuyos mejores ejemplos es la poesía de Vicente Huidobro) describe su referente internacional y también lo reconstruye en la escritura de manera fragmentaria, indicial y metonímica (Schwartz, *Cosmopolitismo* 18-23). En *Miltín* es posi-

²³ La mejor ilustración de la voluntad nacionalista decimonónica en Chile sigue siendo el “Discurso inaugural de la Sociedad Literaria”, que José Victorino Lastarria leyó en 1848.

²⁴ Una útil antología de los textos que se refieren a la crisis del centenario es Gazmuri, Cristián (ed.). *El Chile del Centenario. Los ensayistas de la crisis*. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.

²⁵ *Vid.* Salazar *et al.* 40.

ble hablar de un cosmopolitismo textual parecido al que describe Schwartz y que va más allá de las obvias referencias metaliterarias o pictóricas. El conflicto entre Emar, Gilberto Moya y Sandalio Tal, por ejemplo, en el que se discute acerca de la alienación ideológica bajo la figura inexorable del péndulo, gira temáticamente en torno al largo y célebre juicio seguido contra Henri Desiré Landru sin entregarnos a los lectores que no vivimos en Francia, empero, una mínima información que sirva para comprenderlo²⁶. En la misma línea se sitúa, y de un modo más evidente, la alusión a Bertolt Brecht que leemos en “La tournée des Grands Ducs”:

Una canción entusiasta que hemos oído recientemente en
La ópera de 4 centavos dice:
Les canons tonnent,
Nos pas résonnent...
Así marchábamos antenoche nosotros tres.

(*Miltín* 20)

Tras esta observación, cuya función en la novela es apenas descriptiva, se esconde un mundo de referencias culturales. El francés incrustado y no traducido, en primer lugar, pero también la mención a una obra estrenada recién en 1928 y conocida por Emar en años inmediatamente posteriores, muy probablemente en París, nos hablan de una porosidad cultural bien sintonizada con la cosmópolis.

Pero el cosmopolitismo, como práctica cultural o tendencia epocal, no puede contraponerse directamente con el nacionalismo. En muchos escritores latinoamericanos ligados a la vanguardia existe una aguda preocupación nacional que a veces convive coordinadamente con los horizontes mundiales, y solo en algunas ocasiones se

²⁶ Landru fue un asesino, ladrón y seductor que se especializó en las viudas de los soldados de la Primera Guerra Mundial: las enamoraba y luego las mataba para quedarse con sus bienes. El juicio en su contra se ventiló entre en 1920 y 1921. Aparece en *Miltín*: 56-69.

vuelve rechazo y afirmación nacionalista estrecha²⁷. Emar, cosmopolita como el que más, interviene activamente desde sus *Notas* en el debate sobre el arte nacional de una forma que sorprende por la consistencia que mantiene con su pensamiento estético global.

El punto de partida es siempre el mismo: la separación entre una cierta “lógica” que debe plantear un nuevo problema y la práctica adocenada de lógicas preteridas. En este caso, llama “tradición de la forma” a la repetición de lo ya conocido, y “tradición del espíritu” a la búsqueda permanente: “a la primera, la he llamado muerta; a la segunda, viva” (“Algo sobre pintura moderna. Ingres-Cézanne”, *Notas* 51). La crítica, a su juicio, tiende a confundir ambas instancias, y llama nacional o patriótica la repetición de fórmulas que ni siquiera son autóctonas en su origen, sino importaciones tan antiguas que las consideramos propias²⁸. En *Miltín* se nos ofrece una sátira despiadada, con nombres y apellidos, de este criterio estrechamente nacionalista, que cito con alguna extensión por su claridad²⁹:

²⁷ En José Carlos Mariátegui encontramos un buen ejemplo de la primera actitud: “No obstante esta impregnación de cosmopolitismo, no obstante su concepción ecuménica del arte, los mejores de estos poetas vanguardistas siguen siendo los más argentinos. La argentinidad de Gironde, Güiraldes, Borges, etc., no es menos evidente que su cosmopolitismo” (“Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el cine” 543). Otro peruano, César Vallejo, critica el cosmopolitismo vanguardista (sin caer en el nacionalismo obtuso, no obstante) en su ensayo “Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Vivero”; allí intenta develar el origen europeo (y espurio, por lo tanto) de los aportes de la vanguardia hispanoamericana (nueva ortografía, nueva caligrafía, la máquina como asunto, metáforas imposibles, conciencia cósmica, comunismo integral), y termina abogando por “un timbre humano, un sabor vital y de subsuelo, que contiene, a la vez, la corteza indígena y el sustratum común a todos los hombres” (554).

²⁸ Como lo dice el propio Emar en su coloquio final con Rubén de Loa, ironizando los lamentos de los defensores del arte nacional: “Nuestra originalidad se empaña bajo influencias ajenas, influencias del viejo mundo, del otro hemisferio... Fidiar está inquieto, en la Chimba; Rembrandt tiembla, junto al Mapocho; Leonardo llora, en Baruri [sic]; Velásquez protesta en la Cañadilla; Ingres se desespera, en las Hornillas; Miguel Ángel está triste en la Avenida Matta, ¿qué tendrá Miguel Ángel?” (*Miltín* 188).

²⁹ Los personajes aludidos en las dedicatorias del fragmento son, los tres, críticos literarios chilenos. Manuel Vega Santander (1899-1960), crítico del *Diario Ilustrado*, participó de la polémica entre criollistas e imaginistas a favor de los primeros. Abel Valdés Acuña (1906-1984) fue abogado, cronista literario y miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Norberto Pinilla (1902-1946) fue un connotado estudioso de la literatura chilena, autor de una biografía de Gabriela Mistral y de varios estudios sobre literatura del siglo XIX, entre otras obras.

CUENTO FRANCÉS

(Dedicado a don Abel Valdés)

Ayer por la tarde pasé por l'avenue de l'Opéra, crucé el boulevard des Capucines y al llegar al parc des Buttes Chaumont entré al café de la Paix donde tomé una fine Courvoisière. Luego me dirigí por la rue de la Chaussée d'Antin hasta la place de la Bastille, donde me encontré con Monsieur de Bordeaux Poitiers que al verme me dijo: Au revoir!

CUENTO INGLÉS

(Dedicado a don Norberto Pinilla).

Ayer por la tarde pasé por Piccadilly Circus, crucé Regent Street y al llegar a Marble Arch entré al Tames Bar donde tomé a whisky and soda. Luego me dirigí por Hyde Park hasta White Chapel donde me encontré con Mister Birmingham, que al verme me dijo: Good bye!

CUENTO ESPAÑOL

(Dedicado a don Manuel Vega)

Ayer por la tarde pasé por la calle Alcalá, crucé la carrera de San Jerónimo y al llegar a la Castellana entré al café del Pombo, donde tomé un jerez de la Frontera. Luego me dirigí por la Gran Vía hasta la Puerta del Sol, donde me encontré con el señor de Toledo y Burgos que al verme me dijo: ¡Adiós!

(138-9)

Los tres “cuentos patrióticos” de *Miltín* comparten un solo e idéntico procedimiento de composición, y en virtud de esa uniformidad anulan la diferencia nacional que pretenden exaltar: es evidente que en ellos no hay nada que sea característico de Francia, Inglaterra o España. En otro contexto —el del cine y la incipiente producción cinematográfica chilena— Emar agrega algunos datos a este argumento: si el cine nacional (y la novela nacional, inferimos nosotros) es una copia de las producciones extranjeras, una mala copia para peor, entonces aplaudirlo por el mero hecho de

haber sido realizado en Chile es pura condescendencia e inercia. La única respuesta posible ante el nacionalismo irreflexivo de las artes locales es rechazar esas obras y la versión espuria de la nación que reproducen y promueven: “hay veces que es mejor ser antipatriota”, concluye (“Pantalla”, *Notas* 175).

Cerrado ese camino, ¿cuál es, entonces, la posibilidad de un arte nacional? La solución comienza a vislumbrarse, paradójicamente, desde Europa. Santiago, que funciona para Emar como una sinécdoque de Chile, concentra los peores atributos; es la periferia cultural y social, el reino de la monotonía realista, del pensamiento único, de la planicie y del aburrimiento hasta en lo espacial: casas cuadradas, calles cuadradas, se queja³⁰. París, en cambio, no pertenece a Francia sino al mundo: es la cosmópolis, la ciudad internacional, sinécdoque ya no de un grupo de hombres sino de la humanidad como un todo. En términos culturales, París es la fuente de esa viva “tradición del espíritu” que tanto aprecia, el lugar en donde está *todo* y por lo tanto el espacio que permite la mayor libertad y la mayor protección contra las influencias³¹. Si ser artista chileno es, en primer lugar, ser un artista, el único lugar en donde una persona puede comenzar su recorrido es París.

Dado París —es decir, puestos en la búsqueda de una obra viva—, Emar reintroduce lo nacional ya no desde la perspectiva de los objetos de la representación (el camino que ha demostrado inviable), sino desde “los procesos de producción de los aparatos

³⁰ Emar la llama “ciudad adormecida” y critica su trazado: “Las calles de mi ciudad son largas, largas. Mas como están todas colocadas paralelamente a distancias iguales y a distancias iguales también cortadas por otras tantas calles paralelas, las calles de mi ciudad son cuadradas” (*Miltín* 50). Para una interpretación del plano de San Agustín de Tango —ciudad imaginaria de *Ayer y Umbral*— en contraste con el damero hispánico que rechaza en este fragmento de *Miltín*, *vid.* Lizama, Patricio. “El plano de San Agustín de Tango”. *Taller de Letras* 36 (2005): 121-133.

³¹ En palabras de Luis Vargas Rosas, entrevistado por Emar: “Yo creo que París es el sitio en que más libre puede estar de influencias, pues hay allí tal exaltación de la personalidad, hay tantas corrientes, tal fiebre de investigación, que todo dogma, toda barrera que quiera anteponerse al desarrollo de cualquiera posibilidad, se derrumba” (“Luis Vargas Rosas”, *Notas* 71).

estéticos”, como lo ha puesto Grínor Rojo en un contexto más general (*Globalización* 186). Proceso, no objeto: el cosmopolitismo de Emar implica la afirmación de lo local simplemente porque lo local se inscribe en el texto durante una escritura que, a su vez, *actúa* performativamente y *se ancla* por medio de la deixis³²:

Toda buena novela huele un color local, se localiza en el mundo; como todo ser viviente se localiza en alguna raza, especie, familia. Huele así, porque el autor verdadero ha extraído sus materiales de la observación directa.

(“Ideas sueltas sobre literatura”, *Notas* 117)

Toda buena obra tiene sus raíces en la tierra, ha encontrado sus materiales en la tierra y en la vida.

(“Pilogramas”, *Notas* 139)

Por cierto, en estas definiciones se esconden algunas sutilezas de las que conviene tomar apunte. La representación no aparece envuelta en la metáfora visual corriente (el *color* local), sino referida a través del olfato, un sentido del cual no solemos ser conscientes sino cuando nos sorprende: hay, por lo tanto, un trabajo atento en la lectura que debe descubrir este “olor local”. En la escritura, a su vez, lo nacional no es algo dado *a priori* que se represente, sino algo que impregna el trabajo preciso y creativo de escribir. La nación, por lo tanto, deja de ser un proyecto abstracto que se construye o inventa juiciosamente siguiendo los dictados de la razón. Se ha vuelto “tierra”, una palabra que no solo quiere decir naturaleza o suelo, sino que transmite en este contexto las referencias que tiene, por ejemplo, en una palabra como “desterrado”: raíz nutritiva, sustrato cultural.

En síntesis, la recuperación “productiva” que Emar realiza de lo nacional se integra cómodamente en la más amplia categoría de

³² *Vid. supra* 66-74.

obra literaria que acabamos de revisar. Emar —recordemos— concibe su escritura como performatividad y deixis, es decir, dando un mayor énfasis al papel de la enunciación que al del enunciado. De ello se sigue que, si bien la “tradición del espíritu” es universal, el sujeto constituido en la escritura no solo está abierto al devenir: su apertura, ya que “huele” también un color local, incluye el reconocimiento de lo nacional³³.

El título, la lengua, el contexto: aromas nacionales en *Miltín* 1934

La escritura de *Miltín*, como señalé más arriba, está motivada primordialmente por preocupaciones que escapan a lo nacional: el conocimiento superior, la actividad artística, el surgimiento del sujeto. La reflexión teórica llevada a cabo por Emar en la década del veinte, no obstante, nos permite intentar una lectura interlineal de lo comunitario, que consiste en buscar e interpretar las huellas, los “aromas” nacionales que han quedado impresos en la novela durante su elaboración. Es lo que haremos a continuación, intentando respetar su preferencia analítica por la producción antes que la representación. Leeremos, en primer lugar, el modo en que lo nacional queda representado en el título de la novela (categoría pragmática y representativa al mismo tiempo, del proceso productivo y de su objeto)³⁴, en la lengua de su escritura y, finalmente, en

³³ En último término, Emar piensa la nación de un modo análogo a Borges (aunque Borges leía su ensayo en 1951, casi treinta años después del chileno): “debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; [debemos] ensayar todos los temas, ... no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara” (Borges 289). Sobre la datación de “El escritor argentino y la tradición” —el texto de Borges citado aquí— *vid.* “Nacionalismo y cosmopolitismo”, la introducción de Jorge Schwartz a su antología sobre el tema en *Vanguardias latinoamericanas*, 532.

³⁴ Como ha estudiado Gérard Genette, el título en tanto paratexto constituye —no por casualidad el término es emariano— un umbral: “zona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo

las observaciones a menudo críticas sobre el contexto chileno que siembra a lo largo del relato.

¿Por qué, entonces, *Miltín 1934*? Ya sabemos por qué *1934* —porque la novela constituye una suerte de diario de vida, porque es escritura deíctica que debe terminar con las últimas horas del año así como el “Cuento de la medianoche” debe ser escrito justo a la medianoche³⁵—, pero ignoramos todavía por qué *Miltín*. El nombre pertenece a un cerro de la actual provincia de San Antonio, y está ubicado de manera bastante precisa en el mapa que Gabriela Rivadeneira dibujó para la edición de 1935³⁶. A partir de ese dato real Emar fabula la existencia de un antiguo cacique Miltín que habría comandado, en 1541, una singular defensa araucana contra una no menos singular ofensiva española. A un Pedro de Valdivia armado con ametralladoras, morteros, aviones y hasta apoyado por el Regimiento General Baquedano N°7, Miltín responde con disciplinadas formaciones de indios que atacan con gases asfixiantes y cientos de machis que soplan gases hilarantes. Miltín es derrotado, llora por días y luego se suicida. ¿Cuál es la razón de sus lamentos? La conjetura más extendida, según Emar, es que Miltín habría visto el futuro aciago de los españoles-chilenos, y que deplora sus desgra-

sobre el texto)” (7-8). Cumple una función pragmática, por una parte, porque “es aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente, al público” (7). Su representatividad —muy problemática en términos teóricos— se produce porque cumple tres funciones: designar (dar un nombre), tematizar (mostrar de qué trata el libro) y “rematizar” (indicar qué es el libro en cuanto obra) (68-80). El título de *Miltín 1934* las conjuga de modo patente: mencionando a Miltín-personaje en el título (aspecto temático), señala una clave de lectura, un género: como veremos, esa clave de lectura está estrechamente ligada al relato de la historia de Chile. En último término, *Miltín 1934* es la clase de títulos que Adorno consideraba como los mejores: “Los buenos títulos están tan próximos al asunto que respetan su ocultamiento” (315).

³⁵ El relato acaba de modo más o menos abrupto cuando Emar escucha el estampido de un cañón que anuncia el nuevo año, lo que caduca el relato (*Miltín* 224). Al respecto, vale la pena mencionar que el fragmento “Frente a los objetos”, publicado en la revista *Todo el mundo en síntesis*, fue presentado por su autor en diciembre de 1935 como un adelanto de la novela “*Miltín 1935*, por aparecer”, y no está incluido en *Miltín 1934*, que había sido publicada en junio de ese mismo año (Lizama, “Frente” 137). Que en esos momentos pensara seguir datando su producción es un índice claro de su afán deíctico.

³⁶ *Miltín 1934* (1935), 75.

cias: “Desde aquel momento, se comprenderá, no hubo en Chile calamidad, accidente o desastre que todo buen católico no creyera ser lo antevisto por Miltín” (76).

El vínculo entre este episodio y el título de la novela es significativo, pues entrega una pauta de lectura global. “Hoy”, señala Emar (y eso significa el largo día, la larga noche, el breve año de su escritura), ha subido al cerro Miltín y desde allí ha visto “todo cuanto aparece en este libro y cuanto en él aparecerá y pueda aparecer” (77). Si lo que se ve desde ese cerro es la historia de Chile (al menos esa es la conjetura más extendida), entonces no resulta completamente descabellado conjeturar que el libro en su conjunto, y no solo la aventura del cacique, constituye a su desenfadada manera una versión posible de la historia patria que debe ser recuperada por la lectura. Naturalmente, entonces, surge la pregunta por aquello que caracteriza a la novela y que, al mismo tiempo, constituye el rasgo distintivo de la historia de Chile que ofrece Emar.

Ambos relatos comparten lo que podemos llamar una concepción sincrónica de la narración, que consiste en la sistemática —y paradójica— derogación del transcurso temporal como articulador del relato histórico y del relato literario. Su matriz aparece desarrollada de forma explícita en el episodio del cacique Miltín, el único manifiestamente histórico de la novela. Si las machis producen gases lacrimógenos, si los aviones y los regimientos de la más que centenaria república colaboran con el conquistador Pedro de Valdivia, entonces los personajes, los objetos y —en último término— los períodos de la historia se han condensado en un único instante, el aquí y ahora de la batalla que también es el aquí y ahora de la escritura. Emar, en otras palabras, no piensa el relato —nacional o literario— en términos cronológicos lineales, sino de una manera estrictamente sincrónica; para evocar el pasado, por ende, debe construir un presente que lo pueda contener, pues el presente es la única temporalidad del acto de escribir que, a su vez, constituye el acto de existir.

Esta concepción sincrónica de la historia y del relato aparece también en otros lugares de la novela, y su recurrencia nos permite

decodificar el valor ideológico que posee como procedimiento. En su debate con los críticos literarios chilenos, por ejemplo, Emar los encuentra culpables de lo que llama “miedo negro de equivocarse”, que es el temor a que la posteridad no confirme el día de mañana sus juicios sobre las obras de hoy. El argumento que utiliza para contradecirlos es una nueva derogación de la temporalidad como transcurso, aunque esta vez lo que intenta derribar no es el pasado, sino la posibilidad del futuro. La fórmula para evitar el miedo al error consiste en desconfiar de las supuestas certezas que los hombres del mañana tendrán sobre lo presente: “¿Por qué dar tanta importancia a los señores del año 2000 y siguientes?”, recomienda, “¿Y si resultan una sarta de cretinos?” (42). El futuro es una posibilidad abierta, pero inaccesible para los ojos actuales, y por lo tanto debe suprimirse como una perspectiva válida en el actuar presente.

Para poder pensar ideológicamente la sincronía no debemos olvidar que historia y controversia literaria, a su vez, están claramente enmarcadas en un contexto nacional: la historia intervenida es la de Chile; las opiniones pertenecen a críticos chilenos y se refieren a obras chilenas; los resultados de la acción cultural deben ocurrir en el campo literario chileno³⁷. De ello se sigue sin mucha dificultad que Emar *entiende el espectro de lo nacional como algo reducido a lo puramente presente*, y ello por una razón no del todo insospechada en su proyecto artístico. Enfatizar el ahora le permite eludir las prescripciones pedagógicas que tanto desde el pasado (la tradición), como eventualmente desde el futuro (la utopía o el temor a la utopía), presionan y limitan la libertad de un individuo que se quiere definir como nacional. Dicho de otro modo: *Miltín* (el cacique, la obra y su historia de Chile) busca derogar las ataduras del pacto decimonónico, cuyas rémoras aún persisten dolorosamente, para

³⁷ Vale la pena apuntar que la inscripción nacional de este procedimiento no es exclusiva, pues la identidad tampoco se inscribe únicamente en el rango nacional. En todo momento Emar habla simultáneamente en términos universales y nacionales. No solo se refiere a la historia de Chile, ni tampoco exclusivamente al arte chileno. (Para la simultaneidad de los niveles de identidad, *vid.* Rojo *Globalización* 22-38).

abrir un espacio ideológico que potencialmente permitiría la construcción contingente de un nuevo sujeto nacional³⁸.

Una segunda huella —evidente y sin embargo difícil de interpretar— tiene que ver con el lenguaje de *Miltín*, con el uso consciente y gozoso de algunas variedades sintácticas y léxicas típicas del español de Chile, así como con cierta manía geográfica al momento de bautizar a sus personajes. No es inocente que exista un capitán Angol, un Rubén de Loa, un doctor Hualañé, un Martín Quilpué, o que parte importante de la acción transcurra en Illaquipel, cuna de los perenquenques, ni menos que a mitad de una discusión (la de la crítica literaria) Emar se dé tiempo para una espontánea digresión filológica: “No sé qué... qué... (la palabra ‘intuición’ ya no se puede emplear) qué... qué... ¡tinca! (¡qué hermosa palabra! ¿Por qué no darle carta de ciudadanía?), no sé qué tinca me hace asegurar...” (*Miltín* 39).

Mirados de cerca, el uso de la geografía como onomástica y del dialecto como lengua literaria apuntan en direcciones diferentes. La identificación de los personajes con ciertos lugares de Chile (normalmente pueblos, ciudades o accidentes excéntricos en relación con Santiago) pone en marcha un complicado mecanismo alusivo y relativamente humorístico que implica, al menos, tres pasos para su funcionamiento cabal: reconocer al nombrado como personaje, reconocer su nombre como mención geográfica y mantener ambas significaciones actualizadas durante la lectura. Constituye un guiño criollo, un chiste permanente y como en sordina que solo entrega su cuota de placer a quienes conocen la nomenclatura geográfica de Chile, es decir, a los chilenos; puesto en otros términos, busca

³⁸ Homi K. Bhabha distingue en la nación dos de las temporalidades que aludimos aquí: el pasado y el presente. “En la producción de la nación como narración”, señala, “hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa de lo pedagógico [nuestra “tradición” o “historia”], y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo [el lugar de la construcción contingente del sujeto nacional]” (“Diseminación” 182). Como es obvio, además, la performatividad de la escritura de Emar entronca claramente con la performatividad del relato nacional: si el sujeto se construye mediante un acto de habla ilocucionario, la nación aparece como perlocución (*vid.* nota 16 en este mismo capítulo).

un solo lector, de entre todos los lectores posibles, para darse en su placer: el lector chileno³⁹. La estrategia del sobrentendido, en consecuencia, produce una fusión entre el mundo interior de la novela y el exterior de los lectores, una fusión análoga pero distinta de la que, en el siglo XIX, producían los primeros textos latinoamericanos que afirman lo nacional como imaginario. Es análoga en tanto el lector de *Miltín* y el lector de *Martín Rivas* pueden decir que entienden de lo que se habla, pues se habla precisamente de ellos, de sus lugares y de sus costumbres⁴⁰; a diferencia de los textos decimonónicos, en los cuales la nación se lee como un proyecto inequívocamente afirmativo, el suave “chiste nacional” de *Miltín* mantiene una ambigüedad que es propia del ambiente crítico del que emerge: constituye comunidad entre quienes comprenden la alusión, pero relativiza su valor por el matiz humorístico que acompaña al reconocimiento y que socava cualquier intento de mistificación. Como resume el propio Emar: “Todo el mundo en Chile es chileno. Es algo desesperante” (*Miltín* 34).

En el registro lingüístico⁴¹ de *Miltín*, por su parte, alienta un claro afán por derribar el muro secular que hasta entonces, en Chile y en el resto de Latinoamérica, había separado la lengua “pública y de aparato”, primordialmente escrita, de la lengua “popular y

³⁹ Utilizo “placer” en el sentido del “placer textual” proveniente de la cultura que describe Barthes, y no propiamente como goce (Barthes 25). Es, por otra parte, el mismo mecanismo que Emar utiliza al extremo en “Chuchezuma”, cuento central de *Diez*, en donde la cuota de placer aumenta por la violencia verbal “auténticamente chilena” que esconde el nombre del cuento y de su protagonista (*vid.* Castillo de B. 126).

⁴⁰ La fusión del mundo novelesco y el mundo exterior en novelas como *Noli me tangere* de José Rizal y *El Periquillo Sarmiento* de José Joaquín Fernández de Lizardi es descrita por Anderson 53-4.

⁴¹ “La noción de *registro* se inscribe en los estudios de la variación, de orientación sociolingüística. Sirve para definir el uso de la lengua en una unidad comunicativa de acuerdo con la *situación* en que se encuentra el hablante” (Calsamiglia y Tusón 325-6). Aunque técnicamente el concepto no admite la variante “origen de clase” (se circunscribe a la variación diatópica o situacional), en el contexto nacional, que supone una horizontalidad o igualdad de los nacionales (Anderson 25), el origen de clase puede considerarse para efectos de este análisis como una “situación” de habla. Así lo utilizo aquí.

cotidiana”, básicamente oral (Rama 73-4)⁴². Aun cuando el naturalismo literario —señala ahora Jorge Schwartz— se interesó por el pueblo bajo, mantuvo sin embargo la distinción por medio de una virtual “esquizofrenia” al interior del relato, reservando para el narrador el lenguaje letrado y para las intervenciones de la *plebe* el habla popular (“Introducción” 84)⁴³. En esa circunstancia la situación de *Miltín*, aunque rupturista, es problemática. Así lo muestra el siguiente ejemplo:

¿Y si durante el siglo XXIII los hombres agobiados de ciencias y certezas, de vida en tubos de hierro y bajo sonidos estridentes, cambiando el cerebro por los alimentos químicos, la sensibilidad por las bebidas eléctricas, no deseen, no pidan, no imploren más que un eco dulce, dulzón, azucarado, latigudo, pegajoso, mieloso, turrinoso, manjarblancoso de aquellos buenos tiempos, de aquel paraíso perdido de hace tres siglos, cuando se discutía aún sobre arte, cuando se caminaba acechado por los habitantes del astral, cuando se comían guatitas a la chilena y se bebía pisco legítimo de pura uva?

(43)

Ante todo, debemos retener que aquello sobre lo que se discute es un tópico eminentemente letrado, esto es, el valor estético en

⁴² Ángel Rama, de quien tomo esta distinción, enfatiza el carácter diglósico de los latinoamericanos desde la Colonia: en la vida privada y en las relaciones con la *plebe* se utiliza “la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular”; en la escritura se usa un habla mucho más rígida, y en sus inicios “fuertemente impregnada por la norma cortesana proveniente de la península” (73-4).

⁴³ Un buen índice del carácter ideológico de esa separación, mejor quizá que un fragmento ilustrativo de sus obras, nos lo ofrece Mariano Latorre en su “Autobiografía de una vocación”. Allí evoca la identificación de su propia curiosidad por el habla chilena —es decir, por el habla de la *plebe*— con la de Rodolfo Lenz, su maestro alemán: “Reparé, sí, al lado de Lenz, en cierta cualidad psicológica que me inclinaba a ver en los mestizos y en su paisaje *cierta novedad* que era *la misma adivinada por Lenz*, desde el punto de vista filológico” (32, subrayado mío). Latorre se piensa letrado, narrador y extranjero como Lenz: observa entonces con curiosidad el habla que imitará, en la pura instancia del discurso directo, cuando escriba sus novelas.

literatura. Sin embargo, es evidente que el tratamiento lingüístico que recibe ese tópico abarca el uso de registros hasta ahora inéditos en boca de un narrador novelesco, y que —en el ámbito específico de lo gastronómico en este caso— van de lo íntimo (*mieloso, turronoso, manjarblancoso*) a ciertos aires populares (*guatitas a la chilena*).

A diferencia de otras rupturas lingüísticas asociadas a la vanguardia, como el neocriollo de Xul Solar o la ortografía indoamericana de Fransisqo Chuqiwanka Ayulo⁴⁴, la escritura de *Miltín* no tiene un carácter nacionalista o regionalista, aunque posee, por cierto, un inequívoco aroma nacional que es claro para cualquier hablante del español de Chile. Se trata de un aroma reconocible que abre la diglosia latinoamericana descrita por Ángel Rama en una poliglosia chilena organizada alrededor de los ejes público/íntimo y letrado/popular, una poliglosia que nos habla certeramente de Emar y su situación en el imaginario nacional. Las operaciones lingüísticas de *Miltín* quedan mejor descritas si pensamos que su escritura no puede (o mejor: no quiere o no se interesa en) atravesar el eje que separa al hombre letrado de la plebe, como sí puede (y quiere y se interesa en) dar espacio a una expresión lingüística íntima en un contexto público como es la novela. Dicho de otro modo, la escritura emariana es paradójica si se la lee buscando una imagen de la nación: parece progresista y conservadora al mismo tiempo. Mantiene unas coordenadas de referencia que pertenecen al orden nacional, es cierto, pero las interviene para introducir la posibilidad de un individuo que, sin negar su vinculación comunitaria, escape de las coacciones y limitaciones que esas mismas coordenadas generaron en el pasado. Esa ruptura, sin embargo, ocurre solo en el orden individual y en una perspectiva meramente horizontal, pues soslaya o tal vez no percibe un eje de conflictos que será fundamental a lo largo del siglo XX: el eje de las clases sociales.

Miltín 1934, por último, contiene numerosas observaciones crí-

⁴⁴ Vid. Schwartz "Introducción" 61-78.

ticas acerca del contexto chileno, cuya filiación ideológica es difícil de precisar. Hay, en primer lugar, signos evidentes que constatan la “crisis moral” de la oligarquía y su incapacidad para solucionar los problemas acuciantes del inicio del siglo; en esa clave puede leerse la historia del pato de Clarisa, que fue salvado de las fauces de un perro, elegido senador y presidente de la República y luego esca-bechado por “finos gastrónomos”⁴⁵. Hay también cierta conciencia —pero es una conciencia lateral y episódica— de las brutales desigualdades que deja el balance entre ricos y pobres, como lo muestra el irónico juego verbal con el libro “La buena mesa” y un hipotético “Buen ropero”, textos que solucionarían los problemas de comida y vestimenta que afectan a gran parte de la población gracias al buen gusto de los ciudadanos⁴⁶. Hay también rasgos críticos, pero esta vez acusados y explícitos, contra el moralismo obtuso y la consecuente monotonía nocturna de la sociedad santiaguina, como lo muestra la rabia apenas contenida de Emar contra los finos comensales que se asoman por el cabaret Arno solo para mirar y demonizar a los viciosos y lascivos que acuden allí a divertirse de verdad⁴⁷. Hay, por último, cierta suspicacia ante el proyecto de desarrollo industrializante y populista de la dictadura de Ibáñez, representado por el quinto sabio de Illaquipel, que es incapaz de lograr que, como lo hacen con las fucias, los perenquenes agiganten las semillas comestibles, el ganado o los repuestos que requieren las máquinas que nos llevarán a las puertas del progreso⁴⁸.

En conjunto, estas observaciones delinearán aproximadamente lo que Bernardo Subercaseaux llama “categoría espiritual” de lo anti-burgués, y que Nelson Osorio describe acertadamente como cierta “comunidad en la *actitud* cuestionadora” que, sin embargo, no en-

⁴⁵ *Miltín* 55-6.

⁴⁶ *Miltín* 144-5.

⁴⁷ *Miltín* 25-8.

⁴⁸ *Miltín* 121-3. Este episodio está datado con irónica precisión: el sabio quinto recibe órdenes del supremo gobierno en 1927 y 1928, años en que Ibáñez ejercía el poder estatal sin contrapesos.

cuentra “coincidencia en las respuestas, que son variadas, multifacéticas y hasta contradictorias” (XXIX)⁴⁹. Digo *aproximadamente* porque los gestos de rechazo que se leen en Emar —rechazo a la oligarquía, a las desigualdades económicas, a la moralina burguesa y al populismo ibañista— no están acompañados por una propuesta utópica que los complementa, como sí ocurre en la obra de muchos de sus contemporáneos. Si concordamos con Eliodoro Yáñez y con la historiografía chilena en que el fenómeno más trascendente del siglo XX es la admisión de las clases populares a la vida política, si reconocemos luego que la fuente utópica del siglo proviene justamente de ellas, entonces el espíritu antiburgués de Emar queda relativizado o inmovilizado por una voluntad igualmente fuerte hacia la individuación que rechaza un colectivismo, por otra parte, ya maduro en la década del 30. Ello explica que las masas populares se nos muestren solo contadas veces en *Miltín*, y siempre matizadas con un cierto aire derogatorio. El mejor ejemplo de ello lo encontramos en las voces que interrumpen el sueño visionario del narrador:

Duermo, duermo. Cosa curiosísima: no he soñado nada. Sólo antes de despertar, creo, entre sueños, que el mundo se viene abajo. Chocan soles y planetas. Pero no. Es una turba que pasa por la calle vociferando. Sus gritos me han arrancado del sueño: “¡Viva Grove!”.

(*Miltín* 53-4)

A partir de este fragmento sería posible deducir toda la problemática ideológica de Emar: el narrador duerme, y casi en contacto

⁴⁹ Un ejemplo visible de actitud antiburguesa y respuesta idiosincrática es el caso de Vicente Huidobro, doctrinalmente impecable en su “Balance patriótico” y políticamente miope en su candidatura presidencial de 1925. Sobre lo antiburgués como “categoría espiritual” *vid.* Subercaseaux *Historia de las ideas III* 76-78. Para una lúcida mirada a este mismo problema en el caso de las vanguardias europeas, *vid.* Williams, Raymond. “La política de la vanguardia”. En su *La política del modernismo*. Ed. Tony Pinkney. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2002. 71-87.

con la vigilia, alcanza a soñar (esa actividad individual por antonomasia, ese delirio repugnante al burgués) con el rango de las categorías universales. Su sueño, sin embargo, se ve interrumpido por un pueblo que, en la escritura de *Miltín*, es solo una molesta “turba” que viva al presidente de su efímera e ilusoria República Socialista.

El espacio que marcan los aromas nacionales de *Miltín*, en suma, puede describirse en tres instancias contradictorias. Historia nacional, sí, pero historia inmediata del aquí y del ahora que permite la construcción contingente del sujeto. Palabras nacionales, sí, pero dichas desde una ironía que desmitifica la nación, palabras nacionales que buscan la expresión individual y soslayan el eje mayor que constituye la diferencia de clase. Espíritu antiburgués, sí, pero también un rechazo al movimiento popular que arrastra a las masas hasta el marco de la propia ventana.

La encrucijada del sujeto

¿Cómo se representa la nación chilena en esta novela, al fin y al cabo? La respuesta es relativamente sencilla: como una comunidad en tiempo presente que ya no puede recurrir a su historia sin anquilosarse, como una comunidad que arrastra todavía algunos rasgos del pacto recién caduco, es decir, intelectualmente estrecha y moralmente asfixiante, como una comunidad dividida sin solución de continuidad entre su ociosa y conservadora burguesía y una multitud inorgánica y vociferante.

En *Miltín*, sin embargo, la experiencia nacional es problematizada por la situación escindida del narrador emariano. El recurso a la historia patria y al lenguaje nacional están en el corazón de Chile, tal vez de forma combativa, pero afirmándolo como existente en su propia oposición. El rechazo al pasado como tradición y al futuro como utopía, la palabra irónica que relativiza el vínculo comunitario, la palabra íntima que comunica más y mejor que el habla socializada, el rechazo a la multitud y, en fin, todos los rasgos

que recusan el contacto con el otro eclipsan, a su vez, los brillos de lo nacional. Cercanía a la comunidad por un lado, distancia de ella por el otro.

Pero cercanía y lejanía son polos más complejos de lo que parece, pues es posible reinscribirlos en la tríada dialéctica de lo individual, lo particular y lo universal⁵⁰. La visión de la totalidad —el proyecto artístico central de Emar— y el cosmopolitismo —su afirmación teórica— constituyen asíntotas hacia la categoría de lo universal, del mismo modo que la soledad del creador de *Umbral*, la búsqueda de una expresión auténtica y el surgimiento del individuo en la contingencia del presente lo son de lo individual. Lo particular que, como señala Lukács, constituye “la expresión lógica de las categorías sociales” (102)⁵¹, se corresponde en nuestro análisis con el problemático dominio de lo nacional en la novela.

Miltín 1934, desde esa perspectiva, construye un sujeto que debe enfrentar con dolor el momento inestable que le plantean estas tres categorías en un momento singular de la historia de Chile. Se trata de un momento en el cual, desde la posición de Emar, se vive el agotamiento ya definitivo del proyecto nacional decimonónico, pero no se avizoran todavía interlocutores que puedan dialogar con la apertura radical de su propuesta estética y las implicancias que ella tiene en el terreno ideológico. Aunque es innegable que la penetración teórica de Emar barrunta una posible dialéctica entre lo universal, lo individual y lo particular —no por nada se preocupa largamente por la cuestión del arte nacional—, los términos de la tríada se nos muestran bajo la forma de opciones excluyentes, de caminos que se apartan. El relato vive angustiosamente la encrucijada de un sujeto que se ha liberado de las cadenas del naciona-

⁵⁰ En la *Ciencia de la lógica* Hegel observa que lo individual se constituye por la reflexión del concepto en sí mismo, lo universal como el “alma muda” de lo concreto que existe en sí, y lo particular como diferencia o relación de lo uno con lo otro (Hegel 547, 533 y 536).

⁵¹ Grínor Rojo es quien expone la dialéctica universal-individual-particular en términos de la identidad. Este análisis sigue de cerca sus proposiciones, sobre todo en el recurso a Hegel y Lukács. *Vid. Globalización* 22-38.

lismo decimonónico y tiene ante sí dos posibilidades: integrar un nuevo pacto, intuido pero en el fondo desconocido desde la atalaya emariana, o intentar mantenerse al margen de toda determinación comunitaria.

Los escasos momentos de plenitud o trascendencia que el Emar de *Miltín* logra vivir y escribir, es claro, se encuentran en el rápido fluir de lo individual a lo universal, en la posibilidad de encontrar *la sabiduría total* en el *individuo aislado*. En *Miltín*, a mi juicio, Emar resuelve su encrucijada mediante el aislamiento y negando consecuentemente un vínculo que supone asfixiante, o bien a través de una espiritualización universalizadora de ese vínculo, que lo diluye hasta hacerlo imposible en la práctica⁵²:

No podemos salirnos de nosotros mismos y ... estamos obligados a mirar el mundo a través de nosotros —dice el maestro de Teodoro Yumbel, entregando una de las claves más cristalinas de la novela—. El Yo siempre estará allí como una prisión. Sí. Mas como el Yo es infinito, es como si pudiésemos mirar el mundo desde cualquier sitio y bajo cualquier personalidad.

(*Miltín* 29)

En último término, esto significa una renuncia ética a la comunidad nacional y, al mismo tiempo, una renuncia política a la horizontalidad interclasista que propondrá el diseño de la nación durante el siglo XX. Abiertamente modernizador en el terreno estético, es difícil concederle a Emar un lugar de vanguardia en lo social.

⁵² Ernst Tugendhat, sagazmente, apunta que “la relación moral que debemos tener hacia todos los hombres [es decir, en el plano universal] se difundiría en una abstracción si no nos tuviéramos que relacionar éticamente con nuestra nación” (37-8). Cuando Emar, como en el ejemplo que sigue, busca la unión con el resto de los hombres a través de la contemplación interior, está incurriendo en la difusión de la que habla Tugendhat.

En esta relativa incapacidad de reconocerse como sujeto renovadamente nacional, en la imposibilidad de comunicar lo universal e individual con lo particular y comunitario, late no obstante la mayor necesidad de este nuevo pacto nacional en ciernes: la existencia de mediadores o traductores entre los diversos estamentos de la sociedad.

CAPÍTULO III

EL DIAGRAMA DE UN NUEVO PACTO

EL DIAGRAMA DE UN NUEVO PACTO
La oscura vida radiante de Manuel Rojas

¿Quién es Manuel Rojas?

Es un hombre salido del pueblo
con una pequeña gracia de narrador.

Manuel Rojas

Cuatro datos dispersos pueden ilustrar el éxito y la popularidad del proyecto narrativo que Manuel Rojas (1869-1973) desarrolló a lo largo de las décadas más importantes del siglo XX chileno. *Lanchas en la bahía* (1932), su primera novela, fue apreciada y valorada incluso antes de publicarse —ganó un premio auspiciado por el diario *La Nación* en 1931— y su autor, cinco años después, se convertía en presidente de la Sociedad de Escritores de Chile. Una exhaustiva revisión de las reseñas periodísticas que saludan la aparición de *Hijo de ladrón* (1951), las ordena de un modo que sorprende por su consistencia: de diez recensiones, siete aceptan y aplauden la obra, dos intentan una interpretación biográfica y una sola muestra un cierto grado de desconcierto (López Morales, “Recepción” 320-1). A mediados de la década del 50, antes incluso de obtener el Premio Nacional de Literatura, un escolar le preguntaba al mismísimo y entonces muy vivo escritor por la fecha en que Manuel Rojas *había muerto* (Varas 12). Sus funerales, en marzo de 1973, cuentan con la asistencia del presidente de la República, Salvador Allende, quien declara a la prensa de la época que Rojas “era el mejor novelista chileno y tal vez uno de los mejores de América del Sur” (“Otras opiniones” 367).

Su recepción académica es también unánime, y constituye un consenso que podemos describir alrededor de cuatro ejes mayores: Manuel Rojas como uno de los iniciadores de la novela del siglo XX (superrealista o genéricamente vanguardista); Manuel Rojas como el primer introductor en la narrativa chilena de una subjetividad marginal que habla en primera persona; Manuel Rojas como el escritor de la solidaridad y la fraternidad humanas, y Manuel Rojas como escritor anarquista o simpatizante del anarquismo. Es indiscutible que los cuatro rasgos describen acertadamente los caracteres más sobresalientes de la producción literaria de nuestro autor, pero no es menos cierto que adolecen al menos de dos limitaciones. Por un lado, nacen preferentemente de la lectura de un texto único, *Hijo de ladrón*, el más popular de Rojas, y son producto, por otra parte, de un conjunto de acercamientos teóricos —estructuralistas, marxistas, humanistas, historicistas— que han sido revisados exhaustivamente durante los últimos treinta o cuarenta años y, por lo tanto, constituyen una interpretación heredada que tal vez convenga releer y eventualmente discutir.

Este capítulo intentará una lectura del imaginario nacional representado en la *La oscura vida radiante* (1971), la última novela que Manuel Rojas publicó y también la última novela de la tetralogía de Aniceto Hevia. Progresivamente en el tiempo y de manera acusada en esta novela otoñal, propongo, la escritura de Rojas va estructurándose como un *diagrama* —una “analogía proporcional” (Barthes 305)— que reproduce una particular visión de los años centrales del siglo XX chileno: aquella que evalúa positivamente el proyecto de las clases medias, la consolidación democrática o la ampliación de la representación del espectro político nacional¹.

La nuestra no quiere ser una lectura meramente política de esos años que tome a Rojas como pretexto, ni menos cerrar el debate so-

¹ Tomo estas tres expresiones, respectivamente, de Armando de Ramón (117 y ss.), Aylwin et. al. (129 y ss.) y Correa et al. (369).

bre el carácter del período. Intenta situar esta novela como un texto que imagina lo nacional de una forma determinada, descifrar su gramática de la identidad y, en última instancia, encontrar su lugar ideológico en una perspectiva histórica. Para llegar a esta discusión final utilizaré los cuatro rasgos unánimes antes descritos como otras tantas posibilidades de lectura de *La oscura vida radiante*.

Esta estrategia, sin embargo, requiere tres pasos previos para ser operativa y hacerse cargo de las limitaciones que señalé. Esos pasos son: describir los cuatro consensos críticos bajo la forma de un “estado de la cuestión”; enfocarlos luego en términos más contemporáneos o más ajustados a este análisis y, finalmente, describir el modo en que aparecen realizados —con sus variantes y problemas— en una mirada nacional de *La oscura vida radiante*. Una última precisión preliminar: ya que esta novela ha recibido relativamente poca atención de la crítica académica, creo que puede ser útil agregar un momento intermedio que señale brevemente los textos que la mencionan o valoran.

Consenso crítico

Manuel Rojas, iniciador de la novela del siglo XX

Una de las voces que más tempranamente advierte sobre la novedad del proyecto narrativo de Manuel Rojas y que, con cierta dificultad, señala sus matices y peculiaridades es la de Hernán Díaz Arrieta. Al reseñar *Lanchas en la bahía*, Alone contrasta la rudeza física de su autor, su origen humilde y su educación irregular con los resultados de su prosa: “aparentemente condenado a la tosquedad de las formas, ha seguido una línea progresiva de sutil refinamiento y se ha hecho estilista” (152). No violentamos demasiado los opuestos de esta breve reseña —tosquedad de las formas y refinamiento estilístico— si los identificamos con la primera de las rupturas que la crítica reconoce en Rojas: la superación del criollismo y su reemplazo

por un nuevo paradigma que la crítica llamará más tarde superrealismo². Fernando Alegría, por ejemplo, localiza esta ruptura en el contexto chileno y como un desvío temático: a diferencia del relato exterior, nacionalista y campesino de la generación que le precede, Rojas encarna, a su juicio, una interiorización de las preocupaciones literarias, una sincera vuelta hacia el individuo que paradójicamente convierte su texto en texto universal (“Trascendentalismo” 109-12). Enfatizar los rasgos humanistas que se derivan de este movimiento se ha convertido casi un lugar común, y su análisis ha sido abordado desde perspectivas puramente impresionistas que resaltan el valor testimonial del narrador de estas novelas (Rojas Rivera *passim*), o desde lecturas más rigurosas que encuentran afinidades entre la actitud vital de sus protagonistas y un nuevo humanismo antropocéntrico leído al menos en tres versiones: como opuesto al predominio del espacio mundonovista (Eyzaguirre 219; Valdivieso 129); como cercano al existencialismo laico (Gertel 1969: 369 y 2006: 218), y como emparentado con el existencialismo cristiano (Scott *passim*). Una perspectiva complementaria a la anterior quiere encontrar la clave de la superación del criollismo en un cambio de perspectiva más que de objeto: a diferencia de los anteriores, estos críticos afirman que Rojas todavía habla preferentemente de la realidad chilena, pero su enfoque particular proviene del eje de las clases sociales: trabajos como los de Tornés Reyes (18-9), Fernando Uriarte (98) y Leonidas Morales (“Imagen literaria” 138) enfatizan que la interiorización de las preocupaciones del narrador trae aparejada una nueva perspectiva, simultáneamente universal y particular: la perspectiva de los desposeídos de la tierra.

Quien ha podido establecer con mayor exactitud en qué consiste la novedad de los textos de Manuel Rojas es Cedomil Goic, quien ve en *Hijo de ladrón* una de las mejores muestras del radical

² En realidad Alone no se refiere al criollismo cuando habla de “tosquedad de las formas”. Habla más bien del melodrama sentimental y de la truculencia ideológica de la ficción combativa que serían, en su opinión, más propias de alguien como Rojas. Ahora bien, la opinión que Díaz Arrieta tuvo de Latorre, creo, nos autoriza a hacer la transposición.

cambio de época que reemplaza a la novela moderna e inaugura la superrealista. El giro implica fundamentalmente una incoherencia del tipo de narrar, consecuencia de “la incertidumbre o de la imposibilidad de dar razón del mundo” (Goic, *La novela chilena* 165), aspectos que ya estaban presentes en la primera novela de Rojas (Goic, “Introducción” 8)³. En cuanto modo narrativo, el superrealismo descubre nuevas esferas de la realidad y nuevos modos de experiencia e interpretación (Goic, *Historia* 178-9) (que, en el caso de Rojas, pueden identificarse con su inmersión gozosa en los vaivenes de la conciencia) y, además, en la búsqueda de lo que José Promis ha llamado un nuevo fundamento para la existencia, rasgo que los críticos “humanistas” pueden fácilmente reconocer como solidaridad o fraternidad (Promis, *Novela chilena* 83-7).

Más que discutir este primer consenso, me parece útil explicitar una de las tácticas fundamentales a través de las cuales se manifiesta el nuevo paradigma en las novelas de la tetralogía de Aniceto Hevia: el uso particular que Rojas hace de un género más o menos evasivo y que Philippe Lejeune denomina novela autobiográfica⁴. A partir de *Hijo de ladrón* (en realidad desde “Laguna”, su primer relato publicado, pero especialmente a lo largo de la tetralogía), existe una explícita coordinación entre el narrador, el protagonista y el autor de los textos, una coordinación que nunca autoriza, eso sí, a hablar de autobiografía en sentido estricto sino, como ha subrayado Jaime Concha, de una ambigua y metamórfica dualidad

³ Esta apreciación discute con otras periodizaciones de la obra de Rojas, en las cuales existiría un primer momento “limitado por la tradición criollista” que incluye su producción hasta 1946 (Alegria, “Trascendentalismo” 112).

⁴ La definición de novela autobiográfica que Lejeune utiliza es la siguiente: “llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla” (Lejeune 52). Otro género afín, y en lo fundamental coincidente con la novela autobiográfica, es el *Bildungsroman* (al menos en el sentido que François Jost elabora y que Berta López Morales usa en su trabajo): “en principio, no hay casi *Bildungsroman* que no sea, en efecto, una suerte de autobiografía apenas simulada, en la cual la acción se desarrolla a partir de un plan posterior de carácter didáctico y filosófico” (López Morales, “Aprendizaje” 287, en nota 2).

entre ficción y autobiografía (“Los primeros cuentos” 350-1). Los testimonios de la voluntad que Rojas demuestra para explotar esta ambigüedad se encuentran ya en la primera edición de *Lanchas en la bahía*, volumen que incluye la memoria “Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo”⁵; luego se hacen evidentes en “Algo sobre mi experiencia literaria” (1960) y terminan de explicitarse en “Sobre *Hijo de ladrón*”, publicado en 1962, muy significativamente, como parte de su *Antología autobiográfica*. Es cierto que en ninguno de estos textos Rojas habla de un carácter eventualmente documental de su narrativa (en el caso de “Imágenes de Buenos Aires” el problema se plantea por mera yuxtaposición entre la novela y la memoria), pero no deja de ser llamativa la natural profesión de referencialidad que el autor siembra en algunos de sus ensayos. Un buen ejemplo es el siguiente fragmento, cuyo primer plano está ocupado por la discusión estilística y en donde, como presuposición, queda casi naturalmente implicada la fidelidad al modelo “real”:

No todos los personajes [de *Hijo de ladrón*] habían existido al mismo tiempo, no; habían existido, o existían aún, en Buenos Aires o en Santiago, en Mendoza o en Rosario, en Valparaíso o en Punta Arenas o en otros pueblos y ciudades de Chile y de la Argentina; me escribían desde Concepción o desde Lima, y otros, que yo creía muertos, aparecían, desde el fondo de esa masa, más vivos, más hambrientos, más derrotados que nunca.

(“Sobre *Hijo de ladrón*” 175-6)⁶

⁵ “Imágenes de Buenos Aires. Barrio Boedo” será ampliado en 1955 y publicado como “Imágenes de infancia”. Sigo los datos de Paulina Cornejo en su “Bibliografía selectiva de y sobre Manuel Rojas (1896-1973)” (*vid.* bibliografía).

⁶ En una entrevista la declaración es explícita: “Generalmente mis protagonistas son reales. A veces son historias que me han contado mis amigos, otras son cosas que me contaba mi madre, como ‘El bonete maulino’, y otros los he tomado de alguna otra parte” (“Lo que la vida” 35).

En manos de Rojas la relación entre el nuevo paradigma narrativo y el género novela autobiográfica es estrecha y problemática. Tensiona, por un lado, los polos referencial y ficticio, pues lo que se narra en esas novelas debe ser entendido como información referida a la realidad exterior *y al mismo tiempo* como relato autorizado para gozar de todas las libertades que normalmente concedemos a los textos de imaginación: Aniceto Hevia es el joven Rojas aunque, por supuesto, no lo sea en absoluto⁷. Como todo texto al menos vagamente autobiográfico, además, las novelas de Rojas escinden al narrador-protagonista en dos temporalidades: el yo de la enunciación —normalmente mayor y experimentado o, como ocurre con Aniceto Hevia, integrado al sistema social central—, y el yo del enunciado —menor, inexperto y marginal. En los textos autobiográficos puros esa escisión admite solo dos soluciones teóricas: aceptar la existencia meramente retórica del sujeto del enunciado, es decir, aceptarlo como prosopopeya (De Man 113 y ss.) o postular la secreta vinculación entre ambas instancias bajo la forma unificadora de una eventual coherencia del ser en el tiempo (Gusdorf 16). En su calidad de novelas, sin embargo, los textos de la tetralogía pueden permanecer cómodamente en la indecidibilidad: casi no existe un contacto explícito que dé sentido y continuidad a las experiencias de Aniceto joven y Aniceto memorioso (ni siquiera es necesario que lo haya, puesto que se trata de textos ficticios) y, pese a todo, el lector está autorizado a buscarla, dentro de la ficción y también en relación con el propio autor⁸.

⁷ Sobre el concepto de referencialidad en relación con los textos autobiográficos *vid.* Lejeune 57; en los términos de Lejeune, además, con las novelas de Aniceto Hevia se constituye un *pacto fantasmático*: “el lector es invitado a leer las novelas, no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’, sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo” (59).

⁸ Algún contacto se produce en *Mejor que el vino* (1958), tal vez, cuando Aniceto madura y se establece social y familiarmente de un modo muy parecido a como lo hace Manuel Rojas. En sus novelas posteriores, *Sombras contra el muro* (1964) y *La oscura vida radiante* (1971), la brecha temporal que separa ambas instancias vuelve a ampliarse, como si la ambigüedad fuera parte primordial del proyecto.

Agreguemos a estas cuestiones secamente estructurales la declaración inicial del narrador en la apertura de *Hijo de ladrón*, en donde la memoria es puesta en entredicho:

... nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos sólo cuando los otros, más pezeñosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada.

(*Hijo de ladrón* 7)

¿Cuál es el resultado? Un narrador-protagonista que expresa la incoherencia del tipo de narrar por medio de tres formas distintas y complementarias de dislocación: ficticio y referencial, joven y maduro, memorioso y desmemoriado. Se trata de una deconstrucción en regla del narrador decimonónico —menos evidente, pero no menos eficaz que, por ejemplo, la que ocurre en las narraciones vanguardistas de Juan Emar— aunque, como me propongo mostrar más adelante, esa incoherencia puede ser también el lugar de una apertura, la posibilidad de una construcción deliberada de la identidad, el espacio para un nuevo pacto comunitario.

Manuel Rojas, representante de una subjetividad marginal

En relación estrecha con la cuestión autobiográfica —y de forma casi natural si aceptamos que se los ha construido problemáticamente en la lógica del testimonio— encontramos el tópico de la representación social que puede adjudicarse a los protagonistas de Rojas y en especial a Aniceto Hevia. El problema aparece en toda su complejidad cuando leemos el dubitativo juicio que un profesor chileno de secundaria, que carga con las mismas ambigüedades de la academia: “Su vida inicial [la de Rojas] hizo de él un pate’perro

que al sentirse inmerso en el mundo del hampa de principios de siglo, pudo vivir desde dentro (sin ser uno de ellos) el curioso desarrollo psicológico de los marginados” (Soto Aguirre 2).

El consenso que quiero explorar aquí enseña que la narrativa de Manuel Rojas representa con fidelidad a unos sectores sociales anteriormente olvidados (por la novela romántica) o mostrados como meros objetos de un análisis pretendidamente científico (por la novela realista y mundonovista). Se trata, sin embargo, de un consenso con varios puntos ciegos: si el valor social de la narrativa de Rojas surge de su propia experiencia, ¿debemos aceptarla solo mientras se mantenga cerca del testimonio de su difícil vida juvenil? ¿tendremos que rechazarla en los textos que retratan su madurez, más cercana a la burguesía? Es dudoso. Pero hay una pregunta anterior a esa: ¿de qué marginalidad estamos hablando? ¿Del hampa, del lumpen, de la juventud anarquista, del proletariado urbano? Es difícil saberlo. En última instancia, yace aquí una contradicción: ¿puede aceptarse que Rojas introduce una subjetividad marginal en la literatura chilena si él mismo no fue nunca un sujeto marginal, como cuidadosamente señala el profesor?

En lo que atañe a la tetralogía, creo yo, el abordaje de estas preguntas requiere admitir, en primer lugar, una nueva dislocación en el ya dislocado narrador de estas novelas: ficticio y referencial, joven y maduro, memorioso y desmemoriado; agreguemos, ahora, socialmente *marginal* (en el enunciado) e *integrado* (en la enunciación)⁹. El propio Rojas advierte ejemplarmente la distancia institucional que lo separa de sus años de juventud en el relato casi cómico de una inesperada visita que sin duda lo interpela. Siendo director de

⁹ Este punto de vista, al menos parcialmente, es compartido por Berta López Morales y Román Soto. El “recuento interior [que es *Hijo de ladrón*] posibilita, en un doble proceso de introspección y retrospectión, el autoconocimiento del héroe y, paralelamente, el hallazgo de un lugar en el mundo” (López Morales, “El aprendizaje” 287). “Como historia del joven Aniceto Hevia, *Hijo de ladrón* es la historia que culmina en la conquista de un habla reprimida que permite el posterior desdoblamiento en un narrador posibilitándose su propia escritura” (Soto, Román 20).

las prensas de la Universidad de Chile —cuenta en sus *Imágenes de infancia y adolescencia*— llega a verlo su primer mentor en la pintura de brocha gorda y el anarquismo, Pancho Cabrera, para difundir por su intermedio el poder fabuloso que posee: subir y bajar el sol a voluntad. Más que la anécdota misma —en donde el narrador excluye conscientemente al antiguo camarada como perturbado—, para nosotros puede ser ilustrativa la reflexión que suscita esta visita: “Entretanto”, dice Rojas, y debemos leer: ‘mientras Pancho Cabrera migra de oficio en oficio y desemboca en este incómodo delirio’, “yo trabajaba, me casaba, tenía hijos, murió mi madre, escribía; no tenía tiempo de preocuparme de él: mi antigua libertad había terminado” (139). Convertido en un escritor, es decir, habiendo transado su antigua libertad a cambio de cierta seguridad y también a cambio del propio poder escribir, Rojas no intenta —ni tampoco lo hace en sus novelas— *explicar* la distancia que lo separa del margen que alguna vez ocupó. Más bien la expone borroneándola como brecha y subrayando el vínculo que une al narrador letrado con su versión juvenil o con alguno de sus avatares, como Pancho Cabrera en este caso.

En cuanto al significado de la marginalidad que, se supone, la narrativa de Rojas representa, hay versiones diferentes y tal vez contradictorias. Ciertos lugares de la crítica afirman que Rojas ilustra ámbitos de una población cercana al delito: el hampa (Soto Aguirre 2); la indigencia (Valdivieso 132); el vagabundaje picaresco (Alegria, “Trascendentalismo” 115)¹⁰. Otros quieren ver muestras vivas del proletariado urbano, sobre todo por el declarado amor de Aniceto al trabajo productivo (Uriarte 100, Tornés Reyes 19 y, específicamente en relación con *La oscura vida radiante*, Gravina 7). Otros, por último, aluden a una figura de la identidad tan inasible como problemática: Aniceto, en esas versiones, es un típico roto

¹⁰ Es la opinión también de Gabriela Mistral, quien decía de sus primeras narraciones: “son la vaciadura viva de sus andanzas y el tendal de carne aventurera, cuerda loca, que le dejaron en la memoria sus años de vagabundaje” (“Otras opiniones” 353).

chileno (Rojas Rivera 266, por ejemplo). La discusión tiene interés precisamente porque no puede ser zanjada de manera satisfactoria; si algún sector social es el referente principal de la tetralogía, ciertamente ese sector no admite una definición sustancial y más bien debe cercarse mediante aproximaciones descriptivas o estructurales: “la franja de marginalidad endémica a toda sociedad —la de los excluidos o de los transgresores, antisociales o extrasociales” (Concha, “Los primeros cuentos” 341); “los que, por una razón u otra, ostentan una condición desmedrada respecto de las jerarquía” (López Morales, “Aprendizaje” 314).

Subrayo estas definiciones porque reproducen los argumentos que Gayatri Spivak usaba para responder a una pregunta parecida a la que nos estamos haciendo ahora. El rótulo “marginal”, como el rótulo “subalterno”, esconde en realidad un conjunto abigarrado de sectores sociales cuya identidad solo puede ser diferencial (79): se trata apenas de *una franja* cuyos rasgos aparecen *por una razón u otra* y que puede incluir, eventualmente, a indigentes, vagabundos, miembros del hampa, obreros manuales, obreros calificados, locos, anarquistas, ladrones de motivación ideológica, asesinos, etcétera¹¹. El que su definición en la tetralogía sea diferencial no es obstáculo para nuestro estudio, sino todo lo contrario: una de las claves del éxito de Rojas y de su rápida inclusión en el canon chileno estriba en integrar al imaginario nacional una categoría social esencialmente abierta y, al mismo tiempo, en abstenerse de definirla o caracterizarla de manera definitiva.

Ahora bien, cuando decimos que las obras de la tetralogía “representan” un sector marginal y diferencial del imaginario nacional

¹¹ Indigentes como el Filósofo Echeverría y Cristián Ardiles, cuando recogen gramos de metal hacia el final de *Hijo de ladrón*; semiindigentes como el Chambeo, que mendiga “institucionalmente” para la Olla del Pobre en *La oscura vida radiante*; vagabundos como el hombre de las tortugas en *Hijo de ladrón*; miembros del hampa como Alberto de *Sombras contra el muro*; obreros manuales como Francisco Cabrera en *Mejor que el vino*; obreros calificados como Aniceto en su función de linotipista; un loco, ladrón ideológico y anarquista como Miguel Briones; asesinos como Efraín Plaza Olmedo (estos tres de *La oscura vida radiante*).

chileno, en realidad escondemos la doble significación de ese representar, o sea, su sentido como *darstellen* y como *vertreten*, la representación como poética y como persuasión, el retrato de alguien y el hablar en su nombre (Spivak 72). A la luz de esta distinción, la pregunta por Rojas y su papel como representante del margen —un papel que devino *auctoritas*, como deja ver Isidora Aguirre al recordar la escritura de “Población Esperanza”¹²— necesariamente cambia de foco: ya no se tratará de buscar un origen proletario o indigente en un autor al que solo entonces autorizamos para pintar y transmitir las demandas de la indigencia o del proletariado. Más bien la indagación buscará saber si, en el caso particular de *La oscura vida radiante*, esa problemática autoría es capaz de enfrentar el margen al modo más humilde y menos autoritario que Spivak recomienda: “enfrentarse a ellos no es representarlos (*vertreten*), sino aprender a representarnos (*darstellen*) a nosotros mismos” (84).

Manuel Rojas, escritor de la fraternidad y solidaridad humanas

Un terreno resbaladizo —y poco frecuentado recientemente, a decir verdad— es el de cierta perspectiva axiológica que rescata la clara afirmación en la tetratología de un conjunto de valores que podemos describir primariamente como afines a la solidaridad y la fraternidad. Me refiero, por ejemplo, a declaraciones tan generales como la de Myron I. Lichtblau, quien en 1974, sin conocer todavía *La oscura vida radiante*, apuntaba rotundo: “tema central de la [entonces] trilogía ... es el esencial valor del hombre despojado de todo artificio impuesto por la sociedad” (“Tono irónico” 255). Por la misma vereda, unos años antes, Jaime Rojas Rivera se despeñaba en la misma confusión: “la postura de Hevia no responde a un

¹² Estas son sus palabras: “Un poco queríamos decir con todo eso que los pobres, aunque se lo propusieran, por sí solos no podían salir de la miseria” (Aguirre 105); “Manuel me dio como el permiso para escribir sobre ese campo, porque él sabía mucho de esos personajes, él conocía muy bien el pueblo” (Aguirre 108).

planteamiento de tipo intelectual, sino, mejor, a una primaria reacción de corte emocionalmente humana” (246).

Una lectura ética de las narraciones de Rojas es en realidad insoslayable, y el problema de los trabajos que anoto más arriba radica en el débil armazón antropológico sobre el que intentan ponerse en pie, que asume como natural la existencia de la humanidad. Hoy en día es legítimo preguntarse si existe la posibilidad epistemológica de considerar lo humano como despojado de todo artificio social: la respuesta, a mi juicio, es una rotunda negación. Más bien debiéramos reconocer que *lo humano* constituye por sí mismo un artificio cultural; en el núcleo de todo humanismo, incluso, respira ansiosamente la búsqueda de un encuadre conceptual que dé forma a esa existencia que se define como humana¹³.

Con mayor sensatez proceden quienes reinscriben el sistema valórico de Rojas en términos filosóficos y sugieren, en consecuencia, algunos vínculos indirectos entre su narrativa y la ética existencialista, sea en su variante laica o en la cristiana. Se trata en todos los casos de coincidencias —es la palabra que usa Zunilda Gertel (2006:218)— o de similitudes —como lo pone Scott (626)—, y nunca de una apropiación intelectual explícita o ilustración práctica que ejemplifique una convicción teórica¹⁴. Ahora bien, si todo humanismo es un constructo cultural, y si la fuente del humanismo de Rojas no es el existencialismo, ¿de dónde proviene?

Como lo ha mostrado Darío A. Cortés (de modo sucinto, esquemático y mecánico, hay que decirlo) parece claro que la fuente cultural de ese humanismo y también del sentido fraterno que caracteriza el mundo ético de la tetralogía procede de la formación

¹³ El humanismo renacentista, por ejemplo, encuentra ese encuadre o “brújula” en el texto antiguo; el humanismo laico en una definición individual de la existencia necesaria en cuanto se carece de esencia (*Vid.* Arbea en la bibliografía y la clásica defensa de Sartre en *El existencialismo es un humanismo*).

¹⁴ El único acercamiento a la letra entre la filosofía existencial y Manuel Rojas se da tardíamente, en *Viaje al país de los profetas* (1969), el relato de su visita a Israel. Allí Rojas cita extensamente al Martin Buber de *Los caminos de la utopía*, sin insistir en la cuestión antropológica.

anarquista que Rojas recibió durante su adolescencia y primera juventud (Cortés, “El anarquismo” 12 y *La narrativa anarquista, passim*). No creo necesario dar cuenta sistemática de las correspondencias estrictas que puede encontrarse entre el pensamiento ácrata y la narrativa de Rojas —Cortés describe en su trabajo “migas” de Jean Grave, Bakunin, Malatesta y Kropotkin—; quisiera, mejor, subrayar la aptitud asimiladora de Rojas, su capacidad para absorber, elaborar y finalmente utilizar un sistema simbólico particular.

El mejor ejemplo para mostrar este procedimiento es precisamente antropológico. El concepto de una humanidad desnuda, pura y casi naturalmente buena en el que Rojas suele insistir aparece con nitidez en algunos pasajes de *La oscura vida radiante*, de forma típica bajo la forma de la amistad. Ahí están Pedro y Juan, un par de carretoneros pobres que comparten el trabajo y también la vida:

Pedro y Juan, dos caballos, dos ruedas, desde el puerto hasta los almacenes, desde los almacenes al puerto, día tras día, mañana cargamos en el muelle Vergara, descargaremos en la calle Brasil; juntaban dinero, desde hacía meses, les había ido bien ese año, no eran hermanos ni nada, amigos no más, amigos, ¿para qué más?

(21)

Este breve pasaje establece una relación de continuidad metonímica entre varios órdenes conceptualmente disjuntos: los hombres, los animales, la máquina, el trabajo; todo se reúne y se suma, por obra del recurso retórico, en un solo concepto: la amistad solidaria como vínculo utópico de la humanidad. La enumeración parece naturalizar, gracias al lazo gratuito que lo dispone en esta serie, justamente lo que no es natural: el trabajo, la máquina, el animal domesticado. Se trata del mismo gesto que encontramos en el seno del pensamiento anarquista y que consiste en la naturaliza-

ción de los aspectos claves de la vida cultural. La misma sociedad humana es para el anarquista estricto una organización que, de no mediar jerarquías, estaría basada espontáneamente en el trabajo comunitario (Cappelletti, “Ideología” 14; Rolle II). El aspecto más paradójico de la ideología libertaria, paradoja de raigambre ilustrada que subrayo para identificarla con la estrategia de Rojas, reside en que el utópico retroceso a los estados “primitivos” de la vida social debe lograrse mediante un proceso progresivo: la educación o, como señala Rolle, “la instrucción como arma revolucionaria, como una llave para entrar en un nuevo tiempo de justicia y libertad” (III)¹⁵.

La pretendida desnudez del humanismo de Rojas, en definitiva, descansa en realidad en un laborioso proceso de formación y elaboración cultural del cual el propio autor es completamente consciente¹⁶. Basta recordar los rasgos pedagógicos de su escritura —reprobados por Fernando Alegría en *Mejor que el vino* (“Trascentenarismo” 125)— y también de su personalidad —“él estaba siempre enseñando, siempre educando”, dice su hijo Patricio

¹⁵ La fusión entre la ideología anarquista y lo genéricamente “natural” alcanza, en opinión de algunos libertarios contemporáneos, incluso a la historia de América: “En la medida en que los anarquistas lograron llegar hasta los indígenas, no tuvieron que inculcarles ideologías exóticas, sino sólo tornar conscientes las ancestrales ideologías campesinas del ‘calpull’ y del ‘ayllu’” (Cappelletti, “Prólogo” 11).

¹⁶ Rojas insiste con frecuencia en una escena “primordial” de formación intelectual cuya valoración, pese a los distintos momentos y lugares en que la sitúa, se mantiene inalterable. Una versión, que recoge en sus *Imágenes de infancia y adolescencia* y en *Hijo de ladrón*, consiste en el amable intercambio con una vieja vecina que le regala duraznos a cambio de que Aniceto/Manuel lea para ella el folletín del periódico: “El mundo físico, el mundo sensible e el mundo moral se me ampliaron enormemente. Junto con ello se me amplió el deseo de que todo se ampliara más”, concluye (*Imágenes* 114). En otra, un poco anterior, la apertura de los horizontes se produce gracias a Emilio Salgari, con quien “apareció la literatura, el árbol improductivo de ramaje siempre verde, como la llamó Flaubert” (*Imágenes* 104). En Mendoza, por último, hay una tercera escena inicial encargada esta vez a los anarquistas, quienes lo introducen a Victor Hugo, Herrera y Reissig y Lugones; la conclusión es idéntica: “Descubrí en esos libros algo en que ni siquiera había soñado alguna vez, dada mi escasa educación e ilustración. Aquello era, para mí, mucho más grande que cualquier cosa o hecho que hubiese conocido hasta entonces: era como contemplar un misterio cuyos elementos eran imposibles de describir y de explicar, por lo menos a primera vista” (*Imágenes* 137). El mundo, podemos concluir, aparece para Rojas bajo la forma del libro.

(Novoa B11)— para calibrar la profundidad de una convicción que, en breve, puede resumirse así: a la verdad de la naturaleza humana se llega a través de la cultura¹⁷.

Manuel Rojas, escritor anarquista

Aparente duplicación del consenso anterior, un cuarto y último juicio generalizado de la crítica enseña que debemos leer a Manuel Rojas como un autor anarquista, cercano al anarquismo, superficialmente anarquista, y algunas variantes parecidas. Como se ve, el alcance de la etiqueta es nuestro primer problema.

Por lo que puede leerse en sus novelas y en algunos de sus escritos autobiográficos, es indudable que su instrucción en *la idea* ácrata fue en algún momento sistemática y profunda¹⁸ pero, al mismo tiempo, se debe reconocer que ni siquiera en los artículos que publicó durante las décadas del 10 y del 20, en medios rigurosamente militantes, Rojas se muestra doctrinalmente escrupuloso. La reciente publicación de esos escritos barajados con los de su amigo y correligionario José Santos González Vera¹⁹ es elocuente a este respecto. Allí donde González Vera anatematiza poseído por la ortodoxia y el ardor juveniles —“¡Tiembra, burgués desdeñoso, al ver los fantasmas humanos tiritar de frío! ¿Y por qué tiritan? ¡Porque tú

¹⁷ En este mismo sentido pueden inscribirse, por ejemplo, algunos mitos en torno a su personalidad: el voraz lector —“leyó de todo, más que otro mortal, ya que hablar no es ni era su debilidad” (González Vera 66) —; el estricto corrector de pruebas —“Manuel corregía también inmisericorde. Le indignaban las faltas de concordancia y los *inútiles neologismos*; pero se hacía perdonador si los originales abarcaban materias folclóricas” (Fuenzalida 85, el subrayado es mío), el autodidacto.

¹⁸ “Tengo una formación ideológica socialista”, dice en 1969, cuando el triunfo de la Unidad Popular estaba *ad portas* y el término aludía genéricamente al progresismo, pero de inmediato se corrige: “más bien dicho, una formación anarquista, formación que no he dejado nunca, por más que las circunstancias de la vida y de mi vida me hayan reducido al solitario oficio de escritor” (*Viaje al país de los profetas* 17).

¹⁹ Rojas, Manuel y José Santos González Vera. *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*. Carmen Soria (ed.). Santiago: Planeta, 2005.

les robaste el abrigo!” (“Tiembla” 19)—, Rojas construye una delicada alegoría de los propagadores del anarquismo cuya virulencia se diluye en una prosa finamente trabajada: “Maravillosos buriladores de almas... todas sus ansias de simplificarse, todo su raudal de fantasía, todo el fuego que arde en sus venas, está palpitando, como un ritmo en un alejandrino, en sus joyeles donde grabó el perfil de un alma libre de su buril perfilador de sueños” (“Orfebres” 24-5).

En *Sombras contra el muro* aparece un buen resumen y tal vez un escrutinio crítico de la adhesión del joven Rojas al anarquismo, vista eso sí a través de los ojos del adulto memorioso:

Aniceto tiene del anarquismo una idea casi poética: es un ideal, algo que uno quisiera que sucediese o existiera, un mundo en que todo fuera de todos, en que no existiese propiedad privada de la tierra ni de los bienes; por eso lo primero que hay que hacer es quemar el Registro de Bienes Raíces; en que el amor sea libre, no limitado por leyes; sin policía, porque no será necesaria; sin ejército, porque no habrá guerras; destruyendo la propiedad se acaban las guerras; sin iglesias, porque el amor entre los seres humanos habrá ya efectivamente nacido y todos seremos unos. Algo más también, pero eso es lo esencial. Sobre cómo realizar esto no tiene la menor idea ni se preocupa de ello; ha oído hablar de la huelga general, la gran huelga general revolucionaria y hay que organizar sindicatos y crear escuelas que impartan una enseñanza científica y moral, en forma tal que el bien y el amor resulten ser el fin de toda aspiración humana; hay algo de griego y algo de romántico en todo eso, también algo de cristiano, de amor al prójimo, pero sin cielo, en la tierra: hay un poderoso mundo real que está en contra y además se necesita mucho dinero, hay que publicar periódicos, manifiestos, dar conferencias, recorrer el país, agitar.

(188)

En esta extensa declaración se reconocen sin dificultad, y tal como los describe Claudio Rolle, los cuatro tópicos clásicos del pensamiento libertario chileno de principios de siglo. El respeto a las leyes de la naturaleza, puesto aquí como anhelo del amor libre; las ansias revolucionarias (y no simplemente reformistas), manifiestas en el deseo de la gran huelga; la solidaridad esencial entre los hombres, bajo la forma del “amor entre los seres humanos”; la manía ilustrada, elaborada como enseñanza “científica y moral” y como afán periodístico (Rolle II-III). El aspecto evaluativo del fragmento, sin embargo, es el aporte de un escritor maduro que modula fuertemente la declaración ideológica, y ello en dos sentidos: la utopía anarquista se dispone en un futuro tan lejano que parece inalcanzable, y al mismo tiempo el ideario político se vuelve tan plástico que permite traducirlo en códigos casi contrapuestos: una lectura volátil de la antigüedad, los rasgos externos del romanticismo, el cristianismo primitivo²⁰.

Lo que aquí está en juego es el grado de rigidez con que las ideas ácratas moldean el proyecto novelesco o, por decirlo en nuestros términos, los grados de libertad con que Rojas utiliza la matriz cultural de su propio humanismo. Al abordar esta cuestión, por desgracia, la mayor parte de la crítica renuncia, gira en redondo y hasta invierte su argumentación. En una autorizada historia del pensamiento ácrata latinoamericano, por ejemplo, el nombre de Rojas aparece solo incidentalmente y con algún matiz derogatorio,

²⁰ Sobre la aproximación entre el anarquismo y el cristianismo, es ejemplar el episodio de Miguel Briones, una hebra narrativa iniciada en *Sombras contra el muro*, pero que se resuelve en *La oscura vida radiante*. La anécdota, brevemente resumida, es la siguiente: en un intento de robo, de fuerte inspiración ideológica, Briones dispara contra un policía y le da muerte. El capítulo sexto de *La oscura vida radiante* nos informa que Briones ha fingido estar loco para evitar la cárcel y se encuentra ahora en el hospital psiquiátrico de la calle Olivos. El hermano del asesino, Aniceto y un médico anarquista traman una estrategia para sacarlo del hospital. Cuando llega el momento del escape, sin embargo, Briones prefiere quedarse encerrado; se ha vuelto loco, conjeturan, aunque el tema de sus cavilaciones es siempre cristiano: “A Aniceto le dan ganas de echar a reír e irse con su tarro a otra parte, fastidiado, pero, quién sabe, después de todo la idea no es mala, según y como: Jesús o Bakunin, todo dependerá de que los que los sigan no echen a perder todo, lo malo es la industrialización” (*La oscura vida radiante* 204).

como intentando borrarlo de sus filas²¹. Darío A. Cortés, quien normalmente se esfuerza por mostrar los vínculos ideológicos de Rojas con obras y autores específicos del canon libertario, concluye su exposición con un argumento circular: “El anarquismo de Manuel Rojas no tiene una base teórica ni una línea política determinada”, señala; “*es un anarquismo que proviene de su propio idealismo de la libertad y la prioridad del hombre como ser humano*” (Cortés, “El anarquismo” 12, el subrayado es mío). Si su idealismo de la libertad y su humanismo poseen una explícita huella anarquista, ¿cómo es que ahora se transforman en los rasgos que lo distancian de ese mismo pensamiento? El ejemplo extremo de esta clase de análisis pertenece a Myron L. Lichtblau, quien llega a leer en *Sombras contra el muro* una consciente elaboración irónica del compromiso político de Rojas (algo muy distante del sentido primario de la novela, en mi opinión): “El mensaje de Rojas es inconfundible: como fenómeno político el anarquismo ha de fracasar porque va en contra de la naturaleza humana y porque pugna con aquellas fuerzas que amortiguan los deseos de los anarquistas. Según él, por muy deficientes e injustas que sean las leyes de la sociedad, éstas son imprescindibles” (Lichtblau, “Tono irónico” 256-7).

El problema no reside en Rojas ni en el ideario anarquista, sino en el modo en que entendemos el concepto de ideología en relación con Rojas y con el anarquismo. Para Cortés y Lichtblau, al parecer, definir a Rojas como escritor ácrata significa colgarle gratuitamente un par de anteojeras epistémicas que lo inhabilitan como actor político y también como artista; es natural, entonces, que retrocedan hacia un humanismo difuso o hacia la ironía, que por lo demás están bastante alejados del talante característico de nuestro autor. Si podemos abandonar el dominio epistemológico, sin embargo, en donde *ideología* significa distorsión perceptiva, mistificación, enga-

²¹ Rojas aparece como uno de los “poetas chilenos surgidos desde la última década del siglo pasado [el XIX]” que “fueron anarquistas sólo durante un momento de su vida literaria” (Cappelletti, “Introducción” XCII).

ño y falsa conciencia (y ello desde posturas políticas tan disímiles como el liberalismo más recalcitrante y el marxismo más pertinaz); si nos desplazamos hacia el territorio del discurso, en donde una ideología, más que un conjunto abstracto de ideas o conceptos, es un conjunto de efectos socialmente interesados que se dan en el seno de los discursos (Eagleton 244), entonces tal vez podamos abrir un espacio interpretativo en donde Rojas pueda ubicarse con mayor comodidad²².

Recordemos brevemente las dos intuiciones que deberíamos poder alinear conjuntamente: una definición inequívoca de Rojas como escritor anarquista (es lo que traté de sugerir en el apartado anterior) y un uso bastante plástico de las nociones ácratas, tan plástico que pueden llegar a confundirse con una antropología vagamente humanista o existencialista. Ambas intuiciones, de hecho, aparecen con claridad en la frase inicial del escrutinio político de *Sombras contra el muro* —“Aniceto tiene del anarquismo una idea casi poética”— y, por lo mismo, esa breve declaración nos puede servir como matriz discursiva para un brevísimo análisis. En primer lugar, está la cuestión del vocabulario: la horma simbólica de Rojas es claramente doctrinal, y claramente fruto de su formación política e intelectual; es, por decirlo así, la forma de su utopía. Pero al mismo tiempo, su discurso sitúa la utopía en un lugar harto más lejano de lo que propone el trabajo revolucionario de la ortodoxia ácrata, un lugar *casi poético*. ¿Significa esto una renuncia al anarquismo, una renuncia interpretable como “humanismo” o “existencialismo”? Si consideramos la ideología como un discurso, la respuesta es negativa. El que habla, no lo olvidemos, es un narrador maduro y sobre todo socialmente *integrado*; aquello de lo que se habla, tam-

²² En su estudio sobre la historia del concepto de ideología Terry Eagleton señala que estas, la “epistemológica” y la “sociológica”, son las dos tradiciones principales del concepto (21-54). El resorte de la máquina ideológica considerada como discurso, es claro, proviene de la obra de Mijaíl Bajtin (para una discusión seminal y particularmente pertinente en este contexto *vid.* Bajtin, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”. En su *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999).

poco lo olvidemos, es la revolución. Quiero sugerir, en definitiva, que el compromiso de Rojas con la utopía anarquista aparece simplemente diferido, puesto en un horizonte de lejanía. Sin embargo, y con igual énfasis, habría que insistir en que las novelas de la tetralogía nos ofrecen un puente, un vínculo y un paso intermedio en el camino casi infinito que lleva a una sociedad feliz: ese puente es el narrador. En su propia incoherencia —ficticio-referencial, joven-maduro, memorioso-desmemoriado, marginal-integrado— marca los dos puntos que definen una recta propuesta como camino de perfección, flecha que dirigirá, finalmente, al jardín de la igualdad y la libertad absolutas. Sin dejar de ser anarquista en cuanto objeto, en suma, la tetralogía en cuanto producción discursiva se vuelve puente, lazo o, diremos más adelante, traducción que vincula tiempos, personajes y grupos sociales.

En una escueta síntesis, la revisión de los consensos críticos en torno a la obra de Manuel Rojas es productiva y heterogénea. De su definición como iniciador de la novela del siglo XX, acertada en términos generales, desgajamos un solo aspecto: el descentramiento radical del narrador-protagonista. De su posición como representante de la subjetividad marginal, tratada en general de modo insatisfactorio por el afán comprensible de “llenar” una categoría que Rojas deja abierta, rescatamos un problema: el de la propia representación del intelectual como clave para la representación del sujeto marginal. De su lectura axiológica, normalmente entrampada en una antropología débil, rescatamos una rigurosa coherencia entre el pensamiento anarquista como forma ideológica, y la solidaridad y fraternidad como expresión de sus valores. De su adscripción al anarquismo, por último, subrayamos un concepto discursivo de ideología que no renuncia al lenguaje ácrata, que difiere la revolución y que propone como puente o traductor, por su misma dislocación, al descentrado narrador de sus textos.

Después de este largo rodeo, abstracto y general, entraremos en detalle a la lectura de *La oscura vida radiante*. El primer acerca-

miento rescatará las pocas miradas críticas que ha suscitado, para adentrarnos luego en su lectura como un texto de especial interés para esclarecer el significado de una particular versión de la identidad nacional, significativa y operante en un momento fundamental del siglo XX chileno.

Cambio y continuidad: a propósito de la breve recepción de *La oscura vida radiante*

El argumento de *La oscura vida radiante*²³ abarca aproximadamente desde septiembre de 1919 hasta principios de 1920. Retoma la vida de Aniceto Hevia donde la había dejado *Sombras contra el muro* (1964), es decir, tras incorporarse a algunos núcleos anarquistas muy poco organizados y bastante heterogéneos; la deja, a su vez, al inicio de *Mejor que el vino* (1958), cuando Aniceto embarca hacia Punta Arenas como apuntador de una compañía de teatro. En una breve especulación exterior, es interesante constatar algunas claves que se derivan naturalmente de estos datos. El orden en que Rojas escribe la tetralogía tiene un sentido, por ejemplo, pues parece tender una clara línea que parte de la preocupación preferentemente individual de *Hijo de ladrón*, pasa por un estudio de los afectos eróticos, el matrimonio y la familia nuclear en *Mejor que el vino*, se detiene en el compañerismo amistoso de *Sombras contra el muro* y recalca, por último, en un horizonte político mayor —nacional— en *La oscura vida radiante*. Hay aquí una disposición, con todas las salvedades que la palabra despierta, interpretable como orgánica en la formación del individuo; el sí mismo, el amor, los amigos y la nación: este es el orden de las prioridades tal como aparecen en la biografía de un ser humano. Cuando apuntamos a los años aludi-

²³ Ediciones de *La oscura vida radiante*: Buenos Aires: Sudamericana, 1971; Santiago: Zig-Zag, 1984; La Habana: Casa de las Américas, 1982; Santiago: Zig-Zag, 1996; Santiago: LOM ediciones, 2007.

dos por estas novelas, no obstante, el dibujo comienza a complicarse. *Hijo de ladrón*, *Sombras contra el muro* y *La oscura vida radiante* transcurren durante el segundo lustro de la década del diez; *Mejor que el vino*, por su lado, cubre por lo menos dos décadas más y llega hasta la viudez de Aniceto (si sirve de referencia, la esposa de Rojas fallece en 1936). Es como si el narrador, ahora de forma consciente, subrayara intencionadamente un segundo ordenamiento de las precedencias formativas: el sí mismo, los amigos, la nación, el amor. La primera serie fija el lazo familiar, que es el más susceptible a la naturalización, como anterior a todo vínculo consciente y cultural; la segunda invierte ese ordenamiento y da preferencia a la amistad y el compañerismo social antes que a la familia y sus determinaciones.

El sentido global de *La oscura vida radiante* al interior de la tetralogía, tal como ha sido sugerido por la crítica, tiene mucho que ver con estos datos. El espectro de las vivencias de Aniceto se amplía claramente en esta novela, y tal vez pueda discutirse el sentido de esa ampliación. ¿Se trata solamente de su maduración política, como sugiere Fernando Moreno (“La existencia herida” 233, nota 5), o del término de su formación “política, mental, intelectual, sensible”, como advierte el propio Rojas? (“Lo que la vida” 39) Una forma productiva de poner las cosas combina el problema de los órdenes y el de estas declaraciones aisladas en una sola proposición: *La oscura vida radiante*, a diferencia de las novelas anteriores, reescribe el sentido de una formación mental, intelectual y sensible en términos políticos. Dicho de otro modo, el Rojas maduro concibe el orden político como término de la formación de un individuo.

Hay varios datos que alimentan esa conclusión. Descontando el anarquismo y una fugaz militancia en el Partido Socialista en 1951 (González Vera, “Manuel Rojas” 81), los tres pronunciamientos políticos más fuertes de Rojas son otoñales y rodean la escritura de *La oscura vida radiante*: su decidido apoyo a la causa israelita en 1968, su adhesión a la Unidad Popular chilena y su compromiso cada vez mayor con la revolución cubana a comienzos de la década del 60. En ese contexto puede leerse mejor la observación de Berta

López Morales, para quien esta novela complementa *Hijo de ladrón* en un sentido preciso: si en el texto de 1951 se propone a Aniceto como el modelo de individuo para una sociedad libre y fraterna, el de 1971 construye la imagen (por oposición, agregaría yo) de esa sociedad (“Aprendizaje” 287). Ello no autoriza, sin embargo, una interpretación “dialéctica” o “proletaria” (o sea, una adscripción marxista explícita) como quieren Emmanuel Tornés Reyes y Alfredo Gravina, y como creyeron leer también los censores de la dictadura militar chilena en 1984 (Tornés Reyes 21; Gravina 7; Soto, Marcelo 7)²⁴. De hecho, la apertura del planteamiento explícito de la novela ha permitido incluso lecturas tan generales como la de Myron I. Lichtblau, quien no percibe casi diferencias con *Hijo de ladrón* cuando define el tema central de *La oscura vida radiante* como “la ‘dignidad y valor esenciales’ de todos los hombres, sin importar su estatus social o económico” (“Narrative” 220).

Una vez afirmadas las diferencias que recortan *La oscura vida radiante* contra el fondo de la tetralogía y, como su último libro, contra el resto de la producción narrativa de Rojas, es necesario rescatar los poderosos elementos de continuidad que anudan y prolongan su intento. Más allá de las conexiones evidentes —la mantención del protagonista, su entorno y el género novela autobiográfica²⁵— algunos principios de composición permanecen inalterables y, tal vez, se utilizan de modo exacerbado. El espacio de exploración interior, por ejemplo, ocupa trechos tan largos en esta novela, de por sí extensa, que algunos críticos lo han considerado excesivo²⁶. La

²⁴ “La hija menor del escritor, la siquiatria Paz Rojas, afirma que el texto de la contratapa [censurado en 1984] era ‘el discurso de un joven anarquista de los años 20, que curiosamente era muy parecido a los discursos de los jóvenes del MIR o del PS, en los 70’” (Soto, Marcelo 92).

²⁵ Para Darío A. Cortés, incluso, “de las cuatro novelas de la tetralogía, *La oscura vida radiante* es tal vez la más autobiográfica, ya que se relatan casi textualmente hechos y experiencias de Rojas en su juventud” (*La narrativa* 140).

²⁶ “A lo largo de toda la novela hay una sensación de desorden debido a que el narrador en tercera persona recorre el presente, el pasado y el futuro simultáneamente. El uso de monólogos y diálogos interiores, soliloquios y constantes digresiones refuerza la confusión” (Cortés, *La narrativa* 135). “Apenas hay un dibujo de caracteres o psicologías individuales: la simple

dispositio, por su parte, retoma el modelo de *Hijo de ladrón* con una significación semejante, pero en un contexto más amplio: largos segmentos inconexos en los dos tercios iniciales, reflexivos, de la novela²⁷, y un desarrollo lineal en el último tercio, cuando Aniceto se ve implicado directamente en los hechos que rodean a la elección presidencial de 1920 y su deliberación lo encamina a integrarse en una comunidad que ahora es nacional.

Este rodeo, por un lado, justifica la inclusión de *La oscura vida radiante* en el segundo momento de la exploración de los imaginarios nacionales de la novelística chilena del siglo XX: pese a su escritura tardía, utiliza procedimientos artísticos y mantiene inquietudes formales compartidas con los textos fundacionales de la década del 30. Por otro lado, se debe reconocer que las preocupaciones temáticas de Rojas han cambiado en los veinte años que lo separan de la escritura de *Hijo de ladrón* (sin duda influidas por el curso del siglo), acercándolo progresivamente a un horizonte social más amplio que, no obstante, mantiene su referente arraigado en los momentos germinales del ordenamiento social del siglo. La combinación de los tres factores, en suma, instala *La oscura vida radiante* como el texto más adecuado para una indagación de esta índole.

exterioridad de las fisonomías y de los sucesos se enlaza directamente a las reflexiones generales del narrador sobre el sentido de la vida, o su falta de sentido; no existe la mediación de personajes definidos, de singularidades, de destinos personales, que parecen un lujo extraño en el mundo del hambre, del alcohol, de la intemperie” (Valente, “Manuel Rojas” 5).

²⁷ Tomo el término “inconexión” en el sentido en que lo usa Cortés Larrieu: “el tiempo de la narración adquiere una velocidad extraordinaria, que muchas veces llega a la franca inconexión” (174).

Desenfocar los consensos: una lectura nacional de *La oscura vida radiante*

El espacio de lo nacional

La anécdota de *La oscura vida radiante* no difiere mucho, en términos cualitativos, de la historia que Rojas relata en las novelas anteriores de la tetralogía, excepción hecha tal vez de los últimos dos capítulos —los más recurridos para la explicación del horizonte político del texto—, que están embebidos en la atmósfera que rodea la elección de 1920. Nuevamente se nos aparece un Aniceto caminante, solitario y precario: esta vez se encuentra en Valparaíso, hasta donde llega huyendo de un episodio violento —una escaramuza entre su grupo político y un proletario escéptico a la salida de un mítin, en Santiago— que puede costarle la cárcel. Desde allí, tras participar pasivamente en las pequeñas pillerías que el Chambeco perpetra a nombre de la “Olla del pobre” y luego de conocer un avatar mínimo de la utopía anarquista en casa de José Encarnación, se traslada brevemente a Rancagua. De vuelta en Santiago, pasa algunos meses como aseador en el Hospital Psiquiátrico, tratando en realidad de liberar a Miguel Briones, compañero implicado en el asesinato de un carabinero, pero la misión fracasa. Se enrola entonces como apuntador de una compañía teatral que recorre el país hasta Puerto Montt, y regresa luego a la capital. Subsiste trabajando en una imprenta ligada al anarquismo y, ganancia duradera, aprende el oficio de linotipista. Finalmente, el enrarecido ambiente de 1920 —la demagogia alessandrista aviva la violencia de clase y el torpe distractor de “la guerra de Ladislao” enciende el nacionalismo más obtuso— lo obliga a abandonar nuevamente Santiago con rumbo a Punta Arenas, donde se reencontrará con la compañía teatral²⁸. Dado que esa continuidad argumental admitiría una pro-

²⁸ Un mínimo contexto para comprender *La oscura vida radiante* debiera mencionar al menos tres datos de la historia política chilena. En primer lugar, el efecto polarizador de la retórica de Arturo Alessandri Palma, oponiendo la “canalla dorada” a su “querida chusma”

longación universalista o existencial en la lectura de *La oscura vida radiante* —muy acusada entre los estudiosos de *Hijo de ladrón*—, es imperativo despejar el espacio de lo nacional que articula la novela. Lo nacional, en efecto, es una perspectiva dominante en el texto, un marco ineludible en la lectura, y no solo se presenta en los episodios finales que aluden explícitamente a la historia política chilena. Revisemos entonces algunas de sus apariciones.

Que lo nacional se constituye en un marco de lectura es evidente en la apertura y el cierre de la novela, en donde claramente se busca esa clase de identificación. La frase inaugural del texto —una interrogación extendida, *Y ahora, ¿qué hacemos?*— implica directamente a una comunidad territorializada de personas, los pobres de la crisis del salitre, que se dirigen a las grandes ciudades y que interpelan —y al hacerlo reconocen y desafían— a los otros estamentos sociales de la nación²⁹. La escena final, por su parte, utiliza una estrategia distinta; no personifica la comunidad nacional, sino que

(que no tuvo ningún efecto en los movimientos populares organizados, cabe mencionar, pero que hizo pasto de la gran masa postergada). En segundo lugar, los intentos de un agónico gobierno de Juan Luis Sanfuentes por detener el avance de las ideas revolucionarias a través de la “Ley Jaramillo”, que impedía el ingreso de “subversivos” y autorizaba su expulsión del territorio nacional. En último término, la conflictiva atmósfera que propició el ministro Ladislao Errázuriz mientras se debatía la legitimidad del triunfo alessandrista al movilizar las tropas chilenas hacia la frontera norte. En mayor o menor medida, la novela se ve tocada por estos acontecimientos: una turba de nacionalistas embaucados por la idea guerrera destruye la imprenta *Verba Roja* mientras Aniceto termina de aprender el uso de la linotipia; su fuga a Punta Arenas está motivada fundamentalmente por la “Ley Jaramillo” (como extranjero, podría ser deportado); en la novela se discute largamente la ilegitimidad de la representación popular que Alessandri se arroga. José Santos González Vera relata en detalle el saqueo que un grupo aristocrático intentó sobre la sede de la FECH, dirigida entonces por Alfredo Demarí y Pedro Gandulfo (los llama “jóvenes empatriotecidos” por la guerra de Ladislao). Tal como lo cuenta González Vera, el episodio es interesante porque opone el nacionalismo irreflexivo de los agresores con una concepción más amplia de nacionalidad que, como analizaremos de inmediato, Rojas elabora en su novela. *Vid.* González Vera, *Cuando era muchacho* 273-86.

²⁹ Para calibrar la extensión del horizonte de Rojas en esta apertura puede ser útil compararla con los momentos transicionales de otros de sus textos. *Hijo de ladrón*, por ejemplo, se abre con una interpelación completamente individual —¿Cómo y por qué llegué hasta allí?. Las palabras finales de *Sombras contra el muro*, a su vez, instalan un círculo reducido que, aunque se pregunta por “el hombre” individual, intenta comenzar un diálogo comunitario: “Hay que dignificar al Hombre. El hombre solo está jodido, compañero. ¿Tú crees que todo se ha arreglado? No, no se ha arreglado nada” (233).

muestra la extensión de sus límites: en el muelle de Puerto Montt, hasta donde Aniceto ha llegado huyendo de la violencia santiaguina y donde espera embarcarse hacia Punta Arenas, lee en un periódico que Daniel Vásquez —cifra del infortunado José Domingo Gómez Rojas³⁰— ha muerto en la cárcel. Recorrido completo del territorio (desde el norte hasta el extremo sur), este planteamiento recorre también dos figuras y dos extremos de lo nacional: la adscripción a un personaje colectivo (el *nosotros* de la interrogación) y la interpelación de lo colectivo en lo individual (la noticia que llega hasta Aniceto, tan lejano, a través del periódico).

Ahora bien, al interior de ese marco hay numerosos momentos explícitos en los que se elabora la naturaleza del vínculo nacional. Lo que en *Hijo de ladrón* es apenas una posibilidad sanguínea heredada de su madre, y a veces el estorbo de un documento insignificante que ocluye la expresión humana, en *La oscura vida radiante* se vuelve el objeto de una prolongada meditación. Uno de sus lugares más significativos es el siguiente fragmento, en donde la narración tantea un esclarecimiento de lo que pueda significar Chile y arriba a una conclusión decidora:

todo lo que ahí había visto y sentido estaba formando en él su Chile, su sarna y la nieve de la cordillera, sus días de hambre y el silencioso y solitario canto de Wagner [un compañero], su ropa rota y el distante recuerdo del Pacífico moviéndose entre las rocas de la costa, la belleza joven y la miseria vieja, la fuerza que puede matar y la muerte que puede terminar con esa fuerza o crear otra, todo, todo irremediamente anclado y metido en él, todo eso era él y todo eso y mucho más era Chile, era Santiago, era Valparaíso, ese mucho que algún día podría llegar a conocer, pues sólo ahora le parecía

³⁰ Gómez Rojas fue un poeta estrechamente ligado al movimiento anarquista, autor de *Rebeldías líricas* (1913). Murió en 1920, en la Casa de Orates, hacia donde había sido trasladado desde la Penitenciaría de Santiago. Se lo había implicado en el asalto a la sede de la FECH descrito en la nota anterior.

entrar en el conocimiento: tú puedes tener hambre y sarna y piojos, pero puedes aprender y puedes conocer y todo lo que ves y sientes y sufres te dice algo y queda en ti e irradia, te convierte en un individuo que vive y crece, buena cosa de loco.

(67-8)

Hay aquí tres rasgos cardinales para una definición operativa de la comunidad nacional en la narrativa de Rojas. En primer lugar, aparece como la asociación de un conjunto de personas unidas por la experiencia común y no por un origen genealógico, racial o sanguíneo determinado; en segundo término, se nos presenta como una forma de totalidad que admite en su seno la más variada heterogeneidad (ese *todo* que luego se despliega en una serie abierta e interminable de miembros); por último, ensaya una apropiación geográfica que, consciente de sus límites, subraya más el movimiento centrípeto que el centrífugo, la identidad más que la diferencia. Conviene retener estos rasgos en tanto se oponen directamente con algunas tendencias nacionalistas de la década del 20 que, ya lo hemos dicho, buscan orígenes raciales, intentan la homogeneidad y exacerbaban la limitación geográfica como frontera tras la cual se relega al *otro* extranjero.

Esta concepción de la identidad nacional aborda algunos rasgos que coinciden casi completamente con los desarrollos teóricos y políticos más recientes. Enfatiza, por ejemplo, el carácter cultural de su construcción —o, como lo pone Grínor Rojo, el hecho de que los nacionales han llegado a vivir juntos “sin perjuicio de poseer ancestros variados [y] provenir de paisajes diversos” (*Globalización* 50)³¹. Evita también el esclerosamiento de su definición en una sola

³¹ En tanto ficción autobiográfica, la tetralogía pone siempre en juego una eventual naturalización de la identidad nacional de Aniceto pues, como se sabe, su madre es chilena. *La oscura vida radiante* resuelve la controversia a favor del *ius solis*: “tal vez la sangre, mientras esté viva, vuelve al lugar de donde partió: sólo la muerte la detiene en alguna parte. *Párate*. En los pocos años que ha vivido en esta ciudad y por más que ha sufrido hambre y tenido piojos y sarna, *ha crecido en ella y ella ha crecido en él*” (62, el subrayado es mío).

esencia inmutable, pues admite la variación sincrónica y la convivencia con otras identidades culturales —*la belleza joven y la miseria vieja, la fuerza que puede matar y la muerte que puede terminar con esa fuerza* (rasgo que, en *Identidad chilena*, subraya Jorge Larraín). Aborda su limitación evitando construir una diferencia definitiva en el lugar de la frontera (Larraín, *Identidad* 33) y, por último, se plantea como trayecto y no como fin alcanzado. En *La oscura vida radiante*, en efecto, el vínculo nacional se traduce en una variedad de términos que aluden a ese dinamismo histórico —*vecino*, el que vive al lado; *cómplice*, alguien con quien “se anda” — y se rechaza explícitamente el modo restrictivo de la concordancia política:

La palabra “compañero” le daba siempre risa, pues no se sentía compañero de nadie; quizá para él sólo existía la palabra cómplice, aunque la desconociera o no la usara. Andaba con alguien, se juntaba con alguien; andar era el verbo preciso, o caminar, caminar, palabra de ladrones y de putas, de filósofos y de observadores, “yo le enseñé a caminar”, “él me enseñó a caminar”, “caminemos y conversemos”, caminar por aquí, por allá, caminar es conocer, ... sólo caminan los que están en libertad y los que están sanos ... me gusta caminar, el que camina encuentra oportunidades, trabajo, mujeres, hombres, ideas, cosas para robar o sólo para mirar y observar.

(107)

La validez de un eventual espacio nacional en la novela puede cuestionarse, legítimamente, a partir de dos objeciones distintas. Desde un punto de vista biográfico, o bien desde un acento referencial en la indecidibilidad fundamental del texto, surge el hecho de que Rojas mismo nunca se declara chileno sino que, a lo sumo, chileno-argentino³². Desde una perspectiva política, a su vez, pa-

³² Así lo afirma él mismo en una entrevista: “¿Se siente argentino o chileno?”, le preguntan. “Soy argentino. Soy chileno”, responde él (“Lo que la vida” 32). Así también lo considera una

rece paradójico adjudicar un horizonte nacional a la obra de un autor que más arriba definimos como anarquista, suponiendo que el anarquismo impugna la noción de patria (Rolle 79).

La primera objeción es la más obviamente rebatible, porque alude en el fondo a una eventual disputa entre el lugar de nacimiento y el lugar de adopción, y remite indirectamente a la naturaleza del vínculo nacional. Si podemos definir el lazo nacional como una construcción que ocurre entre personas “que han terminado por vivir juntas” (Rojo, *Globalización* 50); si precisamente Rojas discurre alrededor de ese eje y si, además, el *nosotros* que interpela su marco es inequívocamente chileno, entonces no cabe otra cosa que pensar el espacio comunitario de la novela como nacional, y ello independientemente de los datos de un registro civil u otro³³.

El asunto de la disponibilidad del anarquismo para inscribirse en un encuadre nacional es más arduo —eventualmente debatible— y requiere de un minucioso tratamiento doctrinario. En rigor, la oposición radical del anarquismo no se instala entre el individuo y la nación, sino entre el individuo y el Estado; por su parte, y como ya hemos señalado, el concepto moderno de comunidad nacional se aparta cuidadosamente de la noción de Estado, pese a que muchas veces constituyan fenómenos sincrónicos³⁴. ¿Significa que en

parte de los críticos, como Enrique Espinoza (50) y Jaime Concha (“Los primeros cuentos” 333, nota 1). Se trata en todo caso de una discusión que a primera vista es impertinente —parece avivar un sentimiento de propiedad muy decimonónico—, pero cuyo interés se revela cuando uno advierte otro grupo de críticos, que incorpora *Hijo de ladrón* al canon chileno sin detenerse a pensar cómo o por qué ocurre. Es el caso, por ejemplo, de Román Soto cuando dice: “sin duda *Martín Rivas* e *Hijo de ladrón* son aún dos de las novelas nacionales más conocidas de Chile” (267).

³³ Es, ciertamente, la idea que tiene Rojas en mente cuando señala en “Chile, país vivido” (un título que instala la nación en el ámbito de la experiencia construida), lo siguiente: “Si me preguntaran ... cómo es Chile, no sabría decirlo. Es un país que he vivido y sentido, un país como un ser humano, con una forma y una expresión que cambian según quien lo mire y cuya esencia es de absoluta propiedad de quien lo hace. Tampoco sabría ni querría describirlo en la forma en que un anatómo-patólogo describe las tajadas que va sacando de un cadáver o como una dueña de casa las capas de una torta de hojaldre: aquél ignora las condiciones que tuvo el hombre, y que yo pude conocer, y ésta el sabor de la torta, que he comido” (36).

³⁴ Es un problema discutido antes en este trabajo. *Vid.* Capítulo I, 25-6.

el pensamiento ácrata existe un lugar para la comunidad imaginada? Por supuesto, y ello ocurre incluso en el trabajo de un autor tan radical como Mijaíl Bakunin, donde se puede leer que “el Estado no es la patria; es la abstracción, la ficción metafísica, mística, política y jurídica de la patria. La gente sencilla de todos los países ama profundamente a su patria; pero éste es un amor natural y real” (2). En los hechos, además, los movimientos populares chilenos mantuvieron un precario equilibrio favorable a la autonomía nacional de sus acciones frente a las variadas presiones internacionalistas que sufrieron en el curso del siglo XX, y el anarquismo no es una excepción³⁵. Todo esto implica en el fondo que debemos precisar muy claramente los términos en este punto; cuando *La oscura vida radiante* incrusta alusiones irónicas como “hay que defender la patria de estos rotos que solo piden más comida” (8), o “no vivas conforme al tiempo, ni al sideral ni al civil: el sideral sólo sirve para las estrellas y planetas y el civil para que suban y bajen los presidentes de la República” (369), esa patria y ese espacio civil no corresponden a la patria y la civilidad posibles de la construcción utópica; aluden a una patria y una civilidad que para 1920 había entrado en crisis. Es la nación de *Martín Rivas*, que tanto fustigan políticos, escritores y ensayistas desde el Centenario hasta la década del 30, una comunidad que se sostiene en un pacto vetusto y ya caduco.

Crisis de un pacto antiguo

Muchas de las alusiones manifiestamente patrióticas que podemos encontrar en *La oscura vida radiante* parecen echar por tierra la discusión anterior. Es como si la idea de nación formara parte de

³⁵ Para el caso del socialismo marxista, *vid.* Capítulo I, nota 36. En cuanto al anarquismo, Rolle apunta que “los extranjeros fueron mucho menos importantes en el movimiento libertario chileno que lo que lo fueron en otros lugares de América, impresión que se ve confirmada con la lectura de los periódicos ácratas en los que se hace evidente la primacía de los anarquistas chilenos en las tareas de organización y agitación” (52).

un vocabulario que solo se utiliza para atacar lo que nombra, como si “patria” formara parte del mismo paradigma en el que hallamos también *burgués*, *oligarca* y *conservador*. Cuando Aniceto se explica las causas de la efervescencia política que vive hacia el final de la novela, por ejemplo, lo hace en unos términos bastante sencillos y que tal vez destruyen el espacio nacional:

Oiga, jovencito, no se meta en eso, déjelo, déjelo así, Chile es grande así, ¿para qué se agita?, ¿es usted un agitador, un subversivo, practica o sigue ideologías extranjeras, esas que traen los rusos y los judíos?, deje a Chile tal cual es, no hay que cambiar nada, hay que conservar las tradiciones, la bandera y la estrella solitaria, los Padres de la Patria, la Constitución.

(325)

Pero en esta clase de declaraciones no está verdaderamente en juego la idea de una comunidad imaginada como soberana y limitada; ocurre que la idea misma de nación, a los ojos del narrador, ha sido secuestrada por una clase en particular y se la utiliza para preservar la explotación de las restantes. Las tradiciones que se deben conservar son las del siglo XIX, la patria que se protege es la que habían alegorizado Leonor Encina y su marido, el vínculo que se ataca es el que había sellado décadas atrás, para su propio beneficio, la burguesía³⁶.

Pero el interés de la novela no se agota en una denuncia conocida en la década del 20 y que para la década del 70 se había convertido en lugar común e incluso en un estribillo político. *La oscura vida radiante* parece postular que el pacto nacional decimonónico ha permeado todas las clases, y que cualquier invocación patriótica entraña un engaño y se hace merecedora de la burla irónica o el

³⁶ Para una lectura de *Martín Rivas* en clave ideológica *vid.* el ineludible prólogo de Jaime Concha en Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977: IX-XL.

rechazo explícito. Es el problema de la gran fiesta patriótica del Cerro Cordillera, en Valparaíso, cuando José Encarnación desvía algunos fondos reunidos para organizar una gran fonda e instala un dispensario que usarán los habitantes del cerro; con un argumento macabro, es expulsado por los mismos a quienes intenta ayudar: “Nosotros no *tenimos* nada que ver con leseras —dijeron los hombres del Comité Patriótico del Cerro Cordillera—. Somos patriotas y nada más” (138). La penetración social del antiguo pacto aparece también en otros momentos, en el argumento socarrón que el Chambeco usa para engañar a sus conciudadanos a nombre de la olla del pobre —“Ustedes son chilenos, como nosotros, y nosotros estamos en la mala; *ayúdenlos*, por favor, sean buenos chilenos” (110)—, y sobre todo en el único episodio que se desliza hacia la alegoría en la novela, el que representa el espacio nacional bajo la forma de una compañía de teatro³⁷.

El “andar entre artistas” que Aniceto lleva a cabo en *La oscura vida radiante*, a diferencia de lo que ocurre en *Mejor que el vino*, se construye nítidamente en contrapunto con el orden social que critica. El resultado de esta operación permite, al mismo tiempo, retirar las etiquetas que la doctrina impone (*burgués, conservador, oligarca*) y develar el mecanismo de explotación en la intimidad de su gestación. La compañía tiene sus propios capitalistas, los tristemente mezquinos Alejandro y Pepita, “empresarios de empuje”; su propia clase media, los actores, quienes viven al día y que de vez en cuando se entretienen con el juego o la comida; su propio proletariado, que forman Aniceto, Antonio y el tramoyista; su propio estamento indígena, el orgulloso mapuche Diego; su propio alienado, el servil Rolando. Alejandro y Pepa, como es natural, intentan lucrar a

³⁷ Jaime Concha analiza en “Laguna” un fragmento análogo a este del Chambeco en *La oscura vida radiante*. Su lectura, a diferencia de la que intento aquí, no reconoce en el anarquismo la posibilidad de una identidad nacional ni distingue conceptualmente entre Estado y nación: “Doblemente problemática, por artificial y adventicia, incluso ‘extranjera’, la chilenidad resulta ser algo instrumental y accesorio, que se quita o que se pone cuando las circunstancias aconsejan ... este rechazo de la chilenidad tiene su origen en el ideario anarquista con su negación radical del principio de nacionalidad —y de la ciudadanía como algo meramente burocrático impuesto por el Estado” (335).

costa de los demás; los demás, siguiendo rígidamente el designio político del texto, se rebelan, aceptan la explotación o simplemente renuncian. En el curso de unas pocas semanas, es lo que me interesa señalar, se reproduce a una escala mínima la estructura del antiguo pacto nacional decimonónico, e incluso se acude regularmente a su maquinaria discursiva. Así lo muestra la perorata que Alejandro, subido ya al tren que lo llevará a la próxima ciudad, echa sobre los inocentes que se reúnen en la estación para cobrar sus deudas:

[les reprochaba] su mal agradecimiento: todas las noches, mejor dicho, para todas las noches, los dueños de hoteles y residenciales recibieron entradas gratuitas, tanto los patrones como la servidumbre —se daban invitaciones gratis para aumentar el número de los asistentes—, los mozos, las camareras y las mujeres de la cocina, ¿y qué recibía en recompensa la compañía?, nada, el pueblo no había respondido al noble esfuerzo de los artistas chilenos, prefería emborracharse, ir a bailar a las casas de canto y baile o simplemente dormir en sus covachas, y ahora los hoteleros y dueños de residenciales, de quienes, gracias a una mayor cultura, podía esperarse una comprensión y una ayuda, quieren embargar los equipajes y los decorados para hacerse pago de sus miserables deudas. ¿Así se forja Chile, así se hace patria?

(244)

Auspiciado por la gastada retórica nacionalista que, en este ejemplo, muestra sus costuras de modo evidente, Alejandro hace una graciosa verónica para invertir la repartición de culpas: es él, el propio explotador, quien debe indignarse ante tamaña tacañería por parte de los explotados; son ellos, los explotados, quienes no quieren ser patriotas. Aunque en clave jocosa, el resultado es idéntico al del espacio social —la distancia hacia el otro—, porque a fin de cuentas el posadero teme a los artistas, “tienen fama de sinvergüenzas, explica: lloran en el escenario, se quejan, el público llora también y después no pagan las cuentas” (248).

Perspectivas políticas

La formulación de un espacio nacional y la constatación del agotamiento de la sociabilidad decimonónica describen solo en parte la mirada que esta novela despliega sobre el Chile de 1920. Aun si ceñimos el valor de *La oscura vida radiante* a un lugar mínimo, aun si solo la leemos como “la novela política” de Manuel Rojas, de todas formas hay en ella un diagnóstico y un posicionamiento explícitos que vale la pena recuperar. Su significación, como veremos, aparece especialmente en los matices.

Un primer nivel de análisis es el de las declaraciones manifiestas del relato, y considera un número importante de frases sueltas, diagnósticos terminantes y opiniones rotundas del narrador y del joven Aniceto. Me refiero a la extensa historia de la pobreza nortina que abre la novela³⁸, a la historia del anarquismo que le sigue (y que integra al chileno Francisco Bilbao a la tradición de Babeuf, Saint Simon, Fourier y Proudhon)³⁹; hablo de episodios ejemplarizadores como el que protagoniza Miguel Briones, cautivo en el hospital psiquiátrico, cuya enseñanza es el modo en que la institución estatal se opone directamente al individuo⁴⁰, y apunto especialmente a las formas de opinión contingente que saturan los dos capítulos finales⁴¹. En este nivel el lector encuentra poco más que la descripción consabida de la crisis social de principios de siglo: la creciente desigualdad entre ricos y pobres, la progresiva conciencia de clase que

³⁸ *La oscura vida radiante* 7-17.

³⁹ *La oscura vida radiante* 34-41.

⁴⁰ *La oscura vida radiante* 175-216.

⁴¹ La explícita metáfora de los tortífagos es un buen ejemplo de ello: “El hombre [evidentemente Arturo Alessandri] que ha tenido en sus manos, durante cerca de cinco años, la torta presidencial, será cambiado el año próximo; ya no debe quedarle torta (para los demás, porque la propia no habrá disminuido, al contrario, no habrá hecho más que crecer); esa torta dura cinco años, dura lo que dura el que la tiene ... en el siglo pasado uno de ellos estimó que sería bueno dar a la clase media algunas migajas y colocó a hombres de esa clase en los ministerios y hasta en la diplomacia; así, el hombre de la clase media, el siútico, es decir, arribista, es decir, intruso, es decir, imitador burdo, entró a competir, en inteligencia, en aptitudes y en apetito con los que así lo bautizaron...” (*La oscura vida radiante* 358).

atraviesa el horizonte social y lo divide en compartimentos estancos (el explotado, el explotador), la violencia abierta y solapada que comienza a desplegarse desde el Estado y las clases acomodadas. En consonancia con el análisis ácrata, veremos ahora la oposición directa entre el individuo libre y el Estado, las formas más o menos ingenuas en que es posible vivir privadamente la utopía anarquista, los momentos de solidaridad entre individuos marginados.

Al lado de estas expresiones convencionales, no obstante, *La oscura vida radiante* dispone un curioso aparato que cuestiona y relativiza las afirmaciones limpias de la doctrina política. La violencia estatal, por ejemplo, cuya versión maniquea es el hospital psiquiátrico, de alguna forma se modera cuando constatamos que justamente es el Estado el que se ofrece como superficie de contacto entre los miembros de unas clases sociales que, en la plaza pública, debieran estar en conflicto. Ocurre con el propio Aniceto, cuya estadía como “imbunche” en el edificio de la calle Olivos le permite estrechar lazos con Juan, el médico anarquista, con los asalariados perpetuos de la institución e incluso con algún gendarme que comparte con él un momento de risa⁴². La interpretación libertaria ortodoxa querría ver aquí la instancia en que los seres humanos se encuentran *a pesar* de las redes de poder que los separan; sugiero que el encuentro se produce *por medio y gracias* a estas mismas redes. En el otro extremo del espectro político, a su vez, la entrega concienzuda a la Idea no asegura una recompensa por parte del diseño novelesco: José Encarnación, hombre vegetariano cuya casa abierta es un modelo moral donde se recibe a todos, donde cada quien aporta lo que puede y donde los dueños viven en irrestricto amor libre, es castigado en el relato con el malentendido crónico y la huida de su pareja⁴³. Este segundo nivel de análisis es especialmen-

⁴² “¿Es empleado de aquí?’ ‘Sí, pues, aseador, ¿que no me ve?’ ‘Claro que lo veo —contestó el gendarme, sonriendo—; perdone, lo tomé por un enfermo. No corra tanto. Con ese delantal y ese tarro parece loco’. Se rieron los dos y Aniceto siguió hacia dentro. ‘No sé qué será más loco: ser aseador o ser paco’” (*La oscura vida radiante* 185).

⁴³ *La oscura vida radiante* 130-41.

te significativo cuando se trata de los compañeros anarquistas de Aniceto: lejos de la hagiografía grupal, su descripción incluye personajes nobles y generosos —como el propio José Encarnación— y también una lista alarmantemente larga de ácratas que devienen pillastres puros y simples —el Chambeco—, ladrones profesionales —Alberto— y asesinos ocasionales —René, cuya pistola gatilla la huida de Aniceto al comienzo de la novela. La yuxtaposición de una serie de declaraciones políticas manifiestas y un contrapunto que relativiza esas afirmaciones es claro en los términos del análisis ideológico que sugerimos más arriba: sin renunciar a la utopía, se la difiere en un futuro aún indiscernible; sin renunciar a la denuncia social contingente, se abren las posibilidades de comunicación en lo inmediato⁴⁴.

El espacio que se resiste con mayor vigor al endurecimiento dogmático es, paradójicamente, el de la constitución de la franja marginal que más parece interesar a la autoría de la novela. Como en otros textos de Rojas, en esta novela el compartimiento de los “extrasociales” es de difícil definición: incluye a las esposas abandonadas de Rancagua, que se ofrecen de forma equívoca para poder comer a expensas de los tristes galanes que son Aniceto y sus amigos⁴⁵; al padre de Eduardo, labriego en los campos áridos de Caleu que recibe a su hijo ingrato sin odio y sin nostalgia⁴⁶; a las prostitutas de Valdivia, que enseñan a Aniceto el límite de su animalidad⁴⁷; a las almas en pena que asisten a las funciones de la compañía de actores, etcétera. En algún sentido la presencia de lo marginal es exterior: salvo su propia subjetividad y la de sus amigos (y eso de manera relativa si pensamos que la novela, en tanto autobiografía, persigue precisamente ese esclarecimiento porque aún no lo posee), Aniceto pocas veces está interesado o capacitado para explicar la

⁴⁴ La legalidad de este procedimiento es enunciada explícitamente en la novela: “la historia no se hace a gusto de uno y a la hora que uno pide” (135).

⁴⁵ *La oscura vida radiante* 148-74.

⁴⁶ *La oscura vida radiante* 74-96.

⁴⁷ *La oscura vida radiante* 281-6.

profundidad personal de los individuos con los que se relaciona. Todo lo más, se limita a tejer una serie de hipótesis que le sirven para intentar comprenderlos: quién sabe si Miguel Briones enloqueció o encontró la iluminación, si las mujeres de Rancagua son víctimas o si abusan de los jóvenes, si el padre de Eduardo está feliz o contrariado con la visita de su hijo.

En esa distancia se dibuja la representación de la marginalidad como *Darstellung*, apenas como una mostración que evita unificar esencias de clase o conciencias comunes. La serie queda siempre abierta por uno de sus extremos, siempre es posible completarla con otro personaje que instala su individualidad y su diferencia. En esa distancia, también, se instala el éxito de la novela como representante de la marginalidad, pues no exige la adecuación de sus personajes a ninguna narrativa estricta, a ninguna moral establecida, a ninguna definición determinada. Una de las mayores virtudes del relato, y una de las razones del éxito del entero proyecto de Rojas, estriba justamente en advertir que esas clases populares que están entrando trabajosamente en el imaginario nacional son plurales y discontinuas, y que su representación, si quiere ser efectiva, debe admitirlas en su discontinuidad.

Pese a todo, *La oscura vida radiante* no es completamente un relato de reconciliación política o social. La superficie explícita que examinamos más arriba, junto con la aguda crítica que se deja caer sobre el patriotismo vacío y que González Vera podría llamar “empatriotecimiento”, nos recuerda a cada momento que el espacio nacional vive en conflicto y que el antiguo pacto está en un callejón sin salida, en un *impasse* del que no parece fácil salir:

la vida de un país, de los países habitados por seres humanos, es siempre lamentable y a Aniceto le parecía que sería peor cada día; en los países suceden cosas casi siempre malas, carestía, pobreza, mugre, robos, guerras, asesinatos, especulaciones, cesantías, huelgas, y los gobiernos son ineptos, cuando no ladrones y asesinos; hay algunos que empiezan bien, civiles o militares, pero el poder y el dinero los corrompen; y todas aquellas calamidades caen, precisa-

mente, sobre la cabeza de los habitantes pobres, que además de eso tienen sus propias penurias: enfermedades, soledad, abandono, no hay para dónde mirar.

(*La oscura vida radiante* 339)

Es sobre todo en la propia escritura donde Rojas proyectará su diseño posible para un nuevo pacto nacional.

Diagrama de un nuevo pacto

Una de las preocupaciones más constantes de Manuel Rojas en relación con su escritura es la definición de un estilo personal: “esta objeción [que carecía de estilo] me mortificó durante mucho tiempo, pensé mucho en ella y a veces consulté a los amigos: ¿tengo yo estilo?” (“Hablo de mis cuentos” 59). En entrevistas posteriores nunca entrega una respuesta directa, y sólo después de *Hijo de ladrón* el tema puede retornar, pues ha sido elaborado y ya no se presenta como conflicto sino como afirmación: “A mí se me puede leer en cualquier parte, aun en las traducciones. Sencillamente porque no limito los temas a modismos determinados” (“Lo que la vida” 32). La escritura de Rojas es un texto traducible; su español neutro puede trasladarse a otros idiomas y no sufre grandes pérdidas. Pero al mismo tiempo, quiero proponer, la escritura de Rojas es en sí misma una traducción, y como tal se inscribe ya no en el horizonte de lo internacional, sino en el propósito —consciente o inconsciente, impensado o deliberado— de crear una *lingua franca* que comunique el centro de la sociedad con su margen. En otras palabras, Rojas se convierte en un traductor del espacio nacional⁴⁸.

⁴⁸ David Viñas ha definido la obra de Rojas “como una suerte de ‘internacionalismo literario’”, en lo que está de acuerdo con el autor de *La oscura vida radiante*. A renglón seguido agrega una precisión que ilustra muy bien lo que quiero decir: “Escribir para cualquiera que se tomase el trabajo de agarrar algún libro mío y lo paladeara sin perder el propio sabor de boca” (Viñas 88-9).

El primer indicio es lingüístico, y pertenece a la enunciación: ¿cómo leer, si no es en esta clave, las intervenciones de un narrador que se detiene a menudo para explicar el sentido de las palabras que utiliza? Tomemos el siguiente ejemplo:

La palabra cachada viene de cacho o asta de buey y de lo que puede contener o contiene, chicha, vino o aguardiente, cuando sirve de recipiente para cualquiera de esos apreciados líquidos; cachada es lo que se echa al cacho y lo que el cacho contiene, sea poco o mucho, pero el nombre indicaba que en aquella cafetería se trataba de mucho, de una gran porción .

(155-6)

Claro, preciso y didáctico, el fragmento juguetea peligrosamente con la definición de un diccionario ilustrado (*cacho o asta de buey y lo que puede contener o contiene*), y al mismo tiempo mantiene la posibilidad de reclamarse marginal por cuanto aquello de lo que se habla, la *cachada*, es un saber que pertenece legítimamente al ámbito rural o popular. La aclaración se dirige, por una parte, al letrado que ha tomado el libro como toma otro cualquiera y se encuentra inadvertidamente con un mundo que desconoce; por otro lado, la definición parece escrita *también* para un lector indocto que, por alguna casualidad, ha llegado a la novela y puede descubrir, con cierto asombro, su propio saber informal puesto en el molde que tiene el saber letrado. Texto con doble entrada, el fragmento traduce en ambas direcciones: al letrado el saber popular en la forma del saber institucional, al iletrado la forma de la institución operando sobre lo conocido. Este es un principio estructural de *La oscura vida radiante*.

El segundo indicio es temático y pertenece al enunciado: ¿cómo leer, si no es en la clave de una traducción, la representación del sujeto marginal que mostrábamos más arriba como *Darstellung*? Aniceto mismo es el ejemplo en este caso: la novela lo muestra, en

tanto objeto de la narración, como un individuo precario y aislado de las redes de integración social; en tanto narrador maduro, en cambio, es un hombre integrado y un letrado. Maneja el código de la literatura (ha escrito un libro), sus formas y convenciones (el código de la definición, por ejemplo). La novela se convierte en un texto de doble entrada que traduce en ambas direcciones: al letrado, y en su idioma, la existencia de unos sujetos que están más allá de su percepción directa; al iletrado, en la lengua de las instituciones, un sujeto como él mismo que ha podido, finalmente, integrarse a las redes centrales del tejido social⁴⁹.

Roland Barthes llamaba “estructura diagramática” a la analogía proporcional que se establecía entre las partes de un relato y algún otro objeto de la cultura. La traducción, en este caso, es el contenido metalingüístico que establece la analogía; el segundo término, quiero proponer, es la identidad nacional. Aceptemos que en la novela existe realmente el espacio de lo nacional concebido en términos modernos; aceptemos también que registra el declive de una versión posible de esa identidad: ¿cuál es, entonces, el nuevo pacto que propone Manuel Rojas?

Se trata, por lo que hemos visto hasta aquí, de un pacto inclusivo y no excluyente, de una nación que se reconoce en su diferencia y que traduce sus lenguas de clase y de origen. Un pacto que requiere con urgencia mediadores, por cierto, políglotas que entiendan ambos idiomas y puedan ponerlos a trabajar en conjunto. Palabras más o menos, es la imagen que el relato histórico nos entrega de una clase media que, desde 1938 y hasta 1952, al menos, llevó a cabo el último proyecto que merece el calificativo de nacional (Correa et al. 142), que amplió las bases de la representación política y se quiso republicano.

⁴⁹ En este sentido se mueve una de las hebras finales de la novela: Aniceto aprende el oficio de la linotipia y lo ejerce en un diario que, sintomáticamente, se llama *La Nación*. De ser un joven que vive al garete se convierte en un asalariado, pero no en cualquier asalariado: en el que vierte las ideas manuscritas en papel de periódico, en el que comunica al individuo con la comunidad.

La traducción aspira a la transparencia, pero sabemos que también es traición. El nuevo pacto, surgido de un movimiento complejo que requiere plasticidad y movilidad, se verá traicionado por su tendencia a la estabilidad y la esclerosis.

CAPÍTULO IV

EL ESPLENDOR DEL RELATO NACIONAL

EL ESPLENDOR DEL RELATO NACIONAL
La sangre y la esperanza de Nicomedes Guzmán
y *Patas de perro* de Carlos Droguett

La placidez ambiente encubre terribles dramas,
que son dramas nacionales.

Nicomedes Guzmán

Mi obra novelística aparece signada
por la sangre y la violencia
porque la historia de nuestro país aparece signada
por la sangre y la violencia.

Carlos Droguett

Nicomedes Guzmán y Carlos Droguett pueden representar, con cierta facilidad, los dos extremos de nuestra historiografía literaria. Ningún escritor como Guzmán compendia de forma más ajustada los atributos que definen a su generación, la neorrealista de 1942, cuya versión local se llamó “generación de 1938” y produjo la llamada “novela del acoso”¹. A ningún escritor como a Droguett, por

¹ En el sistema de Cedomil Goic, como se sabe, la generación de 1942 abarca a los escritores hispanoamericanos nacidos entre 1905 y 1919 (*Historia* 217-44). “Generación de 1938” es un término ampliamente aceptado por la crítica —por su carácter descriptivo más que explicativo—, pero se lo utiliza con un significado local, pues designa con alguna libertad a los escritores chilenos, narradores y poetas, para quienes el triunfo de Pedro Aguirre Cerda y el Frente Popular es una marca determinante. Según Luis Muñoz la generación del 38 estaría constituida por “grupos de narradores como el de los ‘Angurrientos’ de Godoy, el de ‘El verdadero cuento en Chile’ de Miguel Serrano, el de los ‘Nuevos cuentistas chilenos’ de Nicomedes Guzmán; y por grupos de poetas como el de ‘La Mandrágora’, el de los ‘Poetas de la claridad’” (“La generación” 93). Los límites son difusos, sin embargo, y ni siquiera se restringen a la pura literatura: un especialista en la obra de Juan Godoy, otro epítome generacional, registra como miembros a figuras difícilmente clasificables, como Armando

su parte, se le puede colgar con más facilidad la etiqueta de singular o, lo que a fin de cuentas es equivalente, de olvidado o marginal en relación con sus contemporáneos². En este capítulo intentaré una lectura crítica de los imaginarios de la nación desplegados en las novelas más significativas de estos autores —me refiero a *La sangre y la esperanza* (1943) y *Patas de perro* (1965) respectivamente—, y para ello será necesario desplazar ligeramente las determinaciones de la historia literaria hacia sus polos opuestos. En cuanto a Guzmán, se trata de buscar una significación de lo nacional que vaya más allá de la interpretación marxista y su lectura ortodoxa: en su articulación retórica, mostraré, existe una alegoría nacional compleja y curiosamente conservadora. En cuanto a Droguett, se trata de invertir la clásica interpretación centrada en el niño-perro como individuo hacia una lectura hecha en términos sociales: no la historia de un otro incomprendido, voy a sugerir, sino el retrato de la comunidad que lo persigue como a un otro cualquiera, un otro que es, literalmente, insignificante.

Antes de adentrarnos en la lectura específicamente nacional de estas novelas, sin embargo, es necesario despejar tres problemas teóricos e históricos que dan cuenta de las vertientes más recorridas de la crítica sobre estos autores. El primero es la pregunta por el modo de representación, y puede enunciarse de la siguiente manera: ¿cómo entender la simultánea pertenencia de *La san-*

Roa, Eduardo Frei, Félix Schwartzmann y Roberto Matta (Lyon 24-7). “Novela del acoso” es el término que acuña José Promis para describir la producción narrativa de la generación de 1942 en Chile (*La novela* 109-46). En cuanto al carácter ejemplar de la imagen pública y la obra de Nicomedes Guzmán, nadie lo expresa mejor que Luis González Zenteno, cuyo artículo “Nicomedes Guzmán: figura representativa de la generación de 1938” termina convirtiéndolo en categoría: “Pezoa Véliz y Baldomero Lillo son los Nicomedes Guzmán de su tiempo y otros Guzmanes se encargarán de confirmarlo al cabo de otro medio siglo” (127).

² Algunos ejemplos: “a pesar de tener una obra extensa y de claro significado, continúa siendo poco conocido” (Lomelí, *La novelística* 11); Carlos Díaz Amigo habla de “la postergación que su obra ha tenido por parte de la crítica, motivo por el cual es menos conocido que otros autores que poco han aportado al desarrollo de la literatura en nuestro país” (“La novelística” 23); Soledad Bianchi: “se alza como una figura distinta y casi solitaria dentro del panorama chileno” (27); Nicasio Perera: “escritor marginal por vocación y largamente marginalizado por variadas razones, a las que ni siquiera él mismo es ajeno” (91).

gre y la esperanza y Patas de perro a un modo de representación superrealista o vanguardista y a una forma, aunque sea heterodoxa, de realismo? Dicho de otro modo: ¿dónde se encuentra lo vanguardista o superrealista (en un sentido amplio) en un texto como el de Guzmán, dónde la representación de la realidad en el de Droguett? El segundo problema se refiere a los objetos de su representación, y tiene un tenor parecido a la pregunta que hacíamos a las novelas de Manuel Rojas: ¿cómo se construye la periferia o sujeto popular que estos textos representan, cuál es el sujeto marginal que quieren reivindicar? El tercer problema enfrenta la pregunta por lo nacional, es decir: ¿de qué nación hablamos en unas novelas que, sugiere la crítica, se articulan preferentemente en torno al eje de las clases sociales?; ¿hay acaso un conflicto —ni político ni ideológico, sino representacional— entre una y otra noción de comunidad? Tras el análisis detallado de los textos, por último, propondré una interpretación de estos imaginarios nacionales rescatando su aspecto más sobresaliente: el hecho de que, pese al diagnóstico desolador que hacen de la comunidad y a su insistencia en los problemas y conflictos irresueltos del pacto nacional mesocrático, afirman dialógicamente su existencia y aceptan, finalmente, esos conflictos y problemas como condición de posibilidad de la nación en su momento más sólido durante todo el siglo XX chileno.

Realismo, margen, nacionalidad

Más allá del realismo: la generación de 1938

La palabra *realismo*, tal como se la utiliza en relación con la obra de Nicomedes Guzmán, suele tener dos connotaciones opuestas. Por un lado quiere decir “tradicionalismo” estético y, en términos sutilmente derogatorios, cierta distancia con respecto al polo innovador de la narrativa que le es contemporánea. Al mismo tiempo

—ahora como una evaluación positiva— quiere decir cercanía con “la verdad” o bien con una evaluación particular de la realidad que es, típicamente, coto reservado al pensamiento político progresista de mediados del siglo XX³. Sin importar cómo se lo evalúe, no obstante, este carácter “realista” se ha valorado primordialmente en cuanto los objetos de la representación, y su consideración a veces eclipsa la representación pensada como producción. Sea porque se piensa que los medios utilizados por Guzmán pertenecen a una época pasada o simplemente porque no interesan —para efectos proselitistas o polémicos—, el caso es que el foco de la crítica ha estado mucho más concentrado en *qué* se representa que en *cómo* se representa⁴. El único recurso estilístico más o menos original que se le concede a la poética de Guzmán y de algunos escritores que le son afines, como Juan Godoy

³ Conviene advertir, en todo caso, que el concepto de realismo que reconstruyo difiere de lo que podríamos llamar la “doctrina realista” incluso decimonónica, menos ingenua. María Teresa Gramuglio define acertadamente el realismo literario moderno como “una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica ... [y que] aspira a alcanzar una representación verosímil” (22-3). Como se sabe desde antiguo, el criterio mimético es *verosimilitud* y no *verdad*.

⁴ La evaluación negativa del “realismo” de Guzmán es obviamente propia de una perspectiva historiográfica que tiene a la vista las obras más experimentales del siglo. Es lo que se lee, por ejemplo, en el trabajo de Cedomil Goic en 1972: “Desde el punto de vista de la literatura, los narradores sociales, utilizaban las estructuras y el género de la novela tradicional, eran conservadores en cuestiones narrativas y representaban un mundo de implicaciones revolucionarias con esos recursos manidos. Cuando se avinieron a utilizar las innovaciones literarias las asumieron con reticencias y limitaciones. En cambio, los nuevos narradores que surgieron en la vigencia para apropiarse de la auténtica vanguardia literaria, eran revolucionarios en materia de literatura” (*Historia* 220); y de José Promis, escrito en 1993: “Las nuevas formas de disposición narrativa alejan significativamente los discursos treintayochistas del código narrativo naturalista, aún a pesar de que la configuración profunda de la realidad representada pudiera conservar todavía algunos de los rasgos básicos del ordenamiento dicotómico positivista” (*La novela chilena* 121). La evaluación positiva, por su parte, es característicamente contemporánea a la producción de estas obras: aparece en la reseña que Ricardo A. Latcham escribe para saludar la aparición de *La sangre y la esperanza* en 1944: “El mundo que describe Guzmán le sirve de palanca de combate, de instrumento de precisión óptica, de realismo obrero” (“Una novela” 9-10) y, por cierto, en los intentos de Fernando Uriarte por dar una identidad a la novela proletaria en Chile: “La novela de Nicomedes Guzmán ... viene a ser la humilde manifestación literaria de un estilo de vida, sorprendido al ritmo de su acontecer; un documento decisivo que registra las condiciones concretas que transforman al niño en un adulto con conciencia de clase” (102).

o Reinaldo Lomboy, es el uso extensivo de la forma testimonial, cuyos textos y paratextos buscarían o se impondrían el deber de “copiar la realidad”⁵.

Al lado de este juicio que, aunque ideológicamente contradictorio, puede considerarse consensual, existe una gran dispersión al momento de definir qué es lo “nuevo” del realismo treintayochista. Las únicas constantes son exteriores y metodológicas, pues se trata de una preocupación nacida con posterioridad a la vigencia inmediata de las obras de Guzmán y sus contemporáneos (aparece en la década del 70) y se enfoca, esta vez de modo particular, en los procedimientos representativos mucho más que en los objetos. En rigor, como señala Lucía Guerra, el del Guzmán es un “dilema estético por resolver” (“Estética y compromiso” 104) que podría resumirse como la búsqueda de rasgos vanguardistas o al menos no realistas en un texto como *La sangre y la esperanza*. Por cierto, una de las motivaciones centrales de esta clase de estudios es política; de un modo quizá mecánico se espera que al legitimar estéticamente la obra en términos no realistas se legitime también su discurso ideológico explícito⁶.

La naturaleza problemática del dilema puede quedar bien representada en el juicio que Ricardo A. Latcham hiciera, en 1944, a propósito de *La sangre y la esperanza*: “las descripciones, con resabios de mal gusto en ocasiones, son por lo general precisas y se manifiestan en pinceladas oportunas, con manchas seguras, con nítidos caracteres de objetividad lograda y certera” (“Una novela” 12).

⁵ Sobre el testimonio como cauce formal de las novelas de la Generación del 38 *vid.* Guerra, “Estética y compromiso” 107-16; e Iñigo Madrigal, “La novela” 35-6. Eduardo Barraza estudia los paratextos de *La sangre y la esperanza*, *Los hombres oscuros*, *Norte Grande* y *60 muertos en la escalera* buscando una intencionalidad no solo indirectamente política, sino directamente referencial (33-4).

⁶ En todo caso es un razonamiento que se opone al igualmente mecánico razonamiento inverso: para críticos como José Promis parece evidente que la preocupación ideológica explícita entraña necesariamente un déficit estético: “los treintayochistas redujeron los términos de la interpretación estética a la de un rígido conflicto de clases sociales entre las que se establecían relaciones de violenta y antagonica oposición, conflicto observado por un narrador que se parcializaba inequívocamente con uno de los sectores en pugna” (*La novela* 119).

Al decir “mal gusto” Latcham se refiere a cierta abundancia de metáforas casi enteramente lexicalizadas o bien demasiado melodramáticas, como la siguiente descripción del barrio en que vive Enrique Quilodrán: “La calle, arrugada, tenía una cara de vieja dolorida, con amarillentas canas de sol estriadas por la frente” (Guzmán, *La sangre* 54). Para alguien como Latcham, bien dispuesto al retrato realista en cuanto función política, evidentemente hay aspectos del relato que le resultan opacos, rasgos que se resisten a la interpretación y que no puede sino rechazar. Una revaloración más tardía de ellos se condensa en lo que varios críticos han llamado, muy vagamente, una “relación lírica” entre el sujeto y el entorno (Guerra, “Estética y compromiso” 111), una “preferencia a menudo abrumadora por un lenguaje literario cargado de imágenes de todo tipo” (Íñigo Madrigal, “Generación del 38” 40) o, como lo pone Lon Pearson, el intento de “mezclar el vocabulario popular con un estilo poético que incluye imágenes innovadoras” (*Nicomedes* 54).

Si la cuestión se resuelve acudiendo a lo lírico, puede uno pensar, entonces se impone la búsqueda de una fuente para la poeticidad de estos textos. La relación más estrecha, en términos cronológicos, debiera ser con los textos de la vanguardia literaria, pero juzgado con los ojos de un Huidobro el resultado de Guzmán resulta estéticamente pobre; nada es más fácil, como hace Sergio Mansilla Torres, que juzgarlo como “una yuxtaposición mecánica fragmentaria de los discursos realista y vanguardista no realista” (29). Otra opción, explorada por Lon Pearson, es postular la obra de algunos poetas en particular —Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro— como inspiradores de esa vertiente lírica en los narradores de la época, especialmente en lo que se refiere al tratamiento de la imagen visual (*Nicomedes* 56; “El neobarroco” 427). Más arriesgada todavía, y quizá por lo mismo mucho más atractiva que las anteriores, es una hipótesis no completamente desarrollada por Lucía Guerra, para quien la dificultad de la lectura se explica en

parte por la influencia del cine de vanguardia de los años treinta (“El conventillo” 130)⁷.

En el caso específico de esta novela, la perplejidad de la crítica y el “mal gusto” de que hablamos no solo se refiere al uso de un lenguaje lírico impostado o resuelto de forma inhábil. También está relacionado con lo que Latcham llama “la implacable repugnancia de su realidad” (“Una novela” 8), es decir, la crudeza descriptiva que tanto chocara a los lectores de la época. Buena muestra de ella pueden ser los seis marcados trazos con que el texto de Guzmán dibuja al “Cabeza de Tope”, cliente habitual de un prostíbulo proletario: “Grande, pesado, de enormes espaldas, tenía un rostro de idiota, sanguinolentos los ojos alcohólicos, salivosos siempre los bigotes lacios” (*La sangre* 35). Resulta decidir que varios críticos, por otro lado perspicaces e informados, hayan creído —y creen todavía— redimir esta agresiva expresividad en términos de su precisa concordancia con la realidad. Fernando Alegría propone “salvarla” —cualquiera sea el sentido de esa expresión— debido a “lo genuino de sus raíces” (“Nuevos novelistas” 119), y Lucía Guerra sostiene que este patetismo aparentemente exagerado “no surge del texto mismo, que plantea una unidad y coexistencia fluida sino, más bien, de la experiencia del receptor quien, por pertenecer a un estrato social superior, impone sus propios valores al mundo representado en la ficción” (“Estética y compromiso” 112). Incluso en un fragmento mínimo como el citado es posible intuir una voluntad expresiva particular que debe ser interpretada.

En medio de esta dispersión puede hallarse, sin embargo, una hebra de gran interés: es la que propone Lon Pearson, para quien “los escritores de la generación de 1938 compartían un vocabulario y un estilo neobarroco reconocibles” (*Nicomedes* 54) caracterizado

⁷ Se trata de una influencia que puede ser visible, por ejemplo, en los motivos de la oscuridad y la luz en *La sangre y la esperanza* (Guerra, “Estética y compromiso” 119). En este contexto tiene interés la observación de Teobaldo Noriega a propósito del montaje cinematográfico en la estructuración de *60 muertos en la escalera*, de Carlos Droguet (“Carlos Droguet” 132).

en su opinión por “la antítesis, la metáfora... [la] desacostumbrada enclisis de pronombres y arcaísmos” (“El neobarroco” 427)⁸. Aceptar el juicio de Pearson, parcialmente como lo haremos, no implica necesariamente recorrer la escritura de Guzmán buscando comprobar —otra vez— la existencia del “neobarroco” chileno o americano, ni menos comprometer la noción de identidad nacional forzándola a entrar en un corsé esencialista y cristiano⁹. Cuando el norteamericano describe algunos rasgos barrocos en la prosa de Guzmán solo alerta, desde el estilo, acerca de una determinada sensibilidad estética y sus posibilidades expresivas, una sensibilidad no necesariamente datada, sino solo coordinada, en general, con situaciones de crisis e inestabilidad social en las cuales el hombre común cree poder intervenir (Maravall 58)¹⁰. Hablemos, entonces, de una “sensibilidad barroca” en Guzmán, porque desde allí podremos apreciar con más claridad cuáles son sus procedimientos “no realistas”, cuál es el sentido de su “mal gusto” y cómo explicarlos en términos ideológicos.

La lectura de *La sangre y la esperanza* que propondré, sin embargo, no espera zanjar completamente los problemas anteriores. Sim-

⁸ En este último artículo Pearson analiza la novela peor recibida de Nicomedes Guzmán, *La luz viene del mar* (1951), ambientada en el norte salitrero. Pearson encuentra allí una estructura paródica de la novela pastoril-burlesca del barroco español (“El neobarroco” 430-7).

⁹ Me refiero a la interpretación de la identidad latinoamericana propuesta por Pedro Morandé, quien afirma categóricamente su carácter barroco, esencialmente unido a un “sustrato católico” (Morandé 28). Para una crítica informada de esta noción, *vid.* Larrain, Jorge. “Identidad latinoamericana y esencialismo”. En su *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Andrés Bello, 1996.167-206.

¹⁰ En esta generalización algo tosca sigo de cerca principalmente dos fuentes: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica* de José Antonio Maravall y *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso* de Carmen Bustillo. Maravall describe la crisis de la sociedad barroca europea en términos que son ajustables al inicio del siglo XX chileno: alteración de los valores y de los modos de comportamiento tradicionales; alteración en los procesos de integración social de los individuos que cuestionan esos valores; expresiones de malestar y disconformidad; transformaciones en las relaciones y vínculos sociales; formación de nuevos grupos; aparición de críticas y tensiones entre ellos (66-7). Bustillo, por su lado, subraya una cuestión central en Latinoamérica: la barroca es una sensibilidad *vivida* como tal, sin que necesariamente deban comprobarse en términos históricos las condiciones que parecen demostrarla (92).

plemente explora, muy particularmente, las posibilidades de una escritura en algunos aspectos análoga a la barroca, y postula que la construcción del imaginario nacional en la novela descansa sobre un tropo que el barroco desarrolla de una forma característica: la alegoría.

Más acá de la vanguardia: Carlos Droguett

Criterios parecidos a los anteriormente expuestos son los que presiden la evaluación global de la obra de Carlos Droguett, aunque los conceptos de “realismo” y “superrealismo” toman un valor distinto en su caso. Al contrario del vapuleado Guzmán, nadie pone en duda la calidad de consumado estilista de Droguett, un escritor situado a la vanguardia de sus pares en términos del modo de representación; muy pocos críticos, sin embargo —por lo menos de los citados aquí—, somete a revisión el diagnóstico social e histórico de sus novelas. El tono general de la recepción académica supone que Droguett logra completamente la doble ambición de su generación: arte y realidad estarían amalgamados en un solo gesto¹¹. Sometamos, entonces, estas lecturas a un breve escrutinio.

Es llamativa, por unánime y en cierta medida brutal, la primera proposición general de la crítica: las novelas de Carlos Droguett, se nos sugiere, dicen siempre la verdad. Ya sea en virtud de su carácter testimonial directo —*Los asesinados del Seguro Obrero* (1940), *60 muertos en la escalera* (1953), hasta cierto punto *Matar a los viejos* (2001)— o gracias a una relectura irrefutable de la historia —*Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* (1961), *Supay, el cristiano* (1967), *El hombre que trasladaba ciudades* (1973)¹²—, “Droguett ... se pro-

¹¹ Mansilla Torres habla de una “compenetración bastante elaborada de los discursos realista y vanguardista” (29).

¹² Sobre *60 muertos en la escalera* cfr. el artículo de Carlos Díaz Amigo “*60 muertos en la escalera*, novela de Carlos Droguett”: “el acto de escritura de Droguett se presenta como ‘meditación de la sangre’ que recorre las páginas de nuestra historia oculta” (24). Sobre las

pone como mediador, como cronista que no se quiere interponer ante los hechos sino que quiere entregarlos tal como sucedieron” (Bianchi 27). Por cierto, una convicción de esta clase no aparece de un momento a otro; se trata más bien de un camino progresivo, de una validación ascendente de Droguett en cuanto artista político: el escritor de *Los asesinados*, que solo recoge “a su manera de coger las cosas”¹³ la versión contrahegemónica de un episodio puntual (por lo demás controvertido en términos ideológicos), se va convirtiendo con el paso de los libros en el gran intérprete de la historia de Chile, de Hispanomérica y, especialmente después de *Patas de perro* (1965), de la humanidad toda¹⁴.

Droguett dice la verdad, entonces, pero *verdad* en este contexto no quiere decir una correlación referencial exacta entre las palabras y las cosas, sino una interpretación de la historia que a muchos parece correcta. La enunciación clásica de este precepto proviene del prólogo de *Los asesinados del Seguro Obrero*, en donde se propone “publicar una sangre, cierta sangre” que es la de los jóvenes muertos en el episodio del 5 de septiembre de 1938, pero que representa también la sangre mapuche, la sangre “heroica, novelesca de Manuel Rodríguez”, la de Diego Portales, de José Manuel Balmaceda, “toda la sangre chilena, vertida por el crimen” (10-2). Esta declara-

novelas históricas puede ser especialmente ilustrativo el entusiasmo del propio Díaz Amigo, para quien la interpretación de la historia de Droguett alcanza “una profundización ilimitada” (“100 gotas” 59), o la tesis de Jacqueline Covo: “a partir del material erudito, caído en el olvido, ajado, que le ofrece la historia documental, Droguett *restituye* la sangre y el sudor, los temores e ilusiones de los conquistadores” (45). Mi interés no es afirmar que estos autores estén equivocados, sino subrayar una recepción poco crítica en términos ideológicos de unos textos que decididamente intervienen en ese ámbito.

¹³ Parafraseo aquí el prólogo a *Los asesinados del Seguro Obrero*: “Yo sólo recogí, a la manera mía de coger las cosas, esa sangre que corriera hace dos años por nuestra historia; no fue otra mi tarea, agacharme para recoger” (9-10).

¹⁴ Díaz Amigo, por ejemplo, postula que en las novelas de Droguett se representa “la intrahistoria nacional y la identidad americanas” (“La novelística” 34). Críticos como Francisco Lomelí y Teobaldo Noriega, por su parte, son los más decididamente universalizantes (*vid. Noriega La novelística* 127-59). Lomelí sitúa a Droguett como un escritor “de la obsesión y del martirio, o sea, [muestra] la pasión humana como promotora del sufrimiento o en última instancia como fuerza purificadora” (15).

ción inicial, extrañamente consecuente con el desarrollo posterior de Droguett como novelista, ha sido interpretada de tres formas distintas y complementarias. Antonio Skármeta encuentra aquí una constante temática —la preferencia del novelista por la sangre como motivo literario y su encarnación en víctimas o asesinos—, y además una constante estilística, pues las palabras mismas se convierten en sangre y el relato se concibe “como aparato circulatorio, energético” (“Carlos Droguett” 162). Cedomil Goic lee en esta opción por representar la violencia una enunciación de la identidad nacional en tanto esta sangre se identifica precisamente con “lo nuestro verdadero” en ese prólogo (*Historia* 235).

¿Se trata entonces, como puede parecer a primera vista, de una interpretación trágica de la historia? Es la sugerencia de varias voces según las cuales estas narraciones revelarían precisamente el sinsentido del devenir bajo la forma de la violencia¹⁵. Un análisis desapasionado, no obstante, se inclina en la dirección contraria; la denuncia de la sangre, pese a los privilegios que Droguett le otorga en sus novelas, tiene un claro correlato utópico y una evidente finalidad constructiva, pues traza un sentido, una historia salvífica que en último término no es dolorosa sino redentora, pues abre una posibilidad de encuentro y de paz para los chilenos, surgida paradójicamente de la denuncia de las iniquidades acumuladas en el tiempo¹⁶. Sin esta salvedad es imposible conciliar la otra característica fundamental de la lectura histórica de Droguett, su evidente cercanía con el relato crístico.

Dos de los lectores más agudos de sus novelas, Mauricio Ostria

¹⁵ Así, por ejemplo, Maryse Renaud señala que “la ecuación que rige toda la narrativa droguettiana es, por así decirlo, vida = sufrimiento y miseria” (35). Teobaldo Noriega, a su vez, postula que “el hombre en el universo de Droguett no escapa a la preocupación de la muerte como algo inseparable de la vida, inherente a su propia naturaleza, y base de su tragedia” (“Carlos Droguett” 138).

¹⁶ La tragedia clásica, como se sabe, cumplía su función pedagógica al enfrentar al ciudadano ateniense con el sinsentido radical de la existencia, sea en una vertiente celebratoria, como lo lee Nietzsche, o más bien en la forma de la dolorosa intelección que es la catarsis, como propone Aristóteles.

y Jaime Concha, han intentado interpretar esta dificultad de forma diversa. Ostría percibe tres niveles de análisis en el entramado de sus novelas: el autobiográfico, el histórico y el figural. Los dos primeros corresponden a la denuncia apasionada de la violencia, una denuncia autorizada por la voz testimonial del narrador y surgida como contenido reprimido en el relato nacional; el tercero, en cambio, que es una reescritura de la historia de Cristo en cada víctima retratada, contiene y otorga sentido a los anteriores (“La novela como interpretación histórica” 55-6; “El sentido figural” 41-2). Concha, por su parte, prefiere no otorgar un papel protagónico a la posibilidad de redención, y lee en *El compadre* algo que se aplica perfectamente a *Patás de perro*: “un martirio y un Calvario que secretan el ácido seco de un dolor sin trascendencia” (“En los aledaños” 131). Aun si aceptamos que la trascendencia se ha vaciado en las narraciones de Droguett, concluyo, de todas formas su talante no puede ser descrito meramente como trágico. En estos textos hay una necesidad de sentido de la cual el análisis debe dar cuenta.

El punto menos evidente de la cuestión histórica estriba en el mecanismo mediante el cual, como dije más arriba, Droguett transmitiría una cierta *verdad*. El argumento más corriente tiene una raigambre típicamente romántica, y sitúa al artista como supremo legislador: “esta fidelidad [a los hechos] no significa una simple repetición, ya que la obra construye su propia verdad” (Bianchi 29); dicho de otro modo, la técnica de Droguett consistiría en “ceñirse a los hechos para poder rebasarlos luego” (Renaud 34). En esta convicción hay, por cierto, una voluntad explícita de la autoría —el estilo sentencioso de *Los asesinados* puede servir de ejemplo para ese “rebasar los hechos” en una formulación general—, pero también la complicidad de una crítica, propia del siglo XX, que aún cree en la historia de la literatura como la historia del progreso y la fidelidad de la expresión. Es desde esta postura que Ariel Dorfman pudo formular en 1970 un juicio que hoy despertaría más de una sospecha, que “Bobi es ... una surrealidad, la forma auténtica de lo real” (177).

En tanto estilista, finalmente, Carlos Droguett se nos presenta emparentado con Nicomedes Guzmán, pues sería curiosamente arcaico y vanguardista a la vez. Su técnica predilecta es la corriente de la conciencia, heredada muy probablemente de una lectura sostenida y provechosa del canon modernista anglosajón¹⁷. El tropo dominante de sus narraciones, en cambio, es la *amplificatio*, típicamente medieval. Luis Iñigo Madrigal, autor de este notable hallazgo retórico, lo interpreta en términos solidarios con la sensibilidad romántica y vanguardista de Droguett, pues el tratamiento reiterado de un mismo objeto —la sangre, por ejemplo— implica a su juicio una elevación en su comprensión y una subsecuente profundización en su tratamiento (“*Los asesinados*” 78)¹⁸. Ahora bien, en la historia de la novela occidental la *amplificatio* posee también una vertiente razonante, explicativa más que ascensional, crítica más que intuitiva, una vertiente que nos autoriza a leer en Droguett no solo al artista iluminado, sino también al consciente y lúcido analista de la sociedad¹⁹. Si logramos, siguiendo este camino, revertir el imperio de la irrefutable verdad intuida en el trabajo artístico por la más accesible cuestión de la interpretación construida dentro del texto, entonces podremos analizar —y criticar— la estructura ideológica de lo nacional en sus novelas.

¹⁷ Una interesante discusión sobre la descripción narratológica de las novelas de Droguett surge de la lectura contrastada de dos excelentes análisis. Me refiero a “El monólogo de *Eloy*”, de Mauricio Ostria, quien sostiene la tesis del monólogo interior indirecto, y “Sobre la estructura de *Eloy*”, de Fernando Moreno Turner, quien argumenta convincentemente a favor de la corriente de la conciencia, pues los pensamientos de Eloy “no se presentan en forma caótica, confusa o exaltada, sino que coherentemente, cristalizando así una interioridad en vigilia” (“Sobre la estructura de *Eloy*” 73) (*vid.* bibliografía). Ambos análisis, con ciertos ajustes, son muy útiles para leer el carácter deliberado del análisis social en *Patas de perro*.

¹⁸ Más o menos en el mismo sentido lo trata Fernando Moreno, para quien la *amplificatio* funciona como “un rechazo de lo meramente externo, de la perspectiva distante y de la adopción, en cambio, de una visión que incluya una suerte de concretización de la interioridad individual, pero sin caer en un subjetivismo desgajado del mundo circundante” (“Narrador y personaje” 157).

¹⁹ Me refiero a su uso en las novelas tardías del ciclo artúrico, por ejemplo, en donde la proliferación es también una re-interpretación de la misma *matière* (*cf.* Vinaver, Eugene. *The rise of romance*. Oxford: Oxford University Press, 1971. 69-98).

Proponemos, en resumen, abrir la interpretación de Droguett a una discusión más horizontal sobre la nación, la historia y lo político, y caminar al mismo tiempo por el pedregoso camino de una explicación histórica construida sobre un molde sacrificial que no puede renegar, pese a todo, de la utopía.

La construcción del margen

En 1958, veinte años después del triunfo de Pedro Aguirre Cerda y el Frente Popular, Volodia Teitelboim formulaba la inquietud ideológica central de la generación del 38 de la siguiente manera: “nos impulsaba”, dice, “un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y artista un sitio de dignidad bajo el sol” (107). La ambigüedad y la sencillez de su declaración son muy decidoras: contienen, por un lado, una definición compleja de la oposición margen-centro, motivo central de toda la narrativa del siglo XX, y junto a ello una nota nostálgica que no proviene del anciano memorioso en el que Teitelboim se convertiría (a la sazón apenas sobrepasa la cuarentena), sino de la desaparición de ciertas condiciones sociales que, a fines de la década del cincuenta, ya se sienten incluidas en cierto *pasado*. Desde esta declaración y sus connotaciones, en lo esencial compartidas por Droguett y Guzmán, nos será posible leer la disposición de lo que, a falta de una mejor expresión, podemos llamar “lo marginal” en sus obras.

El fragmento es especialmente significativo en cuanto al lugar en donde se sitúa la línea de la exclusión social: obreros, campesinos y artistas comparecen como miembros de una misma periferia. Se discute, indirecta e inadvertidamente, con imaginarios como el de Juan Emar, en quien leíamos un espíritu antiburgués que pese a todo separaba con precisión al artista individual de la “turba” popular que lo acecha, y también —es importante subrayarlo— con la lectura social de Manuel Rojas, cuya concepción del margen no acepta definiciones taxativas como las aquí propuestas (en ninguna

de ellas, de hecho, cabría Aniceto Hevia)²⁰. Lo más importante, no obstante, está en el doble sentido de este postulado: afirma la posibilidad y la necesidad por parte del margen de representarse a sí mismo, y al mismo tiempo intenta identificar la marginalidad económica o social con la condición del artista.

La cuestión de la voz, el dilema de quién es el que habla por los “obreros y campesinos” parece resolverse fácilmente en el caso de la narrativa de Nicomedes Guzmán: los obreros y campesinos mismos serían quienes hablan en sus relatos. Como lo pone Román Soto, “no se trata ... de ser un *observador* de una realidad otra y marginal, sino un *participante*” (“Continuidad” 145). A este respecto es ejemplar la dedicatoria que Guzmán redacta para *Los hombres oscuros* (1934), su primera novela, una dedicatoria que debe entenderse en realidad como una profesión de clase: “A mi padre, heladero ambulante, a mi madre, obrera doméstica” (3)²¹. La cuestión del artista, por su parte, la identidad entre el escritor y el margen es afirmada una y otra vez en *Patas de perro*, especialmente en cuanto a que el narrador y Bobi van conformando, a lo largo de la novela, una sola unidad²². Tomo un breve ejemplo que puede ilustrar la fe que Droguett deposita en la posibilidad de este mimetismo, notorio por la distancia de los términos en juego. Carlos, se nos cuenta, observa en el cine los vejámenes sufridos por un negro *palomeado* en Alabama, y se siente traspasado por una simpatía incapaz de reconocer las innumerables diferencias que, en realidad, entorpecen la identificación:

²⁰ Sobre la cuestión del individuo y la colectividad en Emar *vid.* Capítulo II, 91-4; sobre la construcción del margen en Rojas, Capítulo III, 104-8.

²¹ Sobre la importancia política de esa dedicatoria, es indicativa la defensa que en 1984 emprende Óscar Vásquez, hijo de Guzmán, ante algunas sospechas menores sobre su veracidad. El propio Nicomedes había descrito a su padre como “maquinista tranviario” en las “Notas del autor al lector”, el esbozo biográfico que presenta una antología de sus relatos publicada en Estados Unidos (6). Vásquez, irritado por la insinuación de que la dedicatoria sería una muestra de “esnobismo proletarizante”, detalla la época en que, siendo él apenas un niño, su abuelo vendía helados y bizcochos en la calle (123-4).

²² *Cfr.* Dorfman 188.

Al negro lo sentía yo, por ejemplo, bajo mi piel, lo sentía palpitar en mi sangre y correr dentro de mis zapatos, sentía su respiración asustada y desagradable, ácida, brillante y rítmica, un tanto musical, cargada de edad africana y de whisky, azotarme la cara, lo veía verdaderamente acorralado y, en especial, seguro de que iba a morir.

(*Patás de perro* 33)

Hasta aquí las proposiciones de los escritores: ¿debemos aceptarlas tal como las enuncian? De ningún modo, y menos si consideramos el talante nostálgico del discurso de Teitelboim, que abre un flanco interesante para nuestra crítica en tanto evidencia la considerable distancia que existe entre el escritor y los objetos de su representación. Es una distancia histórica, en primer lugar, la brecha que lo separa de unos obreros, campesinos y artistas que fueron margen *en el pasado* y que hoy —1958— se encuentran *en un lugar diferente*²³. Pero al mismo tiempo, es un hiato social, la distancia entre quienes *han querido ser* margen sin lograrlo del todo (los artistas) y quienes lo serían verdaderamente (los obreros, los campesinos). Una sagaz observación de Luis Iñigo Madrigal expresa muy bien lo que quiero decir: “sentirse [parte del pueblo] equivale a considerarse, esto es, más allá del voluntarismo que indica, a no ser realmente” (“La novela de la generación” 38). La cuestión de fondo es que, a despecho de las intenciones, convicciones o declaraciones de Teitelboim, Guzmán y Droguett, a pesar incluso de su origen proletario o burgués²⁴, la marginalidad *no* es un objeto que

²³ En la misma ocasión del discurso de Teitelboim, el Primer Encuentro de Escritores Chilenos en Concepción, la intervención de Nicomedes Guzmán apunta precisamente a esa distancia cuando se refiere a la migración de los trabajadores del salitre de los años veinte: “La sociedad chilena de hoy, con toda su indolencia e indiferencia, no admitiría en estos tiempos estado semejante” (“Encuentro emocional” 81).

²⁴ La interminable discusión sobre quién está *autorizado* a hablar por el margen es el dilema central del artículo de Fernando Uriarte “La novela proletaria en Chile” (*vid.* bibliografía), y de alguna manera aparece también en “La novela de la generación del 38”, de Luis Iñigo-Madrigal, pues sugiere para sus integrantes un origen mesocrático identificado *desde fuera* con las clases populares: “es posible que en ellos pesase un difuso sentimiento ... culpable, que los llevó a intensificar, en su obra, su incondicional adhesión al pueblo” (28).

la realidad o la naturaleza ofrezcan para que el artista lo retrate, sino más bien un significado, una construcción cultural que estos autores conciben y despliegan de formas particulares y descifrables.

La imagen que construye Nicomedes Guzmán, de hecho, se formula con tanta limpieza que la palabra marginal es inexacta. Se trata más bien de la construcción de un verdadero *sujeto social popular* para la escena literaria, un sujeto que se define dentro de las posibilidades y limitaciones de lo proletario²⁵. Más adelante insistiré sobre su funcionamiento en la novela; basta por el momento apuntar rápidamente algunas características de esta representación. Se trata de un retrato colectivo, articulado principal —pero no exclusivamente— en términos clasistas y, sobre todo, descrito desde una perspectiva esencial, como si existiera una naturaleza proletaria de la que se debe dar cuenta. La del proletario, enseña Guzmán, es una identidad definida y establecida, y en ciertos aspectos una norma de conducta. Una novela como *La sangre y la esperanza* muestra estos rasgos con mucha claridad: lo colectivo es la marca tanto de la vida privada —el conventillo— como de la pública —el sindicato, el mitin—; las experiencias fundamentales de la identidad son la pobreza —el robo de la ropa familiar ilustra dramáticamente esa precariedad²⁶— y la dominación —la huelga es el trasfondo político de toda la novela—²⁷; la familia Quilodrán, por último, se presenta evidentemente como un modelo ético a seguir: el padre

²⁵ Utilizo la expresión “sujeto social popular” siguiendo a los historiadores sociales Julio Pinto, Azun Candina y Robinson Lira, para quienes, sin embargo, el concepto es limitado e ideológicamente sospechoso: “junto con movilizarse y levantar un *discurso*, debían presentar propuestas que abrían el camino a la negociación y solución ‘racional’ del conflicto. Sujeto social popular podía ser el obrero organizado, pero no el ‘roto alzado’” (96). Se trata de una noción analítica que, a su juicio, sería superada por la de “sujeto popular”, quien “no tiene una *identidad* fija, sino que constantemente está reformulándose a partir de la experiencia acumulada en la base, pero también de las percepciones que la elite tiene de ellos y de las funciones que el Estado, la Iglesia y, más contemporáneamente, los medios de comunicación social les han asignado” (96). En esta diferencia se juega parte importante de la propuesta nacional de Nicomedes Guzmán.

²⁶ *La sangre y la esperanza* 177-81.

²⁷ Pobreza y dominación son las experiencias de largo aliento que moldean la configuración del sujeto popular. *Vid.* Pinto, Candina y Lira 97-8.

es obrero tranviario y dirigente sindical; la madre, una dueña de casa intachable; los hijos se encaminan a paso firme hacia el trabajo productivo.

Conviene tener en mente el movimiento oscilante que esta construcción de la identidad produce: pedagógica hacia el interior de la clase representada, es primordialmente contestataria y desafiante hacia los demás colectivos con los que dialoga²⁸. Esta doble intencionalidad, en todo caso, es una convicción arraigada en el trabajo artístico de Guzmán, como lo demuestra la perfecta formulación teórica que copio a continuación, tomada de *Los hombres oscuros*²⁹:

El vicio no es tanto como para vencer al pueblo. Lo que más bien lo incapacita es la falta de cultura. Si el pueblo se cultivara, resurgiría tal como nosotros soñamos. Unas pocas de las múltiples ramas de la cultura en conocimiento de nuestros camaradas, darían como fruto ese sentido de reflexión, de comprensión y de responsabilidad a que usted aludía recién: lo capacitarían para desempeñarse como es debido en la vida, le crearían criterio propio, y el proletariado se convertiría en un solo hombre que, con decisión y energía, ascendería al sitio que, humanamente, debe ocupar dentro de la sociedad.

(47)

²⁸ *Angurrientos* (1940) de Juan Godoy sirve como un útil contrapunto de *La sangre y la esperanza* en cuanto a la conformación del sujeto proletario. Compare con ella la necesidad de definirlo esencialmente —Godoy teoriza sobre el *angurrientismo* del roto, su “exceso vital” (Godoy 34)—, tiene también un carácter contestatario, pero no instaura una moral prescriptiva (Soto Feliú, *Continuidad y cambio* 148-52).

²⁹ Más o menos en el mismo sentido, aunque modulado por el genio melancólico que a veces inunda esa novela, es el siguiente fragmento de *La sangre y la esperanza*: “Hoy pienso en lo que habría valido la vida para muchos de nosotros si, de mayores, hubiéramos confiado a los brazos del esfuerzo la realización de nuestras aspiraciones. La vida nos zamarreó a todos. Cuál más. Cuál menos. Pero, si en la infancia salimos triunfantes, el juego de los años maduros se pudrió en la apatía y el desaliento. ¿Falta de fe? Yo meditaré algún día sobre esto” (22).

La estrategia de Droguett, aunque amparada bajo el mismo paraguas dialéctico, tiene sin embargo un valor completamente diferente. Sus novelas construyen un verdadero margen, una periferia, y la subjetividad que representan puede describirse casi en oposición al proletario de Guzmán: subraya lo singular o lo individual más que lo particular y comunitario, rehúye la adscripción de clase con la pretensión incluso de evitar la ideología, y va adelgazando su significación hasta vaciarla casi por completo. *Los asesinados del Seguro Obrero* es el texto en donde más claramente pueden reconocerse estos rasgos, pues los ajustes y acomodos a que Droguett somete sus materiales se pueden confrontar fácilmente con la evaluación del relato histórico. Vamos a ello.

Como se sabe, *Los asesinados*³⁰ se refiere a los hechos ocurridos el 5 de septiembre de 1938, cuando un grupo de jóvenes pertenecientes al Movimiento Nacional Socialista intentó infructuosamente un golpe de Estado en contra de Arturo Alessandri. Parapetados en la casa central de la Universidad de Chile y el edificio del Seguro Obrero, los inflamados muchachos hicieron algunos disparos y proclamas, pero pronto se rindieron; una vez que la situación estuvo controlada fueron masacrados por la policía y el ejército, presumiblemente bajo las órdenes del Presidente. Cincuenta y ocho de los jóvenes murieron y solo cuatro, escondidos entre los cadáveres de sus compañeros, lograron sobrevivir³¹. El incidente es muy significativo en términos políticos: implica el descrédito definitivo para un Alessandri ya alejado del populismo que lo había llevado al poder en 1920, anula las posibilidades electorales de las fuerzas cercanas al fascismo (el líder nacistá González von Mareés y el general

³⁰ El libro se publica por primera vez en 1939, basado en la crónica “Los luctuosos sucesos del lunes: un carabinero leal fallecido y 60 rebeldes ‘fallecidos’”, escrita también por Droguett (*Hoy*, 10 de septiembre de 1938). La edición de 1940 es la primera que incluye el prólogo “Explicación de esta sangre” (la historia del texto y el estudio de sus variaciones hasta su integración en *60 muertos en la escalera* puede consultarse en el artículo de María Loreto Lamas y en “Los asesinados del Seguro Obrero 1939-1972”, de Luis Iñigo Madrigal, *vid.* bibliografía).

³¹ Utilizo los datos de Figueroa et al. *Historia del siglo XX chileno* 126.

Ibáñez retiran sus candidaturas presidenciales para la elección de ese año), y aglutina a las fuerzas de izquierda y moderadas en torno al Frente Popular, liderado por el radical Pedro Aguirre Cerda³².

Sorprende, y más si pensamos en la profunda significación que el triunfo de Aguirre Cerda tuvo para esa generación, que nada de este problemático contexto aparezca en el testimonio de Droguett. Las víctimas son apenas mencionadas como “estudiantes” o “revoltosos”, sin aludir a su filiación ideológica, su adscripción de clase o siquiera al discurso político que sustenta su rebelión. La descripción de la atmósfera social, de hecho, es simplificada o incluso mitificada —un Gobernador casi salido de un cuento de hadas representa a Alessandri; un “pueblo de abajo” compacto, personificado, actúa en contra del dictador—, de modo que la radical sencillez del relato favorece una interpretación maniquea: hablamos de la brutalidad ciega de unos esbirros abyectos en contra de unas víctimas perfectamente inocentes, todo ante la mirada impotente o francamente desidiosa del resto de los ciudadanos. La sustancia política de que están hechos los sujetos marginales, quiero subrayar, se adelgaza en el relato hasta casi desaparecer. No propongo una lectura diferente de los hechos ni tampoco interesa polemizar con la descripción que hace de ellos Droguett: simplemente indico la reducción extrema que opera la narración a este respecto.

Se puede argüir que *Los asesinados* es un testimonio inmediato, que las explicaciones detalladas son innecesarias porque el texto aparece en un ámbito en donde otras discursividades, polémicas y enfrentadas entre sí, rodean el hecho de sangre; dos argumentos, sin embargo, nos niegan esa posibilidad. El primero se relaciona con la seguidilla de refundiciones que *Los asesinados* sufre desde su publicación inicial en la prensa santiaguina hasta su inclusión como una de las hebras narrativas de *60 muertos en la escalera*: su insistencia en la reducción ideológica del relato implica una confirmación de la interpretación que allí se ofrece más allá de su momento inmediato

³² Figueroa et al. *Historia del siglo XX chileno* 123-8.

de aparición, válida incluso treinta años después de ocurridos los hechos³³. El segundo surge de una lectura comparada de algunas novelas Droguett: la víctima despojada de todo aparato ideológico aparece en cada una de sus novelas. Está en *Los asesinados*, como he intentado mostrar, pero también en *Eloy*, el bandido que la policía persigue hasta convertirlo en una presa del acoso social; la misma figura, desde luego, es la que ocupa el centro de *Patas de perro*. Bobi, quimera híbrida de perro y hombre, creación injustificada de la naturaleza, es un objeto indefinible cuya sola presencia parece agredir a la comunidad. En esta novela la víctima se vuelve completamente gratuita en tanto se trata de un personaje sin discurso ideológico posible. El margen, por tanto, es para nosotros literalmente insignificante³⁴.

Si miramos el proceso desde una perspectiva más amplia, descubriremos que en Droguett la franja definitoria de lo marginal se va estrechando en la misma medida en que la agresión que recibe se vuelve más injustificada y su constitución responde cada vez más a la ilustración de una cierta lectura de la historia y menos al diseño realista de una narración verosímil. Es como si progresivamente importara menos por qué se ejerce la violencia (y por lo tanto aquello que constituye a la víctima) y cada vez más el propio com-

³³ Es precisamente el sentido de “elevación vertical” que Luis Iñigo Madrigal identifica en la amplificación del texto (“*Los asesinados*” 78-9). El análisis de María Loreto Lamas, por su parte, indica que en el paso de la crónica a *Los asesinados* “la narración se vuelve más literaria al intensificarse recursos tales como las rupturas témporoespaciales en lo narrativo y las metáforas y personificaciones en lo retórico” (50). Ello indica que el detalle testimonial va cediendo espacio a esta interpretación más global que, por supuesto, acrecienta su validez.

³⁴ Quizá el procedimiento se explica mejor al compararlo con su opuesto. Ocho años después de *Los asesinados*, en 1947, Guillermo Blanco publica por primera vez su cuento “Adiós a Ruibarbo”, en donde da cuenta del conflicto centro-margen bajo la figura apenas disimulada de un caballo demasiado viejo para el trabajo que será entregado al matadero. Ruibarbo, en el cuento de Blanco, rehúsa instintivamente la liberación que le ofrece un niño conmovido por su suerte; como el obrero, su alienación es tal que se vuelve incapaz de reconocer la salida que le ofrece el muchacho. Parafraseando a Jaime Concha, Ruibarbo es una “criatura ideológica” que representa el conflicto de las clases desde cierta perspectiva necesariamente ajena. En el caso de *Patas de perro*, por el contrario, esa identificación es imposible: “el pueblo”, los obreros, incluso la marginalidad abyecta que va más allá de la pobreza se aúna con el conjunto social para agredir gratuitamente a Bobi.

portamiento violento (y por lo tanto aquello que constituye a los victimarios). Trato de explicar algo que, en todo caso, ya había sido enunciado por el propio escritor en el prólogo de *Los asesinados*: “En las páginas que siguen hago historia, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestras muertes, *historia para un tiempo muy grande*. En las páginas que siguen, *subrayo el dolor y soslayo —no más— la política*” (16, el subrayado es mío).

Al abordar el análisis de *Patas de perro* espero mostrar que, por mucho que Droguett pretenda evitar la política, esta disposición narrativa es también una forma de ideología que debe someterse al análisis.

La inscripción nacional

Nicomedes Guzmán edita en 1957 su *Autorretrato de Chile*, una antología heterogénea de textos que intentan una pintura plural de la identidad chilena. El libro no solo es importante por los autores que selecciona, sino también porque gatilla en el propio antologador una reflexión sobre lo nacional que, aunque no siempre sistemática, es muy significativa para nuestra investigación. Varias de las ideas que expone en su prólogo, de hecho, condensan intuiciones ya desarrolladas en *La sangre y la esperanza*, y otras apenas esbozadas allí se elaboran con mayor profundidad en “Encuentro emocional con Chile” (1958), una especie de réplica algo posterior a la experiencia editorial de un año atrás. La mayor dificultad que ofrecen ambos textos es su aparente falta de consistencia: se trata de afirmaciones que pueden parecer gratuitas o manidas, y a veces ideológicas en el peor sentido de la palabra. Leyéndolas con cierto detenimiento, no obstante, nos muestran una concepción precisa y al mismo tiempo problemática de la identidad nacional.

“Chile”, señala Guzmán, “posee un nacionalidad profundamente arraigada en la tierra y un alma cuyos filamentos se aferran firmemente en aquellos grupos humanos del pueblo trabajador y anóni-

mo” (“Encuentro emocional” 58). Es evidente, si dejamos de lado por un momento el relumbrante filón político de la declaración, que su propuesta fundamental es concebir la identidad nacional en términos sintéticos, subjetivos y esenciales. Se trata de un “alma”, una serie de atributos trascendentes que, por una parte, permiten resumir concisamente la infinita variedad de los chilenos individuales y que, por otro lado, debe ser intuitiva más que pensada, sentida con el corazón más que elaborada con la inteligencia. Guzmán incluso propone un método para su aprehensión:

creemos más bien en la esencia de los hechos, en la síntesis misma de lo histórico, en las conductas, las actitudes, tras las cuales suponemos la verdad más prístina, más heroica, más llena de futuro y que, como verdad, está animada por un mecanismo psicológico propio de la necesidad de permanecer y perpetuarnos honradamente como hombres, en correspondencia a la generosidad de la tierra que nos permite sabernos chilenos.

(“Conversación” 15)

Es imposible no reconocer aquí los reverberos del nacionalismo naturalizante de la época del Centenario, pues el fragmento sugiere la solidez de una definición que supera las diferencias y las individualidades para eventualmente trascenderlas. El impulso sintético y su mecanismo intuitivo, no obstante, son inmediatamente cohibidos por dos discontinuidades fundamentales de la identidad que Guzmán no puede soslayar: la historia del enfrentamiento de las clases sociales y la heterogeneidad que se deriva de la geografía chilena³⁵.

³⁵ La importancia que Guzmán atribuye al paisaje es tanta que invierte varios años de su vida en dar forma a *La luz viene del mar*, un intento de “novela pampina” ambientada en el Norte Grande que la crítica declaró frustrado justamente porque no habría logrado comprender a la pampa (y al pampino) (vid. Pearson, *Nicomedes* 32-33).

Una dialéctica elemental explica las diferencias que provienen de la geografía: “no se trata ya de la explotación del hombre por el hombre, así, simplemente, sino de la función de vivir en permanente pugna con el medio implacable” (“Conversación” 17). La historia, sin embargo (y al hablar de historia en este contexto Guzmán quiere decir historia de la subsistencia material), se encarga de suturar limpiamente estas diferencias por medio de lo que será la cruz y la salvación del sujeto popular, su proletarización: “así como el labriego fue enganchado para emprender la aventura de la conquista de la pampa, he aquí que el pampino, el hijo, el nieto de aquel labriego se entrega a las ciudades en brega por la vida” (“Encuentro emocional” 83). En la figura del obrero Guzmán pretende resumir la innumerable variedad humana que el espacio de Chile produce; el suyo es un obrero trashumante en un sentido genealógico, un obrero asentado en la ciudad, pero cuyos antepasados, obligados por el trabajo, han cubierto la totalidad del territorio y en consecuencia lo representan. Por medio de la historia, entonces, por medio del labriego y el pampino que fueron, los obreros urbanos pueden subrogar con total propiedad al labriego y al pampino de la actualidad. El proletario deviene síntesis o, tal vez mejor, emblema de la chilenidad.

Algo muy distinto ocurre con la división de clases. Allí la historia (aunque esta vez la entiende como mero relato) no une, sino separa: sustrae más bien al obrero y al sujeto popular de su verdadero protagonismo, pues subraya el “dato muchas veces pintoresco, de heroicidad epidérmica” en los grandes hombres (“Conversación” 14). Bien contada, en cambio, la historia no haría más que afirmar el conflicto y una coexistencia dificultosa: “por mucho que se le quiera negar”, afirma en medio de su discusión por la chilenidad, “el problema de las clases en Chile es asunto vivo, patético, tremendo, y, por contraste, el fundamento de la auténtica democracia territorial” (“Conversación” 16).

La constatación del conflicto clasista es fundamental, pues nos permite entender una lectura corriente aunque sesgada del nacio-

nalismo de Guzmán. Es cierto que el reconocimiento del conflicto es la base sobre la cual afirma una identidad nacional fundada en el “pueblo trabajador y anónimo”, pero esto no quiere decir —interpretado— que lo nacional exista *exclusiva* o incluso *preferentemente* en lo proletario. Puesto que cualquier movimiento dialéctico requiere al menos dos términos para avanzar, el énfasis en el “problema de las clases” implica no una, sino al menos dos fuentes para la nacionalidad. Implica de hecho el reconocimiento implícito —aun como un otro, incluso como un enemigo— de la burguesía, elite o aristocracia en la conformación de la identidad comunitaria. Dado que la elite ha sido hasta ahora actor único del relato histórico, podría decir, la entrada del proletario no la retira simplemente de la escena, sino que la obliga a admitir al antagonista: no *solo* en el pueblo, enseña Guzmán, *también* en el pueblo existe la nación. Su preferencia por el sujeto proletario no es una negación del sujeto que le es antitético; por el contrario, es un reconocimiento que supone un diálogo con él. Esto significa, en último término, una idea tradicional de la izquierda chilena, la que hace preceder el orden nacional al clasista, la que considera que la lucha de clases no se da en el marco internacional sino básicamente en el chileno.

Hay un alto grado de lucidez en esta estructura de la imaginación nacional: denuncia sus dificultades, se hace cargo de ellas, propone una solución cuando parece posible y, sobre todo, no sucumbe a la tentación niveladora en su eje más problemático. Persiste, no obstante, en una inconsistencia fundamental: ¿cómo congeniar esta chilenidad esencial, la identidad pensada como un “alma” colectiva que es fruto de una intuición, con el fundamento real, es decir, con la explicación materialista que parece dar cuenta de su existencia? De ello nos haremos cargo más adelante.

En cuanto a Carlos Droguett, y en contraste con la pretensión latinoamericanista o universalizante de algunos de sus comentaristas, me parece evidente que su primera interpretación, la más natural de todas, es la que mantiene como horizonte privilegiado de lectura lo nacional. Digo esto teniendo en mente su primera

poética, la de *Los asesinados del Seguro Obrero* (“historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestras muertes”, como ya comenté), pero también pensando en la pertinacia con que esa declaración, con pocos matices, se mantiene a través de los años. Nunca fue Droguett, como Juan Emar o José Donoso, un artista cosmopolita, y testimonio inmejorable de esta especie de anclaje obligado es el volumen *Escrito en el aire* (1972), un diario de viaje que registra sus impresiones durante la primera gira literaria de su vida³⁶.

El Droguett trotamundos refiere inevitablemente lo extraño a lo conocido, y su discurso metapoético —aun hallándose en circunstancias tan favorables para la propia promoción internacional— prácticamente se mantiene inalterable fuera de su patria. En París se queja de la falta de textos o revistas en español³⁷; de Sierra Leona, escala aérea, solo puede ver su parecido con la zona central de Chile: “nos apartamos de la tierra africana en pleno día, volando sobre unos campos que podrían ser los de La Cruz o Limache mientras uno se aburre en un tren a Valparaíso” (“Negros y cocodrilos”, *Escrito en el aire* 38); en Salamanca, por último, entrevistado para un periódico español, no hace sino repetir su conocida execración de los novelistas chilenos, culpándolos de evitar en sus relatos la sangre de la historia patria:

las grandes tragedias colectivas que ocurrían en el norte del país, la vida infernal de las salitreras, esas minas de sal en el ardiente desierto, que eran en sí una novela, las periódicas matanzas de obreros pampinos ... solo fueron temas para poetas populares y para periodistas.

(“Periodistas en Salamanca”. *Escrito en el aire* 131-2)

³⁶ El viaje abarcó varias ciudades de España, y luego París, Roma y Praga. En España recibió el Premio Alfaguara de Novela, otorgado en 1970 a *Todas esas muertes* (1971). Se trata de una versión elaborada del folletín “Dubois, artista del crimen”, publicado en el diario *Extra* en 1945.

³⁷ *Vid.* “París, finales de invierno”, *Escrito en el aire* 59.

Ni siquiera la experiencia del exilio escapa a esta determinación, y al respecto nada es más expresivo que su última entrevista, concedida pocos meses antes de morir. Tras más de veinte años de destierro y de un silencio editorial casi absoluto, declara Droguett todavía una vinculación excluyente de su obra con Chile, lo que llama aquí *su realidad*:

Todo, todo lo que he imaginado, programado, diagramado, inserto, edificado, brota, crece, se desarrolla y ramifica su cáncer desde mi realidad, aquella en que nació, en la que sigo vivo, aunque no se note, pero yo la noto y la respiro.

(“Eloy soy yo” 17)

En última instancia, la inscripción nacional de la narrativa de Droguett es tan intensa que se vuelve obligatoria: “mi obra novelística”, sentencia, “aparece signada por la sangre y la violencia porque la historia de nuestro país aparece signada por la sangre y la violencia” (“Soy un pasional”, *Escrito en el aire* 14). No solo quiere decir que su narrativa es una interpretación de la historia de Chile: en una lectura radical indica que el contenido de la ficción es exactamente el mismo que el de la historia patria, que la novela de Droguett solo puede existir en tanto exista Chile o, dicho de otro modo, que novela y nación son una misma y sola cosa.

Solo queda pendiente la pregunta por la cualidad de esa cosa que es la nación para Carlos Droguett. Pasional como es, no sorprende demasiado el carácter fatal de su vínculo:

Uno ama y odia al mismo tiempo la tierra que lo parió, se comporta en ella con la desvergüenza, por lo menos con la confianza del que está legítimamente en lo suyo, total y para siempre, hasta después de muerto, incluso antes de nacer.

(“Breve informe de Praga”, *Escrito en el aire* 149)

¿Quiere decir entonces que estamos en presencia de una concepción de la identidad nacional como algo natural, como un vínculo

que comunica a los individuos que imaginan compartir un mismo origen y tal vez una misma sangre, un vínculo característicamente irracional y premoderno?³⁸ Ni más ni menos: “Hay el patriotismo de la sangre, indeleble e inalienable, y el de la bandera, exterior, exhibicionista, bueno y esencial para tapar inmundicias y latrocinios” (“Eloy soy yo” 17).

La sangre y la esperanza: alegoría nacional barroca

Las lecturas de *La sangre y la esperanza*, como mostré al comienzo de este capítulo, han tendido a valorar o rechazar la novela midiéndola con la vara única del realismo, y solo han marcado muy someramente sus problemas estéticos. Esta tendencia, que tiene mucho de fuerza inercial, es válida incluso para una academia bien informada: lo resumía perfectamente José Promis en 1968, cuando buscaba el sentido de la existencia en *La sangre y la esperanza* y comenzaba esa exploración describiendo su función “instrumentalista” y subrayando un hipotético llamado político a “despertar el sentimiento de acción inmediata” (“El sentido de la existencia” 58). Mi argumentación correrá en sentido contrario: propongo articular el análisis a partir de las distancias entre la novela y el mundo y no desde su irrestricto apego a la contemporaneidad y la sincronía; a partir de la explotación de sus aspectos menos referenciales en vez de la corroboración de su verosimilitud. La instalación del análisis en mitad del “dilema estético” que plantea la novela cuestionará a lo menos su valor instrumental y su cualidad inmediateista. A lo más, espero, sugerirá que no existen en absoluto.

Mi primera proposición, entonces, es que *La sangre y la esperanza* constituye un texto alegórico en el sentido más sencillo de la palabra. En breve: a lo largo de todas sus páginas la novela establece al menos dos planos de significación: el plano directamente descrip-

³⁸ Para la importancia de esta distinción *vid.* Capítulo I, 26-9 y también 28, nota 10.

tivo y un plano segundo que, en una primera instancia, podemos describir como perteneciente al orden moral³⁹. En el primer nivel están todas las determinaciones explícitas del texto: que un narrador ya crecido contará su formación como proletario o su precoz conversión en adulto; que se nos hablará de un obrero —el padre— y de las luchas sindicales en que se ve envuelto durante los años veinte; que los sucesos ocurren en un conventillo de Quinta Normal y también en el barrio Mapocho y en el centro de Santiago.

Ni el narrador ni los personajes, sin embargo, aparecen como meros actores de una historia cualquiera. Su conducta y sus discursos los arrastran a la condición de encarnaciones emblemáticas de ciertos valores morales, lo que determina la aparición del segundo nivel de lectura. Toda la novela puede traducirse en estos términos, pero quizá la figura más elevada por el texto sea el padre, Guillermo Quilodrán. En él se reúnen todas las virtudes que, suponemos, deben adornar al hombre proletario: trabajo, responsabilidad, cultura, justicia, solidaridad, ternura. Leámoslas en esta epifanía que, a través de los ojos de su esposa, lo muestra en la plenitud de sus poderes:

—¡Laura, vieja —dijo a mi madre— si supieras qué contento estoy!... Yo no sé definir la felicidad. Acaso sea como luz, o como caricia, o como mirada... ¡Pero, carajo, me siento feliz! Los obreros nos estamos mostrando fuertes, de veras nos unimos, estamos creándonos una conciencia...

...

—¿No hablas, vieja? —preguntó mi padre—. ¿No dices nada?

—¡No te entiendo, mi hijo! ¡No te entiendo! Prefiero callar, sintiendo tu propia felicidad. Me gusta oírte, hablando así.

³⁹ Tomo este concepto mínimo de alegoría a partir del ya clásico trabajo de Angus Fletcher: "Dicho en los términos más simples, la alegoría dice una cosa y quiere decir otra. Destruye la expectativa normal que tenemos con respecto al lenguaje, que nuestras palabras 'quieren decir lo que dicen'. Cuando predicamos una cualidad *x* sobre una persona *Y*... la alegoría convertirá *Y* en algo distinto (*allos*) de lo que la afirmación abierta y directa dice al lector" (2).

Pero, te digo, entenderte no podría... Creo que sólo un trabajador como tú puede entenderte... Yo no sé más que sentir todo lo que tú sientes...

(96-7)

Se trata de un fragmento decidor. En primer lugar, ilustra el carácter simbólico de los personajes y establece con claridad el estatuto alegórico del que estoy hablando: Guillermo Quilodrán y Laura son aquí los Padres Proletarios por antonomasia. Muestra también, lo que tiene mayor interés, una de las texturas lingüísticas más importantes de la novela: un registro que permite la expresión intensa de las emociones y que simultáneamente mantiene la altura hierática de los hablantes, pero que por lo mismo y de forma inevitable desmorona su verosimilitud. Traza, en tercer término, dos coordenadas éticas que no dejan de ser contradictorias si las miramos con cierta distancia. Aunque la injusticia del conflicto social es evidente en el mundo exterior, al interior del hogar se acepta y desea una asimetría bastante parecida: el padre —en la serie de metáforas que describen su emoción— se muestra como depósito exclusivo de una cultura letrada y un poder de acción completamente inaccesibles para la madre, relegada a la muda sensibilidad femenina (*¿no hablas, vieja?*).

La pérdida de la verosimilitud no es de ninguna manera un defecto estilístico. Se trata de una apuesta estética que proviene de la lengua de la novela y también, tal vez principalmente, de la modalidad “imperfecta” por medio de la cual Guzmán escoge construir la alegoría⁴⁰. *La sangre y la esperanza*, de hecho, no pretende ocultar en ningún momento el discurso moral que constituye su segundo nivel de significación; lo exhibe ostentosamente y a cada paso. En

⁴⁰ Sigo la lectura de Quintiliano que hace Heinrich Lausberg, para quien existen dos modos de realizar el tropo: “la alegoría perfecta (*tota allegoria*), en la que no es dable encontrar ninguna huella léxica del pensamiento mentado en serio, y la alegoría imperfecta (*permixta apertis allegoria*), en la que una parte de la manifestación se encuentra lexicalmente en el nivel del pensamiento mentado en serio” (284-5).

los parlamentos de los personajes, por ejemplo, como el fragmento que comentamos (*sólo un trabajador como tú puede entenderte*), y tal vez con mayor frecuencia en el discurso del narrador, quien se detiene cada cierto tiempo para condensar en una sentencia la interpretación precisa de los hechos que narra: “y es que al pueblo no se le engaña. No puede engañársele. Porque el pueblo es agua, y sal, y harina de verdad” (292).

El ejercicio de traducir la alegoría moral en su vertiente política es sencillo: los niños pobres como Enrique Quilodrán deben convertirse en adultos trabajadores como Guillermo; con la ayuda de sus compañeros —representados por el sindicato de tranviarios, el tío Bernabé, el doctor Rivas, el padre Carmelo— transitarán hacia la emancipación o la revolución que se alcanza a vislumbrar en las acciones concretas del presente: el mítin o la huelga exitosos, o la ayuda solidaria que se ofrece a las familias que pasan por necesidad. Cuando enunciamos los preceptos morales que la novela alegoriza para la vida privada, sin embargo, cuando exploramos las reglas asignadas a las relaciones personales, entonces la sencillez primera se vuelve complejidad y cae sobre los individuos una tupida red de prohibiciones y prescripciones que vale la pena mencionar si queremos calibrar su densidad. Algunos ejemplos: la educación letrada es una necesidad imperiosa para el despertar de la conciencia del hombre, la sensibilidad es el atributo complementario de la mujer proletaria⁴¹; es necesario mantener celosamente la apariencias en el conventillo, cuidarse del *qué dirán*⁴², pues de otro modo se

⁴¹ No solo me refiero al ejemplo comentado más arriba; Guillermo Quilodrán vuelve a declarar la importancia del libro para la vida política más adelante, mientras convalece de su enfermedad: “¡Nunca se comprende mejor que en momentos como estos la importancia de los libros! ¡Yo no sé qué sería de los pobres hombres si no existieran los libros y quienes los hicieran” (191). La mujer es apenas “un aliento” para la lucha del hombre (97), y su comprensión es limitada: “¡Acaso yo intelectualicé demasiado!”, se recrimina el padre (98).

⁴² Particularmente notable en las relaciones eróticas juveniles, como la de Antonieta y Armando, quienes cuentan con el silencio cómplice de Enrique pero luego sufren la generalizada reprobación del conventillo (111-3), o la preocupación violenta de Laura por la conducta probablemente impropia de Enrique con Angélica (28-32).

hace uno merecedor de la censura que cae sobre las prostitutas⁴³; la pobreza no justifica en ningún caso el robo, y menos entre proletarios⁴⁴; la violencia es un método válido de educar a los hijos al interior de las familias⁴⁵, etcétera.

Ambos sistemas —el privado y el público— entran en conflicto en una hebra interesantísima del relato, el romance entre Elena y el poeta revolucionario Abel Justiniano. Es curioso notar la radicalidad con que el círculo emblemático de los proletarios se cierra, dejando en su exterior al letrado. En palabras de los Quilodrán, Justiniano no es “hombre de trabajo”, sino “un poeta metido a revolucionario” (109), lo que contradice el *dictum* según el cual “siempre vale más ser un buen obrero que un poeta” (110); por cierto, “¡Una mujer no puede vivir de versos!” (110). El relato, vuelto contra sí mismo en tanto obra literaria que ha sido escrita también por un artista, resuelve su contradicción simplemente decretando la muerte del poeta, ocurrida hacia el final de la novela y en mitad de un discurso político que solo puede convencer al padre por su carácter postrero⁴⁶.

El destino de Abel Justiniano es significativo porque revela el núcleo pedagógico del texto, su defensa a ultranza de la familia como instancia necesaria de formación y socialización para los

⁴³ Son llamadas por la vecindad: “las muy chuscas”, se hacen “las que no quiebran un huevo”, “mosquitas muertas” (91-2).

⁴⁴ Se incluye aquí el ya mencionado robo de la ropa de los Quilodrán (177-81) y, en su proyección social, el desfalco de Rivera a los fondos del sindicato. Sobre este último episodio, es interesante notar que, pese a la solidaridad de clase, no hay atisbo de perdón, sino una resignada condena al culpable: “Si se hubiera sincerado con nosotros, acaso le habríamos encontrado solución al asunto... Francamente, da pena perder por una estupidez como esta a un buen compañero... El trabajo que realizaba vale mil veces más que la porquería de pesos que se llevó” (215).

⁴⁵ Que el narrador, por cierto, justifica con la perspectiva de los años —“todo castigo que mi madre infligió justamente a sus hijos, hoy pienso que fue como un desgarrón que hizo a su propio corazón” (186)—, y cuya validez el padre resume en una sola frase: “La más pequeña maldad hay que pagarla en la vida” (187).

⁴⁶ “Las palabras de Justiniano, a medida que llenaban los segundos, fueron serenando a mi padre. Fue vencido por ellas y terminó por ir asintiéndolas con leves movimientos de cabeza” (325).

trabajadores. La familia Quilodrán, quiero decir, no aparece en la novela en tanto *cualquier* familia, ni siquiera en tanto *cualquier familia proletaria*. Se nos propone como un modelo estructural y ético, un modelo cuyo elevado valor emblemático es inversamente proporcional a su verosimilitud⁴⁷ y que incluso, de una forma que sugiere el imaginario barroco, es puesto en abismo cuando el texto describe el escenario del Coliseo de los Tranviarios, lugar de reunión sindical:

El telón que ocultaba el escenario presentaba un abigarrado cuadro: una mujer dando un pecho grande y moreno a su hijo; a su lado, un hombre —el marido—, desnudo de medio cuerpo arriba, exhibía sus abultados músculos, alzando en su diestra un gran martillo; ante él, un yunque; más allá, la fragua encendida, y, al fondo, amplios campos de trigo y alamedas que se perdían al pie de las altas y nevadas montañas, acentuando la sensación de vida que producía el motivo principal del cuadro.

(32-3)

Cuadro moral, entonces, que es primordialmente una guía para la conducta familiar.

La segunda propuesta es más bien una determinación: *La sangre y la esperanza*, sugiero, se nos ofrece como una alegoría específicamente *nacional*. Ya comenté en qué sentido Guzmán entiende la patria, y de momento solo quiero recordar dos de esos rasgos —la idea de que lo nacional precede al orden de las clases sociales y la función sintética del proletario en términos geográficos e históricos— para sugerir que la familia Quilodrán, en tanto proletaria y modélica, constituye una sinécdoque de la chilenidad. Es posible

⁴⁷ Se opone de hecho, y escrupulosamente por lo demás, al esquema simbólico más frecuente de la familia chilena (que correspondería a la imagen más *verosímil* en los términos de mi argumentación), el que describe Sonia Montecino como fundado en “el abandono, la ilegitimidad y la presencia de lo maternal femenino” (Montecino 59).

distinguir en la novela varias alusiones directas a la patria, es cierto, pero la mayoría no son más que infiltraciones del discurso nacionalista del Centenario marcadas concienzudamente —y relativizadas, por ende— como afirmaciones infantiles de Enrique u otros niños⁴⁸. Más interesante, sin embargo, es la validez misma del complejo metafórico de la familia como nación: se trata de una posibilidad que Luis Emilio Recabarren había sugerido —y autorizado— ya a principios de siglo, en su conferencia “Patria y patriotismo” (1914). Intentando mostrar el lugar del sentimiento nacional en la doctrina socialista, Recabarren concluía de la siguiente forma:

Y simbolizamos nuestro amor a la madre, con el amor de la humanidad.

Y simbolizamos nuestro amor a la mujer, a la compañera de la vida, con el amor a la patria.

Y simbolizamos nuestro amor a la hija con el amor a la familia y a nuestros semejantes.

(13)

Es cierto que las discrepancias entre la novela de Guzmán y la conferencia son varias e importantes⁴⁹, pero así y todo me parecen más notables sus similitudes. Como *La sangre y la esperanza*, “Patria y patriotismo” utiliza un género cercano a la parábola bíblica para dar a entender una evaluación política en términos pedagógicos; como la novela, la conferencia utiliza cómodamente el molde de la familia para referirse a situaciones que la exceden largamente (la patria, la humanidad); como Guzmán, Recabarren también otorga

⁴⁸ En relación con el juego: “¡Maldito, lo que sabíamos de colores! A no ser que se tratara de volantines, en los que sólo apreciábamos tres: el azul, el blanco y el rojo, ¡siempre que el primero llevara una estrella pegada a su fondo!” (22). Como diálogo de los niños que recogen viruta en la barraca: “¡Ya, ya nada de miedo aquí! ¡Si no, no son chilenos!” (36).

⁴⁹ La más importante de ellas es que Recabarren establece un sistema exegético de tres niveles —individual, particular, universal— al que *La sangre y la esperanza* responde solo parcialmente. La novela no construye una perspectiva universalizante, como sí lo hace en términos nacionales o familiares.

un lugar pasivo y sensible a la mujer (*compañera* de una vida que no vive realmente) mientras se dirige hacia y desde un *locus* masculino activo y politizado.

Aceptemos, entonces, que la familia puede ser leída como alegoría de la nación, pero al estructurar este tercer nivel de sentido deberemos movilizar el entramado moralizante en la misma dirección: nos encontraremos con que la novela establece un código de conducta de validez mucho más amplia que el mero núcleo privado de unos padres y sus hijos; un código dirigido, en realidad, a todos los ciudadanos de la patria.

Me adelanto a una objeción que parecerá natural en este momento: ¿cuál es la necesidad de justificar en detalle la constitución de una metáfora como la familia, seguramente frecuente como representación del imaginario nacional en todas las épocas? Al menos en lo que respecta a la narrativa de la primera mitad del siglo XX, y contra todo pronóstico, sorprende constatar que se trata de una figuración infrecuente. Las generaciones anteriores a Guzmán apenas la utilizan en alguna novela menor —me ciño a los datos de Bernardo Subercaseaux—, pues el nacionalismo literario chileno habría preferido escandirse discursivamente en imágenes biológicas o filogenéticas (*Historia de las ideas IV* 28). Sus contemporáneos y predecesores inmediatos (Manuel Rojas, José Santos González Vera, Juan Godoy, el propio Nicomedes en *Los hombres oscuros*), por su lado, suelen pensar la comunidad nacional como constituida por vínculos menos naturales y más culturales. Si hubiera en sus textos una sinécdoque social comparable a la de la familia Quilodrán, sería el conventillo, “ciudad pequeña dentro de la gran ciudad y pequeño universo proletario” (Casanova 127).

Los antecedentes inmediatos de *La sangre y la esperanza* en realidad deben buscarse en el siglo XIX, en los amantes felices de *Martín Rivas* o en la desgraciada pareja de *Casa grande*. En todos estos textos, con independencia de la forma utópica o degradada que asuma, un aspecto individual y privado de la vida (el amor erótico o filial) se articula retóricamente con el destino de la comunidad política nacional. Conviene tener en mente las novelas de Blest Gana

y Orrego Luco porque su contraste con el texto de Guzmán es revelador: si el romanticismo decimonónico de *Martín Rivas*, por ejemplo, constituye una alegoría nacional en tanto busca conquistar al adversario político “por medio del interés mutuo, o ‘amor’, más que por la coerción” (Sommer 6), *La sangre y la esperanza* muestra hasta qué punto el espíritu utópico se ha divorciado del imaginario nacional. La novela de Guzmán ha retirado casi completamente la carga erótica en sus personajes (pienso en la culpable sexualidad de Enrique Quilodrán, fuertemente reprimida por la madre y manifestada a través de ensoñaciones monstruosas; pienso también en el embarazo de Elena, despojado del carácter gozoso que tenía la fecundidad para los novelistas del siglo XIX), y ha dejado como resto un código moral enérgicamente represor que se postula como nueva argamasa social⁵⁰. No olvido que el contexto del moralismo político de la izquierda política suele ser la crítica de la oligarquía, cuya explotación empujaría al proletario al vicio: sugiero que las fórmulas sentenciosas tienden a leerse sin el contexto de su explicación causal y terminan convertidas en un código menos flexible de lo que se quiso en un comienzo. El narrador de la novela expone con toda claridad este proceso cuando describe la relación amorosa de sus padres, en donde el deseo o el erotismo romántico se ve reemplazado por un “molde preciso” inequívocamente moral:

Era un amor singular el suyo. Un amor que, acaso, ganándole tiempo al propio tiempo, encontró el molde preciso donde plegar sus alas para precaverse de tormentas inútiles. Un amor sencillo, humilde como trigo o como pan. Y como trigo o como pan entibiecido por dones de azules reflejos estelares.

(175)

⁵⁰ La consistencia de la moralidad como proyecto político encuentra expresión, nuevamente, en Recabarren. “Patria y patriotismo” tiene como uno de sus núcleos el ataque a los vicios de los trabajadores: el alcoholismo, los garitos y la prostitución. “Si esta labor se considera patriótica”, señala, “soy patriota: pero si a tolerar y amparar todos los vicios y degradaciones llaman patriotismo, entonces no soy patriota” (6).

Hasta el momento hemos abordado solo uno de los enigmas del “dilema estético” de Guzmán, su distancia del canon realista, pero en verdad la descripción de la novela sería incompleta si no intentara comprender el patetismo que tanto repugnó a los reseñistas y que tan débil defensa ha recibido por parte de la crítica. Propongo, entonces, leer la novela como una alegoría nacional *barroca* en los términos que utilizó Walter Benjamin para referirse al *Trauerspiel* alemán. Si lo hacemos así, la monumentalidad hierática de los Quilodrán se nos aparecerá rodeada por un numeroso cortejo de seres físicamente degradados o moralmente menoscabados que el texto, curiosamente, se complace en describir con el mayor de los patetismos. Revisemos brevemente el retrato de Pan Candeal, un contrapunto ruinoso de Guillermo Quilodrán:

Era bajo. De un porte exagerado en su pequeñez por la pronunciada curva de la espalda. Y rengueaba, arrastrando casi la pierna derecha, por donde, al parecer, el pobre ya empezaba a morir. Tenía un ojo bizco. Y miraba extrañamente, muy alzados los párpados, arrugando el ceño, como molleja de pavo, esforzándose por mantener erguida la cabeza vencida por los rebeldes nervios del cogote.

(119)

La explicación que insiste en hallar una referencialidad directa en un pasaje como este, una manifestación de *la realidad* de la pobreza, peca de ingenua. Parece no advertir, por ejemplo, su grado superlativo (*exagerado en su pequeñez*), la utilización deliberada de símiles animalescos (*molleja de pavo, cogote*) o la profusa composición de lugar que recurre al sentido de la vista, del tacto o incluso del olfato (la pierna por donde *ya empieza a morir*) para mostrar el cariz terrible del personaje. Acierta, no obstante, en distinguir esta sensibilidad del feísmo naturalista: Pan Candeal no es un roto trasahumante, sino la *ruina* de un obrero, y su precaria familia —una hija que muere dando a luz entre la basura, un nieto que le será

inevitablemente arrebatado por la autoridad⁵¹— no es objeto de crítica, sino de solidaria conmiseración: se trata en verdad de la versión *ruinosa* de los Quilodrán. Este segundo registro lingüístico de la obra, incomprendible si no lo pensamos como voluntad de estilo, es tan inverosímil como el primero, y construye además un mundo paralelo de humana desolación que también, respetando sus evidentes paralelismos⁵², debe ser leído como la versión ruinosa de la nación.

Me interesa el aspecto barroco de esta alegoría nacional porque instala una perspectiva ideológica fundamental en esta interpretación. Al exponer la figuración ruinosa de la alegoría barroca, Benjamin advierte también sobre su perspectiva distanciada: el tropo insiste en el hiato que existe entre el objeto alegorizado —la nación en su versión utópica, la nación de la igualdad y de la corrección moral en el caso de esta novela— y su representación figurada —las formas ruinosas del sujeto nacional. Ello no hace sino mostrar una lectura de la historia, que en la alegoría “no se plasma ... como proceso de una vida eterna, [sino] más bien como decadencia incontenible” (Benjamin 396). En los términos de nuestro análisis, “la repugnante realidad” de *La sangre y la esperanza* expresa la utopía política en un horizonte melancólico: marca más la inalcanzable distancia que separa la realidad del deseo que una posible inminencia, las grietas insalvables que impiden su consecución más que una

⁵¹ *La sangre y la esperanza* 119-32.

⁵² Varios personajes son la antítesis del padre: el ya mencionado Cabeza de Tope, violador de Angélica y destructor de las posibilidades románticas de la novela; Pan Candeal, jefe misérrimo de una familia desarticulada; el hombre muerto que descubren los niños, “en calzoncillos apenas, lleno de tajos. Tenía las tripas caídas a un lado del vientre y sus labios abiertos descubrían unos torcidos dientes cariados” (256). Otros son antítesis de la madre, como doña Eufemia, la vecina que, despechada por la traición de su marido, es responsable del detestable robo de la ropa; enloquecida, infértil y acaso portadora de la mirada barroca, expresa el aspecto terrible de la pobreza: “¡Sí ... sí, la ropa está ahí, y tiene gusanos, y arañas, y telas, debajo del catre! ¡Pero ella [la amante de su marido] era bonita y se pintaba! ¡La ropa tiene gusanos! ¡Y la otra es linda y va a tener un hijo de Reca! ¡Tenía lindas piernas!” (219). Incluso el Zoro (decapitado por la sierra) y el Turnio Llanos (literalmente un *hijo de puta*) son antítesis de Enrique como Adrianita, la hermana muerta, o la Angélica violada lo son de Elena.

probabilidad cierta de realización. Al releer la novela bajo esta luz, muy significativamente, incluso los personajes arquetípicos muestran su rostro cadavérico. El mítin, la huelga exitosa, la solidaridad de los obreros no constituyen una realización efectiva de la promesa revolucionaria: apenas son un símbolo pobre y fugaz que revela su *facies hippocratica* (por ejemplo, en el episodio de la cruel represión final de los obreros, que pone una lápida a cualquier deseo político inmediato)⁵³. Guillermo Quilodrán y su familia, con todas sus virtudes, no logran revertir el inexorable curso de una historia en la cual serán explotados hasta la extenuación y la muerte. Pese a los caracteres celebratorios con que se narra y a sus rasgos de *Bildungsroman* proletario, la temprana, demasiado temprana inclusión de Enrique en el mundo del trabajo no le asegura la redención sino la más terrible de las suertes, que es la suerte del proletario. En suma: la *esperanza* del título es solo una aspiración que la *sangre* se encarga de desmentir a cada paso⁵⁴.

La primera consecuencia ideológica de esta lectura, que he intentado subrayar con el uso intensivo de algunas palabras, es el cuestionamiento del valor instrumental de la novela y de sus cualidades políticas inmediatas. ¿Qué llamado a la “acción directa” es posible en un texto que renuncia meticulosamente a la verosimilitud y que marca la imposibilidad de la utopía en forma constante? Ninguno, a menos que la espera paciente de la redención pueda considerarse una acción. La segunda es consecuencia directa de la primera: ¿existe un sistema de creencias que prometa, como *La sangre y la esperanza*, la liberación de sus prosélitos en un momento que está

⁵³ *La sangre y la esperanza* 312-30.

⁵⁴ Se trata de una convicción arraigada profundamente en la obra de Guzmán, como lo demuestra en “El género del cuento y los nuevos cuentistas chilenos”, prólogo de su antología de 1941: “Quien llegue a los estratos grises, informes, bullentes, húmedos de tragedia, que es nuestra existencia de pueblo en cierne, dejándose asistir por la valentía necesaria dentro de un medio como el nuestro —dolido de prejuicios, gangrenado por el conservantismo, mordido por escrúpulos coloniales— levantará, indudablemente, a la recia luz del sol chileno, una voz sollamada por el fuego de la angustia, pero dotada de ese acervo trémulamente humano que es característica única de toda expresión nutrida por auténticas potencias sociales” (“El género del cuento” 23-4).

más allá del aquí y del ahora y que, como la novela, concibe la vida humana en términos de puro sufrimiento? Ciertamente sí, y no es otro que el cristiano: las coincidencias entre ambas discursividades son elocuentes. Está, en primer lugar, el recorrido exegético que nos ha traído hasta aquí, una versión tal vez inexacta, pero reconocible, del sistema hermenéutico medieval y sus cuatro niveles: el literal (la historia de los Quilodrán); el tropológico (la lectura circunscrita al orden familiar); el alegórico (su inscripción nacional), y el anagógico (que hemos reconocido como barroco, en tanto la redención política se presenta con caracteres vagamente escatológicos)⁵⁵. Está, en segundo término, la condición de posibilidad de la alegoría barroca como la lee Benjamin, que es la situación caída del hombre y su exilio del paraíso, que en el *Trauerspiel* motiva la representación de la ruina y en la novela se representa por medio de un imaginario patético que remite a la distancia insalvable que nos separa de la realización utópica. Están, por último, las analogías del relato con el evangelio (Guillermo representando a José; Elena —madre inmaculada— a María; Enrique resucitado de entre los niños para devenir obrero), sancionadas para mayor abundancia al final de la novela por boca de la abuela:

Debía ser mi abuela la que hablara. Sólo ella.

Su voz se alzó, pisando las aristas de cada uno de sus años,
frondosa, florida de humanidad:

—¡Tienes que persignarte con esa plata, Laura!... ¡Es la primera plata ganada por tu hijo!...

Y mi madre se persignó.

(340)

⁵⁵ En el *Manual de retórica literaria* de Heinrich Lausberg, cuya fuente es Rabano Mauro, los niveles son los siguientes: *Historia* (sentido literal); *Allegoria* (sentido cristológico y eclesiológico, subrogado en mi lectura por el orden nacional por su carácter comunitario); *Tropologia* (sentido individual y ascético, que identifico con el orden familiar como perteneciente al mundo privado), y *Anagoge* (sentido escatológico) (288). Evito la célebre terminología dantesca (en *Convivio* II, 1) por los problemas que tiene su sentido “alegórico”, diferente para teólogos y poetas, y porque la identificación del sentido tropológico con el moral introduce una dificultad léxica innecesaria para este análisis.

Lo que busco sugerir, en última instancia, es que el imaginario nacional de *La sangre y la esperanza* se construye a partir de una traslación ideológica de grandes proporciones: sobre las estructuras del metarrelato cristiano, Guzmán impone el aparato conceptual de un marxismo sencillo pero efectivo, la versión divulgatoria que los movimientos populares utilizaron para explicarse a sí mismos. El procedimiento implica pérdidas relevantes (su ineficacia como llamado a la acción inmediata) y ganancias de no menor trascendencia (su imbricación más o menos sencilla en el tejido ideológico previo de la comunidad). Más allá de estas consideraciones prácticas, no obstante, tiene resultados importantes para la estructura de la identidad nacional. Explica un problema que habíamos dejado irresuelto, la forma en que la nación puede ser pensada materialmente e imaginada trascendentemente. Su aspecto metafísico, la idea de que existe un “alma” que reúne a los chilenos, pertenece al imaginario cristiano; su “cuerpo”, en cambio, el conflicto material entre los individuos provenientes de clases sociales en pugna, al análisis marxista. Nicomedes Guzmán sería, en consecuencia, un eslabón más en la larga tradición latinoamericana que ha buscado una síntesis entre ambos sistemas⁵⁶.

Este modelo ilustra en más de un aspecto la extraordinaria operatividad que alcanza la matriz nacional durante las décadas centrales del siglo XX chileno, pero antes de alcanzar esa lectura debemos introducirnos primero en *Patas de perro*, de Carlos Droguett.

⁵⁶ A beneficio de inventario y sin querer otorgarle un valor explicativo, consigno los datos de Lon Pearson al respecto: “La interpretación del marxismo de Guzmán era algo heterodoxa ... en tanto era también un hombre de sincera convicción religiosa ... Aunque había sido un marxista militante en su juventud, alguien que vivía y exaltaba los ideales socialistas, en su vida posterior Guzmán se volvió hacia la Biblia y la leía regularmente” (*Nicomedes* 15).

Patatas de perro: venida del Mesías sin gloria y sin majestad

Como Nicomedes Guzmán, Carlos Droguett también convoca en *Patatas de perro* varias discursividades que se entrelazan en una textura múltiple y culturalmente compleja. La novela de Droguett, por cierto, admite una interpretación universalizante, pero espero mostrar que su reescritura en términos del relato cristiano y la identidad chilena no es menos significativa y puede ser igualmente iluminadora. La comparación con Guzmán, cabe advertir, encubre algunas diferencias relevantes: si en el texto de Nicomedes es plausible definir una cierta noción de jerarquía entre los niveles de lectura, es decir, si *La sangre y la esperanza* puede ser entendida como una ordenada construcción alegórica, *Patatas de perro* no admite el mismo escalamiento. De inmediato, señalo que mi opción será subordinar lo religioso a lo político: propondré que la figura de Bobi, encarnación imperfecta de Cristo, es una *herramienta* útil para iluminar un momento determinado del imaginario de la chilenidad. Se trata de una decisión consciente de que el orden de precedencias puede ser invertido, o sea, que bien puede ser el metarrelato cristiano el código de llegada, como ha sido sugerido con anterioridad⁵⁷. Dada esta amplitud de posibilidades, y especialmente con el fin de mostrar de la forma más clara posible el derrotero de mi elección, retomaré en un primer momento las razones que permiten la inscripción de *Patatas de perro* como un texto crítico de la identidad nacional. Luego intentaré describir su representación y, finalmente, buscaré mostrar el modo en que el recurso crístico encuentra su traducción política.

En su reseña de 1965, recién aparecida la novela, Jaime Concha desaconsejaba explícitamente una interpretación política directa de *Patatas de perro*. Decía allí, refiriéndose al estilo obsesivo del narrador: “es absurdo problematizar los contenidos de estos u otros soli-

⁵⁷ Cfr. Ostria, “El sentido figural” *passim*.

loquios, explícitamente presentados como divagaciones de alguien que ‘se está volviendo loco’” (214). Hay buenas razones para seguir el consejo de Concha, pero me parece que existen otras tantas para desoírlo. La primera de ellas, como comenté más arriba, es el horizonte claramente nacional en el que Droggett mismo, incluso desde el exilio, inscribía toda su producción narrativa y sugería una vertiente de lectura: la novela, aun a su modo indirecto y alusivo, no trata de “la historia” o de “una historia”, sino explícitamente acerca de la historia de Chile; leerla en esas coordenadas es consecuente con su propio diseño. La segunda razón es de orden retórico y requiere algún desarrollo: al aceptar, con Íñigo Madrigal, que la *amplificatio* es el tropo preferente sobre el que se construye la novela (“Los asesinados” 78), deberemos aceptar también la posibilidad de que posea un carácter crítico que nos provea una lectura válida de la identidad chilena. En el extenso elenco de formas concretas que adquiere el tropo en las retóricas clásicas, me parece distinguir con claridad que en *Patas de perro* la *amplificatio* se manifiesta privilegiadamente como *ratiocinatio*, esto es, como amplificación de las circunstancias que rodean al objeto que se nombra, y no como ensanchamiento en la descripción del propio objeto⁵⁸. Es difícil entender de otro modo uno de los giros más típicos de la novela, la explotación de la perplejidad que circunda a Bobi y que no logra, sin embargo, tocarlo en cuanto a su definición: “unos lo miraban con repulsión, otros con curiosidad, otros con creciente furia, como si él fuera un tramposo y estuviera tratando de abrirse camino por medios vedados y por procedimientos inmorales y canallescós” (21). En este fragmento la amplificación acumula términos que no logran retratar al niño sino que describen la mirada que los otros dejan caer sobre él; Bobi emerge intocado, y en realidad es el mundo el que termina siendo representado. Una tercera razón, tal

⁵⁸ “La *ratiocinatio* ... es una *amplificatio* indirecta por medio de la *coniectura*, a base de las circunstancias que acompañan al objeto mentado; esas circunstancias son las que se amplifican” (Lausberg 343).

vez la más importante de todas, estriba en lo que traté de explicar como la “insignificancia” de Bobi en tanto sujeto marginal, en el hecho de que *Patas de perro* estrecha a tal punto las posibilidades descriptivas de su protagonista que termina hablando mucho más de la comunidad que lo engendra y lo persigue que del propio héroe⁵⁹. En suma: la inscripción nacional explícita —que proviene de la autoría—, la virtual inversión de la materia desarrollada en el texto —que proviene de la elección del protagonista— y, finalmente, los derroteros a que obliga la *amplificatio*, constituyen el marco que permite pensar la novela como un ejercicio de interpretación crítica de la identidad chilena.

En cuanto a la imagen de la nación, *Patas de perro* sorprende inmediatamente por su continuidad temática con la propuesta de Guzmán, pues la metáfora que propone como núcleo primero de lo nacional también es la familia. Una familia proletaria engendra a Bobi y luego se degrada con su presencia⁶⁰; un remedo de familia es lo que Carlos, el narrador, quiere formar con su novia antes de conocer al niño⁶¹; una familia heterodoxa es lo que terminan formando el muchacho y su padre adoptivo. El problema que ya en las primeras páginas se presenta, sin embargo, es que la familia en tanto matriz de identidad no parece soportar la diferencia que Bobi representa. ¿Cómo se desmorona el padre, figura tutelar del núcleo proletario, el mismo padre que ha sido dirigente sindical y que termina mendigando en las calles? Por la inexplicable presencia de

⁵⁹ El título de la obra alude al roto “patiperro”, insignia de la identidad nacional para el criollismo, y puede ser entendido como una apelación invertida a la comunidad. Así, al menos, lo hace Jaime Concha cuando describe la pertinencia nacional de la novela: “Ha captado la esencia y estructuras de la chilenidad, pero no a través de los viejos caminos caminos criollistas ni por medio de la socorrida descripción de exteriores. Pone el acento ... en nuestro estilo irresponsable y deteriorado de existencia” (Reseña sobre *Patas de perro* 216).

⁶⁰ “[M]ientras yo crecía y mostraba bárbaramente mis piernas y se veía de una vez que no eran las piernas de un cristiano, del hijo de un honrado obrero, él [el padre] llegaba en la noche, silencioso y lúgubre, echaba la sombra por las paredes y me alzaba las ropas de la cama” (19).

⁶¹ “Me casaré. Estoy tranquilo. No tengo hijos. No tendremos hijos. Colocaremos nuestras soledades juntas, yo estrecharé el silencio que está en sus manos y sabremos los dos que estamos casados” (38).

su hijo deforme: la vereda ve a Bobi “muy orgulloso sobre sus dos firmes e insolentes patas de perro y el antiguo obrero, lleno de odio, de pesadumbre y de temor, cogido humillantemente de ese ser que él había engendrado” (27). ¿Por qué se frustra el posible matrimonio de Carlos? Por la inexplicable presencia de su hijo deforme, “abandonado por la mujer que debía casarse conmigo cuando supo mi decisión de llevar a vivir con nosotros a esa criatura y, lo peor, que había decidido adoptarlo como hijo” (18). ¿Por qué se disuelve finalmente el vínculo familiar que une al narrador con Bobi? Por su inexplicable deformidad, un rasgo irrenunciable que Carlos no puede y que Bobi no sabe cómo manejar: “estoy indisolublemente pegado a ella, a esta forma sagrada y trágica, endemoniadamente santa” (271), explica el niño antes de sumergirse en la vida perruna. La repetición de esta imagen —una familia o un proyecto de familia que fracasa cuando debe hacerle espacio a Bobi— sugiere al mismo tiempo la insistencia en el lazo nacional aquí representado, en el *deseo de vinculación*, y también la constatación de su incapacidad, pues la comunidad ya no puede soportar la diversidad de sus miembros. No hay aquí un rechazo a la *estructura* del vínculo cuanto una exploración de sus límites y, por lo tanto, un escrutinio de los problemas que suscita su estructura. La alegoría de *La sangre y la esperanza*, inexpugnable en el relato de Guzmán, se desmorona cuando debe someterse al experimento de una diferencia que, por lo demás, ni siquiera puede ser definida cabalmente.

Este fracaso explica bien la ampliación de los límites analíticos que *Patas de perro* emprende. Comprobada la insuficiencia de la metáfora familiar, por así decirlo, la novela comienza a explorar otras instituciones que se postulan como proveedoras de identidad y guardianas del vínculo social. Este es el contexto en el que se narran las desventuras de Bobi en la escuela, por ejemplo, sus problemas con la policía o el ansia del estamento médico que intenta “curarlo” de sí mismo. El impulso interpretativo primario a este respecto —al menos el mío— es sintomático: nada más sencillo que leer una oposición maniquea entre margen y sociedad y resba-

lar hacia la mitología romántica que eleva al artista para hundir al “resto de los hombres”. La propia lección retórica de la novela, sin embargo, nos obliga a detener la mirada precisamente en ese “resto” informe en busca de un imaginario colectivo.

La escuela se nos presenta despojada de toda cobertura o siquiera simulación de humanismo, y más bien consumida por la función vacía que le asigna la máquina burocrática. La presencia de Bobi cuestiona esta degradada racionalidad escolar y la devela como mero disciplinamiento de la población infantil⁶². Pareciera que solo puede tolerar su presencia mientras se atenga estrictamente al orden que ella le prescribe, un orden en el cual los límites entre la protección y el castigo son difícilmente discernibles:

Le estaba prohibido salir en los recreos de la sala de clases,
... debía permanecer sentado en su pupitre todo el rato que
duraban los recreos, pero era una suerte, tal vez, porque así
el pobre niño estaba seguro de no ser víctima de algún acci-
dente más o menos intencionado.

(62)

El saber, la cultura y sus intérpretes, por otro lado, sufren la misma metamorfosis una vez institucionalizados: de instrumentos pensados para el conocimiento de la realidad se convierten en verdaderas herramientas de tortura. Es el caso de la ciencia que enseña el profesor Bonilla, quien “había dicho en clases que la degeneración provocada por el alcoholismo es perturbadora de la herencia, de padres alcoholizados nacen hijos idiotas, monstruosos” (65). Es el caso también de la medicina, insuficiente para explicar a Bobi y, sin embargo, dispuesta a amputarlo quirúrgicamente o a encerrarlo

⁶² Cargando un poco las tintas, sigo aquí la lectura más o menos convencional de José Joaquín Brunner: “La escuela ... aísla a un grupo de edad para formarlo en un mundo aparte, centrado sobre una organización de los conocimientos, a través de un método pedagógico cualquiera, influyendo a la vez en la formación moral y afectiva del niño y en la construcción de su identidad a través de variados medios y ritos escolares” (171).

como a los alienados. Como dice el médico Van Diest, buen amigo de Carlos pero incapaz de sustraerse al diseño de su disciplina: “yo sólo corto lo superfluo que da la vida o entrega el uso, por eso es exacta la cirugía, porque no agrega nada, no es como el arte, este oficio tuyo de agregar cosas, la cirugía no, es casi negativa, va suprimiendo, cortando, criticando” (59).

Destaco la escuela y la ciencia porque la persecución del estamento policial —que tiene cierta importancia argumental como causa inmediata de la desaparición de Bobi— es un rasgo que *Patás de perro* comparte con varios otros textos contemporáneos y, por ende, puede ser leído como un lugar común generacional. A diferencia del carabinero, el profesor y el médico son los representantes por antonomasia del estamento que anima el proyecto nacional de mediados del siglo XX, los mejores embajadores de esa clase media que se educa y que alimenta lo que llamé el “nuevo pacto”. Nos introducimos entonces en el nivel más elevado que alcanza el análisis en *Patás de perro*, el de las clases sociales, y el diagnóstico aquí no es menos desolador que en los casos anteriores. La conducta de los mesócratas consumidos por el aparato estatal es equivalente a la conducta de una clase popular entregada al vicio o ya completamente alienada por el trabajo⁶³, e incluso análoga a la de los comunistas, cuya actividad en *La sangre y la esperanza* constituía una reserva de conciencia y humanidad. La maquinaria supuestamente emancipadora del movimiento político popular, como la maquinaria estatal o la maquinaria científica, giran en la novela de manera ciega y desinteresada por sus consecuencias humanas. Aun cuando enarbolan a Bobi como símbolo de su lucha, los comunistas, de hecho, no reciben un juicio más benigno por parte del narrador:

⁶³ El mecanismo en este caso es completamente explicitado por Droguett: “la fábrica te entrega deshecho y nosotros te mandamos nuevo y ella te muele a palos para que tú muelas al Bobi” (41).

No eran malos, eran violentos, con la violencia acumulada por la miseria, por el abandono, por la desvergüenza entronizada en la ciudad desde tiempos inmemoriales, los comunistas de algún modo industrializaban eso, lo administraban fríamente, implacablemente, aprovechando todas sus grietas, todas las suturas, todos los resquebrajamientos, todos los matices de pudrición y de debilidad de la clase alta y de la clase baja para poner esa pólvora, formada por lágrimas y quejas, por duelos y dolencias, por asesinatos y depredaciones, por terremotos y matanzas, por epidemias y revoluciones y revueltas y motines y desfiles y huelgas, para poner esa pólvora formada con sustancia humana, con elementos de carne, huesos y sangre en las articulaciones del pueblo y hacerlo estallar.

(163)

Ninguna parte de este diagnóstico, sin embargo, es novedosa: la denuncia de los vicios o las limitaciones de la modernidad, democrática o no, es una lección que la narrativa occidental tenía aprendida ya desde Kafka. Pero si leemos en contra de la interpretación más evidente, en cambio, si prestamos más atención al cuadro general que a los adjetivos que lo acompañan, en la uniformidad del juicio surge a la vista una comunidad extraordinariamente sólida, unívoca en su definición y unánime en el despliegue de los mismos mecanismo de defensa: aislamiento, persecución para el niño-perro. Como ocurre con la familia, el paso de Bobi por los estamentos burocráticos y por las diferentes clases sociales revela tanto su eventual crueldad e irracionalidad como la necesidad imperiosa de un vínculo cercano y protector. Así, al menos, lo percibe Bobi, quien “decía que el profesor Bonilla no era tan malo como parecía, que a él, desde luego, no lo quería nada, pero que con los otros muchachos no era malo, que a veces era bondadoso y hasta generoso” (84).

La conexión que hay entre el destino de Bobi y la pasión de Cristo ha sido reconocida desde la publicación misma de la novela,

pero sorprende que no se haya intentado todavía (al menos hasta donde alcanza mi conocimiento) su interpretación al alero del esfuerzo teórico quizá más abiertamente cristiano de los últimos tiempos: me refiero, por cierto, a la cuestión del deseo mimético y la violencia sacrificial de René Girard. Hagamos, a través suyo, una digresión más o menos antropológica que pronto nos llevará de vuelta al terreno de la ideología.

Como se sabe, Girard ha construido un sistema interpretativo global basado en la noción de deseo triangular o mimético, es decir, en la idea de que los héroes novelescos (más tarde dirá los seres humanos en general) escogen los objetos de su predilección imitando el deseo de otro, su modelo. Resumiendo dramáticamente una argumentación hartamente más detallada, para Girard el conflicto entre las personas encuentra su origen en la estructura triangular recién mencionada, pues “el sujeto experimenta por este modelo un sentimiento desgarrador formado por la unión de los contrarios, la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Se trata del sentimiento que denominamos *odio*” (*Mentira romántica* 17). En el nivel de la convivencia social, estructura profunda de la conducta humana después de todo, el deseo mimético engendra violencia y da pie a una escalada epidémica de agresiones basadas en el principio de la venganza individual. Las comunidades se defienden de ella o bien mediante la distribución incontrarrestable de la venganza estatal, que no tiene derecho a réplica y que toma la forma de los sistemas judiciales, o bien, y tal vez simultáneamente, mediante la sublimación de la violencia circulante a través del sacrificio. La cultura sacrificial, denuncia Girard, invoca falsamente a un dios sanguinario que supuestamente demanda la sangre de las víctimas; a su juicio, la violencia es una fuerza fundamentalmente humana y básicamente ciega, que “sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano” (*La violencia y lo sagrado* 10). El sacrificio del chivo expiatorio, esa vieja institución bíblica en donde se concentran

imaginariamente todos los males sociales, representa la solución a la crisis que significa la extensión de una violencia que amenaza la existencia misma de la comunidad. La víctima —extranjero, baldado, loco— es siempre inocente; carga sobre sí unas culpas que no le pertenecen y a las que se ve atada por la interpretación persecutoria que la comunidad hace de su diferencia⁶⁴.

Tal vez el entero proyecto narrativo de Droguett puede ser traducido a los términos que propone Girard. Su denuncia de la sangre en la historia de Chile no pretende ser una interpretación contingentemente política o un mero intento interesado de revisionismo; si la hemos entendido bien, su obstinación en la figura del chivo expiatorio quiere mostrar el sinsentido del sacrificio y la perennidad de la violencia, es decir, intenta una desmitificación completa del dispositivo. Como Girard y en algún sentido como Freud, Droguett parece creer que al echar luz sobre el mecanismo sacrificial y conectarlo con la pasión de Cristo, “el sacrificio perfecto y definitorio, el que hace caducos todos los sacrificios, y por consiguiente inadmisibles cualquier empresa sacrificial posterior” (Girard, *El chivo expiatorio* 259), existe alguna posibilidad de detenerlo para siempre.

Varios rasgos de difícil esclarecimiento en *Patas de perro* encuentran un lugar comprensible en esta lectura. Por de pronto, la figura misma de Bobi, cuyas partes humana y canina dejan de ser un misterio para devenir ilustración explícita de la sustitución sacrificial⁶⁵. El animal ofrecido al dios sanguinario, enseña Girard, siempre reemplaza o representa a un hombre y, como algunas de las que Bobi protagoniza, en la literatura de Occidente varias escenas lo explicitan: Ulises saliendo de la cueva de Polifemo, atado al vientre del macho cabrío para evitar así su muerte; Jacob cubriendo su cuerpo con pieles de cabra para engañar a Isaac y suplantar a Esaú en el

⁶⁴ Las tres obras en las que Girard desarrolla su teoría son *Mentira romántica y verdad novelesca* (1961), *La violencia y lo sagrado* (1972) y *El chivo expiatorio* (1982). *Vid.* bibliografía.

⁶⁵ “Madre, ¿qué soy yo? ¿Por qué nací así, qué hemos hecho, qué hemos hecho, además de ser pobres? Su madre no contestó y caminó ensimismada” (*Patas de perro* 26).

mayorazgo⁶⁶. Como ostensible marca de la sustitución sacrificial, la mostración del niño con patas de perro en la novela quiere ser una declaración abierta en la que se indica que la víctima es apenas un chivo expiatorio, que el crimen ejercido en su contra no resolverá la violencia subyacente. Lo mismo ocurre con su belleza humana y canina, con su “hermoso delicado aspecto de adolescente soñador y sus piernas, sus auténticas piernas de perro fino” (29), todo lo cual lo sitúa en el vértice superior del triángulo del deseo como causa inocente del odio entre los rivales.

Dos aspectos de la mayor relevancia que han sido, por otro lado, mis lecturas preferentes de la novela a lo largo de este trabajo y que pueden parecer algo forzosas, muestran también su pertinencia desde esta perspectiva. Me refiero a la “insignificancia” de Bobi y al carácter socialmente analítico del texto, su consecuencia inmediata. El sacrificio, explica Girard, es en primer lugar un mecanismo de conservación del cuerpo social: se lo comete para mantener la cohesión de una comunidad amenazada por su propia violencia intestina. Por lo mismo, la selección del chivo siempre es injustificada —el sentido mismo de la pasión de Cristo es mostrarlo— y depende de unos rasgos cualesquiera que lo ponen *fuera* de la sociedad y cuyo rechazo refuerza la cohesión interna del colectivo: “los signos de selección victimaria”, señala “no significan la diferencia en el seno del sistema, sino la diferencia en el exterior y al margen del sistema” (*El chivo expiatorio* 32). Leída como mera *inventio*, quiero concluir, *Patas de perro* solo puede demostrar la solidez de la identidad nacional y el feroz consenso que congrega en su torno: si la familia, los estamentos estatales y todas las clases sociales reaccionan con idéntico furor ante Bobi, ello solo quiere decir que en un nivel fundamental todas esas instancias son *una misma y sola cosa*: la patria.

⁶⁶ Los ejemplos se describen en *La violencia y lo sagrado* 12-14.

Situemos finalmente la novela como acontecimiento. La afirmación positiva de la identidad nacional que he intentado mostrar, es evidente, reposa sobre todo lo que Bobi, el narrador, Droguett mismo e incluso la crítica consideran los aspectos terribles y atroces de la anécdota, y en rigor no se hace cargo del juicio ético que busca transmitir. ¿Cómo responde el relato —es una manera de formularlo— a la persecución que denuncia?

Reacción propia del siglo, su primer reflejo es la construcción de una utopía, pero el empeño en *Patas de perro* es una tarea especialmente difícil si consideramos que su rechazo a las ilusiones de la modernidad, al pacto nacional y al proyecto de la izquierda política le cierra casi todos los frentes situados en el futuro, la temporalidad propia del pensamiento utópico. Utilizando una estrategia que debe tanto a la experiencia cristiana como al pensamiento romántico, sin embargo, la novela logra identificar su avatar del Edén en una versión borrosa de la vida rural. El campo —el entonces pueblo de Puente Alto, por ejemplo— es por supuesto un espacio, el lugar en donde nadie rechaza a Bobi y en donde, como niños, las personas lo miran “con curiosidad, pero sin sorpresa, con una mirada nueva y en cierto modo alegre” (96). Pero el campo es también un tiempo —el de la fábula del Medio Pollo, por ejemplo—, una época pasada que queda “en las tierras del sur, Bobi, hace muchos, bastantes años, antes de que existieran profesores, antes de que existieran tenientes y médicos y abogados, de otro modo no lo habrían dejado tranquilo” (195)⁶⁷. La distancia que separa a Bobi del campo es tal vez la misma que separa a los Quilodrán de la revolución, pero el

⁶⁷ La fábula del Medio Pollo, versión literaria de un relato tradicional, es de una riqueza extraordinaria como contrapunto e imagen especular del relato de Bobi. Jaime Concha ha comentado que “instituye como efecto principal una voz legendaria que funde en sí los [distintos] niveles temporales” de la novela (“En los aledaños” 117), y para mi lectura este funcionamiento es significativo por dos razones. En primer lugar, porque su final feliz contrasta con el desolador de la novela, y por ende constituye el verdadero relato maestro, su Antiguo Testamento, el intertexto ejemplar del cual *Patas de perro* es apenas reflejo y enigma. En segundo término, porque al remontar la figura de la víctima al pasado mítico de la historia de Chile Droguett repite el gesto —identificado por Eric Hobsbawm— más típico de toda identidad nacional, la “invención de una tradición” que se recogería en Bobi.

modo en que se la experimenta es muy distinto; pese al furor que lo rodea, hay ocasiones en que está tan al alcance de la mano que puede presentárenos directamente a la vista:

¿por qué no lees a Selma Lagerloff?, esa vieja escribe muy bien. Esa vieja, Bobi, amaba la humanidad con toda su alma apasionada de norteña... esa mujer te habría comprendido, habría amado a tu compañero, quizás ella te habría podido dar la respuesta que buscas.

(171)

Todo nos lleva, entonces, a interpretar *Patas de perro* como una reescritura sencilla de la Pasión. En esa hipótesis Bobi encarna sin fisuras a Cristo, y la novela que leemos es una versión a la letra de la buena noticia evangélica. Si el muchacho es el Mesías, como lo declara el Padre Escudero⁶⁸, entonces su advenimiento es un fracaso rotundo, una segunda venida literalmente sin gloria y sin majestad. Volvamos a Girard, para quien la historia humana se redime en los evangelios: la resurrección del Crucificado convoca al Paráclito, dice, el espíritu consolador que devela la trama mitificante del sacrificio y lo hace inadmisibile para la humanidad (*El chivo expiatorio* 257-74). ¿Funciona así *Patas de perro*? No, a mi juicio. *Patas de perro* no es el Evangelio, y precisamente la resurrección es lo que no ocurre en sus páginas. Bobi logra evitar el sacrificio o, mejor, se rebela ante su destino de víctima —ataca al profesor Bonilla durante una *kermesse* grotesca que lo quiere como ofrenda propiciatoria⁶⁹; huye del contacto con los hombres para vivir entre los perros en el final de la novela— y, por lo tanto, no consigue redimir a la comu-

⁶⁸ En su homilía final dice: “como el Hijo de Dios cogió su cruz y caminó hacia el sacrificio por las calles de su ciudad o por las calles de este barrio, esta criatura coge la cruz de su cuerpo, esta cruz vejada, perseguida, golpeada, ensangrentada por amigos y enemigos por parientes rúbulas y uniformados para adquirir legítimamente, con unas gota de carne, gota a gota de su sangre, moneda a moneda de sus sufrimientos, el derecho a la vida, este derecho que le ha sido dado por Dios” (267).

⁶⁹ *Patas de perro* 133-52.

nidad. Ese es, desde un punto de vista moral y religioso, el sentido del ya famoso epígrafe del libro:

... y ahora dicen algunos que yo me estoy volviendo loco y que el niño jamás existió. Los padres de Bobi se ríen de mí cuando les converso y un día hasta me mostraron la libreta de matrimonio donde constan todos sus hijos, muertos y vivos, pero ningún monstruo, bramó el borracho con miedo u odio. El profesor, con el que me suelo encontrar, me mira sin saludarme y se lleva la mano a la garganta en un vago gesto de dolor. El teniente, cuando me ve en la calle, me saluda con extraña amabilidad ya que jamás fuimos amigos, y me pregunta con insistencia, con demasiada insistencia, que cómo me he sentido. Escudero, con el que hablo algunos días, recuerda perfectamente aquel sermón que él disparó a los fieles un domingo de invierno de 1951 ... ¡Era un gran muchacho!, suspiró.

(9)

Como ocurriera con Bobi a causa de su cuerpo, ahora Carlos, que se está volviendo loco, comienza a ser señalado como víctima propiciatoria. El mismo elenco concurre a su señalamiento (el profesor, la familia proletaria, el policía), la misma agonía crística y el mismo, insuficiente, consuelo de la fe. No hay redención posible: el sacrificio se prepara otra vez.

El esplendor del relato nacional

Pese al estremecedor talante de ambas novelas, en su evaluación final me es difícil mirar con pesimismo la estructura de los imaginarios nacionales que *La sangre y la esperanza* y *Patatas de perro* proponen. Es más, cada una a su particular manera no hace sino subrayar que la nación es un referente vivo y operante, un horizonte más bien inevitable y sobre todo deseado para la organización de la vida

en comunidad. El relato de Nicomedes Guzmán, cuya voluntad eminentemente dialógica está enclavada en la cuestión de las clases sociales, no busca arrasar con los demás miembros del pacto; intenta legítimamente encontrar su lugar en una contienda discursiva que antes le había sido negada. Su construcción de la marginalidad tiende a fijar atributos inamovibles e idealizados, por cierto, pues se enfrenta a un discurso hegemónico que posee también atributos inamovibles e idealizados. En boca de Guzmán palabras como *Chile* o *patria* constituyen lo que Mijaíl Bajtín llama enunciados: apropiación de un discurso que fuera ajeno, reformulación del antiguo pacto nacional decimonónico, toma de la palabra⁷⁰. Por muy candente que sea el conflicto social, ninguno de sus personajes se imagina siquiera saliendo de ese trazado, lo que quiere decir que nadie tampoco cuestiona la forma de la comunidad. Nunca se pone en entredicho lo que está en juego en *La sangre y la esperanza*, lo más valioso para todos los involucrados en ese diálogo, la existencia de la propia nación. Por el contrario, la disputa no hace más que aumentar su valor. El relato de Carlos Droguett, por su parte, asume una perspectiva que altera dramáticamente nuestra visión: puede observar a la comunidad desde afuera sin dejar de pertenecer a ella. Es la posición acaso privilegiada de la víctima. Para *Patatas de perro* la única comunidad posible es la nacional, y si alguna vez piensa Carlos en la huida es al Chile rural del pasado o, fugazmente, a *otro país*⁷¹. Nos equivocariamos al ver un nacionalismo irracional en estos planteamientos; creo que hay allí solo la esperanza característica del medio siglo chileno, la idea de que es posible vivir en comunidad. El esplendor del relato nacional.

⁷⁰ Para Bajtín todo hablante “cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones... Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados” (258).

⁷¹ “Sí, nos iríamos, nos iríamos rápidamente, no a Puente Alto, todavía no, pero la próxima vez abandonaríamos para siempre la ciudad de Santiago y tal vez el país” (*Patatas de perro* 159).

Como todo esplendor, no obstante, este imaginario muestra también los signos de su descomposición. Es especialmente significativo que el modelo de identidad comunitaria al que ambos textos se arriman para organizar lo nacional sea cristiano. La apelación religiosa, aun meramente formal, trae aparejada una serie de exigencias ancestrales (lo demuestra la historia reciente de varios países) y equivale a un retroceso hacia formas premodernas de identidad. Hablar de la nación como esencia, alma o sangre eclipsa su carácter construido, cultural, eventual si se quiere. Y si hay un contenido político que he querido subrayar en cuanto a Nicomedes Guzmán, Carlos Droguett y sus compañeros es que la construcción de su idea de nación parte de un equívoco fundamental: la ilusión de que no hay distancia entre el artista y el marginado, el obrero y el letrado, la víctima y su cronista, así como no habrá distancia entre los chilenos cuando comprendan que comparten una misma alma o una misma sangre. Es cierto que *Patitas de perro* y *La sangre y la esperanza* alegan a favor de la inclusión social, pero no lo es menos que pretenden entrar a un espacio que ellos mismos buscan definir de manera esencial.

Asistimos, en suma, al inicio de una coagulación o esclerosis de lo nacional. Nada queda en estos textos de la lección que dictara Manuel Rojas, quien se inhibía conscientemente de definir el margen para dar pie a un “nuevo pacto” verdaderamente inclusivo. La tarea que deberán enfrentar los sucesores de Guzmán y Droguett, por su parte, es de una complejidad mayor: explorar la resistencia del vínculo cuando se lo vive desde la plena conciencia de su naturaleza moderna.

CAPÍTULO V

OCASO Y DESARTICULACIÓN DE LA COMUNIDAD NACIONAL

OCASO Y DESARTICULACIÓN DE LA COMUNIDAD NACIONAL
***Casa de campo* de José Donoso y *Los convidados de piedra* de
Jorge Edwards**

Soy un demócrata sin ideología.

José Donoso

Si no hubiera sido por los mirones que estaban en la orilla,
¿qué sabríamos del combate de Iquique? ¡Ni una palabra!

Jorge Edwards

El siglo XX chileno, al menos en cuanto a la participación de los miembros de la comunidad nacional en el debate político, termina abruptamente el 11 de septiembre de 1973¹. Allí también acaba el contexto social que recibió, discutió y, en suma, ofreció posibilidades de existencia a novelas como *La oscura vida radiante*, *Patas de perro* y *La sangre y la esperanza*. La producción literaria chilena, en adelante, deberá enfrentar problemas de muy distinta naturaleza, derivados por cierto de la presión ejercida por la dictadura militar. Pero el fin de siglo, en términos literarios, no cristaliza en el retrato del esplendor y la esclerosis del imaginario nacional que ocupa el capítulo anterior. Dos novelas publicadas en 1978 y escritas o reescritas lejos de Chile elaboran el crepúsculo y la desarticulación de esa forma de sociabilidad casi sin melancolía: me refiero a *Casa de campo* de José Donoso, y a *Los convidados de piedra* de Jorge Edwards. Ambos textos constituyen parapetos privilegiados para

¹ Para la discusión de este criterio *vid.* Capítulo I, 48-50.

observar el término de un período y, pese al reclamo de novedad y contemporaneidad de sus autores, no es difícil encontrar en ellos una clara filiación con los temas que la tradición chilena venía elaborando desde la década del 20.

En este capítulo propondré una lectura que se orientará, primordialmente, hacia el pretérito de estos textos. Esto significa subrayar la perspectiva que Donoso y Edwards ofrecen sobre hechos, personajes y estructuras del pasado, o más bien la evaluación que su mirada escrutadora realiza sobre esos hechos, personajes y estructuras. Significa, además, resistir la tentación de pensar las novelas inmediatamente desde el presente de la dictadura, un ángulo que fue común en su momento de aparición. Las razones que autorizan esta mirada retrospectiva son dos: su carácter marcadamente revisionista y la distancia espacial y temporal desde la cual fueron producidas. Ni *Casa de campo* ni *Los convidados de piedra* privilegian una descripción o siquiera una interpretación del golpe de Estado en tanto evento traumático, aunque lo incluyan en su argumento; el trauma es en ellas efecto o punto de llegada, pues los textos se obligan a describir, explicar e interpretar preferentemente los hechos *que conducen al golpe y concluyen con él*. Se trata entonces de novelas que privilegian una explicación global de la trayectoria de la nación que es elaborada, sí, a la luz de los hechos de 1973, pero cuyo foco narrativo e ideológico no está en el golpe o en sus consecuencias. Por lo mismo, soportan sin problemas la definición operativa de novela histórica que propone Seymour Menton, pues su “acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado” (32). Lo que nos interesará es precisamente ese pasado, tanto en su calidad de referente —el relato histórico y el presupuesto historiográfico que los fundamenta—, como en su calidad de referido, construcción novelesca propiamente tal (Jitrik 53). En cuanto a la distancia temporal y espacial que se interpone entre los textos y el Chile que representan, de momento basta subrayar que las de Donoso y Edwards no constituyen propiamente novelas *de la dictadura* o del contexto autoritario. Escritas y publicadas en Espa-

ña, a considerable distancia de los riesgos y la violencia de los años setenta, no deben enfrentar la pregunta clave que Rodrigo Cánovas hacía en 1986 para la producción literaria local: “¿cómo verbalizar un discurso que está prohibido?; más precisamente: ¿cómo generar el habla de un discurso cultural censurado?” (9)². Responden más bien a una construcción desplazada de lo nacional que tiene sus propios problemas (emparentados con la noción de emigrancia, adelanto), una elaboración en ausencia cuyo principal material, sin embargo, es el mismo que el de la novela histórica: el pasado³.

Junto a lo anterior, otros dos rasgos singulares en *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* pueden, espero, ser útiles al momento de componer su lugar de enunciación. Novedad en la serie de novelas que componen este trabajo, la idea de nación es sometida aquí abiertamente a un escrutinio explícito y deliberado *al interior de los textos*. Con la probable excepción de Carlos Droguett, los escritores que hemos analizado hasta ahora delimitan con claridad ensayo y novela, reflexión y ficción; Edwards y Donoso, en cambio, escriben obras narrativas que despliegan también una cierta teoría sobre la cuestión de la identidad (lo que incluye su nivel particular, el nacio-

² Discuto aquí, aunque sea brevemente, la adscripción de *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* al llamado “ciclo del golpe” propuesto por René Jara. Si aceptamos su definición como “una respuesta discursiva al monopolio de los mecanismos del discurso activado por la junta militar a partir de 1973” (Jara 49) —formulación que coincide, si no en el talante, al menos en la práctica con la de Cánovas—, mal pueden pertenecer a él novelas no sometidas a los mecanismos autoritarios como las que comentamos. Es curioso, en todo caso, que la totalidad de las novelas incluidas en el estudio de Jara hayan sido escritas o publicadas en el extranjero. Más curioso aún es el reclamo de Bernardo Schulz-Cruz respecto a la exclusión de *Los convidados de piedra* (*Las inquisiciones* 54) del ciclo de marras.

³ Según los datos del archivo de Jorge Edwards en la Universidad de Princeton y los de Eva Valcárcel en su edición crítica de la novela, las notas preliminares de *Los convidados de piedra* comienzan en Santiago en 1968. Su redacción continúa en Lima hasta 1970, con el título provisorio de *El culto de los héroes*. Interrumpida por la designación diplomática de Edwards en Cuba y la escritura y publicación de *Persona non grata* (1973), se retoma en 1975, para aparecer finalmente en 1978 a través de Seix Barral (Princeton University Library; Valcárcel “Introducción” 46). La última línea de *Casa de campo*, por su parte, consigna los datos de su escritura: “Calaceite — Sitges — Calaceite. 18 de septiembre de 1973 — 19 de junio de 1978” (526). Ambas novelas, en suma, son redactadas fuera de Chile, lejos de las consecuencias directas del golpe de Estado.

nal) y sobre la historia de Chile, la conformación de los colectivos, el eventual sentido de la nación, etcétera⁴. Esto obligará a una lectura doblemente articulada, pues el análisis no sólo debe pensar la gramática nacional del relato, sino también —tal vez sobre todo— deberá interrogar el lugar desde donde esa teoría o análisis es producido. Asimismo, conviene tener en cuenta las tensiones a las que está sometido el *locus* del escritor chileno durante la década del setenta, vívidamente graficadas por la frase que Carlos Franz pone en boca de Donoso: “No hallo las horas de que termine esta dictadura para poder escribir de nuevo una novela psicológica” (432). Frente a la internacionalización del mercado editorial y sus consecuencias globalizantes —que los escritores padecen y disfrutan—; frente a la defensa incluso ingenua de su derecho a escribir subjetivamente —“opinar y criticar desde un punto de absoluta libertad”, dirá Edwards (“Sí, soy un escritor comprometido” 5)—; frente a la constatación de la “división radical entre lo privado y lo público, entre lo poético y lo político, entre lo que hemos llegado a considerar el dominio de la sexualidad y lo inconsciente y el mundo público de las clases, de lo económico y del poder político secular” (Jameson, “Third World” 320) que caracteriza el modernismo europeo y norteamericano del que se sienten herederos, en fin, oponiéndose a su deseo y tal vez a los signos de los tiempos, persiste todavía en ellos —herencia secular— la obligación y el privilegio del intelectual en la arena política. Nada muestra mejor el momento de transición desde el cual estos escritores urden sus novelas —lugar de una crisis, según Idelber Avelar⁵— que las respuestas de José Donoso a esta

⁴ Sobre la importancia del aspecto teórico y analítico en estas novelas, una observación de María Teresa Rodríguez Isoba sobre *Los convidados de piedra* es reveladora: “no exige esfuerzos de interpretación, y el lector cumple con reconstruir el comportamiento de una generación” (222).

⁵ Para Avelar el *boom* representa una crisis en tanto es discurso de la identidad latinoamericana y al mismo tiempo entrada al mercado global, es decir, fábula de identidad (mito) atravesada por la teleología modernizadora del último vanguardismo posible (52-3). El Edwards de *Los convidados de piedra* se acerca mejor a esta descripción que el Donoso de la entrevista, sobre todo porque no se lee en ella la necesidad del mito.

entrevista, en donde se le pregunta por las diferencias entre el Chile que dejó en 1965 y el que encontró a su vuelta en 1980:

¿Cuál es la mayor diferencia?

El consumismo. La falta de respeto por todo lo literario. La gente en Chile no se interesa para nada en la literatura.

¿Es por el desarrollo de las comunicaciones, por la TV o la industria cultural?

No. Pienso, curiosamente, que es porque la política es tan importante.

(“Beginnings and returns” 12)

El intelectual moderno que hay en él esboza una crítica iluminista al consumismo y tal vez deplora la barbarie iletrada de un país que se asoma al mundo globalizado; de inmediato, sin embargo, su discurso se ve traspasado por la muy posmoderna necesidad de retirarse del ámbito público y resguardar lo literario en lo privado. Sin abandonar del todo la cátedra y con ello las promesas de su sabiduría, el intelectual no consigue ya sentirse completamente cómodo en ella.

Pasado y distancia, teoría y tembladeral: cuatro coordenadas desde las cuales estos textos despliegan una versión final de aquello que podríamos llamar Chile. En lo que sigue buscaré mostrar de qué modo *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* dan cuenta del término del pacto nacional que preside la vida política chilena durante el siglo XX. Puesto que la historia tiene un lugar tan relevante en esta reflexión, discuto en primer término los supuestos historiográficos de estos autores en dos ámbitos no muy frecuentemente relacionados entre sí: la historia de la literatura y la historia de Chile. A continuación presento una interpretación del enunciado, un estudio de las representaciones o figuraciones de lo nacional tal como aparecen en las novelas. Esas representaciones serán cuestionadas por el lugar imposible en que *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* intentan situar a sus narradores, un lugar retóricamente distanciado de su materia y, a mi juicio, pretendidamente limpio

de ideología. Por último, intentaré mostrar de qué forma las representaciones críticas de lo nacional operan, en virtud de sus procedimientos de construcción, una virtual desarticulación de la comunidad política y de las posibilidades de pensar la historia.

Un diagnóstico en discusión: historia literaria e historia nacional

La ya desaparecida revista *Apsi* publicó en marzo de 1992 una columna firmada por Jaime Collyer y titulada “*Casus belli*: todo el poder para nosotros”. Se trataba de un ataque frontal a los viejos escritores de la literatura chilena, los “patriarcas del 50”, y concluía con un párrafo varias veces citado:

No seguiremos esperando a que “nuestros maestros de las generaciones precedentes” nos dejen su espacio o determinen a sus herederos: vamos a desalojarlos de la escena literaria a parrafadas y/o patadas, según sea el caso. Luego puede que les rindamos algún homenaje, como a los buenos boxeadores. Los que saben retirarse a tiempo.

(40)

Unas semanas más tarde Jorge Edwards recogía el guante y atacaba, con toda razón, la pobreza de argumentos de su contendiente. Collyer apoyaba su pretensión menos en una propuesta estética o una revolución poética que en el posicionamiento estratégico de la nueva generación dentro del negocio cultural⁶, y Edwards, por su parte, comparaba este conato con una polémica de la que él mismo había sido parte en su juventud:

⁶ En 2001 Collyer explicaría el sentido más bien práctico de su intervención, lejos del manifiesto y del arte poética: “Había una cierta ‘dedocracia’, posiblemente heredada de la forma en que se hacían las cosas en los años previos, que buscaba designar a los escritores delfines. En parte por pragmatismo y en parte por una sincera desconfianza, decidí que había que cortar con eso, hablar con una voz propia y desperdiciar un poco a mis coetáneos, que seguían muy dependientes de los talleres y de la aprobación de los antiguos maestros” (“El duro descenso de la ola” 117).

La generación mía, que después sería bautizada como “generación del cincuenta”, libró a comienzos de esa década una batalla áspera, dura, sin contemplaciones, contra los maestros del criollismo, contra los Durand, los Mariano Latorre, los Eduardo Barrios, pero fue una batalla eminentemente intelectual. Combatimos con la cabeza, no con los pies; con argumentos, no con patadas. Lo hicimos en nombre de una concepción determinada de la literatura y en contra de otra que ya nos parecía anticuada y monótona, estéril.

(“La literatura y el poder” 186)

A cincuenta años de distancia, tal vez convendría preguntarse si en verdad la batalla se dio de preferencia en el dominio intelectual o bien si, como propongo, los contendientes utilizaron argumentos ya muy antiguos con el fin preferente de ocupar lugares estratégicos en las instituciones culturales. Más que la mecánica de la contienda, en todo caso, lo que interesa es el relato de la historia de la literatura chilena que se desprende de ella, pues el mismo supuesto historiográfico ordena la imagen de la historia de Chile en *Casa de campo* y *Los convidados de piedra*. Advierto de inmediato que no reconstruiré todos los argumentos de la polémica, sino solo la parte de ella en la que participan Edwards y Donoso⁷.

Su primer enemigo es el realismo literario, antagonista ubicuo de todas las generaciones de narradores chilenos. Conviene recordar que en 1954, cuando Donoso y Edwards entraban a escena a bordo de la *Antología del nuevo cuento en Chile*, ya habían transcurrido más de treinta años desde que Juan Emar comenzara a escribir

⁷ Una visión más o menos completa de este debate no puede prescindir, además de los utilizados arriba, de los siguientes textos: Lafourcade, Enrique. “La nueva generación”. 1954. En Promis Ojeda, José (ed.). *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1995. Giaconi, Claudio. “Una experiencia literaria”. 1958. En Promis Ojeda, José (ed.). *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1995. Promis, José. “La novela del escepticismo”. En su *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993. Godoy Gallardo, Eduardo (ed.). *La generación del 50 en Chile: historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago: La Noria, 1992.

sus *Notas de Arte* en el diario *La Nación*; más de veinte desde las conferencias de Manuel Rojas en la Biblioteca Nacional, en donde atacaba el pintoresquismo criollista; quince desde el prólogo de *Los asesinados del Seguro Obrero*, rechazo fundamental al retratismo exterior de los escritores canónicos. Nadie, en verdad, puede acusarlos de novedad al rechazar un modo de representación que había venido siendo socavado y efectivamente superado desde la década del 30. El problema entonces no era propiamente poético, sino —tal como ocurre en el texto de Collyer tan denostado por Edwards— estratégico en relación con la institucionalidad que acogía o rechazaba a los escritores y, sobre todo, con el público lector. “Todavía a mediados del siglo XX”, escribe José Promis, “la literatura de base naturalista no había perdido su ascendiente en las preferencias de los lectores” (*La novela chilena* 147), por lo que el ya proveyecto gesto de rebeldía de los jóvenes del cincuenta no estaba dirigido en realidad a una hipotética comunidad intelectual que, por otro lado, había resuelto el dilema. En no poca medida era un gesto pragmático: “no solamente era indispensable ‘escribir’ de manera diferente, sino también manifestarse públicamente como rupturistas o parricidas” (Promis *La novela chilena* 148).

Donoso suele enfocar la controversia por la arista del público y las condiciones de recepción de su obra. Condena a una clase media recalcitrante cuya descripción, sin embargo, se parece demasiado a la vieja oligarquía decimonónica: “el público de aquí, la clase media de aquí, es muy aficionada a verse retratada en un libro: este es igual a mi Tío Juan, esta es igual a mi prima Teresa, ¿ve?” (Donoso “Beginnings and Returns” 11). Tal vez por una cuestión de carácter, es Edwards quien se ocupa del otro flanco, el lugar de su generación dentro de la tradición nacional. Recojo aquí tres variantes de su único juicio formuladas en tres momentos diferentes de su vida:

[1952, a propósito de la publicación de *El patio*,] me preguntaron qué me interesaba de la novela chilena. ‘Nada’,

contesté, ‘con la posible excepción de algunas páginas de la Bombal y de Manuel Rojas’.

(“Crónica novelesca” 127)

[En 1958, haciendo un balance de la polémica del 54 en el primer Encuentro de Escritores Chilenos en Concepción:] Descubrimos, de pronto, que no todos los escritores a quienes aborrecíamos eran tan aborrecibles, que en los criollistas se encuentran páginas no deleznables y que hasta los versos de Víctor Hugo pueden leerse, a veces ... Nos habíamos desentendido ... de la literatura criollista y creíamos destruirla ignorándola y fabricando una literatura de irrealidades. Después comprendimos que la realidad de los escritores criollistas es parcial y que es preciso superarla abarcando una realidad más vasta, más profunda, y a la vez más personal y cotidiana.

(“Experiencia personal y experiencia literaria” 281)

[En 1998, para la revista española Quimera]: el Manuel Rojas de entonces, el de *Lanchas en la bahía* y “El vaso de leche”, anterior a *Hijo de ladrón*, daba la impresión de un epígono un poco modernizado [de los criollistas]. Nicomedes Guzmán y Juan Godoy ... cultivaban una mezcla curiosa de populismo e imaginismo.

(“Lección de cosas” 36)

La primera versión es evidentemente una intervención polémica —el contexto es una entrevista radial, de alcance masivo— que incluso deja heridos a quienes pretende rescatar: Rojas y Bombal, en su versión, serían apenas anticipaciones poco elaboradas de un cambio de paradigma que llegará a su culminación con el propio Edwards y sus compañeros⁸. La segunda es una exquisita muestra

⁸ Bombal y Rojas (y Emar y Droguett probablemente) cumplen la misma función en el juicio de Donoso, quien los llama *padres debilitados* de su generación: “esta omnipresencia monumental de los grandes abuelos engendró, como suele suceder en estos casos, una generación de padres debilitados por el ensimismamiento de su corta tradición, y nos quedamos sin

de lo que Roberto Hozven ha llamado “elogio ponzoñoso”, aplicado no al plano de las relaciones entre estamentos sociales, sino entre contendores del campo literario. La única virtud reconocida del criollismo —su carácter ahora “no deleznable”, su aspiración a representar la realidad— se afirma en su debilidad, la limitación del concepto mimético que maneja. El aspirante rechaza a su abuelo con vergüenza, pero reivindica para sí el lugar institucional que ese ancestro detenta; de allí surge, entonces, el olvido en que sume a los *otros* precursores, los “padres debilitados”⁹. La tercera (y tardía) exposición del argumento es el gesto de un escritor consolidado que, extrañamente, necesita todavía afirmar su lugar en el canon debatiendo el derecho de ciudadanía de otros: los que lo precedieron en ese párrafo, sus sucesores en la respuesta a Collyer.

En el contexto chileno, la intervención de Donoso y sus compañeros de generación fue indudablemente exitosa. Entre nosotros, de hecho, parecen coexistir dos historias paralelas de la narrativa del siglo XX: una que reconoce el fin del realismo como estética predominante en la década del treinta y otra que lo hace remontar a los cincuenta, muchas veces sin conflicto entre sí¹⁰. La interpre-

padres con quienes nos complaciera identificarnos” (*Historia personal* 17). En este sentido, marcando la ruptura en lugares donde podría hallarse continuidad, Kirsten Nigro observa que: “Ellos [la generación del 50] se apresuraron a reconocer las deudas con sus predecesores, con escritores como Benjamín Subercaseaux, María Luis Bombal, Vicente Huidobro y Manuel Rojas. Sin embargo, al decir *continuación* querían decir también reforma y cambio” (Nigro 215).

⁹ Cfr. Hozven, “Hacia una mimesis” 10.

¹⁰ La pedagogía de estos autores es siempre más fructífera entre quienes se ocupan de estudiar sus obras, como Pablo Catalán y Ricardo Gutiérrez Mouat en sus libros sobre Donoso y María José Vila y Roberto Ampuero en los suyos sobre Edwards: “Los primeros lectores de Donoso no vieron en la relación del escritor con la sociedad nada más que mimetismo realista [lo que barre con la labor de sus predecesores, agregó]” (Gutiérrez Mouat, *Impostura* 2); “un rasgo que Donoso comparte con todos los escritores de la generación chilena de 1950 y también con los escritores hispanoamericanos que ya han iniciado un proceso de ruptura con la novela realista tradicional” (Catalán 20); “Debieron [los del 50], por lo tanto, romper con las formas miméticas de la creación novelesca y crear un espacio lateral desde donde innovar” (Vila, *Las máscaras* 86); “[la generación del 50 se propone] trasladar el escenario del campo o del puerto hacia la urbe moderna, sometida a influencias extranjeras; pasar del relato que proyecta como protagonista al obrero o al campesino a uno centrado en el pequeño burgués o burgués en decadencia, expresando insatisfacción ante la chatura de una sociedad gris,

tación de este trabajo sugiere que, en la discusión específicamente intelectual, la narrativa de vanguardia pone una lápida definitiva a las formas realistas con el trabajo de Juan Emar, y que escritores como Donoso y Edwards en Chile, y varios otros en América Latina, logran convertir esa estética en un producto de consumo masivo bajo el rótulo de *boom*, definido por Ángel Rama apenas como “la demanda masiva de obras literarias” latinoamericanas (“El *boom* en perspectiva” 166)¹¹.

Más razonable es el segundo argumento de la controversia, la sensación de enclaustramiento que reina entre estos escritores. “Mi generación era una cosmopolita que reaccionaba frente a una criollista”, señala Edwards (“Un whisky con el poeta” 115), y Donoso explica con mayor detención ese diagnóstico:

Mientras el mundo de los jóvenes se expandía mediante lecturas y compromisos que tendían sobre todo a borrar las fronteras, los criollistas, regionalistas y costumbristas, atareados como hormigas, intentaban al contrario reforzar esas fronteras entre región y región, entre país y país, de hacerlas inexpugnables, herméticas, para que así nuestra identidad, que evidentemente ellos veían como algo frágil o borroso, no se quebrara o escurriera.

(*Historia personal* 19)¹²

dependiente y conservadora, que sufre un asfixiante aislamiento en relación con el mundo” (Ampuero 20). Juicios parecidos aparecen en: Valcárcel, “Introducción” 13; Morales, “Introducción a la obra” 39 y Schopf, “Jorge Edwards y la nueva novela histórica” 89. Una solución de compromiso, con todas las pérdidas del caso, se encuentra en la evaluación de Adrián Santini: “Este rompimiento entre la novela tradicional y la contemporánea no es absoluto sino más bien dosificadamente sucesivo y permeable” (22).

¹¹ Sigo aquí los estudios de Herrero Olaizola, *passim*, y Ángel Rama, “El *boom* en perspectiva” 165-73.

¹² La imagen que Donoso tiene de sí terminará coincidiendo con la que el mercado global se hace de él, como lo muestra esta mención en un manual estadounidense de literatura latinoamericana: “La susceptibilidad de Donoso a las influencias literarias hace que el estilo que desarrolló en el *Obsceno pájaro* y en sus obras posteriores sea imposible de calificar como ‘auténticamente’ chileno” (Ronald Schwartz 101).

Puede ser verdad que algunos textos criollistas actuaran como guardias fronterizos, pero en ningún caso lo es, como parece implicar el párrafo, que hasta el advenimiento de Donoso todos los escritores chilenos fueran criollistas y, por ende, nacionalistas obtusos: basta el ejemplo Carlos Droguett, cuyo molde es efectivamente nacional y cuya obra, en cambio, se dedica a denunciar sus rigideces. Es discutible también que la identidad nacional sea una experiencia frágil o precaria; por el contrario, el vigor de sus determinaciones es lo que permite intervenciones dialógicas como las de Nicomedes Guzmán, y al mismo tiempo hace sentir la necesidad de rebasar sus límites, como describe el propio Donoso. Por otra parte, lo que Edwards llama cosmopolitismo y Donoso “borramiento de las fronteras” no es precisamente la necesidad cultural de una recepción internacional, al menos no en la forma en que esa expresión podía entenderse a mediados del siglo XX, es decir, como un intercambio entre unas entidades, las naciones, perfectamente delimitadas. Más bien se trata de la búsqueda de un *mercado* global, de donde surge la insistencia —sobre todo en Donoso— por resolver el problema estético en términos económicos, como si sus ficciones fueran productos que hubieran permanecido durante demasiado tiempo en la estantería equivocada del local:

Dejé México, me fui a Barcelona y me cambié a Seix Barral; ellos publicaron *Coronación* de inmediato, y hablaban acerca de mi nueva novela. Estaban muy entusiasmados con lo que estaba haciendo, de modo que *comencé a escribir para ese hambriento público.*

(“Beginnings and returns” 12, el subrayado es mío)

El tercer argumento es más bien una declaración de obsolescencia, e implica el rechazo de lo que se percibe como ilegítima infiltración del dominio político en el literario. Además de afirmar la autonomía del campo intelectual, en todo caso, el gesto muestra cierta ilusión de ecuanimidad: si recusar al realismo significa —en el lenguaje de Donoso— impugnar el gusto burgués, la expulsión

de lo político ofenderá en igual medida el gusto del progresismo político:

la novela de protesta fijada en lo nacional, en los “problemas importantes de la sociedad” que era urgente resolver impuso un criterio duradero y engañoso: la novela debía ser ante todo ... “importante”, “seria”, un instrumento que fuera útil en forma directa para el progreso social.

(*Historia personal* 21)

Para los jóvenes narradores del cincuenta el realismo burgués y el social serían idénticos en su interés por lo inmediato: ¿qué diferencia *artística* existe entre reconocer al pariente y reconocer la clase a la que se pertenece? Ninguna, dirán; se trata solo de diferencias políticas, el mismo dominio que queremos expulsar de la literatura. La mayor miopía de la generación, en suma, no está en el rasero que iguala productos tan diversos como la disciplinada *Hijo del salitre* y construcciones complejas como *Angurrientos* o *Eloy*, sino en la ilusión de que su mirada, por ser específicamente literaria, está exenta de determinaciones ideológicas y políticas. Lo sugiere Edwards cuando reivindica para sí una libertad absoluta, y lo declara también Donoso con cierto candor: “Soy un demócrata sin ideología” (“Beginnings and Returns” 12).

El triunfo de los “jóvenes del cincuenta” en Chile, y el de la generación del *boom* en Latinoamérica, ha dejado finalmente un solo herido grave: el concepto corriente que se tiene de la historia literaria de Latinoamérica, en cuyo interior se introdujo una cesura que solo en años recientes, y con no poco esfuerzo, ha comenzado a ser suturada¹³. Pese a todo, su intervención es reveladora en otros

¹³ Ya en 1984 Ángel Rama protestaba porque “el conocimiento de Mario Vargas Llosa fue anterior al de Julio Cortázar y el de éste, anterior al de Jorge Luis Borges, lo que contribuyó a un aplanamiento sincrónico de la historia de la narrativa americana que sólo con posterioridad y dificultosamente la crítica trató de enmendar” (“El *boom* en perspectiva” 162). Doris Sommer, desde los Estados Unidos, nos da tal vez una mejor idea del impacto internacional de su intervención: “[los escritores del *boom*] nos dijeron categórica y repetidamente que había poco que valiera la pena en la ficción latinoamericana anterior” (1).

sentidos, pues exhibe algunos principios que se repiten en otros dominios de su interés. En primer lugar, la simplificación del relato histórico a un solo conflicto, realismo versus “nueva novela”, evitando los matices. Por otro lado, la poda rigurosa de los agentes de esa historia para reducirlos a un solo antagonismo (criollistas versus nuevos novelistas). La sensación, por último, de que el escritor en tanto historiador se encuentra por fuera o lejos de las clases sociales y, en consecuencia, puede emitir un juicio sobre ellas que no lo incluye (repudia con igual énfasis la lectura de la elite, la del burgués que se identifica con ella y la del pequeño burgués progresista).

Los convidados de piedra, no es novedad decirlo, presenta la historia de Chile bajo el signo de la decadencia. Todo —las calaveradas de los jóvenes de la Punta, los gobiernos radicales, el viraje de Silverio Molina desde su primitivo derechismo *comme il faut* hacia una heterodoxa militancia comunista, la caída de don Marcos Echazarreta, el triunfo de Allende, los amores infelices del Pachurro del Medio, la muerte prematura de Pancho Williams, el golpe de Estado, el exilio, el toque de queda, etcétera—, todo evento narrado en la novela y, a fin de cuentas, todo destino público y privado encuentra su explicación final en

el secreto deseo de muerte de la clase alta, predominante desde la guerra civil del 91, carnicería suicida que había puesto fin a nuestro sobrio y sólido siglo XIX, [y que] se manifestaba, entre otras muchas formas, en esa agresión en contra de los dulzones recovecos del alma del siútico, reflejo tornasolado de las antiguas jerarquías, especie que la uniformidad de los tiempos, el prestigio exclusivo del dinero amenazaban con la extinción.

(*Los convidados* 149)

En esta fórmula aparecen los rasgos distintivos de la concepción historiográfica que desarrolla la novela. Una escansión particular del tiempo, en donde la historia de la nación se divide en un or-

denado siglo XIX y un siglo XX que comienza con el triunfo de la fronda aristocrática y que se dispone luego como el puro escenario de su degradación. El protagonismo fundamental de la concepción clasista de la nación, en segundo término, exacerbado aquí en la descripción de un estamento sutilísimo y evanescente, los siúuticos, clase media que espejea a destiempo los brillos aristocráticos y que está, ella misma, en trance de desaparecer¹⁴. Por último, vemos la identificación de la nación con la aristocracia, puesto que el destino de cada siglo está ligado al destino de unas cuantas familias; el brillo o la opacidad de Chile coincide necesariamente con el de la elite. El fragmento es también relevante por sus ausencias: más allá de la clase alta no parece haber sujeto histórico posible pues, aunque de cuando en cuando se nos muestren en la novela, los proletarios, los campesinos, los indígenas y la propia clase media, entrampada o no en la imitación, lo hacen apenas en calidad de decorado o comparsa, nunca como protagonistas del devenir social. El siglo XX aparece, además, bajo un signo doblemente pasivo, pues este hipotético deseo de muerte de la oligarquía —su hacer negativo— desencadena el único movimiento posible en estas circunstancias: la caída, el derrumbe. Es indiferente si el párrafo está escrito en serio o si se trata de una mención irónica, como sugiere Adrián Santini (44), si la autoría lamenta o escarnece esta clase en decadencia. Lo que nos interesa es la sola constatación del sentido de la historia aquí propuesto.

Casa de campo, por su parte, se escribe a partir de un concepto similar del ordenamiento social. La estricta jerarquización de las clases chilenas alegorizada en la novela —los grandes representan a la oligarquía terrateniente e industrial; los niños a las capas medias

¹⁴ La descripción de Edwards, un gesto anacrónico como se verá, replica la equivalente del *Martín Rivas*: “Colocada la gente que llamamos de *medio pelo*, entre la democracia que desprecia, y las buenas familias, a las que ordinariamente envidia y quiere copiar, sus costumbres presentan una amalgama curiosa, en las que se ven adulteradas con la presunción las costumbres populares y hasta cierto punto en caricatura las de la primera jerarquía, que oculta sus ridiculeces bajo el oropel de la riqueza y de las buenas maneras” (Blest Gana 71).

en todas sus actitudes durante el siglo; los sirvientes a las fuerzas armadas; los nativos a los proletarios, aborígenes y comunistas y, finalmente, los extranjeros al poder económico y político foráneo¹⁵— es una construcción que “se venía asegurando en la familia de generación en generación”, y ordena “toda una historia basada en tradiciones inmemoriales” (*Casa de campo* 38). Desde esta perspectiva, toda acción relatada en la novela será un socavamiento de la tradición intocada por siglos, es decir, un desorden familiar que rápidamente puede ser recodificado como desorden nacional: el abandono paterno que abre la novela es en verdad el comienzo de la destrucción de un mundo, expresión utilizada alguna vez para describir la narrativa de Donoso¹⁶. Nada ilustra mejor este carácter apocalíptico de la novela que el siguiente párrafo, aparentemente denotativo, en donde se describe el invierno en las tierras de Marulanda:

Después de la partida anual de la familia, los vientos del otoño desprendían de las cabezas de las espigas una ahogante borrasca de vilanos que hacían insoportable la existencia humana y animal en la región. Duraba hasta que los hielos del invierno quemaban sus tallos, dejando la tierra aterida como antes de que comenzara la vida.

(64)

Los ecos de *Cien años de soledad* son evidentes, y realzan el efecto finalista del que hablo; allí donde García Márquez escribe que “el mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y

¹⁵ Sigo en esta decodificación ya clásica los trabajos de Carlos Cerda (105-16) y Luis Íñigo Madrigal (“Alegoría, historia, novela” *passim*). Otras soluciones al paralelismo entre narración y contexto chileno en *Casa de campo* aparecen en los trabajos de David M. K. Sheinin (*passim*, especialmente valiosa, como se verá más adelante), Philip Swanson (120-23), Alfred Mac Adam (*passim*), Lucrecio Pérez Blanco (*passim*, más bien una curiosidad hoy en día) y Augusto Sarrochi (“*Casa de campo*” 14 y *El simbolismo* 246-51).

¹⁶ Me refiero al volumen VV.AA. *José Donoso: la destrucción de un mundo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1975.

para mencionarlas había que señalarlas con el dedo” (9), desplegando luego las infinitas posibilidades genésicas de la palabra, Donoso se limita a mostrar una tierra baldía¹⁷. Decadencia y destrucción son términos que se refieren al siglo XX con un claro sesgo de clase, pues la casa o el mundo que se desmorona es en realidad la casa y el mundo oligárquico o aristocrático, y la novela autoriza una equivalencia limpia entre ellos y la nación. En *Casa de campo*, en suma, aparece el mismo gesto historiográfico que describíamos en *Los convidados*: el conflicto clasista como articulación identitaria axial de la chilenidad; un siglo XIX “ordenado” en contraposición con el caos que identifica al siglo XX; la ausencia de un proletariado o una clase media activos en el desarrollo de los hechos¹⁸; la historia patria como caída. Inmediatamente se verá por qué insisto en que esta interpretación es independiente del juicio de valor que la autora tenga de ella, incluso independiente del sesgo político desde el cual el intérprete la lea¹⁹.

Tal como preguntábamos por la pertinencia de la evaluación en

¹⁷ En gran medida *Casa de campo* está escrita contra *Cien años de soledad*. Como señala Idelber Avelar, García Márquez “formula una compensación imaginaria por una identidad perdida” en el contexto global (53); *Casa de campo*, en cambio, descrea de la efectividad de esa compensación, como veremos. Ricardo Gutiérrez Mouat extracta de los diarios de Donoso el siguiente apunte a propósito del inicio de *Casa de campo*: “Supongo que debo leer *Cien años de nuevo*, para *no* influenciarme” (citado en “Carnavalización de la literatura” 50).

¹⁸ Aspecto que ya notaron, con no poca antipatía, Hugo Achúgar y Jaime Concha. “El cuestionamiento que del poder parece proponer *C[asa de] C[ampo]* ... no implica una conciencia social cuyo horizonte incluye el poder popular como aspiración. En este sentido, el período de gobierno de la alianza Gomara-antropófagos muestra, en la caricaturesca brocha gorda con que se le describe, la desconfianza y escepticismo ante las experiencias de gobierno popular” (Achúgar, citado en Joret 73). Concha hace notar acertadamente que en la visión histórica de Donoso aparecen “el país y la nación como vasta y gigantesca excrecencia oligárquica” (“Cruces hispanoamericanos” 110).

¹⁹ Sirva como ejemplo el siguiente apunte de Carlos Cerda que, aunque no lo parece, se refiere a la moraleja de la novela: “lo que el fascismo inaugura es una forma de Estado en que la represión y la dictadura son ejercidas de manera abierta para garantizar el funcionamiento de una sociedad que en su etapa liberal tenía ya como basamento la explotación y la marginación” (Cerda 81). La simplificada versión de la historia que ofrece Cerda es, básicamente, la de una oligarquía regente desde el principio de los tiempos y un margen impotente ante su fuerza coercitiva, con el solo paréntesis de la Unidad Popular. Cosa diferente al contenido, entonces, es su valoración, negativa en este caso.

el dominio de la historia literaria, podemos poner ahora en entredicho el tramado de la historia de Chile que presentan estas novelas. ¿Qué significa, entonces, concebir el siglo XX chileno como la larga decadencia de la aristocracia? Una adscripción de clase por parte de la autoría, en principio, que en el caso de *Casa de campo* ha sido descrita con detención y cierto escozor por Luis Íñigo Madrigal como mesocrática, siútica y cínica, y que en el de Edwards, cuya fatal vinculación con las elites proviene de su apellido, ha dado pábulo a resquemores y resentimientos bien estudiados en su dinámica por Roberto Hozven²⁰. La mera pertenencia a un sector social determinado, por supuesto, no invalida el diagnóstico global de la historia de Chile que estas novelas expresan, pero sí lo sitúa en cuanto al lugar cultural desde el que es producido. Y, en efecto, si algún reproche puede hacerse a estos textos, ese reproche tiene justamente que ver con sus defectos de situación: el narrador de *Casa de campo*, como veremos, habla casi siempre desde el espacio distanciado y estéril que le provee el discurso alegórico, del mismo modo que el narrador de *Los convidados* se aleja del mundo por medio de la ironía. El efecto final es la proyección de la experiencia de una clase en particular hacia la totalidad de la nación, como lo expresaba Antonio Cornejo Polar a propósito de *El obsceno pájaro*: “si *su* mundo desaparece quiere decir que *el* mundo está aniquilado” (224-5).

²⁰ “Mesocracia siútica y cínica” no es más que una traducción, al idioma de *Los convidados*, de la siguiente descripción: “Se trata de un sector de las capas medias chilenas: en rigor, de los estratos altos de esas capas que participan de los intereses y valores de las clases dominantes tradicionales y comparten con ellas el poder, que son conservadores, opuestos al desarrollo y fuertemente autoritarios, pero que se presentan a sí mismos como un grupo progresista, democrático y modernizador” (Íñigo Madrigal, “Alegoría, historia, novela” 29). Para Hozven, por su parte, “los apellidos en Chile, por revancha al oro ausente, fosforecen porque han sido tenidos por tales sin serlo, han sido putativos, son oropel. En desquite, desde la colonia acá, a través de sus prohombres fundadores de la república, la oligarquía transforma sus pretensiones nobiliarias en ilusión fundacional entretrejida con la creación de la patria. Esta ilusión, puesto que recorta la memoria nacional al espacio-tiempo de los prohombres del siglo XIX —quienes habrían hecho la historia chilena solitos—, se expande pandémicamente con los apellidos magistrales por las calles, las poblaciones y efemérides cívicas de la nación” (“Imbunche” 78).

Implica, en seguida, concebir el siglo XX apenas como una extensión del siglo XIX²¹, desconociendo las peculiaridades de su desarrollo y los varios logros que el proceso democratizador trajo para quienes no pertenecían a las elites, logros cuya huella puede leerse con facilidad en las novelas de las generaciones anteriores a la del cincuenta. Este verdadero anacronismo historiográfico —que consiste en utilizar los mismos criterios con que se mide un período en la evaluación de otro completamente distinto, arribando por lo tanto a conclusiones por lo menos discutibles—, se vuelve evidente al contrastar, por ejemplo, la hipótesis del deseo de muerte de la clase alta —en *Los convidados*— con este fragmento del célebre “Discurso sobre la crisis moral de la República”, que Enrique Mac-Iver dirigió en 1900 al Ateneo de Santiago:

Me parece que no somos felices; se nota un malestar que no es de cierta clase de personas ni de ciertas regiones del país, sino de todo el país y de la generalidad de los que lo habitan. La holgura antigua se ha trocado en estrechez, la energía para la lucha de la vida en laxitud, la confianza en temor, las expectativas en decepciones. El presente no es satisfactorio y el porvenir aparece entre sombras que producen la intranquilidad.

(32-3)

Por supuesto, en la novela de Edwards la expresión de este tema no conserva nada de la angustia de Mac-Iver, pero a pesar de eso existe una verdadera continuidad entre sus líneas temáticas. El eje

²¹ No me refiero solamente a la ambientación de *Casa de campo* o a los episodios que, en *Los convidados*, remiten a “los años del neosalvarsán y de la obstrucción parlamentaria” (107), como las aventuras del joven Marcos Echazarreta en París (111-14), el ministerio de Teobaldo Restrepo en el gobierno de Ramón Barros Luco (253-66) o el romance entre William Williams y Elianita Alcorta, de fuertes resonancias blestgianas (173-93). También se trata de los dos niveles alegóricos que Íñigo Madrigal identifica en la novela de Donoso, uno referido a la historia latinoamericana del siglo XIX y otro a Chile entre 1970 y 1973 (“Alegoría, historia, novela” 9-10). La posibilidad de pensar esos dos niveles, en mi lectura, es signo de un problema de evaluación histórica más que de complejidad analítica.

que va de la holgura a la estrechez, por ejemplo, puede representarse sin problemas si seguimos los escenarios en los que se mueve Silverio Molina, nacido en la hacienda del Corregidor de Molina y Azcárate, cerca de Mongoví, y muerto en un departamento minúsculo del centro de Santiago. La disminución progresiva de la energía vital de las elites²² —presentada con rasgos grotescos en el inútil derroche seminal de Tito Restrepo, retoño retrasado de los fundadores de la Punta—, se analiza también en varias ocasiones como una enfermedad silenciosa que corroería a los héroes desclasados, los convidados de piedra que son el centro ausente de la narración²³:

Eso era lo que se habría podido leer ... en el brillo de los ojos, en el rostro pálido, en la manera de caminar descuidada y a la vez personal, manos en los bolsillos, cabeza inclinada, cabellos en desorden, zapatos sucios, en el rictus amargo, pronto a la réplica, a entusiasmos y desdenes sin medida, signos exteriores de la fiebre que los devoraría. Era una enfermedad perceptible a simple vista, difundida, pero nosotros, en los años anteriores, en los tiempos de la fantasía juvenil, todavía estábamos ciegos.

(310)

Podríamos seguir buscando paralelismos —el temor de clase es otra hebra relevante de *Los convidados*—, pero me parece más interesante apuntar hacia la idea de final o término en ambos fragmentos. Las sombras que intranquilizaban a Mac-Iver parecieran

²² “Cuando Mac-Iver habla de la ‘crisis moral de Chile’ lo hace refiriéndose principalmente a la clase alta, sector social que marcaba el ritmo de la vida nacional hacia 1900” (Gazmuri, “Enrique Mac-Iver Rodríguez” 42).

²³ La interpretación clásica del título de la novela identifica como “convidados de piedra”, fundamentalmente, a Silverio Molina, Pachurro del Medio y Guillermo Williams, sujetos que reniegan de la pandilla de la Punta y de su clase y que, por cierto, están ausentes en la celebración que da pie al relato. “Emplazados por los comensales mismos, se instalan entre ellos los invisibles convidados sin revelar, al principio, que vienen más a pedir cuentas que a rendirlas” (Urbistondo 107).

por fin hacerse sólidas en el texto de Edwards a través del golpe de Estado de 1973, consumando de ese modo violento el ciclo abierto tantos años atrás²⁴.

Algo parecido sucede cuando contrastamos la oligarquía de *Casa de campo* —los Ventura “grandes” con su poderío minero, su habilidad comercial, su estulticia a veces, su insistencia en mantener el famoso “tupido velo”, su inclemencia, su ejercicio cruel del poder— con la caracterización que Alberto Edwards Vives hacía de la aristocracia chilena en *La fronda aristocrática*²⁵:

De esta mezcla de elementos burgueses y feudales sacó nuestra antigua clase dirigente su extraordinario vigor, y también algunas de sus debilidades. El amor al trabajo y a la economía, el buen sentido práctico, y con ello la falta de imaginación, la estrechez de criterio, son rasgos esencialmente burgueses. El ansia de poder y dominación, el orgullo independiente, el espíritu de fronda y rebeldía, han sido siempre, en cambio, cualidades aristocráticas y feudales, que denuncian al amo de los siervos, al orgulloso señor de la tierra.

(33)

Se trata de dos retratos pintados a partir de un molde idéntico: uno más o menos amable, el de Edwards Vives, pese a que sus preferencias personales no iban precisamente por el gobierno oligárquico, y el otro cruel y hasta despiadado, el de Donoso, bien ilustrado por la biblioteca de lomos vacíos que el bisabuelo Ventura

²⁴ Es el sentido en el que interpreto la dificultad para cerrar la novela que Edwards refiere: “En esa historia de jóvenes de familia, burgueses y pequeños burgueses insatisfechos, anarquistas, convertidos a veces en revolucionarios, había algo que no terminaba, un desenlace que no era desenlace y que dejaba la novela, para mi gusto, excesivamente abierta. Cuando se produjo el golpe de Estado en Chile, tuve la sensación de que la historia real, no la literatura, había intervenido en mi texto y me había indicado la manera de cerrarlo” (“La literatura como oposición” 220)

²⁵ El primero en mostrar la estrecha relación que existe entre *Casa de campo* y *La fronda aristocrática* fue, en 1989, Cedmil Goic (*vid.* su “José Donoso” 1.284).

manda fabricar cuando “un liberalote de mucho relumbrón lo llamó ‘ignorante, como todos los de su casta’” (37). Lo que no está en discusión es el papel principal de esa clase como motor del destino de la sociedad.

Creo que la coincidencia va más allá de la mera asociación de fragmentos aislados de unos autores y otros. En último término, me parece que una misma trama histórica ordena *Los convidados de piedra*, *Casa de campo*, la mirada crítica de las elites durante el Centenario y su consecuencia intelectual, el trabajo de los historiadores conservadores de principios del siglo XX²⁶. Cristián Gazmuri caracteriza el ideario de escritores como Edwards Vives y Francisco Antonio Encina del siguiente modo, que me parece aplicable a las novelas que comentamos:

concordaban con la idea del natural derecho a imponerse del pueblo (o grupo) más apto o más fuerte ... [y creían en] el carácter antirracional del proceso histórico, supuestamente movido por la fatalidad y el sino y no por la causalidad científica.

(Gazmuri, “Influencias” 81)

Aplicable, nuevamente, no en cuanto a la valoración de los hechos, sino en cuanto a su descripción: en las novelas que comentamos Chile ha sido conducido (a su pesar y para peor, es cierto) *de forma exclusiva* por un único grupo social que se arroga un supuesto derecho al poder; en estas novelas, también, el proceso histórico se

²⁶ A modo de ilustración solamente, señalo dos declaraciones en esa dirección. “Esa es mi relación con el siglo pasado, es una relación de varias partes: de memoria familiar, algo del siglo pasado, la estructura social, los prejuicios, la estructura política, los valores. En Santiago, el siglo pasado duró mucho más que en otras partes” (Donoso, “Entrevista en Davis” 48); “Yo vivía en un mundo chileno que se sentía siempre en decadencia y que añoraba un pasado en que se había tenido las riquezas del salitre, en que Chile había ganado la Guerra del Pacífico, en que Chile había sido un gran país y había entrado en decadencia. Yo siempre escuché desde niño esto. Entonces es posible que la ironía para mí venga de ese ‘desfase’ entre el presente y el pasado de los personajes” (Edwards, “Una reflexión” 86).

da de modo irracional (el viaje caprichoso de los grandes a la inexistente Cythère es, finalmente, fruto del tedio)²⁷ o fatal (el mentado deseo de muerte de la clase alta).

Como el relato de la historia literaria, la historia nacional sufre amputaciones y supresiones costosas en manos de Edwards y Donoso: la simplificación de su argumento (¿el colapso de 1973 se explica solo por la molicie o la ineptitud de la clase dirigente?); el oscurecimiento de sus actores (al menos en la narrativa, ¿no podemos acaso leer los intentos del margen o el proletariado por dialogar con las elites a través de todo el siglo?); la sensación de que la nación entera cabe en la mirada de un narrador que confunde su perspectiva particular y parcial con la totalidad. Las cosas, sin embargo, parecen haber ocurrido de otra manera. Los autores de la *Historia del siglo XX chileno*, por ejemplo, hacen su balance en el extremo contrario, señalando que si hay alguna actividad en el 1900 es precisamente la de los grupos no oligárquicos, opuestos puntillosamente al orden decimonónico²⁸. La reciente *Historia de la vida privada en Chile*, a mayor abundamiento, no dedica una sola de sus páginas a describir la decadencia de la oligarquía en el tomo destinado al siglo XX, y sí en cambio muchas a la vida militar, al conventillo, a los inmigrantes, a la clase media²⁹.

Esta discusión, por supuesto, acepta matices y disensos. La lectura del siglo como decadencia de una clase dirigente no es otra cosa que el reverso del movimiento democratizador que lo impulsa; su lado oscuro si se quiere. Mi interés radica en subrayar ese carác-

²⁷ “El paseo de los Ventura se llevó a cabo cierto día después de la primera mitad del verano, cuando habitualmente, ahogados en el caserón y en el parque, los ánimos de los treinta y tres primos y los de sus padres comenzaban a deteriorarse con la monotonía del croquet, del descanso en las hamacas, de los crepúsculos magníficos y de las comidas opíparas, sin que quedara nada nuevo que hacer ni que decir” (*Casa de campo* 23).

²⁸ “No ha habido en estos últimos cien años propuesta política alguna, cualquiera fuese su origen, que no haya sido crítica del liberalismo decimonónico. Desde el socialismo marxista, pasando por el socialcristianismo falangista al neoliberalismo inclusive, todas las fuerzas se han planteado en términos refundacionales” (Correa *et al.* 367-8).

²⁹ Sagredo, Rafael y Cristián Gazmuri. *Historia de la vida privada en Chile. Tomo 3. El Chile contemporáneo: de 1925 a nuestros días*. Santiago: Taurus, 2007.

ter de sombra y reflejo, y en echar luz sobre aquello que me parece más sustantivo en términos históricos y más significativo culturalmente. En última instancia, una lectura productiva de estas novelas no puede ser solo la repetición o la corroboración de su diagnóstico explícito, incluso si concordamos en que el predominio oligárquico es perverso o la dictadura militar horrorosa³⁰. Obtendremos un mayor rendimiento en la búsqueda del imaginario nacional en *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* si advertimos que esa historia de Chile que se nos cuenta ha sido elaborada con un molde antiguo, y que los síntomas de la desarticulación de la nación aparecen en otros lugares del texto.

El eclipse de las figuraciones nacionales

Las figuraciones de lo nacional —las formas visibles que adquiere la representación de la comunidad en las novelas de Donoso y Edwards— son construcciones que, aunque transidas por la inter-

³⁰ Un gesto lamentablemente frecuente en la crítica de estas novelas, del que ofrezco algunos ejemplos. Pablo Catalán describe “el Chile de Donoso” —queriendo decir “el Chile que Donoso retrata” y no “el Chile que Donoso inventa”, aclaro— como organizado únicamente en torno a las nociones de orden e insularidad, es decir, hegemonía que se remonta inmutable hasta Portales (24). Pese a todas sus virtudes, la lectura de David M. K. Sheinin es, en este aspecto, el colmo de las generalizaciones, porque mantiene invariable el anacronismo histórico incluso después del retorno de la democracia en Chile: “La perspectiva histórica de Donoso sugiere que, si no se retira la tradicional máscara de superficiales valores democráticos, es probable que Chile y otras naciones mantengan su ciclo de descomposición” (155). La vertiente más transitada, finalmente, queda bien descrita en las palabras de Sebastián Schoennenbeck: “poner en duda la permanencia de la familia Ventura ... como referente y centro del significado es el mayor gesto político de la novela” (63). En cuanto a la crítica de Edwards, el panorama es parecido. María del Pilar Vila concluye que, incluso durante el siglo XX, “el ‘peso de la noche’ es el signo del sometimiento y, si bien posibilita el control y el dominio de toda la sociedad, no logra alejar la amenaza de rebelión y de derrumbe” (*Las máscaras* 174). La hipótesis del anacronismo historiográfico que presento aquí discute también con la de Roberto Ampuero, para quien la “experiencia [de gobierno] de los radicales —organización popular que es corrompida por las ventajas del poder— inoculará la G[eneración del] 50, también a Jorge Edwards, de un escepticismo hacia la clase política y hacia quienes se autoproclaman representantes del pueblo” (24). La premisa de Ampuero, errada en mi criterio, es la posibilidad de una escritura *no situada*.

pretación del pasado que ocupa el apartado anterior, pueden ser significativas y reveladoras desde una perspectiva diferente. En tanto *figuraciones*, quiero decir, pertenecen a una temporalidad distinta que la del discurso histórico, una temporalidad que proviene de su vigencia como formas y que no coincide necesariamente con la que define el diagnóstico político expuesto de forma manifiesta en el texto³¹. En el caso de *Los convidados de piedra* y *Casa de campo* las figuraciones más relevantes son tres: las parejas fundacionales, o más bien la estela de las parejas fundacionales que persiste en estos textos; la descripción clasista de la sociedad, especialmente en lo que se refiere a la representación del proletario y el campesino; la figura del mediador, personaje o institución que comunica los diferentes estamentos de la comunidad entre sí. Se trata de tres construcciones cargadas de historia, y esa precisamente es la temporalidad que intentaré rescatar aquí. Las parejas fundacionales, herencia del romanticismo decimonónico, reaparecerán transformadas varias veces durante el siglo XX; el clasismo, por su parte, asume manifestaciones peculiares en las novelas de vanguardia y la generación del 38, distintas de las que mostraremos a continuación; el mediador, por último, nacido en las novelas de Manuel Rojas como un traductor, es con toda probabilidad la figura nacional más propia del siglo XX, y seremos aquí testigos de su declinación.

Las parejas fundacionales

La prole literaria de Martín Rivas y Leonor Encina, pareja fundacional de la tradición chilena, es numerosa y multiforme. En una

³¹ Esta distinción se basa libremente en los horizontes de lectura propuestos por Fredric Jameson en *El inconsciente político*: el “estrechamente político o histórico”, explícito en sus juicios; el ideológico, en el cual la obra literaria toma la forma “de los grandes discursos colectivos y de clase de los que el texto es apenas algo más que la *parole*”, y el que los lee en el nivel de su inclusión radicalmente histórica, que llama *ideología de la forma*. Para su descripción exhaustiva *vid.* Jameson *Documentos* 61-82.

rápida genealogía —más bien un cúmulo de omisiones que puede agruparse con cierta coherencia—, podemos reconocer un par de amantes que alegorizan la nación en *Juana Lucero* (1902), *Casa grande* (1908) y *La sangre y la esperanza* (1943); por cierto en *Casa de campo* y *Los convidados de piedra*; incluso en *Cien pájaros volando* (1991) de Jaime Collyer, y en la más o menos reciente *Mapocho* (2002) de Nona Fernández³². Se trata de un elenco esencialmente discontinuo, tal vez agrupado precisamente por sus diferencias; conviene, por lo tanto, retomar algunas de sus características exteriores. Emerge solo en determinados momentos de la producción novelística chilena; en otros, simplemente, desaparece, como ocurre en los años veinte y treinta. Se manifiesta tanto en una vertiente utópica (Blest Gana, Nicomedes Guzmán, Nona Fernández), como en una variante degradada o paródica (D'Halmar, Orrego Luco, Collyer); aparece cuando la alegoría funciona sin cuestionamientos (Blest Gana, Orrego Luco, Nicomedes Guzmán) y también cuando todo uso retórico devela el abismo insalvable que existe entre significante y significado (Collyer, Fernández). Como veremos, en este último eje es donde mejor podemos ubicar las parejas fundacionales de *Casa de campo* y *Los convidados de piedra*: representan un punto de inflexión en cuanto a las posibilidades formales de esta clase de figuración alegórica de lo nacional.

Los convidados de piedra, en este dominio como en otros, remite directamente al siglo XIX. Las dos parejas más significativas de la novela —William Williams y Elianita Alcorta, Silverio Molina y Lucha Garay— son frutos de un árbol que arraiga en las ficciones

³² Menciono solo las novelas respecto de las cuales hay estudios que desarrollan esa lectura. Para *Juana Lucero*: Cánovas, Rodrigo. "A cien años de *Juana Lucero*, de Augusto D'Halmar: guacha, más que nunca". *Anales de literatura chilena* 3 (2002): 29-41. Para *Casa grande*: Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000. Para *La sangre y la esperanza*, vid. el capítulo IV de este libro (170-83). Para *Cien pájaros volando*: Prado, Valentina. "Alegoría, transición e ironía en *Cien pájaros volando* de Jaime Collyer". Trabajo final para obtener el grado académico de Licenciada en Letras. Pontificia Universidad Católica de Chile, diciembre de 2006. Para *Mapocho*: Opazo, Cristián. "Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional". *Revista Chilena de Literatura* 64 (abril 2004): 29-45.

de Blest Gana, y funcionan como testigos del paso de los años sobre él. El Gringo y Elanita, por ejemplo, pertenecen al siglo XIX, y representan una cultísima hipótesis histórica, un gesto nacionalista y la exposición de su consecuencia siniestra: ¿qué hubiera ocurrido si las elites chilenas se hubieran rendido completamente a un modelo europeo, como el inglés o el francés, en su afán por huir del pasado colonial hispánico? Dicho de otro modo: ¿qué hubiera ocurrido si, en vez de la opción de Martín Rivas, el desenvolvimiento histórico hubiera preferido la opción de Agustín Encina? La respuesta de Edwards entraña varios supuestos imposibles para Blest Gana, ángulos que provienen del siglo XX y que describen, sin embargo, a las elites desde aristas novedosas. En primer lugar, presupone la estrechez de criterio de la clase dominante que apuntaba Edwards Vives, exhibida con cierto sarcasmo en las murmuraciones ambiguas que empujan a don José Francisco Alcorta a consentir el matrimonio de su hija Elanita: “pese a su juventud, a su encanto indudable, no podía seguir saliendo en sociedad sin mosquearse” (182); “el Gringo es buena persona, muy trabajador y busquilla, si le gusta jugar una manito de póker en las noches... ¿qué tiene de particular?” (182-3). Por otro lado, pone en escena cierto nacionalismo de raigambre feudal, la reconstrucción de una identidad *huasa* —en el sentido que la expresión tiene para Mariano Latorre³³— que *embroma* al Gringo en las timbas que consumen parte de su luna de miel y la totalidad de su patrimonio:

el Gringo había hecho un error de cálculo, desorientado por la clásica tendencia a la subestimación del adversario. ¿No eran unos huasamacos de provincia, sin idea de nada? Pues bien, ¡justamente! Los hacendados ricachones que frecuentaban esas Termas, a causa probablemente del ocio provinciano, tenían en el haber muchos decenios de familiaridad con las cartas.

(188)

³³ Vid. Capítulo I, 42.

Por último, ridiculiza la rigidez moral oligárquica, ya ni siquiera cínica, sino apenas simplona: “antes de casarse [Elianita] creía que eso se hacía una o dos veces por año, ¡máximo!, y además, en la misma posición siempre” (186). Sin alterar el modo formal del romanticismo, la novela concluye que esa otra posibilidad de la historia, esa posibilidad quizá pensada alguna vez como redentora, habría terminado en el resumidero tal como ha terminado la que conocemos: William Williams abandonará en poco tiempo a Elianita, y sus hijos serán tragados por un temprano instinto suicida (como el de Pancho Williams, que muere en un accidente automovilístico siendo apenas un adolescente) o por el desorden final de la nación que barre cualquier tipo de estructura (Guillermo Williams, exiliado en Suecia tras el golpe).

Si Elianita y el Gringo representan una hipótesis histórica abortada, Silverio y Lucha son la verdadera apuesta del siglo. Su unión emblemiza el cúmulo de promesas que las fuerzas progresistas y democratizadoras hicieron a la sociedad chilena durante décadas. Es, en primer lugar, una pareja interclasista, la primera en la serie de novelas que hemos venido analizando: Silverio proviene de la oligarquía terrateniente y Lucha representa un tipo mesocrático bien definido, hija como es de un militar que se mantiene fiel al gobierno de Pedro Aguirre Cerda pese a las turbulencias³⁴. Como tantos de estos amantes, comparten una misma —inclaudicable— visión utópica, primero como militantes de izquierda en Santiago y luego como anfitriones de la célula comunista en Los Queltehues: el antiguo patricio y la hija de militar recibirán allí al campesino, antiguo inquilino de la hacienda, y al proletario ilustrado. Encarnan, por último, los restos libertarios de la utopía progresista, en tanto el proyecto incluye el desarrollo de una vida familiar en estado casi salvaje, en una cabaña costera ubicada tal

³⁴ *Los convidados* 244. El padre de Lucha habría denunciado el “ariostazo”, intento golpista del 25 de agosto de 1939, en el que habría estado implicado Carlos Ibáñez del Campo.

vez en el último rincón de la hacienda que ya se ha entregado, por supuesto, a quienes la trabajan.

Son tantos los signos auspiciosos que uno se pregunta cuál es, a fin de cuentas, la razón de su sonoro fracaso. No se trata solamente de desplegar la descripción de esta pareja en forma degradada; su inviabilidad, quiero decir, no solo tiene que ver con una mirada que interpreta en forma invertida la utopía y denuncia la vida natural como pobreza y carencia, las reuniones políticas como “patacheo y tomatera”, la posibilidad de igualdad como mera fachada que no puede deshacerse del vínculo patronal³⁵. Se trata, más bien, de un defecto constructivo en la raíz misma de la figuración: entre Silverio y Lucha no existe, en realidad, ninguna clase de vínculo erótico o amoroso, condición esencial para hablar de una pareja fundacional³⁶. Es curioso que un personaje como Molina, siempre pródigo en su desempeño sexual con otras mujeres —vale la pena recordar sus escarceos apenas secretos con Leticia en el patio de la cárcel de Capuchinos³⁷ y las acusaciones de violación que recaen sobre él ya en su vejez³⁸—, no sea mostrado nunca en una situación erótica o sentimental con Lucha, y solo tenga en común con ella unos hijos venidos por obra del tiempo y una peligrosa afición al vino:

En los primeros años, la Lucha le seguía el amén con gran seriedad, al pie de la letra, a menudo embarazada de más de cuatro meses, con las manos nudosas apoyadas en una inmunda falda floreada y con los pies en alpargatas viejas,

³⁵ Un buen ejemplo de este recurso es el modo en que se narra la evolución de las reuniones de la célula comunista en la casa de Silverio. La mujer de Menchaca, antiguo dirigente campesino, denuncia de la siguiente forma su carácter: “Eso es lo que yo he venido a *desplícarles*, dijo su mujer, estrujando la falda con las manos. *El señor Molina, quiero decir, el compañero Molina*, les pasa demasiado vino en las reuniones. Llegamos a cada reunión y ahí están los jarros de vino listitos, esperando. Porque él ya no será tan rico, habrá tenido que vender muchas tierras de la familia, pero *para vino litreao le basta y le sobra*” (281, el subrayado es mío).

³⁶ Cfr. Sommer 7.

³⁷ *Los convidados* 202-4.

³⁸ *Los convidados* 329.

por donde asomaba la uña del dedo gordo, fumando como una chimenea y sin alejarse nunca, a partir de las seis o las siete de la tarde, del potrillo de vino, que siempre estaba por ahí.

(251)

En la tradición que invocaba más arriba, la que se inicia en *Martín Rivas* y termina en *Mapocho*, siempre es posible distinguir alguna manifestación amorosa aunque sea bajo formas derivadas o invertidas: desamor, atracción perversa, concubinato furtivo, mera sexualidad carente de fondo sentimental. El anudamiento afectivo de la pareja puede incluso cambiar de carácter, volverse atadura moral como en *La sangre y la esperanza*, pero nunca desaparece de la escena, nunca es retirado de la representación tan completamente como ocurre aquí.

Los convidados de piedra, en suma, se interna por una calle que no tiene salida en cuanto a la representación de las parejas fundacionales de la nación. Configura una alternativa, una posibilidad ideológicamente distinta de la que ofrece la tradición novelística del siglo XIX, y se dedica entonces a pintar su fracaso, que es en realidad el fracaso de lo posible con las hechuras del romanticismo. Intenta luego una pareja emblemática del pacto nacional del siglo XX, una encarnación de la utopía, pero no logra constituirla como tal en la novela. Ello —propongo— es signo de un fenómeno más profundo que la mera crítica social: a través de la imposibilidad de su forma característica se revelará la caducidad del pacto nacional.

Frente a una ficción como la de Edwards, bien ordenada en términos diacrónicos, *Casa de campo* se nos ofrece bajo el signo de la multiplicidad y la sincronía. No hay *una* pareja sino, en verdad, varias parejas que eventualmente pueden funcionar como alegorías de un determinado pacto nacional; sus integrantes, además, no conforman lazos estables, sino que se desplazan siguiendo una coreografía compleja en la cual el apareamiento de los nombres puede perfectamente ser distinto de un momento a otro. ¿Cuál es la pareja

que emblematiza el pacto decimonónico, por ejemplo? ¿Adelaida y Cesareón, los mayores de entre los grandes y los padres de Melania, la Amada Inmortal? Es una posibilidad, pero ya al inicio de la novela Adelaida ha quedado viuda y el difunto Cesareón, al menos en la lectura “realista” que se propone en el capítulo doce, es descrito como “el maricón de más cartel en toda la ciudad” (427). ¿Serán quizá Lidia y Hermógenes, la generala de los sirvientes y el guardián del oro familiar? En ellos se concentra el poder político y el económico, por cierto, pero Hermógenes desfalca poco a poco a sus propios hermanos, introduciendo una cuña en el orden que articula su propia existencia. Entonces, ¿dónde hallamos el pacto mesocrático? ¿En Casilda y Fabio, de la generación siguiente, padres de un hijo nacido en el fragor del desorden y luego asesinado por los grandes en su misión restauradora? Puede ser, pero su fecundidad es trunca y, en rigor, Casilda es solo una intrusa en la cama de Fabio, una imperfecta imitación de su bella hermana Colomba: “aunque igual a su gemela y frecuentemente confundida con ella por un interlocutor inatento, resultaba ser una muchachita fea” (192). Como vemos, la lista es potencialmente interminable, algo que desde ya constituye un síntoma.

Quisiera detenerme, sin embargo, en dos parejas particularmente significativas: me refiero a Mauro y Melania y a sus tíos Adriano Gomara y Balbina Ventura. Como se sabe, Mauro y Melania prestan sus cuerpos a los héroes de *La Marquesa Salió a las Cinco*, el juego que los niños representan en el *piano nobile* de la casa: emblematizan, al menos en esa ficción, el futuro de la nación en tanto “el Joven Conde [está] destinado a desposarse con la Amada Inmortal” (21). Fuera del juego los une también una cierta conexión de rasgos estamentales “que no excluía ciertas miradas, ciertos regalos, [y] parecía natural a todos ya que era la manera normal de formar las parejas de jovencitos que quizá algún día se casarían” (117-8). Adriano y Balbina, por su parte, están en el borde de la convención. Se trata de una de las raras uniones exogámicas de la familia, a través de la cual entra en Marulanda la borrasca revolucionaria:

Adriano, apenas un médico encumbrado por el matrimonio, tomará largo contacto con los aborígenes y, una vez los grandes hayan salido de paseo, los llevará al interior del palacio.

En estas uniones hay una suerte de desorden temporal, en primer término, pues su lugar en el árbol genealógico aparece trastocado. Adriano, varias veces identificado con Salvador Allende³⁹, es ciertamente el conductor del movimiento revolucionario, pero lo hace desde una generación anterior a la de los niños, que serían los naturales impugnadores del orden; siendo parte al menos parcial del antiguo régimen, quiero decir, lo desafía con mayor fuerza que la generación siguiente. Mauro y Melania, por su parte, replican meticulosamente las disposiciones eternas de la familia, y su unión es un fuerte signo de continuidad. Incluso su desdoblamiento en la Amada Inmortal y en el Joven Conde debe leerse como un dispositivo más para asegurar las convenciones familiares, pues el juego de *La Marquesa Salió a las Cinco*, lejos de cuestionar el mundo de los grandes, lo replica y asegura su reproducción⁴⁰. De guiarnos por la cronología de Edwards, entonces, la Amada y el Conde ocuparían *funcionalmente* el lugar del Gringo y Elianita, y Adriano y Balbina el de Silverio y Lucha; *genealógicamente*, en cambio, el orden debería ser inverso. Se pierde así uno de los ejes relevantes de la pareja fundacional como figuración: el sentido histórico que sus diversas manifestaciones han tenido durante el siglo.

Más importante que ello, sin embargo, es el derrotero del flujo deseante entre estos amantes, puesto que el deseo es lo que los define como parejas fundacionales. Melania funciona a este respecto como eje en una compleja red que incluye por cierto a Mauro, pero que también integran Wenceslao y Olegario. Con la *poupée diabolique* la une un vínculo basado en el erotismo infantil que, por otro lado, se proyecta políticamente como esperanza de reno-

³⁹ Vid., por ejemplo, Bacarisse 326; Sheinin 157; Íñigo Madrigal "Alegoría" 14.

⁴⁰ Sobre el carácter conservador de *La Marquesa Salió a las Cinco*, vid. Solotorevsky 22-28, Lillo, "El carnaval" *passim* y Magnarelli, *Understanding* 139.

vación, pues Wenceslao es en cierta medida el héroe de la novela, la proyección más evidente de Donoso en el texto, el liberador de Adriano Gomara e incluso, en ciertas lecturas, el posible fundador de una nueva nación⁴¹. Hacia su tío Olegario, sin embargo, deja salir Melania su propio deseo, alentada por Celeste para frustrar de esta forma las esperanzas amorosas de su esposo⁴²: hay aquí la connivencia de jóvenes y viejos en la mantención del orden de siempre, por un lado, y por otro la imposibilidad de los mayores para mantenerlo según las leyes de su propio deseo. El movimiento erótico de Mauro no carece a su vez de complicaciones; su ansia por Melania está severamente intervenida por el interés, político esta vez, de derribar la reja de lanzas que separa Marulanda del mundo:

Mauro comenzó a visitar con frecuencia la casa de la tía Adelaida para estar junto a Melania-prima, sin saber si lo hacía para revivir a Melania-lanza o si, al contrario, yacía junto a Melania-lanza para entablar una relación que rebasara su relación oficial con Melania-prima.

(117)

Asistimos a la disyunción del característico lazo entre política y erótica que había sido axial en las parejas fundacionales de la tradición chilena. Su divorcio, sin embargo, es mucho más evidente en la relación de Adriano y Balbina, y ello porque el interés público es más explícito y también porque el deseo erótico se muestra más intensamente. Adriano debe *optar* entre su misión pública —la salud de los aborígenes— y la satisfacción de su deseo privado:

⁴¹ “ella lo hacía acudir a su lecho para entregarse a actividades que no podían ser censurables..., no, no, cómo iban a serlo como lo serían con Mauro, por ejemplo, si Wenceslao no era más que un juguete, una exquisita muñeca decorativa” (21). Sobre el papel heroico de Wenceslao en la novela, *vid.* González Mandri 102.

⁴² *Casa de campo* 158-61.

[Balbina] Se retorció desnuda sobre las sábanas: maravillosamente desvergonzada para insinuarse, su carne lechosa era quizá demasiado abundante para algunos gustos pero no para el suyo..., si tocaba su piel imperceptiblemente húmeda sus manos no podrían dejar de adherirse a ella para buscar nuevas sorpresas en lo archiconocido. Pero no, se dijo Adriano. ¿Para qué insistir?

(79)

Balbina se le entregará a condición de que deje, para siempre, su trato con los antropófagos; él, por su parte, aceptará el trato siempre y cuando su esposa lo acompañe, por última vez, a las chozas. En esta encrucijada amor y política se vuelven caminos mutuamente excluyentes.

Tal como ocurre en *Los convidados de piedra*, en *Casa de campo* la pareja fundacional es una figuración frustrada y desarticulada. Al subrayar la falta de sustento histórico, la ausencia de deseo, la interrupción de su flujo y, sobre todo, la desconexión entre amor y política, estamos hablando de cuatro modos en los cuales materiales antiguos intentan vaciarse en un continente que ya no los puede recibir. Este continente —la identidad nacional— se vuelve inadecuado porque él mismo se encuentra en trance de desaparición. No se trata entonces de buscar una manera de modificar la figuración de la pareja fundacional para que pueda adaptarse a las nuevas condiciones; más bien ocurre que esas nuevas condiciones no encuentran ya expresión en el orden figurativo heredado. Esta razón explica la última formulación colectiva en *Casa de Campo*, que no incluye ninguna clase de *forma* y sí la mera acumulación de miembros: “Pronto, en el salón de baile, quedaron tumbadas las figuras de grandes y niños y nativos confundidas, apoyadas unas en otras” (526).

En los términos de la temporalidad que hemos querido rescatar, en suma, las parejas fundacionales viven en estas novelas su crepúsculo. Ya no será posible resucitarlas, a menos que ello ocurra, como

en algunas novelas posmodernas, en un trasmundo consciente de esta imposibilidad⁴³.

Los problemas de la imaginación de clase

La descripción de Chile como un conjunto estable de clases sociales, heterogéneo solo en su eje vertical, ha sido la imagen más recurrente en las novelas del siglo XX que hemos analizado hasta aquí⁴⁴. El problema que plantean esos textos no consiste, como sí ocurre con el discurso político que les es contemporáneo, en superar o destruir la estructura jerárquica de la sociedad: la cuestión estriba más bien en cómo lidiar con ella para que el hombre, ese hombre abstracto que es el héroe literario, alcance la plenitud que su discurso promete y el enemigo de clase obstruye. Las formas en que esta actividad se realiza son diversas, y van desde los intentos por deshacer las significaciones esclerosadas que se asocian a la marginalidad en Manuel Rojas hasta el diálogo estamental que propone *La sangre y la esperanza*. Sin importar el modo en que se la viva, a fin de cuentas, la estructura clasista posee el carácter de lo natural, de lo previamente dado, de lo incuestionable. Esto explica por qué las elites no aparecen representadas en las novelas del medio siglo: como los camellos ausentes del Corán, siempre han estado allí⁴⁵.

⁴³ En *Cien pájaros volando*, por ejemplo, aquello que puede postularse como pareja fundacional está conformado por un antropólogo santiaguino y una coqueta oveja rural; en *Mapocho*, por su lado, se trata de dos hermanos que consuman su unión erótica solo después de la muerte.

⁴⁴ Hay también lo que podríamos llamar una heterogeneidad horizontal, que incluye, por ejemplo, los problemas genérico-sexuales o preferencias de un orden distinto al de la jerarquía política. Sus problemas, aunque no son parte de este trabajo, se asoman en *La sangre y la esperanza*. Vid. Capítulo IV, 172.

⁴⁵ Me refiero al artículo “El escritor argentino y la tradición”, en donde Borges afirma que “Yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe” (285). Gabriel Zaid, en todo caso, ha probado que en el Corán sí hay camellos: son diecinueve. (vid. Zaid, Gabriel. “Camellos del Corán”. *Letras Libres* 51 (diciembre 2005): 54-5).

Casa de campo y *Los convidados de piedra* se comportan de modo muy diferente. En estas novelas la estructura de clases ya no es esa construcción vivida o esa segunda naturaleza por cuyo interior transita el ciudadano; más bien se trata de un objeto separado de la experiencia que los textos despliegan para una observación casi frutiva. El siguiente ejemplo, tomado de *Casa de campo*, puede ilustrarlo:

La casa, posada sobre un levantamiento del terreno apenas más perceptible que un suspiro en el cuerpo tendido de la llanura, se hallaba construida encima de un intrincadísimo panal de bóvedas y galerías ahuecadas en innumerables niveles de profundidad... En los aledaños nacía el laberinto de pasadizos, de los cuales brotaban alvéolos, cuevas, celdillas, aberturas, cámaras abatidas por repentinas sábanas de telarañas y frecuentadas por animalitos mucilaginosos e inofensivos que casi no se movían. Aquí quedaban los cuarteles para los sirvientes carentes de jerarquía, donde la inidentificable soldadesca dotaba de cualquier rasgo individual a sus escuetas vidas privadas junto a los jergones que constituían sus viviendas temporales.

(80-1)

Imaginemos esta descripción como el detalle de un mapa, como parte de un dibujo razonado sobre el lugar que cada quien ocupa en la casa de los Ventura o, lo que es equivalente, en la nación (podría completarse sin problemas hacia arriba y hacia abajo, de ahí su carácter de detalle). En el gusto por la metáfora descriptiva —*un suspiro tendido en el cuerpo de la llanura*—, en el gozo de un narrador demorado en detalles irrelevantes para la descripción —los animales viscosos que frecuentan las celdas—, pero sobre todo en el deleite del texto en una exquisita sinonimia —*bóvedas, alvéolos, cuevas, celdillas, cámaras*—, este fragmento nos aparta de cualquier alusión referencial, de cualquier reflexión propiamente política, y nos incita a su contemplación —tal vez— estética. Como los portulanos, esos mapas que adornan los museos o las bibliotecas pero

que ya no pueden ser utilizados por los navegantes, la estructura de clases aquí representada se despliega no en virtud de su exactitud documental sino de su hipotética belleza, una belleza que refulge justamente cuando el mapa ha perdido su utilidad. Es más: en el tránsito de la mirada que los considera vivos a la mirada que los considera bellos los sujetos presos en este retrato se vuelven miembros de una suerte de colección y, como describe Walter Benjamin, pierden su función o su utilidad original —su capacidad de acción, si hablamos de clases sociales— para integrarse a este nuevo sistema que los petrifica⁴⁶.

De allí arranca uno de los gestos más característicos de la escritura de Edwards y Donoso en estas novelas, que consiste en su ilimitada capacidad para encontrar detalles o gestos que describen la precisa extracción social de algunos de sus personajes. El ojo del narrador muestra con un aumento desproporcionado unos rasgos que no fueron visibles sino hasta ahora, cuando la descontextualización del objeto permite un examen obsesivo que no es sino la satisfacción del deseo coleccionista. Esta, por ejemplo, es la caracterización que se hace en *Los convidados de piedra* de un grupo mesocrático:

abogados de bigotito, periodistas altos y escuálidos, de tez olivácea, nuez protuberante, nariz ganchuda y ojos amarillos de nicotina, o pequeños y rechonchos, hablantines como el dueño de casa ... señoras gordas y horrendas, el pucho pegado a los labios, alguna morena cuyo cuerpo se conservaba joven, aunque el rostro comenzaba a mostrar el efecto de las trasnochadas, de los años.

(208-9)

⁴⁶ Benjamin se refiere a la colección de la siguiente forma: “Lo decisivo de la colección es que el objeto es aislado de todas sus funciones originales para entrar en una relación lo más estrecha posible con otros objetos de su misma clase ... El hechizo más profundo del coleccionista consiste en acercar un objeto en particular a un círculo mágico en donde, mientras lo recorre un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido), se petrifica” (*Arcades Project* 204-5). Si bien Benjamin señala que el coleccionista historiza los objetos, la historia que convoca una colección siempre es sesgada o incluso caprichosa: el siglo XX pintado con las galas del XIX, por ejemplo.

Pequeñas figuras en una casa de muñecas, cada uno de estos personajes es *típico* de un modo que nada tiene que ver con el realismo en cualesquiera de sus acepciones, y que en cambio debe mucho a la contemplación embelesada de una muñeca o una miniatura. En estos personajes no queda nada que pueda recordar a los protagonistas del siglo, a una clase activa cuyo proyecto, al menos en términos cronológicos, coincide casi totalmente con el período que abarca la novela.

Para valorar la importancia de esta figuración nacional vale la pena volver la mirada hacia un contexto literario un poco más amplio. Idelver Abelar subraya la importancia del *boom* porque en su interior se consumaría la autonomización del campo literario latinoamericano, lo que en su argumentación significa la profesionalización del escritor y su sometimiento a un mercado progresivamente global, como lo ejemplifica Donoso con su llegada a Barcelona (Avelar 49-50). La declaración de autonomía es discutible, por cierto⁴⁷, pero la consecuencia que Avelar extrae de ella me parece de gran interés: el desarrollo de la literatura como mercancía habría significado la disolución del aura en la novela latinoamericana, es decir, el carácter sacralizado que habría tenido hasta entonces en Latinoamérica (Avelar 48-9)⁴⁸. Si es verdad que *Casa de campo* y

⁴⁷ Bourdieu señala que la autonomía de un campo cultural es relativa, pero que se caracteriza por su independencia metodológica (144). El carácter independiente de la “nueva novela” que representa el *boom* puede ponerse en cuestión, con buenos argumentos, si concordamos con Alejandro Herrero Olaizola, para quien “los términos ‘Boom’ y *nueva novela* pueden conceptualizarse revisando la noción de coexistencia: la comercialización de una estética elitista (como la de la *nueva novela*) para el consumo popular parece ir más allá de la coexistencia de una producción restringida y una producción a gran escala, y parece estar más cerca de términos como superposición, o incluso dominio” (330). Buen ejemplo de autonomización de un campo artístico en el que el mercado no parece haber tenido un rol relevante es el que relata Patricio Lizama a propósito de la vanguardia plástica chilena en la década del 20 (“Introducción” 9-18). El contraste entre ambos procesos podría ser de utilidad para la elucidación del carácter del *boom*.

⁴⁸ En un resumen esquemático, el aura es para Benjamin la autoridad propiamente artística de la obra, que proviene de su originalidad como acontecimiento irreplicable en la historia y que es, a su vez, residuo del origen cultural del arte (“La obra de arte” 1-7). La hipótesis de Avelar se apoya en los estudios de Ángel Rama sobre la ciudad letrada: a diferencia del aura de la literatura la europea, ligada a la búsqueda casi religiosa de la belleza, la de la literatura latinoamericana estaría vinculada a la sacralización de la escritura.

Los convidados de piedra han perdido o —atendiendo al contexto dictatorial al que se refieren— están en tránsito de perder el aura de su autoridad (lo que se manifiesta también en la inestable posición del escritor que describí más arriba), entonces ambas novelas se encontrarían en una temible encrucijada que cuestiona el sentido mismo de la actividad artística. O bien el arte se politiza a favor de los débiles, y resignifica así su finalidad fuera del culto o la belleza, o bien la política de los fuertes, y su secuela de terror y exterminio —señala Benjamin— terminará siendo un asunto *meramente* estético⁴⁹.

¿Cuál es el camino que toman las novelas de Edwards y Donoso? Su clasismo preciosista, la descontextualización de la estructura social que se aprecia en ellas o, resumiendo, el modo *meramente* estético que utilizan para abordar este dominio de la experiencia son pruebas contundentes de la desactivación del potencial político que se opera en estos textos.

Por cierto, no pretendo soslayar la explícita oposición que ambas novelas muestran respecto del golpe y la dictadura militares (por si fuera necesario recordarlo), aunque tampoco creo pertinente adscribir esta lectura a las intenciones subjetivizantes de los jóvenes del cincuenta y pensarla como realización de su programa. El discurso político expreso circula por estratos más exteriores de los que intento describir aquí, y veremos enseguida que la noción de sujeto es difícilmente rescatable como fundamento para interpretar estas novelas. Pese a todo, todavía es posible mirar a través de este vidrio empañado y rescatar las pinceladas con que dos actores primordiales del siglo aparecen representados: los mediadores y las clases más bajas de la sociedad.

Independientemente del modo en que se los muestre, entonces, hay pistas más o menos seguras sobre la estructura de la comunidad

⁴⁹ En el epílogo del texto de Benjamin la “estetización de la política” alude a la alabanza futurista de las máquinas de guerra. El sentido que doy aquí a esa tendencia es menos estridente. *Vid.* Benjamin “La obra de arte” 18-20.

nacional en el retrato del heterogéneo grupo que reúne a campesinos, proletarios, marginales y, en fin, a los actores sobre los cuales reposa la altura de Marulanda o la casa de Sebastián Agüero, y la primera de ellas es su tratamiento colectivo. A diferencia de los sutiles matices que los narradores se preocupan de marcar entre, por ejemplo, el *rapsoda* de la Punta y su *cronista*, en *Los convidados de piedra*⁵⁰, o entre la pasiva oposición de Arabela y la soterrada de Wenceslao, inaparentes ambas ante la miopía de los grandes en *Casa de campo*⁵¹, cuando se habla de antropófagos, nativos, aborígenes, sirvientes, empleadas, rotos o inquilinos se lo hace casi siempre acudiendo al dato estamental de un modo que, como Carlos Cerda describe, deja “aherrojada la actitud, el proyecto, la suerte y hasta el lenguaje de las individualidades” (39). En la novela de Donoso los ejemplos son múltiples⁵², pero tal vez ninguno ilustra mejor este aspecto que la figura equívoca de Juan Pérez, el único de los sirvientes con pretensiones de individualidad, pieza fundamental en el desarrollo argumental de la segunda parte: maneja los hilos de la restauración desde las sombras, e incluso se encarga de asesinar a Adriano Gomara. En él, es cierto, se hace patente la indistinción como una forma de agresión por parte de los patrones, incapaces como son de reconocerlo aun encontrándolo año tras año. El propio narrador, sin embargo, ejerce el mismo tipo de violencia pasiva hacia el final de la novela. Allí se anuncia, genéricamente primero, que “Juan Pérez y los Ventura mueren ahogados en la llanura” (518), y a renglón seguido, tras anunciar

⁵⁰ “[C]on los años [el Gordo] había empezado a convertirse en el rapsoda, en el intérprete de nuestra generación (yo era el cronista secreto) ...” (*Los convidados* 211).

⁵¹ “-Me pregunto [-dice Wenceslao-] si un rencor como el tuyo, móvil en sí respetable porque está bien fundado, puede ser cimiento de esperanza. Arabela no tuvo que pensarlo para responder: -No, pero al impulsarlos, por rencor, a emprender esta excursión y perderse entre espejismos, me sumo a tu esperanza sin compartir tu programa” (*Casa de campo* 32).

⁵² En rigor la novela está estructurada completamente sobre este mecanismo: la antropofagia de los nativos surge del desconocimiento y la paranoia de los Ventura; la identidad de los sirvientes se agota en su uniforme; la existencia de los extranjeros se basa en sus “patillas coloradas”, etcétera.

el inevitable afecto que ha tomado a sus creaciones⁵³, se dedica a imaginar en detalle el fin de los patrones descuidando, *como siempre*, al olvidable caballerizo que sin embargo había sido nuclear en la conclusión de la novela en términos meramente técnicos, que son los que este narrador reivindica para sí. Ni siquiera en el plano metatextual, quiero decir, parece haber una oportunidad para el destino individual de un sirviente.

En *Los convidados de piedra* el mecanismo es más sutil y, por lo mismo, más significativo. Solo en tres ocasiones la novela muestra a los más pobres de la nación, y ello siempre a través de una perspectiva significativa en términos retóricos. La primera ocurre en los años cincuenta y, puesto que se los nombra por medio de los objetos a los que están asociados, el artificio puede describirse como *metonímico*: son “nubes de transeúntes que parecían salidos de las poblaciones marginales, habiendo descubierto e invadido el centro hacía poco, vendedores de fruta, de peinetas y botones, de acróbatas de madera, ratones de acero, culebras de goma” (215). La segunda coincide con el triunfo de la Unidad Popular, un contexto crítico, y su pintura es un *retrato naturalista* que intenta transmitir el temor a la agresión:

[el] Gordo [tenía] la desconcertante sensación de que las poblaciones periféricas se hubieran tomado el centro: el cinturón harapiento que el Gordo miraba distraído desde el pescante, cada vez que cruzaba el puente de fierro en su éxodo de los fines de semana a la costa, miserables cabañas de fonolita, papel de diario y pedazos de tabla a la orilla del río, seres identificados con la piedra sucia del tajamar, la

⁵³ Dice así: “pese a mi determinación de no confundir lo real con el arte, me está costando terriblemente esta despedida, conflicto que toma la forma literaria de no querer desprenderme de ellos [los personajes] sin terminar sus historias —olvidando que no tienen más historia que la que yo quiera darles—, en vez de conformarme con terminar esta historia que, de alguna manera que no acabaré nunca de entender, es, sin duda, la mía”(Casa de campo 520).

tierra incolora, el agua de color de barro que arrastraba ratas y perros hinchados, jirones de ropa inmunda, a veces una guagua muerta, *ocupando ahora, con alucinante propiedad y naturalidad*, el espacio que el Gordo recorría todas las mañanas en su camino a la oficina.

(349, el subrayado es mío)

La tercera es posterior al golpe, y aquí el narrador se focaliza en Sebastián Agüero mientras reflexiona *metafóricamente* sobre el riesgo que debió sortear la sociedad chilena en la época recién pasada:

en años anteriores había constituido un rumor de fondo, un tam-tam lejano, proveniente de un sector impreciso de la selva, de pronto lo había visto convertido en un griterío ensordecedor, caras pintarrajeadas y tatuadas, narices monstruosamente deformadas, atravesadas por argollas de marfil o pendientes de fierro, sanguinolentos ojos trastornados por infusiones de hierbas alucinógenas, formas gesticulantes, turba que brincaba y echaba espumarajos por la boca, desvainando los cuchullos para el degüello, sedientos de sangre.

(362)

La metonimia primera es una mirada que solo puede ver de soslayo, indirectamente, un estamento social completo que se rechaza. La visión directa, por su lado, es intolerable porque la mera presencia de la marginalidad se vive como violencia; se impone entonces el recurso a un expediente representativo —el naturalista— inactual, pero ideológicamente eficaz. La metáfora, en fin, termina por eclipsar el referente del modo más absoluto: no más pobres de la tierra, proletarios o marginales: ahora se habla, como en Donoso, de aborígenes, nativos o antropófagos.

En ambos casos, el de Juan Pérez y el de *Los convidados*, la valoración ética de la representación carece de importancia para este análisis. Por mucho que los narradores parodien críticamente a los

personajes de las elites, por mucho que en su lectura explícita ataquen la simpleza o el clasismo cavernario de sus miembros, el hecho terco es que los narradores *no ven* o, más bien, *no pueden ver* un estamento completo de la comunidad nacional cuando deben aludirlo. Su aparición en la superficie del texto significa inmediatamente el despliegue de pantallas que mantienen en su exterior una masa heterogénea e indistinguible de sujetos y que permiten aludirla desde la seguridad de lo indirecto. Enfrentados o no a las elites, desactivando o no el potencial político de la estructura de clases, cuando Donoso y Edwards lidian con estos grupos en realidad elaboran un discurso *sobre* la pobreza, *sobre* la marginalidad o *sobre* el proletariado, y no una textualidad que dialogue activamente o que intente comunicarse con ellos.

No es una casualidad que varios de los problemas del imaginario nacional surgidos en este momento —los estorbos al deseo erótico de las parejas fundacionales, las obstrucciones a la visibilidad en la imaginación clasista— puedan describirse recurriendo a la noción de flujo: estas novelas expresan, cada una a su modo, la detención de un objeto o un sujeto cuya movilidad antaño parecía asegurada. Es que *Los convidados de piedra* y *Casa de campo* acusan la falta o la caducidad de los estamentos que durante todo el siglo garantizaron la fluidez del movimiento social —el desplazamiento de las personas, las demandas, las ideas y las imágenes a lo largo del eje vertical de la nación— y que podemos designar, genéricamente, como *mediadores*⁵⁴. En términos del relato histórico, la labor de mediación habría sido ejercida por la clase media y, a partir del primer cuarto del siglo, progresivamente también por el Estado⁵⁵;

⁵⁴ Utilizo aquí el concepto de mediación elaborado por Fredric Jameson, extendiéndolo más allá del análisis literario: “esta operación se entiende como un proceso de *transcodificación*: con la invención de un conjunto de términos, la elección estratégica de un código o lenguaje particular tal, que pueda utilizarse la misma terminología para analizar o articular dos tipos bastante diferentes de objetos o ‘textos’, o dos niveles estructurales de realidad muy diferentes” (*Documentos* 33).

⁵⁵ *Vid.* Capítulo I, 45-8.

las novelas de las que hablamos nos muestran, en cambio, un Estado fantasmal o inexistente⁵⁶ y unas clases medias detenidas o inmovilizadas.

Un último ejemplo, que revela su valor cuando se lo lee considerando la mediación social como catalizadora de un *flujo*, es la descripción de este encuentro, en *Los convidados de piedra*, entre los jóvenes calaveras de la Punta y un intruso de la clase media que se acerca para interpellarlos por sus privilegios. El narrador comenta sobre él:

pertenecía a una especie viscosa, invertebrada, frecuente en algunos substratos de la sociedad chilena, sobre todo en aquellos años de la sociedad chilena ... [era] uno de esos seres que presentan una cara y enseguida otra, pero permanecen siempre en el mismo sitio, con los pies adoloridos, ya que todo el mundo les pisa los callos, pero ellos no se quitan del camino ni a cañonazos, tratan de ocupar todos los resquicios que se presentan, chupando y mamando a dos carrillos y a la vez sufriendo de pudor atropellado, de dignidad herida, acumulando reservas de resentimiento, riquísimos filones de odio.

(152)

¿Qué ocurrió con la lectura benévola y, más aún, *posible* de las mediaciones sociales que es la trama inevitable del siglo? En este retrato queda poco de la mirada conciliadora con que Manuel Rojas describe las posibilidades de la traducción cultural, y menos aún de la ilusión omnipotente de un narrador como el de *Patas de perro*, universal en su aspiración comunicativa. Lo que antaño se interpre-

⁵⁶ ¿Cuál es, por ejemplo, la representación del Estado en *Casa de campo*? En un texto tan perfectamente estructurado no hay un espacio para esa instancia, ni existe espacio o escenario para la negociación. Extremando un poco los términos, la única localización posible para el Estado es la propia casa, testigo mudo y perfectamente inmóvil del conflicto de clases, apenas cáscara inoperante.

taba como múltiple capacidad de intercambio se ha vuelto simple doblez o propensión al engaño; su plasticidad, la flexibilidad propia del políglota, se resignifica como debilidad ética; su lugar intermedio, tan productivo en otros contextos, es ahora el espacio muerto que interrumpe el movimiento de una instancia a la otra.

En síntesis, las figuraciones de lo nacional cargan todas con el signo de la extinción. La metáfora más antigua del nacimiento de la comunidad, la pareja fundacional, ya no es posible en estas novelas; la experiencia del clasismo, generadora de conflictos pero también de posibilidades de interacción, se ha vuelto un bello objeto inerte; la representación de las clases medias o del Estado, mediadores entre diversos estamentos sociales, las muestra como inexistentes o bien convertidas en trabas.

Esto, vale la pena recordarlo, no es el relato de la decadencia de una clase, sino el testimonio del fin de un pacto que permitió durante al menos cinco décadas la existencia de un imaginario nacional compartido.

La desarticulación de la comunidad nacional

Las representaciones que acabamos de leer no constituyen otra cosa que la agonía de un imaginario, los últimos frutos contrahechos de un árbol ya moribundo. Lamentar su pérdida y rebatir los débiles ataques de los jóvenes del cincuenta no impide reconocer que, ciertamente, hay razones de peso para decretar y tal vez desear esa muerte. Como se advierte en el capítulo anterior, la máxima apertura del espectro nacional —su esplendor— podía convertirse con suma facilidad en un discurso esclerótico y naturalizado. Desde esa perspectiva, entonces, las dificultades de construcción que muestran las parejas fundacionales y los miembros de la jerarquía social solo son el aspecto final de un proceso de deterioro que se anunciaba desde mediados del siglo.

Con todo, en *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* hay tam-

bién un grupo de promesas y esperanzas de redención⁵⁷, concentradas en los procedimientos y no en los objetos de la representación y específicamente alrededor de la figura del narrador. A partir del recurso alegórico en Donoso, de la ironía en Edwards y —en ambos— de la construcción de la nación como un objeto desplazado en el contexto del autoexilio⁵⁸, estos dispositivos parecen mostrar un camino hacia la utopía. En este apartado los someteremos a una evaluación crítica y acaso melancólica, hermanándolos bajo la idea de *distancia*. Ambas novelas, además, cuestionan profundamente las nociones de identidad y de historia, y buscaré mostrar de qué modo este cuestionamiento mina las condiciones de posibilidad de una comunidad imaginada cualquiera. En última instancia los textos de Donoso y Edwards no denuncian la caducidad de ciertas figuraciones de lo nacional ni tampoco proponen o exploran imaginarios alternativos que se ajusten a las nuevas circunstancias; sin tristeza y sin tregua testimonian la desarticulación de un aparato representacional que simplemente no podrá ser reconstruido.

Poética de la distancia: últimas promesas de la novela chilena

En el orden de las representaciones de lo nacional tal vez la última apuesta política de la narrativa chilena del siglo XX consistió en intentar una enunciación distanciada. Lejos, deliberadamente lejos —el golpe de Estado los ha sorprendido en el exterior—, Edwards y Donoso afirman su exilio autoimpuesto como una atalaya privilegiada que les permitirá un juicio más cabal y una mayor lucidez al momento de pensar en Chile. Así lo expone Donoso en 1980:

⁵⁷ Jorge Edwards lo expone de la siguiente manera: “Esta actitud [el retrato de la decadencia en sus novelas] supone, junto a la inevitable nostalgia, el rechazo del presente y la tentación, el vértigo, incluso, de la Utopía. La nostalgia del Paraíso Perdido se convierte en imaginación y aspiración al Paraíso Futuro. Lo intolerable es el presente y la antesala del futuro es necesariamente apocalíptica” (Edwards, “Lección de cosas” 39).

⁵⁸ Sobre los detalles del exilio voluntario de estos autores y su relación con la escritura de *Casa de Campo* y *Los convidados de piedra vid.* nota 3 en la página 203 de este capítulo.

La literatura latinoamericana, especialmente la novela que hoy está en su madurez, sin importar cuán cosmopolita sea el escritor, se mantiene siempre muy cerca de la madre patria. En varios sentidos es una literatura edípica, culpable, dependiente, una literatura ambivalente de amor y reproche, nostálgica y maldiciente al mismo tiempo. Los novelistas que se quedaron en casa no reconocieron la culpa del incesto y la aceptaron sin cuestionar la naturaleza y las consecuencias de este amor. Platón habla del artista que solo puede reproducir la “aparición sensible del mundo material” como contrapartida de los que van más allá: nosotros hicimos el viaje y llegamos más allá de las apariciones sensibles. Los que se quedaron, en su mayoría, reprodujeron la verdad conocida.

(“Ithaca” 7)

Me interesa rescatar la novedosa experiencia de lo nacional que, para la serie de novelas que hemos venido leyendo, se inaugura con esta reflexión: no solo es *posible* vivir lo nacional desde fuera de la patria y renunciando conscientemente a la nostalgia —el sentimiento, de hecho, es harto más complejo—, sino que esa experiencia sería *más verdadera* que la otra. Para Donoso, extremando solo un poco la argumentación, el sentido común nos engañaría completamente: creemos que la chilenidad reside en Chile cuando de hecho es al revés: su domicilio *verdadero* está en cualquier lugar del ancho mundo globalizado *excepto* en Chile. En otras palabras, Donoso reivindica como pedagógica la experiencia disyuntiva del migrante, quien disocia su experiencia en dos construcciones complejas: un *aquí-ahora*, el espacio y el tiempo que lo recibe, y un *allá-entonces*, el espacio y el tiempo del origen⁵⁹.

⁵⁹ Recorro a la definición de Abril Trigo, para quien “el inmigrante moderno generalmente es un sedentario que, para protegerse del dolor de la pérdida y la ansiedad por lo desconocido, procede a una disociación, ya sea denigrando el *allá-entonces* [el espacio y el tiempo del origen] y exagerando su admiración por el *aquí-ahora* [el espacio y el tiempo de la inmigración], o idealizando aquél como utopía y vivificando a este último en tanto distopía” (274). Donoso

En tanto novelas, entonces, el núcleo educativo de *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* se ubicaría en la expresión textual de la distancia o disyunción de la experiencia migrante, que asume las formas de la alegoría en el texto de Donoso y de la ironía en el de Edwards. Por medio de estos dispositivos retóricos se expresaría la estructura de la verdadera identidad nacional —el *allá-entonces* del migrante— codificado bajo los términos de una alegoría o criticado desde la perspectiva del ironista. Geografía, temporalidad y expresión retórica serían en esta lectura manifestaciones de un mismo fenómeno, el más general de la *distancia*, cuya sabiduría —no olvidemos la promesa— deberá buscarse en el narrador, sujeto retórico por antonomasia.

¿Cuál es, entonces, la ironía desplegada en *Los convidados de piedra*? Utilicemos el siguiente fragmento para ilustrarla, pues es representativo del gusto del narrador por la paradoja. El contexto es una elección local de representantes comunales; el heredero de terratenientes Silverio Molina es el candidato de los pobres, pero Emeterio Águila, inquilino y pobre de solemnidad, vota por el candidato de los ricos:

Silverio, que había sido designado candidato de la izquierda al municipio de Mongoví, trataba de convencer a Emeterio Águila, el viejo inquilino de los tiempos de su padre y de su abuelo, para que votara por él, hijo y nieto de sus patrones, que ahora, en virtud de un vuelco del destino que Emeterio, si no fuera un cabeza de alcornoque, debería agradecer, defendería los intereses populares, es decir, los tuyos, no los de tus explotadores (estólido silencio de Emeterio, mirada penetrante y a la vez inescrutable, inexpresiva), en lugar de votar por Maturana, un hijo de campesinos que había llega-

y Edwards, es cierto, solo comparten parcialmente esta definición: son en rigor migrantes posmodernos de un tipo que a Trigo no le interesa, pues no se trata de víctimas sino de favorecidos por la globalización. De todos modos, rescato la disyunción estructural que allí se plantea.

do a ser propietario de dos destartalados camiones y había asumido de inmediato la defensa de los capitalistas.

(276)

Todas las muletillas de la figuración nacional aparecen en esta escena: un quiasmo político y social que interrumpe el flujo entre los estamentos; las clases sociales mismas como entidades observables y no como estructuras vividas; la imposibilidad de Silverio para ver o dialogar con Emeterio, a quien puede describirse solo a través de los lugares comunes de la otredad. A lo largo de esta serie de obstáculos, sin embargo, el narrador logra abrirse paso para depositar en el texto la siguiente revelación irónica: pese a la inversión de sus discursos, a la identificación del patrón con las aspiraciones del inquilino y del inquilino con las del patrón, su interacción reproduce un guión idéntico al que utilizarían si nada hubiera cambiado. Poniéndolo en otros términos: aquello *auténtico* que la ironía devela es la extrema superficialidad del discurso político, la dificultad insalvable que encuentran las nuevas posibilidades de relación entre los ciudadanos, la persistencia de vínculos inmemoriales que atizan oposiciones inmemoriales también. Emeterio Águila se contrapone a Silverio Molina porque sigue siendo el inquilino y, estructuralmente, los patronos se oponen a los inquilinos sin importar cuál sea la causa eventual de la oposición. Ambos personajes, por otro lado, viven en la *inautenticidad* —ni a Silverio le corresponde el discurso de los débiles ni a Emeterio Águila el de los poderosos— sin ser conscientes de ello. Esta distribución de juicios, advierto, corresponde al narrador, propuesto como supremo juez de la escena en tanto es el único que puede verla y es quien, además, entrega las informaciones necesarias para articular los cruces que dan origen al efecto irónico (el origen patronal de Silverio, el voto de Águila, el origen de las ideas de Maturana). Se convierte, de este modo, en el garante de la evaluación ética en la situación que propone⁶⁰.

⁶⁰ Esta lectura, una vez más, es independiente del juicio que por otra parte tenga el narrador sobre aquello *auténtico* develado, es decir, independiente de si aprueba o rechaza el orden

Paul de Man —cuya lectura del tropo irónico soporta este análisis— es consciente de los riesgos de la ironía: “conocer la inautenticidad no es lo mismo que ser auténtico” (237), advierte, pues el ironista radical, a diferencia del narrador-juez de la novela de Edwards, no encarna de una vez y para siempre en un sujeto pasible de inautenticidad y no se petrifica en un juicio pasible de caducidad; de hecho, el ironista no es ni siquiera un personaje, sino un lenguaje reflexivo capaz de contenerse a sí mismo y consagrar la inestabilidad⁶¹. Pródigo en escenas como esta⁶², el narrador de *Los convidados* se mantiene en el rasgo evaluador que describo, sin cuestionar ideológica o bien retóricamente el lugar que ocupa⁶³.

Dado el contexto de las representaciones de la novela, el objeto ironizado de este modo no es solo un par de personajes atrapados en una situación risible, sino la estructura misma de la comunidad nacional, eso si aceptamos que el encuadre enunciativo de esta

estamental que da pie a estas relaciones jerárquicas. En el caso de *Los convidados de piedra* nunca estamos seguros de su posición en ese debate: constituye, por lo tanto, una ironía “inestable” en la clasificación de Wayne Booth, pues en ella “El autor ... rechaza declararse, sin importar cuán sutilmente lo haga, a favor de cualquier proposición estable ... La única afirmación es esa negación con que comienza toda obra irónica: ‘esta afirmación debe ser rechazada’” (240).

⁶¹ El juicio esclerosado es, a fin de cuentas, una renuncia a la ironía, como lo expone de Man: “Lejos de ser retorno al mundo, la ironía a la segunda potencia —‘la ironía de la ironía’ que ha de engendrar la verdadera ironía— afirma y sostiene su carácter ficticio, declarando la imposibilidad de una reconciliación entre el mundo real y la ficción” (241).

⁶² Otro ejemplo análogo es la situación de Silverio al interior del gobierno de la Unidad Popular: “En Silverio surgió un conservadurismo extraño, inesperado, propio de una persona que durante períodos de dominación tradicional había tenido el prurito de llevar la contra, de comprender las razones de los minoritarios, de los humillados y los ofendidos, de las masas oprimidas, y que cuando la tortilla se daba vuelta recordaba, con obcecación extravagante, con ofuscación tenaz, solo y a contracorriente, ciertos hábitos de sus mayores” (365).

⁶³ Polemizo aquí con varias interpretaciones más benévolas del estatuto del narrador en *Los convidados*, según las cuales se preservaría cierta objetividad: Miriam Balboa, por ejemplo, propone que en la novela “no hay una autoridad moral que sancione los actos de los personajes” (1402). Una interpretación de este tipo, además, lee el fragmento analizado como una muestra de heteroglosia o dialogismo, puesto que las voces de Emeterio y Silverio aparecen representadas en el fragmento; mi argumento es que estos análisis no toman en cuenta el hecho —descrito por Bajtín— de que la palabra del otro es valorada en el discurso propio y aparece en él de forma *intencionada*. Cfr. Vila, *Las máscaras* 180; Schulz, *Las inquisiciones* 65; Rodríguez Isoba 219; Schulz-Cruz, “Jorge Edwards” 248.

escena contiene *in nuce* al resto de la obra: Silverio Molina en el lugar de la oligarquía exhausta y el mediador impotente, Emeterio Águila como el inquilino pobre y mudo, ambos enfrentados sin posibilidad alguna de comunicación. A través de la ironía, sin embargo, el narrador *se distancia* de su objeto, ilusoriamente deja de ser parte de él y, en suma, busca separarse de la nación representada para poder hablar *sobre* ella. De todos los sujetos del fragmento, el único que *no* pertenece a la comunidad nacional es, precisamente, su juez⁶⁴. El resultado otra vez es negativo: la inautenticidad total de la comunidad nacional, su enjuiciamiento crítico, deja en pie un solo espacio que puede ser vivido con cierta consciencia, y ese espacio no puede ser nacional puesto que quien lo ocupa se opone a él⁶⁵.

Un análisis parecido puede hacerse de la estructura alegórica en *Casa de campo*, cuyos principios expresa el narrador directamente en un fragmento célebre:

Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo esta dis-

⁶⁴ Hablando sobre *El sueño de la historia*, José Manuel Rodríguez llega a una conclusión parecida a la que presento aquí respecto del narrador en las novelas de Edwards. Sería un supranarrador que, en sus palabras, se convierte en “una instancia de poder, una instalación panóptica que todo lo vigila y lo observa” (Rodríguez 153).

⁶⁵ La virtual desaparición del espacio nacional y no una hipotética objetividad del ironista explica las diatribas que recibió la novela por parte de moros y cristianos al momento de su aparición. El diario *La Segunda*, por ejemplo, llama a Edwards “oscuro escritor chileno” y “Eduardo Edwards” en una crónica claramente derogatoria por su oposición a la dictadura (13); María Carolina Geel, desde *El Mercurio*, critica moralmente su retrato de la clase alta: “no hay personaje que no sea un cretino o un inmoral o un lascivo o todo esto junto. Todos alcohólicos hasta caer borrachos perdidos” (E3). Desde la otra vereda, Antonio Skármeta rechaza la novela por su perspectiva de clase degradadora de los demás estamentos sociales (“Narrativa chilena” 47), y Fernando Moreno le imputa una “visión limitada de la izquierda chilena” (“Notas” 104).

tancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el 'buen gusto' con su escondido arsenal de artificios. La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor— no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la apariencia de lo real sea constantemente aceptada como apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad.

(59)

Sorprende el tono prescriptivo del fragmento, que se encarga de advertir que el material de la novela —la alegoría— *debe* considerarse siempre como un artificio, *debe* permanecer distanciado de la experiencia, *debe* pertenecer siempre a su autor. Por cierto, esta declaración no hace sino subrayar un aspecto distintivo de toda alegoría, que Paul de Man había descrito como la conciencia de “la *distancia* respecto de su propio origen” (230 cursivas mías) y que, aunque ostensible en toda representación alegórica, Donoso elabora teóricamente y pone en el primer plano de la narración como un conjunto de obligaciones para el lector. La recompensa ofrecida, los “resultados sustanciosos” de esta clase de ficción son desconocidos, sin embargo, pero creo que no es demasiado aventurado identificarlos con esa forma de comunidad imaginada que más arriba identificábamos como el opuesto de la experiencia nacional del siglo XX y que se aloja a prudente distancia de los ciudadanos. ¿En qué consiste esa experiencia? El testimonio de la escritura de *Casa de campo*, y no su contenido, nos da la clave:

No pude usar personajes chilenos, porque ya no sabía cómo eran. O lugares chilenos, porque había perdido su *bouquet*. O el habla chilena, que se me ha vuelto extraña sin que haya

aprendido otra. Toda la farsa del disfraz en *Casa de campo* surge del desesperado vacío de mi *ausencia* [en castellano en el original]. La dicción disfrazada, los lugares disfrazados, los personajes disfrazados, los problemas disfrazados. Se convirtió en el único modo de resolver la escritura de una novela acerca de mi sentimiento por lo que había pasado durante mi *ausencia*.

(Donoso, “Ithaca” 14)

Este es el núcleo ideológico de los usos retóricos en el texto: la sabiduría de la distancia, el conocimiento prometido por la novela es, en realidad —al modo de un disfraz sobre otro disfraz—, una declaración de *ausencia*. La mejor expresión de la nación, nos enseñaría entonces la alegoría, es su vivencia como desaparición de los rasgos que la hicieron alguna vez posible. La moraleja, a fin de cuentas, es la misma que propone el texto de Edwards: el *allá-entonces* de la disyunción migrante, la nación ironizada o alegorizada —son expresiones equivalentes— constituye una identidad inválida para los tiempos que corren, un refugio engañoso de apariencias que se creen realidades, el reino de lo inauténtico. Lo que vale es el *aquí y ahora*, se nos dice, el lugar innominado, indeterminado e ilocalizable desde el cual esos narradores imparten su última pedagogía. Lo nacional no es una alternativa posible⁶⁶.

⁶⁶ Esta interpretación cuestiona las lecturas teleológicas de *Casa de campo*, sea como versiones utópicas de lo posestructural, como expresión del distanciamiento brechtiano, como manifestación tardía de la ironía romántica o como lecturas redentoras más ingenuas. Algunos ejemplos: “Tanto el juego de desenterrar lanzas como el de narrar la historia de la casa de campo rebasan su primigenia condición de pasatiempos para equipararse como idiomas, como lenguajes de rebeldía, que, al desmontar la rigidez e hipocresía de autoritarismos retóricos, expresan infinitos mensajes de libertad” (Guntsche, 103); “En *Casa de campo* figura un narrador provisto de todos los atributos del conductor del relato e intérprete del mundo que, en su ironía romántica, acentúa el carácter irreal de lo representado” (Goic, “García Márquez” 447); “quizá sea una reciente traducción metodológica del concepto brechtiano del arte alienado, de la alienación (o el enajenamiento) como remedio o vacuna contra la peste del engaño colectivo y la resultante alienación social” (Baker 38); “Los ojos del narrador contemplan la ruina inocente de todo lo que es. La esperanza reside en volver a encontrarse con el origen, lo vernáculo, las raíces en lo primitivo” (Mafud 173).

Una última observación. Así como en el tropo de *Los convidados* no existe regresión metairónica y predomina el mero juicio moral, en Donoso no reconocemos ni el talante trágico de Nicomedes Guzmán ni la nostalgia que, según Paul de Man, se apoderaría de todo texto alegórico⁶⁷. Su renuncia sin melancolía, la alegre instalación de estos autores en la *distancia* es lo que leeremos a continuación.

Comunidad e identidad, imaginación e historia

A casi treinta años de su aparición, *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* no pueden ser evaluadas únicamente como dos novelas chilenas escritas contra la dictadura militar, como dos testimonios de la decadencia oligárquica o como dos textos que rechazan la idea de nación pese a ocuparse obsesivamente de la historia de Chile. En tanto novelas de nuestra primera posmodernidad narrativa⁶⁸, como creo debieran pensarse, arrastran consigo las transformaciones que las categorías de sujeto e historia sufren en el contexto globalizado. Mi intención en este último apartado es interpretar esos cambios en cuanto sus derivaciones afectan las posibilidades de existencia de la comunidad.

No es ninguna novedad señalar que *Casa de campo* pone en escena la fragmentación del sujeto exasperando la noción de disfraz: lo ilustra de la mejor forma la figura del Mayordomo, cuyos atributos derivan de la librea y no del individuo que la viste⁶⁹. Tampoco es

⁶⁷ “Si el símbolo postula la posibilidad de una identidad o una identificación, la alegoría marca ante todo la distancia respecto de su propio origen, y así, renunciado a la nostalgia y al deseo de coincidir, establece su idioma en el vacío de una diferencia temporal” (De Man 230).

⁶⁸ *Casa de campo* es comúnmente adscrita a la posmodernidad (Vid. Schopf, “El artificio” 136; Murphy, “Casa de campo” 100 y *Authorizing* 105); *Los convidados*, como se verá, puede serlo perfectamente.

⁶⁹ “Los Ventura tuvieron muchos Mayordomos, todos idénticos: nadie recordaba ni sus nombres ni sus características personales porque sus deberes estaban tan reglamentados que

una innovación sostener que, para Edwards, los límites entre ficción e historia son muy discutibles: “el historiador, al introducir un sentido en medio de la anarquía de los hechos del pasado, los inventa, los hace salir de la nada, como el escultor hace salir sus figuras de la piedra en bruto” (Edwards, *Mito, historia y novela* 11). Lo que tiene un mayor interés, sin embargo, es explorar las consecuencias políticas de esas opciones.

En el estrecho círculo de los estudios sobre *Casa de campo*, y pintado a trazo grueso como la mera imposibilidad de fijar de una vez y para siempre una identidad individual, el sujeto fragmentado ha sido considerado por muchos como el clarín libertador de las imposiciones identitarias modernas, cuyas expresiones menos felices se encuentran en las dictaduras militares, el estalinismo y la violencia cultural en contra de los grupos subalternos⁷⁰. Del mismo modo, y salvando las distancias cuantitativas, los lectores de Edwards celebran la ficcionalización de la historia como el término de los relatos nacionales monológicos, estrechos y discriminato-

automáticamente se era un Mayordomo perfecto dado cierto número de años de servicio. Lo que nadie olvidaba, sin embargo, lo que no abandonaba sus pesadillas de niños ni sus obsesiones de grandes, era la célebre librea del Mayordomo” (45). Desarrollos excelentes de la cuestión del sujeto fragmentado en *Casa de campo* pueden leerse en Valdés, “*Casa de campo: el poder*” 31, y Schoennenbeck 51 y ss.

⁷⁰ En términos concretos, la liberación propuesta por la novela se relaciona con las imposiciones simbólicas de la dictadura (*vid.* Jara 55 y Carbajal 47). En un horizonte más amplio, ofrecería posibilidades de redención universal: “en un mundo despojado de centro, existir auténticamente significa acceder al frenesí de la descentralización, al vértigo de la repetición y la diferencia” (Martínez, “Afán” 445); “Las dificultades para aprehender la verdad y lo real, aunque nunca se disuelven del todo, solo pueden conjurarse por medio de una activa construcción de identidades y significados en continua transformación. Hacia el final de la novela los personajes deben enfrentar el caos y la muerte, pero se les permite el débil (¿ilusorio?) auxilio de las figuras que salen del *trompe-l’oeil*, lo que sugiere la ayuda del arte, la imaginación y el lenguaje. El lenguaje, en tanto pertenece al dominio público, y pese a que subsume la individualidad dentro de sí, ofrece la posibilidad de intentar la construcción de una comunidad de ‘iguales’ que trabajan juntos y se comunican” (Murphy, *Authorizing* 104). La esperanza que, hasta *Casa de campo*, depositaron los críticos latinoamericanos identificados con la izquierda política era parecida, con la diferencia de que la opresión que Donoso enfrentaba en ese entonces era la del capitalismo burgués. Para Achúgar, por ejemplo, “*OPN* se presenta como una apuesta al hombre en su lucha contra una sociedad enajenante” (*Ideología* 300), en tanto que para Hernán Vidal “Donoso busca desbaratar la mentalidad estática que sostiene el orden social burgués imperante en el continente” (12).

rios⁷¹. Todo ello es cierto, qué duda cabe; pero esa pura celebración elude o encubre una pregunta relevante que debe hacerse no a la teoría, sino a las novelas: ¿qué queda de la nación tras romper estas ligaduras? ¿Qué queda de la “comunidad imaginada” si no es posible definir la comunidad (otorgarle identidad) ni dotar de contenido a su imaginación (contar su historia)?

Si nos remitimos a *Casa de campo*, la máquina que arrasa con la identidad subjetiva destruye también cualquier rastro de identidad comunitaria. Se trata de un asunto teórico, en primer lugar, en cuanto la imposibilidad de determinar una identidad cualquiera implica también la defunción de la identidad nacional, su caso particular. Pero también se trata de un rasgo que arranca de los propios textos, incapaces de articular una sola figuración de la nación que no se vea desnaturalizada, intervenida o frustrada, y cuyos narradores, además, nos hablan desde un espacio inexistente, apátrida y aislado. La mejor expresión de este estado terminal de la comunidad aparece en boca de Wenceslao, figura modélica si es que las hay en la novela: “no tengo más respuesta que la individual, el instinto de las viejas emociones compartidas, mi sentido común que no alumbraba más que un candil, pero en fin, es todo lo que tengo” (380). Lo que tiene por delante es el futuro, el que viene después de la revolución y también el que vendrá después de la dictadura.

En cuanto a las posibilidades liberadoras de la nueva historia, la que se marida con la ficción literaria sin complejos, el experimento de *Los convidados* no logra exhibir los auspiciosos resultados que promete. El problema, también aquí, es en primer lugar teórico: la serie de imaginaciones que constituye la historia debe ser compartida si se pretende nacional, y la proliferación de relatos privados y contradictorios, en ese movimiento expansivo que es el que propone Edwards, implica la atomización de la experiencia histó-

⁷¹ Es la interpretación de Roberto Ampuero, para quien la historia, en las novelas de Edwards, “se construye mediante una complicidad entre lector y texto, de forma que ninguno de sus posibles significados queda establecido como correcto, definitivo y vinculante” (32).

rica y, a fin de cuentas, su desnaturalización. Nada lo ilustra mejor que la solución expuesta por la novela para explicar causalmente la transformación ideológica de Silverio Molina: en vez de apelar a los ciclos temporales de largo aliento que mueven a la nación, en vez de aludir a un cierto número de transformaciones sociales que servirían para comprender un fenómeno del cual Molina es mero indicio, el texto opta por sumergirlo todo en el misterio indescifrable de lo individual, en el recóndito espacio de lo psicológico:

el hijo de Silverio Molina y Eduvigis, el que había pasado cerca de cinco meses en el anexo de la cárcel pública por darle una cuchillada a un tipo, había salido de la cárcel medio loco, tocado de la cabeza, y no había encontrado nada mejor que meterse al partido comunista.

(230-1)

Tres notas para el fin del siglo

Las últimas novelas del siglo XX muestran, finalmente, el retrato de una tierra baldía: la identidad nacional, enseñan, la posibilidad de una comunidad de ciudadanos reunidos alrededor de un contrato cultural, se ha vuelto imposible. Edwards y Donoso no pueden resolver el desafío que la generación anterior les había planteado, y que consistía en mantener en pie lo mejor de una cultura comunitaria en la cual el intercambio y la mediación fueran efectivos, renunciando al mismo tiempo a las tentaciones naturalizantes y opresoras en las cuales el nacionalismo mesocrático había caído con tanta facilidad. La nación, en otras palabras, no logra soportar la embestida desarticuladora de un aparato representacional que la cuestiona desde sus bases y se deshace como un castillo de naipes.

Miradas las cosas desde este punto de vista, el proceso del que *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* dan cuenta tiene poco

que ver con el golpe militar y con la dictadura, que se nos revelan como un fenómeno secundario y el triste desenlace de una historia que había llegado de todas formas al agotamiento de su imaginario colectivo. Es lo que explica los extraños finales de estas novelas, divorciados ambos del relato político que ocupa su mayor parte. Marulanda, en el caso de Donoso, es arrasada por una borrasca de vilanos, es decir, sacrificada por la naturaleza y no por la violencia desatada entre sus habitantes⁷². Silverio, el héroe de Edwards, no muere a manos de la represión militar, en un campo de concentración o fusilado en un juicio sumario; mientras todos esos acontecimientos desgarran el cuerpo de la nación, Molina agoniza solitario en una cama de hospital y desaparece consumido por una falla interna, la de su corazón⁷³.

Pero el fin de un ciclo no implica el fin de la historia: el oca-so y la desarticulación de la comunidad nacional durante el siglo XX se afirma en un equívoco que puede ser develado. La eventualidad de las identidades y la validez de una historia múltiple no consa-gran, ni siquiera en una reflexión tan corrosiva como la de Jacques Derrida, un espacio vacío como el único *locus* posible para el sujeto y su comunidad. Aun cuando el estatuto de toda significación sea la ausencia, según enseña el francés en “Firma, acontecimiento y con-texto”; aun cuando las representaciones sean infinitamente contex-tualizadas y siempre se deba denunciar su carácter arbitrario y no esencial, “esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto”. Lo que, a mi juicio, puede leerse como un envío: no podemos —ni ética ni lógicamente— renunciar a la identidad y, menos todavía, al proyecto de una comunidad nacional.

⁷² *Casa de campo* 500-6.

⁷³ *Los convidados de piedra* 421.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

La historia de la representación nacional en la narrativa chilena del siglo XX, como he intentado presentarla a lo largo de este texto, es un relato que consta de varias hebras.

En primer lugar, es la historia de sus objetos, y comienza con una partida en falso. Un individuo aislado —Juan Emar— logra desasirse de las ataduras de la identidad y el pacto propuestos por el siglo XIX, rechaza cualquier nueva adscripción comunitaria y parte en busca de lo universal a través de una inmersión profunda en lo individual. Esto significa que la formulación de una real posibilidad de comunidad nacional para el siglo XX es posterior a su propio inicio, y corresponde a otro individuo aislado —Aniceto Hevia— que sí busca comunicarse con sus semejantes e intenta vincular el centro letrado con una periferia heterogénea a la que no impone definiciones o denominaciones. Esta es la encrucijada del sujeto: o disfruta de su nueva libertad en soledad o la invierte en la construcción de una comunidad que aspira a ser democrática, permeable y abierta. Por los entresijos de esta nueva construcción entra en escena el sujeto proletario, encarnación estabilizada de un segmento social metamórfico, y paga el costo de su presencia expulsando de sí las subjetividades que no se ajustan al rígido patrón que establece como norma. Se trata del esplendor del imaginario nacional —tan bien representado por *La sangre y la esperanza*—, cuya unidad no es ya el individuo, sino la familia —los Quilodrán— como alegoría de la comunidad. Su principal actividad política consistirá en interpelar a los mismos actores sociales que, en el siglo anterior, no consideraron su existencia. Todo apogeo, sin embargo, contiene las semillas de la decadencia: familias heteróclitas y sujetos imposibles

—Carlos y Bobi en *Patas de perro*— anuncian el elevado nivel de inflexibilidad que alcanza la nación, relatando las dificultades que atraviesan para ser reconocidos. Hay, finalmente, un momento crepuscular e impotente: *Casa de campo* y *Los convidados de piedra*, novelas que reúnen en un mismo relato a individuos aislados, familias y sujetos monstruosos, representan el último intento, fallido, de articular el relato comunitario en un contexto que ya no lo permite. Aun cuando la nación exista en ellas como hipótesis, sus figuraciones son siempre incompletas y borrosas; representan, en consecuencia, el fin de la sociabilidad característica del siglo recién pasado¹.

Esta es, también, la historia de un conjunto de formas de representación. Rojas y Emar comparten la construcción eventual, apenas durable, de un sujeto potencialmente nacional, y mientras el narrador emariano prefiere buscar la trascendencia metafísica en la vida esotérica, Aniceto Hevia da un sentido político a su apertura subjetiva, intentando arrimar a su definición de lo subalterno todas las posibilidades de existencia. En la apertura están emparentados con Edwards y Donoso, pero allí donde los primeros narradores del mil novecientos se aferran a un principio estabilizador —Emar a *lo uno*, Rojas *al otro*—, los últimos novelistas no aceptan anclaje ni determinación alguna. En medio, sosteniendo ambos extremos inestables, surge una construcción naturalizada de la chilenidad que se sostiene en el relato maestro de la salvación cristiana, subtexto de las novelas de Guzmán y Droguett.

Todas estas novelas elevan implícita o explícitamente un modelo idealizado de nación y luego se encargan de mostrar cómo o

¹ En esta genealogía de objetos representacionales es particularmente relevante su variedad: en Chile la nación encuentra expresión en individuos aislados, grupos amistosos y también en grupos familiares. Subrayo esto en disputa con estudios como los de Margarita Saona, para quien la familia parece ser una figuración privilegiada, si no única, de la identidad nacional, lo que significaría que en Latinoamérica nunca se construyeron vínculos comunitarios completamente culturales (14). Se trata de una generalización apresurada, de la cual *La oscura vida radiante* de Manuel Rojas es un excelente contraejemplo.

por qué ese modelo se distancia de la experiencia concreta de lo nacional, pretendiendo de este modo aumentar la sabiduría o la conciencia de los lectores. Cada una de estas pequeñas tragedias², sin embargo, posee sus matices particulares. Juan Emar valora especialmente la autonomía de los personas, las posibilidades de cada criterio individual para buscar aquello que más valora en un contexto comunitario idealmente tolerante a la diversidad. Ese anhelo liberal tropieza en *Miltín* con la estulticia burguesa o aristocrática y también con el adocenamiento colectivo, es decir, con la imagen que Emar se ha construido del pasado y el futuro de Chile: no hay salida salvo escapar de la comunidad. Manuel Rojas dispone la realización de su proyecto social igualitario —tomado del anarquismo ideológico en el cual se formó— en un futuro alejado de la injusta experiencia presente; su talante radical lo llama a buscar encarnaciones parciales y contemporáneas de esa sociedad ideal en vez rechazar totalmente el intento utópico. Su nación, en consecuencia, es consciente de las limitaciones del presente, pero preparada para construir las bases del cambio estructural futuro. Nicomedes Guzmán, pese a sus declaraciones explícitas en contra del *status quo*, es extrañamente conservador: puesto que la utopía se encuentra tan lejos de la realidad —lo suficientemente lejos como para que la historia se le presente como puro sufrimiento— decide aprovechar las oportunidades que le concede el ordenamiento actual a pesar de sus injusticias y dolores, y entabla un diálogo interclasista: no hay en su escritura, como traté de mostrar, un verdadero llamado a la acción revolucionaria inmediata. Algo parecido ocurre con Droguett, quien no cuestiona el ordenamiento nacional en su raíz, sino que

² Utilizo el concepto aristotélico de tragedia como imitación “que conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación de estas pasiones” (1149 b, *Poética* 6). El concepto de catarsis aquí implicado remite en este contexto al comentario de Ángel J. Cappelletti en cuanto a que “se trataría de transferir las pasiones de la parte irracional del alma a la parte intelectual” (“Introducción” XIX), y al de Hayden White cuando apunta que “la caída del protagonista y la conmoción del mundo en que habita que ocurren al final de la obra trágica no son vistas como totalmente amenazantes para quienes sobreviven a la prueba agónica... ha habido una ganancia de conciencia” (20).

pretende, conservadoramente también, que se realicen los ajustes suficientes para que la nación acepte, integre y proteja a un ser desvalido como Bobi. Los casos más problemáticos son los de Donoso y Edwards: por su insistencia en el valor del individuo aislado se acercan al proyecto liberal de Emar, pero terminan negando la existencia de la nación como construcción cultural. Son conservadores en un sentido sutilmente distinto del anterior: aunque promueven la destrucción de las jerarquías, no parecen creer que ello conducirá hacia la renovación de la comunidad, sino al develamiento de la trama permanente, transhistórica e intocable del devenir: la soledad primaria de los seres humanos. No hay lugar posible para la construcción de una comunidad.

Las fases descritas en este trabajo, además, se ordenan en la reiteración de un patrón mortificante para la comunidad nacional: cada visión iluminada del futuro de Chile ha sido desmentida, porfiadamente, por textos posteriores. La fuga metafísica de Emar encuentra su sombra en la fuga dolorosa de Bobi, exiliado del género humano. Los Quilodrán, padres intachables, reverberan tristemente en los Ventura, padres miserables. El vínculo estrecho entre los personajes de Manuel Rojas, libres y solidarios, encarna tristemente en la pandilla de patricios descrita por Edwards, exclusiva y excluyente.

La identidad nacional durante el siglo XX, por último, parece cumplir un ciclo parecido al de los seres vivos. Asistimos a su gestación, que incluye tanteos y renunciaciones en la obra de Emar. Presenciamos su nacimiento, que en la obra de Manuel Rojas significa la formulación de un modelo que la práctica demostrará difícilmente aplicable. Experimentamos su esplendor, vigencia plena y al mismo tiempo opresora en Droguett y Guzmán. Lamentamos su crepúsculo, crítica despiadada a toda identidad comunitaria y desarticulación de toda posibilidad de nación.

El nacionalismo irreflexivo leería en este relato la pura decadencia de la patria, sin distinguir la conflictividad y el dolor que efectivamente surgen de la historia de aquello doloroso y conflictivo que

está inscrito en la estructura misma de la identidad nacional. En efecto, las pequeñas tragedias contenidas en cada una de las novelas que analizamos cumplen una función social y pedagógica; como lo hacían las tragedias atenienses, enseñan que no hay comunidad sin conflicto; que la búsqueda de una identidad nacional monolítica o inmóvil es imposible y a fin de cuentas indeseable; que la horizontalidad nacional, su igualdad, está sometida a los vaivenes de la diferencia entre los individuos. El gran relato histórico del siglo XX, por su lado, el que encalla en la posmodernidad y somete a la nación a su propia imposibilidad, es el que me parece verdaderamente ominoso, y no porque deponga una determinada versión de lo nacional, sino porque cuestiona la nación en sus raíces y, de alguna manera, levanta su acta de defunción.

La figura paradigmática del *artista* durante nuestro siglo XX narrativo es, sin lugar a dudas, Juan Emar, incansable propagador de la vanguardia plástica, autor incomprendido en los treinta y luego revalorado en los noventa. La gran figura *política* es Nicomedes Guzmán, valedor del proletario y tenaz defensor de la identidad chilena desde el Estado y el estatuto letrado. El escritor *ético* por definición es Carlos Droguett, que intenta elevar la conflictividad social contingente a un horizonte moral absoluto. Y el verdadero maestro del oficio, el primer escritor completamente *profesional* de nuestra historia bien puede ser José Donoso.

Ahora bien, si fuera necesario nombrar a un solo escritor cuya obra y trayectoria resumen la historia de Chile entre 1920 y 1973, ese escritor indudablemente es Manuel Rojas. Intuitivo y en ocasiones inseguro, es, sin embargo, un artista que arriba al modo surrealista y lo traduce a formas comprensibles para el ciudadano corriente. Anarquista radical en su juventud, incorpora un agudo sentido político a sus narraciones y las inserta en el corazón de una discusión que, en las décadas del 40 y 50, es efectivamente nacional y tiene también un elevado sentido ético. Hombre de muchos trabajos en su juventud, durante la madurez depura su oficio hasta la transparencia, en una senda que llevará más tarde a la total pro-

fesionalización de la escritura. Pero la importancia insustituible de Manuel Rojas para comprender el siglo no se explica solo porque su actividad reúna todas las facetas del intelectual de la época, sino principalmente porque los núcleos problematizados en la mayor parte de sus novelas y en muchos de sus cuentos coinciden con los temas que remecen más profundamente a la sociedad chilena: el problema de las clases sociales y las formas en que, de una forma dialogada o negociada, debe producirse una nueva convivencia. Si Alberto Blest Gana es el gran el gran mediador del siglo XIX y de alguna manera sintetiza su imaginario nacional, le cabe a Manuel Rojas el mismo sitio y la misma preponderancia para el siglo XX.

El tenor oscuro de estas conclusiones puede hacer creer que *Casa de campo* y *Los convidados de piedra* ponen una lápida definitiva a la idea misma de nación en la literatura chilena. Un cierto número de textos recientes indican —afortunadamente, creo— que ello no es así.

Aunque no es fácil dar forma a una comunidad nacional en las actuales circunstancias, hoy en día hay algunos excelentes ejemplos que postulan, tantean o formulan hipótesis en esa dirección. Las crónicas de *Chilenos de raza* (2005), escritas por Francisco Mouat, son un interesante ejemplo de ello. Aprendida la lección de los esplendores patrios, Mouat logra resistir la cristalización ideológica de lo nacional describiendo la chilenidad a partir de un panteón abierto de ciudadanos singularísimos y extravagantes, vulnerables y para nada ejemplares (el Guatón Loyola, el dueño de la luna, un orgulloso cura y padre de familia), y evita al mismo tiempo la negatividad de la distancia irónica a través de un narrador que se identifica emocionalmente con las miserias de sus personajes. Hay comunidad, por cierto, pero eventual, fluida, no prescriptiva. La novela *Caja negra* (2006), de Álvaro Bisama, adscribe por su parte, y gozosamente, a la desarticulación de los relatos referenciales, pero se las arregla para que su historia ficticia del cine chileno de bajo presupuesto no solo sea un relato privado, sino que contenga alcances comunitarios, inclusivos, avivando quizá inopinadamente

la nostalgia por un pasado compartido que abarque también el recuento de nuestros fracasos. Aun en relatos como *Bonsái* (2006) de Alejandro Zambra y *Libro de plumas* (2004) de Carlos Labbé los narradores, escritores ambos, buscan afiliarse a una tradición literaria inequívoca pero también problemáticamente nacional a través de figuras tutelares como el ficticio escritor Gazmuri, autor de una serie de novelas sobre la historia de Chile, y el histórico Manuel Lacunza, jesuita milenarista muerto en el exilio poco antes del comienzo de la historia republicana de este país.

Hay en estos nuevos textos mucho que explorar, por cierto, pero sobre todo un futuro más allá de la muerte para la imaginación nacional en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

A. Textos primarios

1. Juan Emar

Emar, Jean. *Notas de Arte (Juan Emar en La Nación: 1923-1927)*. Estudio y recopilación de Patricio Lizama. Santiago: RIL / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003.

Emar, Juan. *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1955-1963)*. Ed. Pablo Brodsky. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

_____. *Miltín 1934*. Santiago: Dolmen, 1997.

_____. *Miltín 1934*. Santiago: Zig Zag, 1935.

_____. *Umbral. Tercer pilar: San Agustín de Tango*. Santiago: DIBAM, 1996.

2. Manuel Rojas

Rojas, Manuel. “Chile, país vivido”. En *Obras escogidas de Manuel Rojas*. 1er. Tomo. Santiago: Zig-Zag, 1974. (35-42).

_____. “Hablo de mis cuentos”. 1969. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.

_____. *Hijo de ladrón*. Santiago: Zig-Zag, 2005.

_____. *Imágenes de infancia y adolescencia*. Santiago: Zig-Zag, 1983.

_____. *La oscura vida radiante*. Santiago: Zig-Zag, 1996.

_____. “Orfebres”. 1914. En Rojas, Manuel y José Santos González Vera. *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*. Carmen Soria (ed.). Santiago: Planeta, 2005.

_____. “Sobre *Hijo de ladrón*”. En sus *Páginas excluidas*. Federico Schopf (ed.). Santiago: Editorial Universitaria, 1997.

_____. *Sombras contra el muro*. Santiago: Zig-Zag, 1963.

_____. *Viaje al país de los profetas*. Buenos Aires: Zlopotioro, 1969.

3. Nicomedes Guzmán

Guzmán, Nicomedes. "Conversación sobre este *Autorretrato de Chile*". En Guzmán, Nicomedes (ed.). *Autorretrato de Chile*. Santiago: Zig-Zag, 1957.

_____. "El género del cuento y los nuevos cuentistas chilenos". En su *Nuevos cuentistas chilenos. Antología*. Santiago: Cultura, 1941.

_____. "Encuentro emocional con Chile". *Atenea* 380-381 (1958): 77-88.

_____. *La sangre y la esperanza*. Santiago: LOM ediciones, 1999.

_____. *Los hombres oscuros*. Santiago: LOM ediciones, 1995.

_____. "Notas del Autor al Lector". En su *Una moneda al río y otros relatos*. Estados Unidos: Monticello College, 1954.

4. Carlos Droguett

Droguett, Carlos. "Eloy soy yo. Entrevista póstuma a Carlos Droguett". Entrevista con el equipo de Punto final. *Punto final* 378 (29 septiembre 1996):16-21.

_____. *Escrito en el aire*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

_____. "Explicación de esta sangre". *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.

_____. *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.

_____. *Patatas de perro*. Santiago: Seix Barral, 1979.

5. José Donoso

Donoso, José. *Casa de campo*. Santiago: Alfaguara, 1998.

_____. *Historia personal del "boom"*. Santiago: Andrés Bello, 1987.

_____. *Ithaca: the Impossible Return*. New York: The City College Papers, 1980.

_____. "The Old House". *The Wilson Quarterly* 11.4 (Autumn 1987): 152-63.

6. Jorge Edwards

Edwards, Jorge. *Los convidados de piedra*. Ed. Eva Valcárcel. Madrid: Cátedra, 2001.

_____. "Experiencia personal y creación literaria". *Atenea* 380-381 (1958): 280-2.

- _____. “La literatura como oposición”. Cornejo-Polar, Jorge (ed.). *Encuentro Internacional Narradores de Esta América*. Lima: Universidad de Lima, 1998.
- _____. “La literatura y el poder”. En su *El whisky de los poetas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.
- _____. “Lección de cosas”. *Quimera* 83 (noviembre de 1988): 36-39.
- _____. *Mito, historia y novela. Discurso de incorporación a la Academia Chilena de la Lengua*. Santiago: Editorial Universitaria, 1980.

7. Otros textos primarios citados

- Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas*. Ed. Jaime Concha. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad. Edición conmemorativa*. Madrid: RAE - Alfaguara, 2007.
- Bisama, Álvaro. *Caja negra*. Santiago: Bruguera, 2006.
- Godoy, Juan. *Angurrientos*. Santiago: LOM ediciones, 1996.
- González Vera, José Santos. *Cuando era muchacho*. Santiago: Nascimento, 1973.
- Labbé, Carlos. *Libro de plumas*. Santiago: Ediciones B, 2004.
- Lastarria, José Victorino. *Recuerdos literarios*. Santiago: LOM ediciones, 2001.
- Latorre, Mariano. *Chile, país de rincones*. Santiago: Editorial Universitaria, 2001.
- Mac-Iver Rodríguez, Enrique. “Discurso sobre la crisis moral de la república”. 1900. En Gazmuri, Cristián (ed.). *El Chile del Centenario, los ensayistas de la crisis*. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.
- Mouat, Francisco. *Chilenos de raza*. Santiago: El Mercurio-Aguilar, 2004.
- Recabarren, Luis Emilio. *Patria y patriotismo*. 1914. Antofagasta: Ediciones del Norte, 1971.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.

B. Sobre Juan Emar

- Brodsky, Pablo. “Biografía para una obra”. En Emar, Juan. *Umbral*. Vol.

1. Santiago: DIBAM, 1996.
- _____. “Los últimos años”. *Taller de Letras* 26 (1998): 123-6.
- _____. “Prólogo”. En Emar, Juan. *Antología esencial*. Santiago: Dolmen, 1998.
- Canseco-Jerez, Alejandro. “Juan Emar, arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”. *Revista Chilena de Literatura* 39 (1992): 23-36.
- _____. “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”. *Revista Chilena de Literatura* 34 (1989): 129-47.
- _____. *Juan Emar. Estudio*. Santiago: Documentas, 1989.
- Cantin, Nadine. “Miltín 1934. Una estética del espacio”. *Taller de Letras* 36 (2005): 99-111.
- Castillo de B., Adriana. “Texto e intertexto en ‘Chuchezuma’ de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura* 40 (1992): 123-128.
- Figueroa Yáñez, Gonzalo. “Emar intime”. En Canseco-Jerez, Alejandro (ed.). *L'avant garde littéraire chilienne et ses précurseurs. Poétique et réception des oeuvres de Juan Emar et Vicente Huidobro en France et au Chili*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Foxley, Carmen. “La dislocación significativa en *Miltín 1934*”. *Taller de Letras* 26 (1998): 127-31.
- Huneus, Cristián. “Situación de *Umbral*”. En su *Artículos de prensa (1969-1985)*. Daniela Huneus y Manuel Vicuña (eds.). Santiago: DIBAM - LOM ediciones, 2001.
- Lastra, Pedro. “Rescate de Juan Emar”. En sus *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1986.
- Lizama, Patricio. “Estudio”. En Emar, Jean. *Notas de Arte (Juan Emar en La Nación: 1923-1927)*. Estudio y recopilación de Patricio Lizama. Santiago: RIL / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003. (9-44).
- _____. “Frente a los objetos: fragmento de Juan Emar”. *Taller de Letras* 26 (1988): 137-41.
- _____. “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”. *Revista Iberoamericana* 168-169 (julio-diciembre 1994): 945-9.
- _____. “Juan Emar y el rescate de sus escritos de arte”. En Emar, Jean. *Escritos de arte (1923-1925)*. Patricio Lizama (ed.). Santiago: DIBAM, 1992.

- _____. “*Miltín 1934 y Ayer*: retrato de un artista de vanguardia”. *Mapocho* 34 (1993): 51-61.
- Piña, Carlos, Pablo Brodsky y Patricio Lizama. “Ausencia presencia de Juan Emar”. *Revista Universitaria* 31 (1990): 6-12.
- Piña, Carlos. “El delirio biográfico de Juan Emar”. *Taller de Letras* 26 (1998): 143-7.
- Plaza, Dino. “(Des)centralización y (des)contextualización como modelo constructivo en *Miltín 1934*”. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28 (2005).
www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=94. 07.05.2006.
- Rubio, Cecilia. “Diez de Juan Emar y la téttrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético”. *Taller de Letras* 36 (2005): 149-65.
- Traverso, Soledad. “Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico”. *Taller de Letras* 26 (1998):149-53.
- _____. *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago: RIL, 1999.
- Valdés, Adriana. “Situación de *Umbral*, de Juan Emar”. En su *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1996.
- Valente, Ignacio. “Juan Emar: *Miltín 1934*”. *El Mercurio* (20 agosto 1972): 7.
- Varetto Cabré, Patricio. “Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria”. *Mapocho* 38 (1995): 33-44.
- Wallace Cordero, David. *Proposiciones para una lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, mención Literatura Hispanoamericana y chilena. 1997. Universidad de Chile. http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/1997/wallace_d/html/index-frames.html. 07.05.2006.
- Yáñez, María Flora. *Historia de mi vida. Fragmentos*. Santiago: Nascimento, 1980.
- _____. *Visiones de infancia*.1947. Santiago: Editorial del Pacífico, 1960.

C. Sobre Manuel Rojas

- AA.VV. “Otras opiniones”. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes.

- Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- AA.VV. “Lo que la vida me ha hecho sentir”. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005¹.
- Aguirre, Isidora. “Lucha a muerte con un novelista”. 1987. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Alegría, Fernando. “Trascendentalismo en la novela chilena”. 1967. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Concha, Jaime. “Los primeros cuentos de Manuel Rojas”. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Cornejo, Paulina. “Bibliografía selectiva de y sobre Manuel Rojas (1896-1973)”. En Rojas Manuel. *Páginas excluidas*. Federico Schopf (ed.). Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
- Cortés Larrieu, Norman. “Tres formas de inconexión en el relato”. 1960. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Cortés, Darío A. “El anarquismo de Manuel Rojas”. *Literatura chilena: creación y crítica* 32 (primavera 1985): 12-4.
- _____. *La narrativa anarquista de Manuel Rojas*. Madrid: Pliegos, 1987.
- Díaz Arrieta, Hernán (Alone). “Lanchas en la bahía”. 1932. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Espinoza, Enrique. *Manuel Rojas, narrador. 1895-1973*. Buenos Aires: Babel, 1976.
- Eyzaguirre, Luis. “Neohumanismo, o el humanismo antropocéntrico”. 1971. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Fuenzalida, Héctor. “Recuerdos de la universidad”. 1965. Nómez, Naín

¹ Collage de Emmanuel Tornés Reyes sobre entrevistas de: Antonio Avaria, Hernán Lavín Cerda, Eugenia Neves, A.O., María Luisa (Chiki) Salsamendi y Guillermo Villaronda.

- y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Gertel, Zunidla. "Función estructural del *leit-motiv* en *Hijo de ladrón*". *Revista Hispánica moderna* 35 (1969): 363-69.
- _____. "Nuevas proyecciones de la novela personal". 1970. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Goic, Cedomil. "Introducción". En Rojas, Manuel. *Lanchas en la bahía*. Santiago: Zig-Zag, 1974.
- González Vera, José Santos. "Manuel Rojas". 1959. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- _____. "Tiembla". 1914. En Rojas, Manuel y José Santos González Vera. *Letras anarquistas. Artículos periodísticos y otros escritos inéditos*. Carmen Soria (ed.). Santiago: Planeta, 2005.
- Gravina, Alfredo. "Prólogo". En Rojas, Manuel. *La oscura vida radiante*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- Jensen, Alfred W. "The changing face of humor in the novels of Manuel Rojas". *Proceedings of the Pacific Northwest Conference in Foreign Languages* 27, n°1 (1976): 170-2.
- Lichtblau, Myron I. "El tono irónico en *Sombras contra el muro*". 1974. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- _____. "Narrative voice and Irony in Manuel Rojas' *La oscura vida radiante*". *Symposium* 36, n°3 (fall 1982): 220-36.
- López, Berta. "El aprendizaje de Aniceto Hevia". Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- _____. "*Hijo de ladrón*: su recepción crítica". Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Morales Toro, Leonidas. "Imagen literaria e imagen convencional en los cuentos de Manuel Rojas". 1968. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Moreno, Fernando. "La existencia herida". 1981. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial

- Universidad de Santiago, 2005.
- Nómez, Naín. "Palabras de introducción". En Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Novoa, Loreto. "Manuel Rojas: cita de recuerdos con un gigantón rudo y centenario". Diario *La Época*. 14 julio 1996. B11.
- Rojas Rivera, Jaime Alberto. "Manuel Rojas y Aniceto Hevia: simbiosis literaria". En *La novela iberoamericana contemporánea*. Caracas: Universidad Central de Venezuela - OBE, 1968. (261-9).
- Scott, Robert. "The dialectic of hope: the unifying theme in *Hijo de ladrón*". *Hispania* 62, (1979): 200-1:626-34.
- Soto Aguirre, Tomás. "Hijo de ladrón". Columna Puro cuento. *Diario El trabajo* (12 mayo 1998): 2.
- Soto, Marcelo. "Rostros de un clásico". *Qué Pasa* 1317 (6 julio 1996): 92-3.
- Soto, Román. "*Hijo de ladrón*: subversión del mundo y aprendizaje transgresivo". 1992. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Tornés Reyes, Emmanuel. "Prólogo original del libro". Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Valdivieso, Jaime. "Una nueva mirada". 1975. Nómez, Naín y Emmanuel Tornés Reyes. *Manuel Rojas. Estudios críticos*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005.
- Valente, Ignacio. "Manuel Rojas: *La oscura vida radiante*". *El Mercurio* (26 marzo 1972): 5.
- Varas, José Miguel. "¿Cuándo murió Manuel Rojas". *Diario Atacama*. 21 marzo 1993. 11-2.
- Viñas, David. "Manuel Rojas de perfil (y sin retoques)". *Casa de las Américas* 21, n° 121 (julio-agosto 1980): 88-92.

D. Sobre Nicomedes Guzmán y Carlos Droguett

- Alegría, Fernando. "Nuevos novelistas". En su *Las fronteras del realismo: literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Zig Zag, 1962.
- Barraza, Eduardo. "El discurso paratextual en la narrativa neorrealista de Chile". *Estudios Filológicos* 28, (1993): p. 33-43.

- Bianchi, Soledad. "La negación del olvido: hacia una poética de Carlos Droguett". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 25-31.
- Casanova, Wilfredo. "La realidad social del conventillo chileno, a través de testimonios literarios". En Maurice Birckel et al. *Villes et nations en Amérique Latine*. París: Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.
- Concha, Jaime. "En los aledaños de *El compadre*: sufrimiento e historia en Carlos Droguett". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 105-38.
- _____. *Patas de perro* (reseña). *Anales de la Universidad de Chile* 136 (1965): 214-6.
- Covo, Jacqueline. "Historia y elaboración literaria en las 'novelas de la Conquista' de Carlos Droguett". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 45-66.
- Díaz Amigo, Carlos. "100 gotas de sangre y 200 de sudor, novela de Carlos Droguett: valor del proceso testimonial del narrador cronista". *Signos* 25, n° 31-32 (1992): 51-60.
- _____. "60 muertos en la escalera, novela de Carlos Droguett". *Alpha* 6 (1990): 9-26.
- _____. "La novelística de Carlos Droguett: la reescritura de la historia". *Signos* 24, n° 29 (1991): 23-34.
- Dorfman, Ariel. "El *Patas de perro* no es tranquilidad para mañana". *Revista Chilena de Literatura* 2-3 (1970): 167-97.
- Ferrero, Mario. *Nicomedes Guzmán y la generación del 38*. Santiago: Mar Afuera, 1983.
- Godoy, Juan. "Breve ensayo sobre el roto". *Atenea* 163 (1939): 33-40.
- González Zenteno, Luis. "Nicomedes Guzmán, figura representativa de la generación del 38". *Atenea* 392 (1961): 116-27.
- Guerra Cunningham, Lucía. "El conventillo: signo del desecho y signo híbrido en *Los hombres oscuros*, de Nicomedes Guzmán". *Anales de Literatura Chilena* 1 (2000): 117-34.
- _____. "Estética y compromiso en la Generación de 1938". *Texto e ideología en la narrativa chilena*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.

- Iñigo Madrigal, Luis. "La novela de la generación del 38". *Hispanamérica* 14 (1976): 27-43.
- _____. "Los asesinados del Seguro Obrero: 1939-1972". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 75-89.
- Lamas, María Loreto. "Del suceso real al cuento en *Los asesinados del Seguro Obrero*, de Carlos Droguett". *Revista Chilena de Semiótica* 3 (junio 1998): 41-51. <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/biblioteca/docs/semiotica/semiotica3.pdf>. 27 julio 2007.
- Latcham, Ricardo A. "Una novela del conventillo". 1944. En Guzmán, Nicomedes. *La sangre y la esperanza. Tomo I*. Santiago: Quimantú, 1971.
- Lomelí, Francisco. *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playol, 1983.
- Lyon, Ted. "Presentación de la generación chilena del 38: una perspectiva de cincuenta años". *Ibero-Amerikanisches Archiv* vol. 15, núm. 5 (1989): 19-31.
- Mansilla Torres, Sergio. "Historia, ficción e ideología en textos literario-historiográficos de la generación del 38". *Alpha* 6 (1990): 26-45.
- Moreno Turner, Fernando. "Sobre la estructura de *Eloy*, de Carlos Droguett". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 2 (1975): 73-85.
- Moreno, Fernando. "Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 153-67.
- Muñoz G., Luis. "*El verdadero cuento en Chile*: hacia la determinación de una generación". *Acta literaria* 8 (1983): 53-65.
- _____. "La generación de 1938: reseña histórico-literaria". *Acta literaria* 9 (1984): 93-108.
- Noriega, Teobaldo. "Carlos Droguett: una aventura literaria comprometida con el hombre". *Casa de las Américas* 135 (1982): 132-39.
- _____. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*. Madrid: Pliegos, 1983.
- Ostria González, Mauricio. "*Matar a los viejos*, de Carlos Droguett". *Alpha* 11 (1995): 5-14.

- _____. "Carlos Droguett: la novela como interpretación histórica". *Acta literaria* 20 (1995): 55-64.
- _____. "El monólogo de Eloy". *Escritos de varia lección (ocho estudios)*. Concepción: Sur, 1998: 4127-44.
- _____. "El sentido figural de *El compadre*". *Acta literaria* 16 (1991): 41-54.
- Pearson, Lon. "El neobarroco chileno en una novela pastoral-burlesca de la generación de 1938". *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 203-27.
- _____. *Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938*. Columbia: University of Missouri Press, 1976.
- Perera San Martín, Nicasio. "La fábula del Medio Pollo en *Patas de perro*". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 91-103.
- Promis Ojeda, José. "El sentido de la existencia en *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán". *Anales de la Universidad de Chile* 145 (marzo 1968): 58-68.
- Renaud, Maryse. "Violencia y escritura: una aproximación a la obra de Carlos Droguett". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 33-43.
- Skármeta, Antonio. "Carlos Droguett: *Toda esa sangre*". En *La novela hispanoamericana: descubrimiento e invención de América*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 161-75.
- Teitelboim, Volodia. "La generación del 38 en busca de la realidad chilena". *Atenea* 380-381 (1958): 106-131.
- Vásquez Salazar, Óscar. "Recuerdos de mi padre". *Araucaria de Chile* 28 (1984): 119-24.

E. Sobre José Donoso y Jorge Edwards

- Achúgar, Hugo. *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1979.
- Ampuero, Roberto. *La historia como conjetura: reflexiones sobre la narrativa de Jorge Edwards*. Santiago: Andrés Bello, 2006.

- Bacarisse, Pamela. "Donoso and Social Commitment: *Casa de campo*". *Bulletin of Hispanic Studies* 60 (octubre de 1983): 219-32.
- Baker, Rilda L. "Perfil del narrador desenmascarado en *Casa de campo*". En Paolini, Gilbert (ed.). *La Chispa '81: Selected Proceedings, February 26-28, 1981*. New Orleans: Tulane University, 1981.
- Balboa, Miriam. "Jorge Edwards". En Solé, Carlos A. y Klaus Muller-Bergh. *Latin American Writers*. New York: Charles Scribner's Sons, 1989.
- Carbajal, Brent J. *The Veracity of Disguise in Selected Works of José Donoso: Illusory Deception*. Lewinston, New York: The Edwin Meller Press, 2000.
- Catalán, Pablo. *Cartografía de José Donoso. Un juego de espacios. Un arte de los límites*. Santiago: Frasis, 2004.
- Cerda, Carlos. *José Donoso: originales y metáforas*. Santiago: Planeta, 1988.
- Collyer, Jaime. "Casus belli: todo el poder para nosotros". *Apsi* 415 (24 febrero 1992): 40.
- _____. "El duro descenso de la ola". Entrevista con María Teresa Cárdenas. En Cárdenas, María Teresa. *A tintero vuelto. Entrevistas*. Santiago: Alfaguara, 2001.
- Concha, Jaime. "Cruces hispanoamericanos: Fuentes, Donoso y *El lugar sin límites*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 53 (primer semestre de 2001): 95-113.
- Cornejo Polar, Antonio. "José Donoso y los problemas de la nueva narrativa hispanoamericana". *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 17 (1975): 215-26.
- Donoso, José. "José Donoso talks to Fernando Aínsa". Entrevista con Fernando Aínsa. *UNESCO Courier* 47.7-8 (julio-agosto 1994): 4-6.
- _____. "José Donoso: la novela como *happening*". 1971. Entrevista con Emir Rodríguez Monegal. *Archivo de prensa*. 2 septiembre de 2005. 25 de febrero de 2008. http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_77.htm. Originalmente publicada en *Revista Iberoamericana* 76-77 (Julio-diciembre 1971): 517-36.
- _____. "Acercamiento a *Casa de campo*". Entrevista con Osvaldo Rodríguez. *Araucaria de Chile* 6 (1979): 69-74.

- _____. "Beginnings and Returns: An Interview with Jose Donoso". Entrevista con Ricardo Gutiérrez Mouat. *The Review of Contemporary Fiction* 12.2 (Summer 1992): 11-7.
- _____. "Entrevista con José Donoso en Davis, California, 1988". Entrevista con Marie Murphy. *Anthropos* 184-185 (mayo-agosto 1999): 41-9.
- Edwards, Jorge. "Crónica novelesca y relato memorialista". Entrevista con Juan Andrés Piña. En Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Los Andes, 1991.
- _____. "Jorge Edwards, la ficción de la memoria". Entrevista con Carlos Alfieri. *Cuadernos Hispanoamericanos* 1998 Jan; 571: 122-38.
- _____. "Jorge Edwards: en busca del orden perdido, clave de un novelista". Entrevista con Juan Andrés Piña. *Mensaje* 272 (1978): 568-571.
- _____. "Jorge Edwards". Entrevista con Michael Moody. *Hispanamérica* 86 (agosto de 2000): 71-81.
- _____. "Sí, soy un escritor comprometido". Entrevista con Gonzalo Contreras. *Reseña* 7 (1990): 11-5.
- _____. "Un whisky con el poeta". Entrevista con Pedro A. Navia-Lucero. *Dactylus* 15 (Primavera 1996): 108-20.
- _____. "Una reflexión sobre su literatura y el momento político-cultural chileno". Entrevista con Guillermo García-Corales. *Confluencia* 6.1 (1990): 85-92.
- Franz, Carlos. "El legado de José Donoso a la generación emergente chilena". *Revista de Estudios Hispánicos* 35 (2) (Mayo 2001): 421-32.
- García-Corales, Guillermo. *Relaciones de poder y carnavalización en la novela chilena contemporánea*. Santiago: Asterión, 1996.
- Geel, María Carolina. "Jorge Edwards". Reseña a *Los convidados de piedra*. *El Mercurio*. 13 agosto 1978: E3.
- Goic, Cedomil. "José Donoso". En Solé, Carlos A. y Klaus Muller-Bergh. *Latin American Writers*. New York: Charles Scribner's Sons, 1989.
- _____. "García Márquez, Fuentes, Donoso, Cabrera Infante, Puig". En Goic, Cedomil (ed.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1988.
- González Mandri, Flora. *José Donoso's House of Fiction: A Dramatic Construction of Time and Place*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

- Guntsche, Mariana. "Lenguaje de la teatralidad y de la diáspora en *Casa de campo*, de José Donoso". *Anales de literatura chilena* 1 (2000): 101-16.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Carnavalización de la literatura en *Casa de campo* y *Cien años de soledad*". *Sin Nombre* 13.1 (octubre-diciembre 1982): 50-64.
- _____. "Casa de campo: la carnavalización del discurso alegórico". *Káñina* 8.2: 59-76.
- _____. *José Donoso: impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1984.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Consuming Aesthetics: Seix Barral and José Donoso in the Field of Latin American Literary Production". *MLN* 115.2 (marzo 2000): 323-39.
- Hozven, Roberto. "'Imbunche' y apellido en la narrativa de Jorge Edwards". *Cuadernos Hispanoamericanos* (CHA) 2005 Oct; 664: 73-79.
- _____. "La escritura de Jorge Edwards: hacia una mimesis solidaria". *Taller de Letras* 36 (2005): 7-37.
- Iñigo-Madrigal, Luis. "Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)". *Hispamérica* 25-26 (abril-agosto 1980): 5-31.
- Iriarte Aristu, Julieta. "La simbología en *Casa de campo* de José Donoso". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 11 (1982): 131-43.
- Jara, René. *Los límites de la representación, la novela chilena del golpe*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare - Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985.
- Joset, Jacques. "La subversión del indigenismo en *Casa de campo* de José Donoso". *Letterature d'America* 6 (26) (invierno 1985): 63-79.
- Lillo Cabezas, Mario. "El carnaval como elemento sustentador del orden en *Casa de campo* de José Donoso". *Taller de Letras* 16 (1987): 7-14.
- _____. "El orden temporal en *Casa de campo* de José Donoso: un caso de ambivalencia". *Estudios Filológicos* 33 (1987): 87-92.
- Luengo, Enrique. "Inteligibilidad, coherencia y transgresión en *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo* de José Donoso". *Hispanófila* 108 (mayo 1993): 75-87.
- Mac Adam, Alfred J. "José Donoso: *Casa de Campo*". *Revista Iberoamericana* 116-117 (julio 1981): 257-63.

- Mafud Haye, Consuelo. "El mito degradado en *Casa de campo* de José Donoso". *Nueva Revista del Pacífico* 31-32 (1987): 152-175.
- Magnarelli, Sharon. "From *El obsceno pájaro* to *Tres novelitas burguesas*: Development of a Semiotic Theory in the Works of Donoso". En Pope, Randolph D. (ed.). *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*. Ypsilanti, MI: Bilingual Press, 1980.
- _____. "See(k)ing Power/Framing Power in Selected Works of José Donoso". En Peavler, Terry J. y Peter Standish (eds.). *Structures of Power. Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*. Albany, NY: State University of New York Press, 1996.
- _____. *Understanding José Donoso*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- Martínez, Z. Nelly. "*Casa de campo* de José Donoso: entre antropófagos, marquesas y dictadores". *Hispanamérica* 80-81 (agosto-diciembre 1998): 5-16.
- _____. "*Casa de campo* de José Donoso: afán de descentralización y nostalgia de centro". *Hispanic Review* 50 (4) (otoño 1982): 439-48.
- Morales, Leonidas. "Introducción a la obra de José Donoso". En Ministerio de Educación de Chile. *Coloquio internacional de escritores y académicos Donoso 70 años*. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, 1997.
- Moreno, Fernando. "Notas sobre la novela chilena". 1982. En Promis, José (ed.). 1973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Valparaíso: Puntángenes - Universidad de Playa Ancha, 1996.
- Murphy, Marie. "*Casa de campo*". En Ministerio de Educación de Chile. *Coloquio internacional de escritores y académicos Donoso 70 años*. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, 1997.
- _____. "Donoso en el espejo". *Anthropos* 184-185 (mayo-agosto 1999):22-40.
- _____. "La máscara del lenguaje: *Casa de campo* de José Donoso". En Vilanova, Antonio (ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- _____. "Nostalgia for Realism: A Narrative Ploy in José Donoso's *Casa de campo*". *Ibero-Amerikanisches Archiv* 16 (2) (1990): 249-260.
- _____. *Authorizing Fictions José Donoso's Casa de campo*. London:

- Tamesis, 1992.
- Nigro, Kirsten F. "From *Criollismo* to the Grotesque: Approaches to José Donoso". En Forster, Merlin H. (ed.). *Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.
- "Oscuro escritor critica a Chile". *La Segunda* 13 abril 1978: 13.
- Pérez Blanco, Lucrecio. "Casa de campo, de José Donoso: Valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 7 (1978): 259-290.
- Princeton University Library. "Jorge Edwards Collection". *Rare Books Special Collection*. 8 de noviembre de 2002. 19 de diciembre de 2007. <http://libweb.princeton.edu/libraries/firestone/rbsc/aids/edwards-j.html>.
- Rodríguez Isoba, María Teresa. "La mujer imaginaria: Una reflexión de Jorge Edwards sobre la historia chilena reciente". *Epos* 4 (1988): 225-239.
- Rodríguez, José Manuel. "El azar y la teoría". *Acta Literaria* 28 (2003): 145-65.
- Salgado, María A. "Casa de campo o la realidad de la apariencia". *Revista Iberoamericana* 130-131 (enero-junio 1985): 283-91.
- Santini, Adrián. *La vulnerable ostentación del orden. La parodia en tres novelas de Jorge Edwards*. Santiago: Catalonia, 2006.
- Sarrochi, Augusto C. *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Santiago: La Noria, 1992.
- _____. "Casa de campo". En Ministerio de Educación de Chile. *Coloquio internacional de escritores y académicos Donoso 70 años*. Santiago: Ministerio de Educación de Chile, 1997.
- Schoennenbeck Grohnert, Sebastián. "Narración y sujeto en Casa de campo de José Donoso". *Revista de Humanidades* 13 (2006): 45-68.
- Schopf, Federico. "El artificio del deseo: La escritura de José Donoso". *Atenea* 474 (julio-diciembre de 1996): 127-38.
- _____. "Jorge Edwards y la nueva novela histórica en Hispanoamérica". *Atenea* 490 (julio-diciembre 2004): 87-98.
- Schulz Cruz, Bernard. "Jorge Edwards: Las novelas escritas bajo la dictadura". En Villegas, Juan (ed.). *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas Irvine*: University of California, 1994. (IV: 243-50).

- _____. *Las inquisiciones de Jorge Edwards*. Madrid: Pliegos, 1994.
- Schwartz, Ronald. *Nomads, exiles and emigres. The rebirth of the Latin American Narrative (1960-1980)*. Metuchen, N.J. and London: The Scarecrow Press, 1980.
- Sheinin, David. "Social Breakdown in *Casa de campo*: José Donoso's Dark Sweep of Latin American History". *Hispanic Journal* 13.1 (1992 Spring): 153-63.
- Skármeta, Antonio. "Narrativa chilena después del golpe". 1978. En Promis, José (ed.). 1973. *El relato chileno visto desde el exterior*. Valparaíso: Puntágeles - Universidad de Playa Ancha, 1996.
- Solotorevsky, Myrna. *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1983.
- Swanson, Philip. *José Donoso: the "boom" and beyond*. Liverpool: Francis Cairns, 1998. Liverpool Monographs in Hispanic Studies 9.
- Urbistondo, Vicente. "*Los convidados de piedra*, novela épica, épica-burguesa y artefacto semiótico". *Revista Chilena de Literatura* 12 (1978): 105-25.
- Valcárcel, Eva. "Introducción". En Edwards, Jorge. *Los convidados de piedra*. Ed. Eva Valcárcel. Madrid: Cátedra, 2001.
- Valdés, Adriana. "*Casa de campo*: el poder y su pesadilla". En su *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 1995.
- Vidal, Hernán. *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos*. San Antonio de Calonge (Gerona), España: Aubi, 1972.
- Vila, María Pilar. *Las máscaras de la decadencia. La obra de Jorge Edwards y el medio siglo chileno*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

F. Bibliografía general

- Adorno, Th. W. "Títulos". En sus *Notas sobre literatura*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- Althusser, Louis y Étienne Balibar. *Para leer El Capital*. Trad. Marta Harnecker. Buenos Aires: Siglo XXI, 1969.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Trad. Eduardo Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Arbea, Antonio. "El humanismo desde el punto de vista de un filólogo". *Ars Medica* Vol. 1 n° 1 (2001).

- http://escuela.med.puc.cl/publ/ArsMedica/ArsMedica1/04_Arbea.html.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila, 1998.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Trad. Y. García. Madrid: Trotta, 1988.
- Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. 1962. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós, 1998.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Bajtín, Mijaíl M. “El problema de los géneros discursivos”. En su *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999.
- Barthes, Roland. “El análisis estructural del relato. Hechos 10-11”. En *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1990.
- _____. “El placer del texto”. En su *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1998.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En sus *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- _____. “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- _____. “Sobre el concepto de historia” (Tesis sobre la historia). En *La dialéctica en suspenso*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: LOM ediciones-ARCIS, 1995.
- _____. *El origen del Trauerspiel alemán*. En sus *Obras completas. Libro I. Vol. 1*. Ed. Rolf Tiedermann y Hermann Schweppenhäuser. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.
- _____. *The Arcades Project*. Trad. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts: Belknap, 1999.
- Benveniste, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. En sus *Problemas de lingüística general I*. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI, 2002.
- _____. “El aparato formal de la enunciación”. En sus *Problemas de lingüística general II*. Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI, 2002.
- Bhabha, Homi K. “DisemiNación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”. En su *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- _____. “Narrando la nación”. *La invención de la nación. Lecturas*

- de Herder a Homi Bhabha*. Álvaro Fernández Bravo (ed. y trad.). Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO, 1986.
- Cappelletti, Ángel J. "Introducción". En Aristóteles. *Poética*. Trad. Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila, 1998.
- Culler, Jonathan. "Anderson and the Novel". *Grounds of Comparison. Around the Work of Benedict Anderson*. Jonathan Culler y Pheng Cheah (eds.). New York: Routledge, 2003.
- _____. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1998.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". Trad. Ángel G. Loureiro. En Loureiro, Ángel G. (ed.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- _____. "Retórica de la temporalidad". En *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Trad.: Hugo Rodríguez Vechini y Jacques Lezra. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto" Trad. C. González Marín (corregida por Horacio Potel). *Derrida en castellano*. http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/firma_acontecimiento_contexto.htm. 05.05.2006
- _____. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989. 383-401
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 1997.

- Fletcher, Angus. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. 1964. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Trad. Julio Vivas. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____. *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1983.
- _____. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Goic, Cedomil. “Brevisima relación de la historia de la novela hispanoamericana. La novela actual (1980-2006)”. Manuscrito inédito, 2006.
- _____. “Capítulos de *Historia de la novela hispanoamericana: Vargas Llosa, Del Paso, Giardinelli*”. En Sáez Godoy, Leopoldo (ed.). *Literatura y lingüística. Homenaje al Insitituto Pedagógico de la Universidad de Chile, sede Valparaíso*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2000.
- _____. *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- _____. *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
- Gramuglio, María Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. En *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 6. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. Trad. Ángel G. Loureiro. En Loureiro, Ángel G. (ed.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Hardt, Michael y Kathi Weeks. “Introduction”. *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Hegel, G. W. F. *Ciencia de la lógica*. Trad. Augusta y Rodolfo Mondolfo. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1968.
- Jameson, Fredric. “Imaginary and Symbolic in Lacan”. *The Jameson Reader*. Eds. Michael Hardt y Kathi Weeks. Oxford, Blackwell, 2000. (89-113).

- _____. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" *Social Text* 15 (Fall 1986): 65-88.
- _____. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989. (Traducción de *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*).
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Lastra, Pedro. "Concepto y función de la literatura en Chile: 1920-1970". En su *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1986.
- Latcham, Ricardo. "La historia del criollismo". En VV.AA. *El criollismo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1956.
- Latorre, Mariano. "Autobiografía de un vocación". En sus *Memorias y otras confidencias*. Santiago: Andrés Bello, 1971.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. 1967. Trad. José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 2003.
- Legrás, Horacio. "Criollismo e indigenismo literarios: Representación sin resto y resto sin representación". Collaboration to the *Latin American Literatures: A Comparative History of Cultural Formations*. Eds. Mario Valdés and Linda Hutcheon (en prensa). Sin fecha de creación. <http://www.georgetown.edu/faculty/hl/Toronto.htm>. 12.04.2005.
- Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". Trad. Ángel G. Loureiro. En Loureiro, Ángel G. (ed.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplemento Anthropos 29. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Lukács, Georg. "Literatura y arte como sobreestructura" *Aportaciones a la historia de la estética*. Trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1966.
- _____. *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de particularidad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1969.
- Maravall, José Antonio. 1975. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1981.
- Mariátegui, José Carlos. "Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte". En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*.

- Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Miranda, Paula. *Identidad nacional y poéticas identitarias: Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Violeta Parra*. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile, marzo de 2005.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Moretti, Franco. *Atlas de la novela europea. 1800-1900*. 1997. Trad. Mario Merlino. Madrid: Trama, 2001.
- Osorio, Nelson, "Prólogo". En *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Nelson Osorio (ed.). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993.
- _____. "La historia literaria y las generaciones". En su *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1995.
- Rama, Ángel. "El boom en perspectiva". 1984. *Signos literarios* 1 (enero-junio 2005): 161-208.
- _____. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar, 2004.
- Rojo, Grínor, Alicia Salomone y Claudia Zapata. *Postcolonialidad y nación*. Santiago: LOM ediciones, 2003.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM ediciones, 2001.
- _____. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM ediciones, 2006.
- Saona, Margarita. *Novelas familiares. Figuras de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- Schwartz, Jorge. "Introducción". *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1983.
- Searle, John. "The logical status of Fictional Discourse". En *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- _____. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Trad. Luis Valdés Villanueva. Madrid: Cátedra, 1994.

- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California, 1991.
- Soto Feliú, Román. *Continuidad y cambio: ensayos sobre el héroe en la novela chilena (1861-1951)*. Santiago: Maitén, 1992.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: a reader*. Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds.). New York: Columbia University Press, 1994.
- Trigo, Abril. "migrancia: memoria: modernidá". En Moraña, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Troncoso Araos, Ximena. "El retrato sospechoso. Bello, Lastarria y nuestra ambigua relación con los mapuche". *Atenea* 488 (II semestre 2003): 153-76.
- Tugendhat, Ernesto. "Identidad: personal, nacional y universal". *Persona y sociedad* 10 (Abril 1996), 29-40.
- Uriarte, Fernando. "La novela proletaria en Chile". *Mapocho* 65 Vol. 2 no. 1: 91-103.
- Vallejo, César. "Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Vivero". En Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Vergara Alarcón, Sergio. *Vanguardia literaria: ruptura y restauración en los años 30*. Concepción. Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

G. Historia, política y ciencias sociales

- Arrate, Jorge y Eduardo Rojas. *Memoria de la izquierda chilena. Tomo I (1850-1970)*. Santiago: Ediciones B, 2003.
- Aylwin, Mariana, Carlos Bascuñán et al. *Chile en el siglo XX*. 1990. Santiago: Planeta, 2004.
- Bakunin, Mijaíl. "Patria y nacionalidad". *Cátedra Latinoamericana. Universidad Nacional de Colombia*. <http://www.nossa.unal.edu.co/biblos/Bakunin-Patriaynacionalidad.pdf>. 06.06.06
- Bengoá, José. *Historia de un conflicto. El estado y los mapuches en el siglo XX*. 1999. Santiago: Planeta, 2002.
- Brunner, José Joaquín. "Cultura popular, industria cultural y modernidad". En su *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: FLACSO, 1988.

- Cappelletti, Ángel J. "Anarquismo latinoamericano". En Rama, Carlos M. y Ángel J. Cappelletti. *El anarquismo en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- _____. *La ideología anarquista*. Santiago: Ediciones Espiritu Libertario, 2004.
- Chabod, Federico. *La idea de nación*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana, 2001.
- _____. (eds.). *Documentos del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana, 2001.
- De Ramón, Armando. *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*. Santiago: Catalonia, 2005.
- Edwards, Alberto. *La fronda aristocrática en Chile*. 1928. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Discursos a la nación alemana*. Trad. María Jesús Varela y Luis Acosta. Madrid: Tecnos, 1988.
- Gazmuri, Cristián. "Enrique Mac-Iver Rodríguez". En Gazmuri, Cristián (ed.). *El Chile del Centenario, los ensayistas de la crisis*. Santiago: Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001.
- _____. "Influencias sobre la historiografía chilena 1842-1970". En de Mussy, Luis G. (ed.). *Balance historiográfico chileno. El orden del discurso y el giro crítico actual*. Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2007.
- Gellner, Ernest. *Naciones y nacionalismo*. Trad. Javier Setó. Madrid: Alianza, 1991.
- Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 2003.
- Herder, Johann Gottfried. "Genio nacional y medio ambiente". *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha*. Álvaro Fernández Bravo (ed. y trad.). Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Hobsbawm, Eric. "Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy". *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha*. Álvaro Fernández Bravo (ed. y trad.). Buenos Aires: Manantial, 2000.

- _____. *Historia del siglo XX*. Trad. Juan Faci, Carmen Castells y Jordi Aintaud. Buenos Aires: Crítica, 2006.
- _____. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Crítica, 1990.
- Jaffrelot, Christophe. “Los modelos explicativos del origen de las naciones y del nacionalismo. Revisión crítica”. En Delannoi, Gil y Pierre-André Taguieff (eds.). *Teorías del nacionalismo*. Trad. Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1993.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Santiago: Planeta/Ariel, 1997.
- Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: LOM ediciones, 2001.
- Lechner, Norbert. *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM ediciones, 2002.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Sudamericana, 2001.
- Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1987.
- Pinto, Julio, Azun Candina y Robinson Lira. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad, movimiento*. Dirigida por Gabriel Salzar y Julio Pinto. Santiago: LOM ediciones, 1999.
- Renan, Ernest. “¿Qué es una nación?”. *La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha*. Álvaro Fernández Bravo (ed. y trad.). Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Rolle, Claudio. *Anarquismo en Chile 1897-1907*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Historia. 1985.
- Salazar, Gabriel, Arturo Mancilla y Carlos Durán. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad y ciudadanía*. Dirigida por Gabriel Salazar y Julio Pinto. Santiago: LOM ediciones, 1999.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El Centenario y las Vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura*. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.
- Taylor, Charles. *Imaginario sociales modernos*. Trad. Ramón Vilà Vernis. Barcelona: Paidós, 2006.

Tironi, Eugenio. *El sueño chileno. Comunidad, familia y nación en el Bicentenario*. Santiago: Taurus, 2005.

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

