



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA

Marginalidad y realismo en la narrativa de bajos fondos chilena
(1955-1973): el caso de Luis Rivano

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura

Alumno: Mauricio Gómez Valdovinos
Profesor Guía: Ignacio Álvarez Arenas

Santiago, Chile
2019

Agradecimientos

En primer lugar a mi profesor guía Ignacio Álvarez no solo por su infinita paciencia y prolijidad sino que también por permitirme participar de su proyecto FONDECYT del cual parte de este trabajo está en deuda. La otra parte se la debo al profesor Juan José Adriasola quien hizo la función de informante y tuvo la agudeza de sugerir varias de las ideas que orientan este trabajo. Por otro lado, mis sinceros agradecimientos a Héctor Rojas por su amistad generosa y desinteresada. Por último, a Aline Sáez por tener que escuchar y, a ratos soportar, mis interminables digresiones en el proceso de investigación. A mis padres no es necesario, saben que mi deuda hacia con ellos es impagable y perpetua.

Índice

Resumen	4
Introducción: Presentación de la paradoja.....	5
I. La narrativa de bajos fondos chilena: canon y práctica editorial	10
A. Cambio de enfoque	10
B. Configuración y bautizo del grupo	11
C. Canon y contra-canon	15
D. Campo literario y ocupación del margen	19
E. Autonomía y práctica editorial.....	29
F. El circuito cultural de la narrativa de bajos fondos	36
G. La “posición” excéntrica.....	42
II. La estética realista en la narrativa de bajos fondos	51
A. Un realismo sin definición.....	51
B. La tradición realista chilena y la narrativa de bajos fondos	55
C. Realismo residual.....	58
D. La narrativa de bajos fondos en perspectiva.....	66
1. El resto naturalista	78
2. Exaltar las emociones: la huella del folletín.....	80
3. Una particular violencia.....	84
4. El desplazamiento moral: tipos sociales y estratificación plurilingüe.....	100
III. Luis Rivano. Narrar sobre la marginalidad	117
A. Escribir desde la clase media.....	117
B. El trasfondo marginal y el discurso social de los personajes.....	122
C. Escribir desde la ley	125
D. Tres derroteros	136
Conclusión	142
Bibliografía	147

Resumen

Este trabajo pretende discutir la representación de la marginalidad y el uso literario de la corriente realista que ha solido identificarse con la narrativa de bajos fondos chilena, conformada por Luis Cornejo, Armando Méndez Carrasco, Alfredo Gómez Morel y Luis Rivano. La perspectiva que recoge el estudio explora dos visiones complementarias: una cultural que asume la marginalidad del grupo a partir de la categoría de *campo cultural* (Bourdieu) bajo el contexto social y literario, entre los años 1955 y 1973; el otro enfoque corresponde a cómo sus relatos pueden ser definidos dentro de la corriente realista. A partir de aquí hago uso de un análisis histórico que primero, intenta comparar sus obras *Barrio Bravo* (1955), *Chicago Chico* (1962), *El río* (1962) y *Esto no es el paraíso* (1965) con la narrativa realista que ha sido desarrollado en Chile la que localizamos en cuatro modelos: *Decimonónico* (Alberto Blest Gana), *Naturalista* (Luis Orrego Luco), *Criollista* (Mariano Latorre) y *Vanguardista* (Nicomedes Guzmán) y, en segundo lugar, a partir de este análisis y de la constatación de sus diferencias, proponemos la interpretación de los mecanismos formales (*particularización, tipo y plurilinguismo*) que utiliza la narrativa de bajos fondos para desplegar su estética.

Por último, la marginalidad y el realismo son interpretados en la trilogía de Rivano *Esto no es el paraíso*, *El signo de Espartaco* (1966) y *El cuaderno de Víctor Hidalgo* (1967) bajo un enfoque que se centra en el *modo* en cómo el narrador y los personajes protagónicos de sus novelas nos (re)presentan la subalternidad a través de un estilo realista sui generis.

Introducción: Presentación de la paradoja

Un problema recurrente que enfrentan los estudios literarios al investigar cualquier tipo de narrativa marginal radica en que ésta queda atrapada en un movimiento tautológico en relación a las literaturas que han obtenido un reconocimiento consagratorio por parte de la crítica, los especialistas y en particular, por los propios colegas de oficio. Frente a estas dos posiciones el lector puede escoger el centro, esto es, adopta una mirada elevada en la que ciertos autores -y cierto corpus- habitan *las más altas cumbres*, y el resto está destinado a los peldaños inferiores; o bien el lector se dirige y sondea los extremos, al precio de que ese descenso tiene que abrir un camino de regreso desde el margen al centro.

Así, el canon y el contra-canon disponen de un juego de dualidades, de identidades y diferencias (centro/periferia, alto/bajo, interno/externo, etc.). Este juego al ser considerado desde la perspectiva del movimiento histórico y la práctica cultural nos muestra una paradoja recurrente aparentemente insoluble en la que los que estaban en los extramuros de la ciudad letrada paulatinamente empiezan a acomodarse en el centro de la plaza pública, o viceversa.¹

En esta investigación mi intención no es deshacer o deconstruir el binarismo centro/ periferia, sino que mi trabajo está orientado a no seguir el recorrido de ese

¹ Es la misma paradoja que plantean y desarrollan Gilles Deleuze y Felix Guattari en su *Kafka. Por una literatura menor*: “lo que equivale a decir que menor no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida) ... lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor” (31-2). Héctor Rojas, en una reseña sobre el estudio de R. Carvacho Alfaro, “Reseña de Carvacho Alfaro, R. *Clásicos de la miseria. Canon y margen de la literatura chilena*”, sugiere que esta incongruencia es una cuestión que los estudios literarios deben resolver o superar: “este impulso reivindicador del autor aparece inicialmente como una paradoja, ya que el mismo reconocimiento del valor de estas obras como marginales se opone a la posibilidad de llevarlas al centro de la ciudad letrada. Este canon alternativo, si bien se compone de obras de gran circulación y con numerosas ediciones, resulta ser un corpus hasta el día de hoy poco estudiado, por lo que representa un desafío para los estudios literarios”.

círculo. Al no reproducir el movimiento de la paradoja pretendo desprenderme de una mirada que exige un auto de fe que compromete la investigación, según me parece, a un sesgo reivindicador que tiene más de juez moral y social que de crítico literario.

En 1974, al prologar la edición francesa de *El Río* (1962), de Alfredo Gómez Morel, Pablo Neruda se refiere al libro como un “clásico de la miseria” (16). Ese gesto consagrador que concede el paternal Neruda, no destaca tanto por su evidente inversión, los clásicos no son miserables, sino que por la paradoja que expone: los que escriben una literatura sobre y “desde” un mundo marginal pueden ser elevados al centro del reconocimiento literario. Un par de décadas después, el año 2016, R. Carvacho Alfaro repite el acto ritual utilizando el mismo nombre para dar título a su libro crítico: *Clásicos de la miseria. Canon y margen de la literatura chilena*. Bajo este nombre circunscribe al grupo de escritores que él bautiza como “literatura del margen ... o que es producida desde la periferia y/o desde el margen social” (42-3). El grupo de narradores al cual se refiere Carvacho Alfaro consta específicamente de cuatro autores: Armando Méndez Carrasco (1916-1984), Luis Cornejo (1924-1992), Alfredo Gómez Morel (1917-1984) y Luis Rivano (1933-2015).

Me parece que la escasa crítica literaria que ha estudiado estos cuatro autores, como por ejemplo el trabajo ya citado de R. Carvacho Alfaro, junto al escueto material periodístico que se puede encontrar al respecto, ha puesto demasiada atención en la configuración y la denominación del grupo, así como ha puesto demasiado énfasis en adoptar una mirada que peca de romántica. La actitud romántica consiste en desarrollar la dinámica de la paradoja, esto es, buscar un autor o un grupo de escritores marginales que detenten una posición popular que pueda ser rescatada del olvido para revalorarla desde un presente que busca su legitimación cultural y una justa integración al canon oficial. Este ejercicio resulta ser parte de la fantasía de algunos críticos que,

obsesionados cuales científicos, desean descubrir un fenómeno que ha permanecido oculto al sentido común y que gracias a su esfuerzo investigativo se logra conocer y captar en sus virtudes. Pero esta actitud no solo busca la comprobación de una ausencia; lo principal de este tipo de interpretación reside en la reposición del grupo como un acto compensatorio que vendría a poner justicia sobre un movimiento marginal que ha sido negado y que por ende no ha sido ponderado a causa de su condición precaria tanto con respecto al mundo de objetos que representa como por la condición productiva independiente, al margen, que adoptan sus integrantes.

Mi idea es traspasar esa discusión mitologizante, de culto, que se ha creado en torno a la ausencia de los autores en las listas literarias autorizadas.² No sería fructífero recalcar sobre el conflicto infranqueable acerca del lugar –merecido, o no- que le corresponde al grupo. Pienso que ahí están y lo interesante de su precaria presencia es la forma que adoptan en un *campo cultural* reducido, lo atractivo es poder ver cómo *tomaron posición* en un terreno *dispuesto* de tal forma que tuvieron que jugar al rol de los narradores desviados del centro canónico: “en el ambiente son conocidos como los “malditos” o los representantes de “la pícara chilena”” (Fuguet, “Ficción de papel de roneo” 12).³

² He revisado, dentro de lo que está a mi alcance, los libros que tienen por objeto dar cuenta de un panorama amplio de la literatura chilena: *Leer a contraluz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño* (2011), de Jaime Concha, *Escritores chilenos de ayer y de hoy* (1997), de Luis Merino Reyes, *La novela chilena. Los mitos degradados* (1971), de Cedomil Goic, *Historia de la literatura chilena* (1971), de Hugo Montes y Julio Orlandi; también el *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos* (1993), de Luis Muñoz y Dieter Oelker, y efectivamente en ninguno de ellos he encontrado siquiera una mención al movimiento de los bajos fondos y menos aún una referencia a alguno de sus autores. Las mezquinas excepciones las plantean el volumen II de *Historia de la literatura chilena* (1994), de Maximino Fernández Fraile, el que presenta una breve reseña bibliográfica sobre Luis Rivano, las menciones de paso a Gómez Morel y Luis Rivano, al final del artículo de Fernando Uriarte, “La novela proletaria en Chile”, y por último, *Cien libros chilenos* (2008), de Álvaro Bisama, el que dedica un apartado para *El Río*, de Alfredo Gómez Morel.

³ Para Alberto Fuguet a *la narrativa de bajos fondos* hay que rendirle culto en el contexto de la novela chilena no solo porque representa una narrativa alternativa, sino porque también encarna la quimera de otro Chile, de otro Santiago que ha sido guardado como un secreto por la represión cultural que ejerció el régimen militar y que, para él, retorna como un mito re-velado que le sirve de contraste ante un Santiago noventero, transicional: “Me cuesta imaginar que, de verdad, alguna vez todo fue tan reventado, dejando pálido lo que sucede ahora ... ¿En qué estaba que nunca me di cuenta de ellos? ¿Por qué nadie me los

La meta de este trabajo consiste básicamente en explorar tres directrices interpretativas que están distribuidas cada una en su respectivo capítulo. Primera idea: la narrativa de bajos fondos responde a la construcción de una enunciación artística a partir del margen editorial, la publicación de sus novelas y la postura cultural que adoptan como escritores en el marco histórico chileno entre 1955 y 1973. Segunda idea: es posible caracterizar en sus mecanismos formales a la *narrativa de bajos fondos* como una literatura que pertenece a una tradición realista en la novela chilena y a la cual aporta sus propias peculiaridades. Tercera idea: se puede leer la narrativa de Luis Rivano y su trilogía inicial como un *modo de representación* en el que el narrador adopta un enfoque conservador identificado con una ideología de clase media que delinea intereses estético políticos anti-populares.

De aquí que el recorrido metodológico que sigo inicie con una mirada histórica y cultural sobre el conjunto de autores ya señalados. En este primer paso intento despejar la lectura romántica que se ha hecho sobre el grupo y me concentro en construir un análisis de su *performance* editorial en el medio chileno de mediados de los 50 y principios de los 70. En el segundo capítulo sin dejar de lado los aspectos histórico culturales me centro en la discusión que se ha dado en torno al grupo y su vinculación con la práctica de una estética realista. En este, hacia el final, propongo un análisis formal de los mecanismos realistas (*particularización, tipo y plurilinguismo*) de sus relatos: en *Barrio Bravo* (1955) de Luis Cornejo, *Chicago chico* (1962) de Armando Méndez Carrasco, *El río* (1962) de Alfredo Gómez Morel y *Esto no es el paraíso* (1965) de Luis Rivano, así como ofrezco una interpretación literaria y política de ellos. En el tercer y último capítulo mi intención es particularizar en el caso específico de Luis Rivano y su trilogía *Esto no es el paraíso, El signo de Espartaco* (1966) y *El cuaderno*

recomendó? Investigando, conversando, fotocopiando notas de prensa en la Biblioteca Nacional, fui armando el rompecabezas. Y descubrí que eran unos autores cult, un secreto muy bien guardado” (12).

de Víctor Hidalgo (1967). Con Rivano el análisis baja al plano textual de la novelas de e intenta dar cuenta de estas a través de los elementos históricos culturales anteriormente planteados proponiendo una interpretación literaria, social y política de estos. Literaria porque me baso en una lectura que capta el *modo* en que el narrador nos refiere lo marginal y como este se vincula con las voces de tres de sus personajes (Víctor Hidalgo, Osvaldo Guerra y Reginaldo Flores); social, porque ocupo la categoría de clase media para definir el lugar desde el cual las novelas particularizan la violencia, se identifican con cierto tipo de clase media y se distinguen jerárquicamente por medio del uso del lenguaje y sus estratos sociales de los grupos o sujetos subalternos; política, ya que utilizo la noción de ley como un modelo que le sirve al narrador y a los personajes para interponer un pacto representacional con las clases o los sujetos marginales.

I. La narrativa de bajos fondos chilena: canon y práctica editorial

Pero la sociedad de los artistas no es solo el laboratorio en el que se inventa ese arte de vivir tan particular que es el estilo de vida del artista, dimensión fundamental de la empresa de la creación. Una de sus principales funciones, y no obstante siempre ignorada, consiste en ser ella misma su propio mercado.

Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*

A. Cambio de enfoque

De acuerdo a lo señalado en el inicio de la introducción el propósito principal de este capítulo consiste en evitar la perspectiva romántica con la que se ha solido leer la narrativa de estos autores; frente a la fuerza de la evidencia, sin querer insistir en un ejercicio comprobatorio, prefiero ir en otra dirección y desarrollar una cuestión que ha sido dejada de lado o se ha tratado someramente: el cómo los autores construyeron un lugar marginal en la cultura chilena, es decir, de qué manera instalaron una *práctica editorial* alternativa que busca zonas públicas donde expresarse y competir, a través de una producción absolutamente artesanal e independiente, con los circuitos autorizados de producción literaria. Por medio de qué acciones, a su vez, generaron un tipo de

“mercado” para un público medio-popular en el marco histórico que comprende el período entre los años 1955 y 1973.

B. Configuración y bautizo del grupo

La cuestión de la conformación del grupo, o sea de quiénes componen la *literatura de bajos fondos chilena* creo que es algo que está en cierta medida establecido por los propios autores, así también como por la crítica que se ha hecho cargo de ella. Es sabido que el reconocido crítico de la época Alone escribió comentarios positivos sobre algunos de los libros de estos autores. En 1966, reseñando una reedición de *Barrio Bravo* (1955) de Luis Cornejo, yuxtapone el manejo del lenguaje de este en relación al utilizado por Armando Méndez Carrasco, del cual emite un juicio bastante menos favorable: “no hay acaso cúmulo de palabras obscenas como en las páginas del señor Méndez Carrasco, autor de *Mundo herido*. Luis Cornejo no las necesita” (“Barrio Bravo” 33). En el año 1968 el columnista Fernando Uriarte publica en diario *La Nación* una crítica a la reciente aparición de *El apuntamiento* (1967) de Luis Rivano; en ella compara por similitud y fidelidad el mundo ahí retratado con el que se representa en *El Río* de Alfredo Gómez Morel: “de este mundillo conocemos el informe espeluznante que dio Gómez Morel en *El Río*, que por ser testimonio autobiográfico y expiatorio no contiene nada de lo cual pueda dudarse” (7).

De todas maneras creo, corriendo el riesgo a equivocarme, que es Alberto Fuguet, como crítico literario de prensa y con mucho de *grupie*, el que da forma al conjunto y les brinda un espacio venerativo a través de sus artículos aparecidos a mediados de los 90 en la revista *Zona de Contacto*, la que era adjuntada como suplemento del diario *El Mercurio*.⁴ De hecho tres años después de los artículos de

⁴ Habría que precisar que Fuguet en ninguno de sus escritos (dos para Zona de contacto: “Literatura de papel de roneo. O nuestra literatura barata” y “Méndez Carrasco, autor de culto: cachetón y coprolálico”),

Fuguet en 1995, Luis Rivano, en una entrevista dada a *El Metropolitano*, reconoce que la idolatría de Fuguet y su consiguiente incidencia crítica en un medio de alta difusión generó un retorno literario del grupo y también una demanda por los libros que a esa fecha ya eran difíciles de encontrar.⁵ Luis Rivano recuerda que: “un día me pidieron permiso [Alberto Fuguet y Sergio Gómez] para publicar un cuento mío en la *Zona de Contacto*. Desde el punto de vista de marketing o publicitario eso me hizo muy bien: empezó a llegar un montón de cabros chicos a buscar los libros míos y de los otros autores malditos que habían aparecido ahí” (7). Sin duda que Alberto Fuguet cumplió un rol generacional como mediador cultural no menos paradójico que la búsqueda del centro a partir del margen: “quiero dedicar esta columna (y las próximas que me toquen) a difundir un grupo de escritores chilenos casi desconocidos, en especial entre nuestra generación” (Fuguet 12).⁶

hace mención alguna a Luis Cornejo. Tampoco lo hace en la presentación de *El Río* de Alfredo Gómez Morel para la editorial Sudamericana en 1997, “Alfredo Gómez Morel y El río: el clásico de la miseria”.

⁵ Así lo confiesa el mismo Fuguet en el primero de sus artículos para la *Zona de Contacto*: “Sus libros son imposibles de conseguir y, con suerte, pueden encontrarse en ciertas librerías de segunda mano”. Esas ciertas librerías, supongo, es la librería de la calle San Diego que pertenecía a Luis Rivano, lugar en el que fue “iniciado” el joven Fuguet. Dos años más tarde, en 1997, Fuguet valora de la siguiente manera la publicación de *El río* de Gómez Morel por parte de la editorial Sudamericana: “Que esta impresionante novela de Alfredo Gómez Morel vuelva a circular es casi un milagro y, sin duda, marca un hito literario importante y, hasta hace unos años, impensado. Con el regreso de *El río* (hasta hace poco ni siquiera era posible encontrarlo en librerías de segunda) se salda una deuda con este movimiento criollo” (19).

⁶ Tengo presente la compleja lectura que hace Grínor Rojo en su ensayo “*Mala Onda*”, entiendo que su propuesta consiste en interpretar una dimensión –profunda- de la novela en la que el autor, el sujeto de la enunciación –ya maduro-, así como el lector implícito, toman una distancia crítica respecto a la visión del narrador protagonista, en relación al sujeto –juvenil- del enunciado: “sería de una ingenuidad francamente irrisoria leerlo solo de un modo recto, quedándonos así en el terreno del significado “ostensible” y que según Abrams es lo que hacen las” autoridades obtusas”. A eso habría que sumar la distancia temporal ... lo cual nos obliga a situar al autor y al lector implícitos en un tiempo distinto del que Vicuña, conocedores, ambos de un futuro en que la dictadura se habrá extinguido, lo que crea las condiciones para el juicio de sus crímenes” (102). Sin embargo para mis fines y de acuerdo a lo planteado la lectura, digamos de primer plano, que hace José Leandro Urbina en su “*Mala onda* de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura” me parece pertinente en cuanto desarrolla la dinámica de la paradoja. En términos culturales, dado que “la novela *Mala onda* es buen ejemplo de la nueva aproximación al oficio, cuestión que es necesario analizar en la relación productor-proceso de producción-producto, relación en la que se han alterado tanto la jerarquía como el número de participantes, las condiciones de participación, y la concepción básica de lo que significa producir literatura dentro del circuito comercial”, así como en términos estrictamente literarios, en virtud del tipo de *bildungsroman* que encarna *Mala onda*, ya que el personaje protagonista de esta novela de formación, Matías Vicuña “por clase pertenece a la burguesía comerciante que retomó, durante la dictadura, el control económico absoluto del país en esa época”, el que a su vez se fundamenta en “la elaboración de un mundo que se produce en torno a dos ejes ideológicos, el de la seguridad y el del control ” (87). En este sentido el mundo representado por las

Poco antes de su muerte, Luis Rivano publicó una especie de “testamento” literario. Este aparece en el libro de R. Carvacho Alfaro y el título delimita bastante bien entre cuántos está repartida la herencia: “Cuatro voces autodidactas en la literatura chilena”. La breve crónica que escribe Rivano está teñida de cierto anacronismo nostálgico en el que rememora cómo conoció a cada uno de los participantes de lo que - pasado el tiempo- él considera fue su distrito literario; pero de alguna manera también este gesto de identidad se puede leer como una acción político cultural en la que el autor reivindica la ocupación de un espacio, de él y de sus camaradas de letras, dentro de la tradición –realista-⁷ de la literatura chilena:

Desde hace algún tiempo ha empezado a hablarse entre nosotros, con algún grado de insistencia, de una literatura que abarca y retrata con realismo los sectores marginales de nuestro país. Aunque son varios los autores que han escrito sobre el tema, casi siempre se destaca a cuatro de ellos solamente: Armando Méndez Carrasco, Alfredo Gómez Morel, Luis Cornejo y yo, que por ser el menor de los cuatro, soy el que sobrevive (15).

Como señale anteriormente los estudios académicos que han desarrollado el tema en su conjunto son insuficientes. Tan solo tres textos son los que yo al menos he logrado encontrar. Un artículo académico aparecido en 1999 en la revista *Trilogía* (UTEM), de la profesora Ana Gavilanes: “La narrativa del subalterno como manifestación de la dimensión heterogénea de la sociedad”, el cual no toma en cuenta las novelas de Luis Rivano. El libro ya mencionado, *Clásicos de la miseria. Canon y marginalidad en la literatura chilena*, de R Carvacho Alfaro, publicado tan solo el 2016

novelas de bajos fondos corresponde al otro excluido del mundo que habita Matías Vicuña, lo que Urbina denomina como la “otredad radical” del relato: “la masa de marginados que permanece en un allá” (95).

⁷ El vector realista como una opción *sui generis* en la representación literaria del grupo es una arista consecuente a la que expongo aquí, y me propongo desarrollarla en el capítulo siguiente.

por Oxímoron, y un estudio inédito del profesor Luis Valenzuela Prado: “Narrativas de la miseria y la marginalidad”. Estos dos últimos realizan su análisis tomando en cuenta la tetralogía básica: Cornejo, Méndez Carrasco, Gómez Morel y Rivano, y exponen una interpretación general del grupo así como de cada caso en particular.

Aunque no deja de ser importante para cualquier investigación literaria delimitar y justificar la configuración de un canon (la lista de nombres), y su corpus (los libros que se analizarán e interpretarán), me parece que en este punto hay que llamar nuevamente la atención en que se ha repasado una y otra vez por los mismos nombres propios, pero se ha ahondado poco en los rasgos culturales que hacen al grupo de escritores constituirse como un movimiento con características definidas. En lo particular recojo la tetralogía propuesta por Rivano, aunque consideraré a su debido momento que Luis Cornejo, y particularmente *Barrio Bravo*, me parece un libro distinto no tanto por el género (son cuentos), sino por el *modo* de narrar. Tampoco puedo dejar de mencionar el caso aparte, pero afecto al grupo, de Roberto Rubio (conocido como el Loco Pepe) y su libro inencontrable *La vuelta al pago en 82 años. (memorias del Loco Pepe)*, publicado por Ediciones Ráfaga el año 1967.

Nombres más, nombres menos, dependiendo de cada crítico, considero que lo importante en este primer capítulo es exponer cómo se tejió esa red de relaciones culturales dentro de un contexto editorial reducido y hostil y cómo ante esto los cuatro autores, con mayor o menor cercanía entre ellos, pudieron construir una forma de sociabilidad común que cada cierto tiempo reaparece, irregularmente, emitiendo un ruido literario escurridizo y por lo tanto de difícil definición en el proceso histórico de la narrativa chilena.

Es evidente que he utilizado varias veces el rótulo de *literatura* (o *narrativa*) de *bajos fondos chilena* para referirme al conjunto de escritores que aquí se estudian.

Siendo justos, esta marca la hizo conocida, con bastante acierto, creo yo, el sitio web *Memoria Chilena*. Un buen catastro de los distintos moteos con los que se ha denominado al conjunto de autores aludidos lo hace Luis Valenzuela en su “Narrativas de la miseria y la marginalidad”:

La forma de situar a este grupo de autores ha sido diversa: “clásicos de la miseria” (Neruda), “narrativa del subalterno” o “literatura de los márgenes” (Gavilanes), “estéticas populares” (Fernando Blanco), “movimiento más bien subterráneo”, “los malditos”, “representantes de la ficción pulpa nacional” (Fuguet), estéticas que recogen los “submundos” (Eltit), y “literatura de bajos fondos” (www.memoriachilena.cl), entre otras nominaciones.

La discusión acerca del bautizo del grupo es parte de un juego del que muy bien tiene conciencia –conciencia post- Alberto Fuguet al utilizar tantas maneras de referirse a ellos. Añado dos nombres más que aparecen en el doble título de su artículo: “Ficción de papel de roneo. O nuestra propia literatura barata”. Entrando en el juego y superponiendo más posibilidades, me gusta la idea de rotularlos como *literatura popular* (¿populista?) o *marginal*. Tal vez en este momento de la investigación deban ser llamados *popular* o *marginal*; en el segundo y tercer capítulo, esta casilla tendrá que ser transformada con una preposición *anti*.

C. Canon y contra-canon

En términos generales podemos definir el canon como un constructo cultural, histórico y político que cumple una diversidad de funciones sociales (propone modelos, establece principios reguladores, impone listas pedagógicas, etc.). Dentro de las posturas teóricas respecto al canon distingo dos grandes líneas críticas: una posición

conservadora, anglo céntrica, encabezada por Harold Bloom,⁸ y otra visión, contraria a esta, de corte multiculturalista y por lo tanto con una concepción histórica pluralista de los distintos cánones relativos a diferentes grupos culturales, expuesta por Walter Mignolo y Pozuelo Yvanco.⁹ Esta segunda postura es la que sigue, complementa y discute esta parte del trabajo.

Según Pozuelo, extrapolando la teoría semiótica cultural de Yuri Lotman a la discusión del canon, la formación y transformación histórica del canon siempre remite a un conjunto de narrativas que va dando forma continua a la identidad de diversas sociedades locales, las que a su vez excluyen otro conjunto de relatos que marcan un límite hacia lo externo, aunque esa delimitación se configura de manera necesaria dentro del marco de referencias culturales, más o menos contra-culturales o contra-canónicas: “La definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se auto propone como espacio interno, con un orden limitado y delimitado frente al externo, del cual sin duda precisa” (Pozuelo 226).

⁸ *El canon occidental* de Harold Bloom ha sido blanco fijo de innumerables críticas que provienen de diversas áreas tales como los estudios culturales y literarios. Toda elaboración de un canon debe utilizar un método de elección que, como contraparte, produce un segmento amplio de rechazados. Esos conjuntos de marginados en Bloom parecieran provenirles de un triple sesgo: de raza (solo blancos), de género (principalmente hombres) y de clase (la mayoría aristócratas). Además, en su listado es flagrante la ausencia de los clásicos griegos y latinos, tampoco existen los clásicos españoles. Por otro lado, casi no hay autores que no sean angloparlantes, por lo que el vínculo entre lengua, literatura y nación no representa conflicto alguno. Pero el mayor de sus problemas no me parece tanto el grupo de autores excluidos, sino que el método inmanentista que emplea para definir lo canónico en cuanto a la experiencia estética del sujeto y la obra: “la estética es, bajo mi punto de vista, un asunto más individual que colectivo” (“Elegía al canon” 26), y también en cuanto al desarrollo endógeno y autotélico de la propia literatura: “invariablemente aquellos que son capaces de escribir una obra canónica ven sus textos como algo mucho más importante que un programa social, por muy ejemplar que éste sea. La cuestión clave es la contención, y la gran literatura insiste en la autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la lectura afroamericana y todas las empresas políticamente correctas de nuestro tiempo” (“Elegía al canon” 38), cancelando, con lo dicho, cualquier posibilidad de apertura de la obra literaria que apunte hacia una lectura externa de ella. La concepción del canon de Harold Bloom, en resumen, resulta ser un ejercicio necrológico con un fervor vocacional estatuario absolutamente contrario a la ampliación –multicultural– del canon: “en la práctica la “ampliación del canon” ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que se estudian ya no se incluyen a los mejores independientemente que de pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por la contra, los escritores que ofrecen son poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad” (“Preludio y Prefacio” 17).

⁹ La discusión teórica acerca del canon literario la recojo del conjunto de ensayos que componen el libro *El canon literario*, compilado por Enric Sullà.

Por su parte, el crítico argentino Walter Mignolo, considera que esta función cultural, o lo que él denomina como los *aspectos vocacionales del canon*, es concurrente con la elección de un conjunto de textos que delimite y permita el desarrollo de la identidad de las diversas culturas, ya que “una de las funciones principales de la formación del canon (literario o no) es asegurar la estabilidad y adaptabilidad de una determinada comunidad de creyentes. Por lo tanto la comunidad se sitúa a sí misma en relación a una tradición, se adapta al presente y se proyecta hacia el futuro” (237). Sin embargo Mignolo considera que los aspectos vocacionales no debieran confundirse con lo que él considera los *aspectos epistémicos (o disciplinarios) del canon*, ya que según el autor: “a nivel epistémico, la formación del canon debiera analizarse en el contexto de los programas de investigación (¿cómo se forman y transforman los cánones? ¿qué grupos o clases sociales se representan mediante el canon? ¿qué esconde el canon?, etc.)” (245), y unas páginas más adelante precisa que: “preguntas como *quién decide por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinados* tomarán el lugar de preguntas como *qué se debería leer*” (256).¹⁰

Las preguntas de Mignolo inevitablemente pone en relación el asunto entre el canon y el poder. En este punto me gustaría orientar la discusión de la literatura de bajos fondos chilena no tanto para establecer quién o quiénes detentan el poder de escoger y consagrar, así como la evaluación crítica de los programas y sus criterios, sino que con

¹⁰ Teniendo en cuenta los dos tipos de cultura definidas de manera descriptiva por parte de Mignolo: *cultura vocacional* y *cultura académica* (246), es claro que para el crítico postcolonial la experiencia del *canon vocacional* es un sustrato cultural inevitable y que de hecho al momento de entrar en el terreno del *canon epistémico*, habría que ponerlo de manifiesto: es evidente que para Mignolo hay que distinguir entre nuestros intereses ideológicos (de raza, de género etc.) y nuestro compromiso teórico o cognoscitivo (somos formalistas, positivistas etc.). Lo que no es tan evidente, aunque no veo que en ningún caso se emita algún juicio negativo en cuanto al canon vocacional ni tampoco que se plantee que este deba ser trascendido o reemplazado por el canon disciplinario, es si existe un vínculo, un traspaso o una convivencia posible entre ambos tipos de cultura; salvo lo anterior, la única precaución que nos sugiere Mignolo respecto al canon vocacional consiste en que “[a] nivel de las fronteras culturales un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en el que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica” (245-6).

el fin de analizar la *práctica editorial* que adoptó el grupo como una estrategia productiva *autónoma* y *excéntrica* que ocupa una posición marginal en un determinado momento (a mediados de los 50 hasta principios del 70) del campo cultural chileno. En vez de centrarme en la discusión del canon y el poder hegemónico me inclino a leer cómo construyen –o se apoderan- de ese espacio de exclusión. Pienso que si siguiera los cuestionamientos de Mignolo caería, por una parte, en la lectura romántica que estoy tratando de eludir, y por otra parte, de manera ineluctable, movilizaría al grupo a ocupar una posición central que no se condice con su *praxis literaria*. Tomando en cuenta la cita que se hizo más arriba de José María Pozuelos podemos despejar el camino paradójico que conduce del margen al centro, o al revés, y pensar más bien el canon como un espacio de integrados y excluidos que se necesitan recíprocamente. Esto implica que: “el principio de que los textos no literarios, las definidas como sub-literaturas y las periferias a los sistemas son correlativos a la Literatura y precisos en el orden de su concepto” (Pozuelos 227).

No se trata de hacer una lectura verticalizante, esto sería seguir el método de Mignolo al denunciar cómo funciona el poder a través del canon (a qué grupos representa el canon, qué esconden, quién o quiénes deciden, desde dónde etc.), así como tampoco pretendo entregar cierta dignidad democrática en la que los miserables se transforman en clásicos respecto a los Clásicos, como lo hace R. Carvacho Alfaro: “Lo anterior, hace que el área de perspectiva del objeto de estudio sea idéntico al oficial, pero desde posiciones distintas. No de un ‘arriba’ hacia ‘abajo’ sino que de un ‘frente a frente’” (42).

Entiendo que el canon corresponde a una construcción histórica que funciona a través de transformaciones culturales que en determinados momentos puede canonizar lo que no lo era o al contrario, pero mi supuesto consiste en que, más allá de los lugares

que se ocupan y sus cambios, estas posiciones (centro/periferia etc. y sus intermedios) manifiestan una diversidad de agentes que compiten por conquistar y producir los espacios que el campo cultural ofrece dentro de un espectro de posibilidades, sea este el centro, el margen o algún lugar intermedio. No todos pueden ocupar el centro y tampoco todos pueden ser “malditos”. En este sentido es que mi propuesta respecto a la constitución del canon se acerca a la noción de *campo literario* de Pierre Bourdieu, ya que en esta se establece la distribución de un espacio simbólico y material donde las fuerzas, desde el centro o el margen, pugnan por la legitimidad de sus creaciones artísticas. Pienso que la narrativa de bajos fondos, dentro del terreno de los posibles que ofrece el campo cultural, intentó levantar su literatura a partir del margen como una forma legítima de establecerse en el *campo literario chileno*. Mi pregunta, entonces, no es porque llegaron a ocupar ese lugar sino de qué manera lo hicieron, cómo lo produjeron.

D. Campo literario y ocupación del margen

A este respecto me son útiles las nociones de Pierre Bourdieu sobre el *campo cultural* en general, y *campo literario* en específico. En un sentido amplio el campo cultural se entiende como un terreno de lucha en el que las partes y posiciones adoptadas por cada autor, grupo o movimiento es “colocada en situación de competencia por la legitimidad cultural” (“Campo intelectual y proyecto creador” 136-7). Las categorías de *posición* y *toma de posición* son relevantes ya que describen estructuralmente el marco de toda competencia por la autoridad en cualquier campo cultural específico sea este científico, religioso o artístico. Para el caso literario Bourdieu lo expone de la siguiente manera, cito in extenso:

El *campo de las posiciones* (que, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, sólo se deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) y el *campo de las tomas de posición*, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo — obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.—, son metodológicamente indisociables (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción o de su consumo) (“El campo literario” 4).¹¹

También es importante la noción de *nomos*, la visión y división de la literatura legítima de la que no lo es, de los escritores autorizados y de los que no lo son o aspiran a serlo, dado que entrega un escenario activo en el que las diferentes fuerzas que entran en conflicto por la legitimidad mantienen —en movimiento— una lucha constante por naturalizar las posiciones: “aunque universalmente el campo literario (etc.) sea la sede de una lucha por la definición del escritor (etc.), no hay una definición universal del escritor, y del análisis sólo resultan definiciones correspondientes a un estado de lucha por la imposición de la definición legítima del escritor” (*Las reglas del arte* 332).¹²

Ampliar el canon, romperlo, traspasarlo, invertirlo, diversificarlo, en fin, construir un contra canon, no es un ejercicio crítico positivo por el simple hecho de

¹¹ Soy consciente de que el modelo de Pierre Bourdieu es pensado a partir del campo cultural francés en el contexto histórico del s. XIX, y entiendo que su análisis se centra en el proyecto de la narrativa realista (principalmente en Flaubert). El uso que hago de este por lo tanto no es esquemático, no sigue punto a punto su propuesta, ya que utilizo sus categorías en la medida que me son útiles y se adaptan al fenómeno cultural que intento analizar.

¹² En entrevista concedida al periodista y escritor Bruno Vidal para el periódico *The Clinic*, Luis Rivano recuerda con bastante frustración el no poder ser reconocido como escritor por el círculo canónico de autores, tanto, que al momento de la entrevista, aún la mastica con rabia: “Yo siempre quise ser puesto en una especie de competencia con mis pares y ahora todavía me pasa. Yo había publicado mis cuentos, mis libros y no era bien considerado. Era un carabinero pintoresco al que se le ocurrió escribir. Estaba yo consciente de eso y quería ser medido con los demás para ver si realmente tenía yo algún valor o no” (46).

introducir algo nuevo, y en este caso disruptivo, con relación a lo conocido. Tampoco debe ser una tarea en que el crítico suba a un pedestal para impartir justicia cultural. Mucho menos hay que intentar una crítica negativa, esto es, una denuncia de sus aspectos conservadores, elitistas y segregadores, y con esto exigir la nulidad del(os) canon(es) o su absoluta relatividad: este sería el camino más estéril. Mi intención al trabajar esta aérea periférica del canon es poder mostrar al grupo de los bajos fondos como un conjunto de autores que, es cierto, han sido invisibilizados, pero que dentro de un con-texto cultural y literario marcaron una determinada estética que, como dice Pierre Bourdieu “aunque sean meras reacciones de resistencia o de exclusión, ya es existir en un campo” (*Las reglas del arte* 334).

¿Cómo existieron los escritores afiliados a la literatura de los bajos fondos en el campo cultural previo al golpe militar en Chile? ¿De qué manera coexistieron con sus colegas que explotaban otras posiciones y otras áreas de la narrativa chilena entre el 55 y el 73? Esas dos preguntas son las que intentaré contestar a continuación.

La narrativa de bajos fondos no es una literatura menor en el sentido que su trabajo se concentre en la des-territorialización de una lengua, una política o una forma de representar lo colectivo bajo una lógica de resistencia al interior de una literatura mayor (Deleuze y Guattari). Cada uno de estos autores, si bien reclama, pelea o resiente las condiciones precarias a partir de las cuales enfrenta su producción literaria, a su vez vemos que reconocen, con cierto provecho, que en el juego de las fuerzas literarias ellos ocupan la posición de los escritores “malditos”. En mayor o menor medida, dependiendo de cada caso, pero también de sus iniciativas grupales, me parece que hay cierta voluntad literaria de ocupar una *posición marginal* dentro de las letras nacionales. Por ejemplo, en una entrevista para revista *Paula*, en 1973, Luis Rivano, que por lo general es el que presenta una actitud más gregaria, circunscribe a Méndez Carrasco y a

Gómez Morel en una tradición de realismo popular que parte en la Picaresca del *Lazarillo de Tormes*, pasa por *El Quijote*, y desemboca nada menos que en él mismo: “en cambio hay una mayor ruptura en la obra de Gómez Morel, en Méndez Carrasco. Ellos son los primeros que realmente están en la picaresca de la literatura chilena. La novela nace con la picaresca española. *Lazarillo de Tormes* –que crea el género- salió del hampa. Toda la picaresca española hasta llegar al Quijote es la base de la novelística actual. Por eso toda mi obra está centrada en ese mundo” (99). Podemos entrever una actitud parecida cuando Gómez Morel se solaza con el unguento nerudiano en distintas entrevistas que concede antes de su muerte en la primera década de los 80: “me calificó –dice Alfredo- como un clásico de la miseria. Para mí fue algo extraordinario” (*Las Últimas Noticias* 15). Una lectura impresionista basada en el ánimo del autor leería esta declaración como un momento culmine en el que la miseria se canoniza por nada menos que el sumo pontífice de la literatura chilena, no obstante, esta observación me parece puede ser re leída en un sentido inverso en cuanto manifiesta una distancia intransitable entre Neruda y Gómez Morel. Distancia que parte del reconocimiento de un verdadero clásico de la literatura universal hasta llegar a un escritor con un éxito menor y momentáneo. En este sentido la declaración de Gómez Morel marca el espesor o el volumen del campo cultural sin la obligación de que la posición periférica aspire al centro.

En el marco de los espacios narrativos posibles del *campo cultural* chileno a mediados del siglo veinte, estos cuatro autores tuvieron la oportunidad y el deseo de construir, experimentar y explotar el lugar del margen con un relativo (no) “éxito”. Como dice Bourdieu el fracaso en la literatura es algo tan relativo que puede ser utilizado como una estrategia en la que lo negativo trae ciertos beneficios o al menos permite la (sobre) existencia dentro del campo: “el no-éxito es en sí ambiguo, puesto

que puede ser percibido ora como elegido, ora como padecido, y puesto que los indicios de reconocimientos de los pares que separa a los ‘artistas malditos’ de ‘los artistas fracasados’ siempre son inciertos y ambiguos, tanto para los observadores como para los propios artistas” (*Las reglas del arte* 334). Armando Méndez Carrasco, en una entrevista dada al diario *Las Últimas Noticias* realizada por María Angélica de Luigui, “Juan Firula, coprolálico, escritor y playboy pobre”, comenta de forma irónica la experiencia conveniente del rechazo literario: “hay más de cien personas que me han hecho críticas de mis libros. Todas desfavorables...cosa que me ha favorecido mucho” (6).

Si hablamos de los cuatro autores (Méndez Carrasco, Cornejo, Gómez Morel y Rivano) como un reducto del contra-canon o un canon que se plantea a partir de y para el margen, debemos trazar su contraparte, el centro canónico, y con esto completar el cuadro del campo narrativo chileno de mediados de los 50 hasta el año 73. Aunque los más optimistas han considerado a Méndez Carrasco como parte de la generación del 38,¹³ generación con la cual la narrativa de bajos fondos dialoga y de la cual en cierta medida se descuelga como sub especie, la generación literaria del 50 es con la que configura el “binomio” –espeso- que confronta a periferia y centro respectivamente. La producción literaria que a mí me interesa analizar en este trabajo, que parte con *Barrio Bravo* el año 55 y cierra con la trilogía de Rivano el año 67, coincide con esta constelación de autores y algunas de sus publicaciones más importantes; sin embargo no hay que pensar que esta pelea por adquirir la legitimidad en el campo literario se despliega en algún tipo de diálogo confrontacional –por medio de libros, artículos críticos, declaraciones de prensa etc.), al modo de la que sostuvieron Huidobro y especialmente de Rokha y Neruda. En este caso lo que podemos observar son dos

¹³ Por ejemplo Francisco Véjar en su “Nota Previa” (9).

circuitos estéticos (de producción, distribución y recepción), uno más letrado y de clase media y otro más marginal que funcionan por carriles casi separados, dado que la narrativa de los bajos fondos juega aquí un papel comunicante ambiguo que transita de lo marginal a la clase media –y viceversa- pero que en la dirección letrada queda truncada al no lograr ingresar a los cenáculos literarios, tampoco a la academia y mucho menos a la pedagogía escolar.

De la promoción que se estableció en la posición de poder y legitimidad literaria destaco, a modo de una contienda justa, también a cuatro exponentes: Enrique Lafourcade, Claudio Giaconi, Jorge Edwards y por su puesto al más famoso de ellos, José Donoso.¹⁴ Insisto en que no existe ningún tipo de polémica o enfrentamiento abierto entre ellos, aunque se puede leer, en algunos textos programáticos de estos últimos, un cierto desprecio por el tipo de literatura que practicó la narrativa de los bajos fondos, algo que pretendo exponer al inicio del segundo capítulo.

Según los datos y las interpretaciones sociológicas y culturales que hace de estos Bernardo Subercaseaux en su *Historia del libro en Chile. Desde la colonia hasta el bicentenario*, el mercado editorial chileno desarrolla su máximo apogeo entre los años 1930 y 1950, y a partir de la década del 50 hasta los 70, por múltiples motivos (internacionales, político, sociales, legales, económicos, pero particularmente culturales)¹⁵ sufre una decadencia o al menos un proceso de estancamiento que

¹⁴ Una lista más amplia y comentada críticamente se puede encontrar en *El diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos* el cual se basa a su vez en la *Antología del nuevo cuento chileno* elaborada por Enrique Lafourcade: “Los integrantes de esta generación, determinada desde la perspectiva del cuento, son los antologados en el libro: Margarita Aguirre (1925), Fernando Balmaceda (1923), Guillermo Blanco (1926), Armando Cassigoli (1928), José Donoso (1924), Alfonso Echeverría (1922), Jorge Edwards (1931), Félix Americh (1932), Mario Espinosa (1924), Pablo García (1919), María Elena Gertner (1927), Claudio Giaconi (1927), Cesar Ricardo Guerra (1933), Yolanda Gutiérrez (?), Eugenio Guzmán (1927), Luis Alberto Hereimans (1928), Pilar Larraín (1927), Jaime Laso (1926), Enrique Lihn (1929), Enrique Molleto (1926), Gloria Montaldo (1925), Herbert Muller (1923), Alberto Rubio (1928), María Eugenia Sanhueza (1927)” (Muñoz y Olker 293).

¹⁵ Según Subercaseaux los factores internacionales tienen que ver con el fin de la segunda guerra mundial y la reposición del mercado editorial mundial del cual Chile comienza a depender cada vez más para sus exportaciones. Como contraparte en lo político, el estado no hace ningún esfuerzo social por invertir y estimular el mercado editorial interno y externo, como lo hacen los países latinoamericanos (Argentina,

Subercaseaux denomina como: “Un caso de desarrollo frustrado”, ya que : “Entre 1930 y 1950 se vivió, como hemos señalado, lo que podría calificarse como la *época de oro* del libro en Chile” (162) pero tan solo nueve años después, en 1959, por medio de una consulta que hace el diario *La Nación* a los directores de las editoriales nacionales más importantes: “todos coinciden en que la industria editorial chilena vive por esos años una situación de estancamiento y atrofia, y que requiere, por ende, con urgencia, de un plan de apoyo y fomento estatal” (162). De esta manera la irrupción de la narrativa de bajos fondos se desarrolla en un contexto editorial debilitado incapaz de articularse en un proyecto cultural estatal y privado que, por un parte, estimule la producción interna y, por otra parte, fomente políticas para la industria que faciliten su inserción y competitividad internacional.

En el plano de la industria editorial hispano hablante el contexto mayor por el que está atravesando la novela dice relación con el *boom de la narrativa latinoamericana*, entendido este como un auge comercial, cultural y literario, encabezado en lo que se conoce como su versión destilada por Gabriel Gracia Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes. Como apunta Bernardo Subercaseaux en su *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, el boom: “se trata de un fenómeno cuya etapa más plena ocurre entre 1960 y 1973” (III 171), periodo en el que

México) que lideran el proceso de mercantilización de la empresa editorial frente a una incipiente cultura de masas que demanda otro tipo de estrategias comerciales. En lo legal, y como consecuencia de lo anterior, en Chile el libro y su producción son castigados con múltiples leyes que no se condicen con los procesos educativos que proponen los gobiernos del Frente Popular o el gobierno Demócrata Cristiano de Frei Monatalva. En el plano cultural, como parte de la aparición de medios masivos de comunicación, hay que destacar que en la industria impresa dominan las revistas de pasatiempo y entretenimiento tanto como la emergencia de la radio y la televisión, que entran a competir en el campo cultural por un público que también empieza a tener otros deseos y hábitos de consumo. Para Subercaseaux las razones económicas, en vez de incidir, muestran que el terreno editorial estaba preparado para dar un salto capitalista y expandir su mercado doméstico, a la vez que competir internacionalmente, por lo que la explicación de la inacción del mercado editorial chileno se basa esencialmente en una concepción cultural ilustrada, una matriz iluminista de vieja raigambre decimonónica con la que viene marcado el libro y que impide su asimilación como objeto de consumo capitalista: “si se considera metafóricamente al libro como un compuesto de cuerpo y alma, desde un “deber ser” ideal de la cultura (al que se adscriben estas capas [medias]), se lo percibe como alma: como idea, como pensamiento, como educación etc., y se lo desconoce como cuerpo, como producto industrial y materia exportable, y como soporte posible de una cultura de masas de orientación extensionista” (*Historia del libro en Chile* 175).

“se asiste a un fenómeno inédito: a un público lector y a una demanda de circulación masiva de obras de autores latinoamericanos, en el que juegan un rol importante una serie de editoriales que actúan como mediadoras y promotoras del *boom*” (III 172).¹⁶ Sin embargo, como se especifica en su *Historia del libro en Chile*: “El campo editorial chileno no desempeña ningún rol en ese fenómeno, en un proceso que conjugó una lógica económica y de mercado con una dimensión identitaria de integración simbólica y cultural del continente” (170).

Esta *época dorada* de la novela en Latinoamérica contrasta con la decadencia en la que se encuentra la producción editorial chilena. El *boom latinoamericano* y su producción cultural a gran escala nos muestran el éxito y el reconocimiento internacional al cual el mercado editorial chileno se rinde y respecto del cual se hace comercialmente cada vez más permeable. La narrativa de bajos fondos, enmarcada bajo este prometedor escenario cultural para la novela latinoamericana, no pasa de ser un movimiento encerrado en una atmósfera popular provinciana. Si uno lee la discusión que genera Ángel Rama en su “El boom en perspectiva” y sigue toda la descripción que hace del cambio que introducen los medios de consumo masivo en las sociedades de postguerra o (post) capitalistas y cómo estos interceptan y en parte cooptan la industria literaria en Latinoamérica, el panorama chileno queda tan por fuera de esta órbita comercial y cultural que pareciera que el *boom* pasa por el cielo literario de la literatura de bajos fondos, lo que no significa que el grupo no vaya a hacer uso de estrategias comerciales, digamos, a la medida de la posición que habitan y de acuerdo a lo que su limitado campo de acción de fuerzas literarias y editoriales le permiten.

¹⁶ Me parece que la mejor evaluación cultural, sociológica y literaria hecha sobre el *boom* en la narrativa latinoamericana es el ensayo de Ángel Rama: “El boom en perspectiva”, publicado por la Universidad Alberto Hurtado en 2008 e incluido en la reedición del conjunto de ensayos titulado *La novela en América Latina*.

Como señala Bourdieu: “el campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (*Las reglas del Arte* 342). Bajo esta lógica de *posiciones* y *disposición* del campo literario nacional e internacional es un doble mérito para la narrativa de bajos fondos, en primer lugar, el haber podido abrirse espacio desde una *posición de margen* en un contexto tan estrecho, elitista y deficitario, y en segundo lugar, el haber creado los medios para *tomar posición* utilizando los rudimentarios recursos –artesanales- que tenían a la mano y así abrirse paso en el terreno de la publicación y distribución de sus propios libros. Por eso es muy acertado el título de uno de los artículos de Alberto Fuguet: “Literatura de papel roneo. O nuestra literatura barata”, aludiendo claramente a la rústica elaboración de sus libros. Una producción independiente de bajo costo, por lo general impresa en papel de roneo, o sea de mala calidad, hace pensar que no solo connota falta de recursos, sino que además puede ser interpretada como una forma de soporte material que intenta ser consecuente con una *toma de posición* popular o marginal.

Por contraste las editoriales que están en las nubes desde las perspectiva de los bajos fondos, corresponden a los grandes sellos españoles, como Seix Barral, Anagrama y Alfaguara; en México el Fondo de Cultura Económica y Porrúa; en Argentina, Losada, Emecé y Sudamericana, por nombrar las casas editoriales más importantes. En Chile la opción más humilde era Nacimiento, mejor prensa y distribución tenían Zig Zag y Ercilla, y a mediados de los 60 otro espacio importante lo abarcaban la editorial Lord Cochrane y la editorial Universitaria vinculada a la Universidad de Chile. La autoedición no es un fenómeno nuevo en Chile, y la venta personalizada de los libros tampoco. De hecho, Pablo de Rokha es un antecedente que da una muestra clara, heroizada, de cómo un escritor puede abrirse espacio creando su editorial, diseñando su

propia revista (*Multitud*, ocupó el mismo nombre para los dos órganos), y lograr auto editarse vendiendo personalmente sus libros. Lo que diferencia a los cuatro autores no es tanto la acción independiente como la manera en que la concretan: instalan una práctica editorial autónoma, distribuyen sus propias novelas en puntos de ventas que se toman el espacio público asentado en el centro civil de la ciudad de Santiago constituyendo un lugar y una experiencia social no solamente comercial sino que de un contacto que promueve un consumo cultural a nivel amplio sin intermediarios (editoriales, agentes, editores, librerías y vendedores), y que se valida por su capacidad de llegar a un público medio y popular. La legitimación de la propuesta editorial de los bajos fondos pasa por ser lo más popular posible.

Cuatro componentes complementarios constituyen la ocupación del margen en el campo literario chileno por parte de Méndez Carrasco, Cornejo, Gómez Morel y Rivano: 1) asumir una posición de *producción periférica*, 2) gestionar los medios para la *independencia editorial*, 3) tener la capacidad de *generar un público* de extracto medio, medio popular, al cual cautivan comercialmente con una *acción editorial* directa, a veces de forma individual a veces en forma de alianzas espontáneas y por último, 4) su toma de posición del margen literario a partir de una *postura excéntrica* que en parte excede lo literario pero por otra parte también contribuye a su elaboración. El primero de estos puntos, lo marginal, lo será profundizado en el segundo y tercer capítulo de este trabajo; me falta, por tanto, dilucidar los tres puntos restantes.

E. Autonomía y práctica editorial

Luis Cornejo, por ejemplo, publicó varias novelas y obras de teatro, algunas auto editadas y otras publicadas por casas editoriales pequeñas. El libro que me interesa, *Barrio Bravo*, fue auto producido en 1955 bajo el sello Editorial Alfa; en 1964, sale una segunda edición, publicada por Arancibia Hermanos, bastante significativa, ya que desaparece un cuento, “Liberación”, y es puesto en su reemplazo otro, “El Allegao”. El libro fue bien recibido por la crítica de la época. Alone, desde la efímera revista que creó Luis Rivano, *Quilodrán*, el año 1966 concluye su artículo -a una, según R Carvacho Alfaro (66), de las catorce reediciones que alcanzó el libro- formulando el siguiente balance receptivo de su narrativa: “la prueba de que el verdadero valor, aún dentro del abominado sistema, se manifiesta y surge, que la masa no constituye una cerrada fatalidad, la ofrece el propio Luis Cornejo, autor de este libro, lleno de candorosas faltas y finales efectistas, pero que chorrea talento natural y no podría dejar de imponerse” (28). Cornejo fue un escritor un tanto discontinuo que auto produjo varios libros de cuentos y novelas, en especial durante la década de los 80, no obstante da la impresión, por lo que se lee en prensa, que su *opera prima* del 55 es la única recordada y con la cual se le identifica plenamente.¹⁷ De hecho en 1999, a siete años de la muerte de Cornejo, es importante el trabajo que hizo Lom a través de su colección “Clásicos de la novela social chilena”, en la que reeditó justamente *Barrio Bravo* con prólogo de Luis Alberto Mancilla, en donde también se anexa la crítica que hizo Alone del libro en la década de los 60. Sin duda esa publicación reposicionó e hizo recordar el libro de Cornejo en plena transición democrática.

¹⁷ Sigue a *Barrio Bravo* su primera novela *Los amantes del London Park* del 60, después un largo silencio al menos en lo que respecta a narrativa, hasta 1986, con la publicación de la novela corta, *El último lunes*. Luego otra novelita, *Show continuado* en 1987, el mismo año un libro de cuentos, *La silla iluminada*, y por último, una serie de cuentos, *Ir por lana*, de 1989. Por otro lado llama la atención el hecho de que Cornejo no diera nombre a su editorial, simplemente sus publicaciones carecen de sello.

Armando Méndez Carrasco en sus inicios se relaciona con algunos editores y casas editoriales de bajo perfil, pero es él, quien junto a Luis Rivano, está más decidido a emprender una publicación constante de sus obras y por su propio sello, Juan Firula,¹⁸ personaje de sus novelas y áter ego del mismo autor, y el que además explorara la edición de otros autores que están en la órbita de los bajos fondos, pero que por su poca divulgación quedaron empujados al cuasi anonimato, como es el caso de Milo Sepúlveda y su libro de cuentos *Mano dura*, publicado por Juan Firula en 1967.¹⁹

La primera novela de Luis Rivano había tenido un buen inicio y había sido acreedora de un premio en el que la editorial Zig Zag se había comprometido a incorporarla a su catálogo hasta que el departamento de policía, para el cual en ese momento trabajaba Rivano y tras ser consultado, prohibió la publicación de algunos pasajes. El Paco Rivano, en un acto de autonomía artística decidió responder publicando por sus medios la breve novela. Con esto consigue ser expulsado de la institución, así lo recuerda el año 2001 el a esas alturas dramaturgo de los bajos fondos:

Aprendí la lección con *Esto no es el paraíso*, mi primera novela, la que hablaba de los *pacos*. Con ella gané un premio, que consideraba la publicación en Zig Zag. La editorial consultó a la Dirección General de

¹⁸ La trayectoria de Méndez Carrasco es más dilatada y como decía es la más abundante junto a la de Rivano. Comienza en 1948 con el libro de cuentos *Juan Firula*, en 1951 otro conjunto de relatos, *El Carretón de la viuda*, en 1955 su primera novela, *Mundo herido*, que aunque no esté considerada dentro de la saga de *Chicago Chico* de 1962, es su antecedente en cuanto muestra la infancia del personaje de la tetralogía. Otro libro de cuentos en 1958, *La mala intensidad*. El mismo año de la publicación de *Chicago Chico* aparece otro libro breve dedicado a la pasión de Méndez Carrasco, *Dos cuentos de Jazz* (1962). La saga de *Chicago chico* sigue con *¡Ordene mi teniente!* de 1965, continúa con *Cachetón Pelota* en 1967, y cierra con el coprolálico *La mierda* de 1972. La saga completa es una autoproducción Juan Firula. En narrativa por último un libro de cuentos de 1980 que, comúnmente pasa inadvertido, *Noche sin número*. En otros géneros hay que destacar también *Crónicas de Juan Firula* del 65 y el *Diccionario del coa* de 1979.

¹⁹ Si hubiera que dibujar una órbita en torno a la narrativa de los bajos fondos, además de Milo Sepúlveda, podrían gravitar en una elipsis similar Luis Hernández Díaz (El Guari) y particularmente la excéntrica presencia del argentino José Roberto Rubio y su novela *La vuelta al pago en 82 años*. (*Memorias del Loco Pepe*), publicada por Ediciones Rafaga en 1967. Por otra parte Pablo García es una figura vinculable al grupo, pero su caso es paradojal, dado que está reconocido en las listas literarias de la generación del 50, obtuvo premios literarios (Gabriela Mistral y Andrés Bello), editó por sellos editoriales conocidos (Zigzag y Editorial Andrés Bello), pero quedó relegado al cuasi anonimato. Por su parte Luis Hernández Díaz, también conocido como el “Papillón chileno”, junto al Loco Pepe y Gómez Morel bien pueden configurar un subgrupo dedicado al tema de la marginalidad y la formación delincriminal.

Carabineros, organismo que recomendó algunos cambios. Yo no acepté, me dieron de baja y me tiraron los originales por la cabeza... [prosigue la columnista que alterna con la entrevista] Era el año 1965 y Rivano tenía 32 años. Decidió autoeditar su libro y venderlo puerta a puerta (10).

A partir de este hecho la vida literaria de Rivano se transforma en una constante lucha por adquirir notoriedad en distintos géneros pero siempre o casi siempre por sus propios medios y especialmente a partir de su oficio de librero y desde las distintas librerías que tiene en la calle San Diego. En una entrevista dada a revista Paula en 1973, Amanda Yáñez lo describe de la siguiente forma:

Terriblemente individualista, no iría jamás a una editora a pedir que le publiquen una de sus obras, prefiere continuar con su onda de libros feos porque él cree que son tan buenos que se impondrán por sí mismos y que llegará el día en que Rivano y compañía sean una gran empresa formada por sus librerías y una imprenta donde trabajarán todos sus hijos, con él –el sumo patriarca – a la cabeza (46).

Sin ir más lejos la librería de Rivano se transformará en su propio sello editorial al que bautiza de una manera auto referente y bien poco creativa “Ediciones de la librería de Luis Rivano”. De los cuatro, no cabe duda, es a la larga el que alcanzó un estatus editorial mayor, ayudado en parte también por su labor en el teatro. Este estatus queda sellado, en concreto, el 2010, con la publicación de su *Narrativa completa* (Reunida 2016), también con otra novela que apreció el 2015, *Pedro Ivanovic, terrorista* y por último ahora, recientemente, el año 2017 con la aparición de una novela póstuma, *Mis tres homicidios*. Todos estos libros fueron publicados por Alfaguara.²⁰

²⁰ Las novelas que más me interesan como puede suponerse son las que están dentro del marco histórico propuesto. Estas primero fueron auto editadas bajo el sello Androvar y luego, como señalé, al alero de su

Sin duda el caso de Gómez Morel es el más sintomático de los cuatro, dado que es el que está más apartado y marginalizado por su condición delictual y sus continuas estadías carcelarias, pero paradójicamente es el que logra un mayor “éxito” editorial con su primera novela *El Río* (1962), proyectada por su autor como una tetralogía autobiográfica que nunca completó pero que bautizo como *Mundo adentro sentado en un palo de escoba*.²¹ Esta obtuvo renombre por la traducción y publicación que logra agenciar y prologar Pablo de Neruda en 1974 para la importante editorial francesa Gallimard. Apareció rebautizada al francés como *Le Rio Mapocho*. El hecho de ser el autor más desamparado y ocupar la posición de víctima típica del pícaro le valió la tutela de varios mecenas literarios, pero también espirituales, que apoyaron su proceso de “rehabilitación” a través de la escritura:

En la década de los sesenta, siendo indultado y bajo la protección de algunos benefactores como Blanca Grove, los doctores Milton Calderón Rosset, Francisco Hofman, Guillermo Varas, Claudio Naranjo y sus respectivas esposas, comenzó su difícil carrera como literato escribiendo su primera novela titulada *El Río*, relato autobiográfico y biográfico de su vida junto al río Mapocho, la que ha tenido 17 ediciones en América y una en Francia (Carvacho Alfaro 75).

librería. Las tres primeras constituyen una saga que trabajaré en el tercer capítulo: *Esto no es el paraíso* en 1965, *El signo de Espartaco* en 1966, y *El cuaderno de Víctor Hidalgo* en 1967. Ese mismo año sigue con una novela acerca de un joven prostituto, *El apuntamiento*, en 1972 narra la relación amorosa y social entre un traficante y una consumidora de drogas de clase alta, *Tirar a matar*, que me parece por la cantidad de reseñas en prensa que tiene, junto a *El apuntamiento*, la más exitosa. En el año 1973 produce dos libros, una novela corta, como todas las anteriores, *La yira*, y un libro de cuentos, *El Rucio de los cuchillos*. El cuento homónimo será llevado al teatro en los 80 y tendrá bastante buena prensa y aceptación por parte del público. Será reestrenada varias veces.

²¹ Claramente Gómez Morel es el que menos escribió y más que montar una pequeña empresa editorial y explotar un mercado, digamos que se dejó editar y publicar por distintos patrocinadores (Milton Calderón y Claudio Naranjo por ejemplo) quienes auspiciaron su entrada al mundo de las letras. *El Río* fue editado por Arancibia hermanos en 1962 y *La ciudad* fue editado por Ediciones de Librería Renacimiento en 1963. A ello habría que agregar la publicación póstuma de *El mundo*, que realizó Tajamar Editores el año 2012. La cuarta parte, que cerraría la saga, es anunciada por Gómez Morel en innumerables lugares pero hasta hoy no existe. En la solapa de *La ciudad* la adelanta con el título *El Regreso*.

Como sea su éxito es breve y evidentemente fue el menos productivo y el que tuvo una carrera literaria más errática y de menor fortuna a la larga. Las apariciones en prensa de Gómez Morel en la primera mitad de los 80 en donde ofrece clases de escritura autobiográfica para poder mantener a su familia y costear su enfermedad no son un *clásico de la miseria*, sino que más bien revelan una posición material realmente deplorable que adquiere un tono verdaderamente patético al ser puesto en escena en un medio público. La dura realidad, al parecer, venía de mediados de los 70 o un poco antes. En 1976 es Gómez Morel quien escribe para *Las Últimas Noticias* –con el título de: “Escritor clama por ayuda”. El mismo año, y para el mismo diario, le presta apoyo el escritor y periodista Andrés Sabella: “Solidaridad para Gómez Morel” (5). En un artículo anónimo también del mismo medio en 1978 se informa, encabezado por una foto de su esposa e hijos, la precaria condición del escritor. El título del artículo denuncia “Dramática situación de familia de escritor” (11), y la bajada complementa la fatalidad con la noticia de que, “Gómez Morel abandonó su hogar hace una semana” (11).

Entre todas sus intervenciones en prensa por esos años no dejan de ser curiosos dos pequeños artículos que aparecen en 1981 publicados por *Las Últimas Noticias*, nuevamente, y *La Segunda*: “Escritor se ofrece” y “Clases de un autor de éxito”. En ambos Gómez Morel pretende sacar partido comercial de un capital cultural exiguo que dada la desesperación por conseguir un medio de subsistencia termina por exponer una escena de limosna literaria en el que el éxito y el fracaso se confunden en un mismo acto. En el último de los artículos señalados más arriba se publicita como un: “escritor de prestigio internacional [que] da clases de técnica literaria a quien o quienes deseen perpetuar sus vidas mediante la narración de sus vivencias. Se asegura la más absoluta discreción. Dirigirse a Alfredo Gómez Morel” (7).

En términos colectivos no se puede decir que hubo la voluntad de establecer y delimitar con cierta constancia a un grupo literario con nombre y apellido, pero sí que hubo ciertos vínculos que hizo la crítica literaria, como hemos visto, y ciertos guiños que se dieron en mayor o menor medida entre los cuatro autores. En “Cuatro voces autodidactas en la literatura chilena” Rivano, a la vez que afirma lo dicho: “Ninguno de nosotros formó ni buscó formar parte de algún grupo cultural o literario” (15), hace el ejercicio de recordar que con Luis Cornejo, y un conjunto de artistas más, entre ellos, Méndez Carrasco, vendieron sus libros preferentemente en lugares públicos de la ciudad de Santiago:

Con Luis Cornejo algún tiempo después, cuando publiqué mi primer libro *Esto no es el paraíso*, nos juntamos también con Armando Méndez Carrasco, Javier Rodríguez Lefebvre y Manuel Balbontín, el historiador, y los cinco nos instalamos en la Plaza de la Constitución, sin pedirle permiso a nadie, a vender nuestros libros. Fue una aventura bastante interesante, cinco escritores desconocidos vendiendo sus libros. Debió haber sido en el año 1963 (15-6).

Por otro lado Luis Rivano y Armando Méndez Carrasco eran compadres, ambos fueron carabineros e intentaron autogestionar espacios para el cultivo de una amistad literaria. Rivano recuerda que: “Con Armando Méndez Carrasco, además de ser amigos, fuimos socios. Arrendamos un pequeño local en la galería Karmy de San Diego 119 y nos instalamos con una librería que, más que negocio, era una pequeña oficina donde animábamos unas tertulias muy entretenidas” (16).

En la “Presentación” de *El Río* que escribe Alberto Fuguet para editorial Sudamericana en los 90: “Alfredo Gómez Morel y “El Río”: el clásico de la miseria”, describe el ambiente popular y marginal por el cual estos autores distribuían sus

creaciones: “se autoeditaban y vendían como locos, en bares y ferias, prostíbulos y restaurantes. Nada de librerías o aulas académicas. Aquí todo era vereda, olor a alcantarilla, la luz que se cuele del clandestino de la esquina” (Fuguet 20). Tengo la sensación de que Fuguet exagera un tanto la circulación que lograron agenciarse los integrantes de los bajos fondos, así como las distintas asociaciones que crearon entre sí. Al parecer el hecho de vender los libros en espacios emblemáticos de la ciudad tuvo ciertos réditos puesto que con esta intervención callejera lograron proyectar un área de visibilidad literaria que es modelada por la ocupación del espacio público, utilizando la calle como locus desde el cual captar –o crear- a sus lectores, pero describir el público, como un receptor totalmente fuera de la órbita letrada, y los espacios donde se producía el intercambio como exclusivamente marginales e ilegales es, me parece, el fruto de un entusiasmo mitificante, lo que no quiere decir que en ciertas ocasiones no se diera ese tipo de relación –estética y comercial- con el lector.

Lo importante que se puede extraer de esta *praxis editorial* es que la opción por salir a la calle a vender su producción literaria muestra la clara intención de buscar otros medios de distribución y también de llegar o crear un público alternativo con características populares diverso sin exclusión de un público de clase media, que pienso que a través de un análisis de sus narrativas puede resultar ser el lector implícito que busca la *forma de representar lo marginal* en sus novelas.

Es particularmente a través de las intervenciones en prensa y la información que entregan algunos críticos que podemos conocer cómo se instalaron en el negocio editorial la narrativa de bajos fondos. En algunos de estos mismos artículos también podemos testificar su práctica editorial en unas poquitas fotos, en concreto tres, que están anexadas a las columnas de prensa. Por ejemplo observamos en una foto del diario *La Época* a Luis Cornejo vendiendo sus libros irónicamente en el centro de la ciudad:

“Hace dos años que acude cuando puede a Plaza de Armas” (32). También en una foto del diario *La Tercera* lo vemos como: “se instaló en el Paseo Ahumada, entre catedral y compañía, a vender su producción literaria” (19). Pero la más nostálgica es la que aparece en uno de los artículos de Alberto Fuguet: “Ficción de papel de roneo (o nuestra propia literatura barata)”, en donde se muestra a mediados de los 60 a un joven Luis Rivano y a un poco más adulto Méndez Carrasco, en compañía de otros artistas, instalados improvisadamente en la cuneta para vender sus novelas.

F. El circuito cultural de la narrativa de bajos fondos

Bernardo Subercaseaux en su *Historia del libro en Chile* propone y describe tres circuitos culturales de producción, distribución y consumo que emergen a partir de la mesocratización de la sociedad chilena a finales del siglo XIX, y que de acuerdo al crítico se proyectan de distintas maneras en el siglo XX:

podemos concluir que a final de siglo operaba –al menos en Santiago y Valparaíso- lo que podríamos llamar una constelación moderna de cultura, compuesta por circuitos culturales paralelos, cada uno con sus propias lógicas de producción y de consumo, y también con productos artísticos y públicos diferentes. Un circuito de alta cultura o arte culto que ejemplificamos con la ópera y el Teatro Municipal; otro de cultura de masas orientado a la entretención y producción en serie que ejemplificamos con la zarzuela, el género chico y el folletín; y por último, un circuito de cultura popular que ejemplificamos con las hojas

de lira y la poesía popular. En cada uno de estos circuitos se distribuían y consumían textos impresos y libros” (106-7).²²

Yo añadiría que la incomunicación o el paralelismo de estos circuitos extendidos hacia mediados de los años 50 y la década de los 60 se hace cada vez más porosa a partir de la aparición de un mercado que estimula formas de cultura y comunicación mucho más complejas y diversas, tales como la radio, la televisión, la publicidad, la tecnología y sus derivados, y que de distintas maneras erosionan una tradición humanista e ilustrada. Bajo esta tripartición de los circuitos culturales, la narrativa de los bajos fondos aparece orientada hacia un público amplio en razón de los lugares en los que instalan sus puntos de ventas. Estos espacios son los que brindan la posibilidad de llegar a un público popular así como a la clase media que transita por el centro histórico de la ciudad.

La percepción general que se tiene de estos autores es que acercan una dimensión social marginal a un público de clase media que no deja de ruborizarse con el material innoble que, a esas alturas, al parecer, aun no logra ser asimilado por los estándares estéticos de la época. Este material, *magister dixit*, imita al hombre peor de lo que es, tanto que obliga al mesurado Alone a alertar de la siguiente manera al lector que desee leer *Barrio Bravo* de Luis Cornejo: “Cúidense de él las señoras, las niñas y también los caballeros educados, de paladar y sistema nervioso vibrante. No va a pasar ningún buen rato leyéndolo” (33). Armando Méndez Carrasco en la entrevista ya citada a María Angélica de Luigui reclama, frente a la pregunta respecto de la censura de

²² Al igual que en el Capítulo X “Ampliación y diversificación del mercado cultural”, contenido en el tomo II de su *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*: “las transformaciones de la cultura nacional que se advierte a finales de siglo son las siguientes. Ampliación, diversificación, segmentación y especialización del mercado cultural; inicio de una constelación cultural de tipo moderno, con circuitos culturales paralelos, de elite, de masas y popular; proyección en la cultura nacional de las tensiones desencadenadas por la modernización y por las necesidades y dificultades de la integración social (entre capas medias y altas, campo ciudad, lo nacional y lo internacional, lo nuevo y lo tradicional)” (429).

cuatro de sus escritos, que el uso ordinario del lenguaje en sus novelas es parte de su especificidad literaria: “La tremenda cosa, yo soy especialista en bajos fondos, ¿cómo voy a escribir de otra manera?” (6). En otra pregunta se hace más clara la delimitación de su posición en relación a la frontera entre ambos circuitos, el marginal, del cual se nutre, y el de la novela marginal, la que produce y distribuye a un público que quiere ser masivo: “me mezclé con lo más mafiosos de los mafiosos, con la “María Económica, el “Balalo”, el “Queno”, el “Cachetón Pelota”, del cual hice un libro... todos salteadores y bandidos... y, sin embargo, yo me salvé” (6). Ese intento de mediar entre dos realidades sociales lo podemos clasificar como una especie de acto transculturador que negocia literariamente un contenido y una toma de posición marginal con una venta masiva para un público lector no académico, de clase media y popular, que busca algo fácil y entretenido de leer.

Pero la evidencia más conflictiva de este pasillo ambiguo entre lo popular/marginal y los sectores medios lo encarna Alfredo Gómez Morel, autor/personaje que vive en un tránsito irresuelto entre su actividad delictual y su rehabilitación a través de la alfabetización literaria de su vida. En el umbral paratextual (Genette) de *El Río* aparece una dedicatoria al Doctor Milton Calderón y a su esposa; ella da cuenta de cómo el entorno patrocinador lo insta a no publicar algunos pasajes abyectos o a lo menos escabrosos. La dedicatoria reza de la siguiente manera: “Dedico este libro al doctor Milton Calderón y a su señora doña Gisele. Les entrego esta obra con amor y gratitud ... espero que perdonen algún día mi insistencia en incluir en el libro tantos pasajes que desapruaban y a su juicio no debieron publicarse” (7). También se incluye el extracto de una carta que está firmada por el “Reverendo cura párroco de San Felipe, Pbro. Don Guillermo Echeverría M.” que a pesar de ser la respuesta a otra

misiva hecha por una religiosa, puede ser leída como un preámbulo que excusa al autor y previene al posible lector de cualquier malestar moral que produzca su lectura:

Estimada Sor..., el caso a que usted se refiere es bastante delicado y peligroso. Conozco a Luis Alfredo desde mi llegada a ésta, y sé toda su novelesca vida y rara historia, pues la buena señora **que lo recogió al nacer, encontrándolo tirado en un conventillo próximo a la muerte,** fue doña Catalina de Osorio, persona muy allegada a esta parroquia (19, la negritas son suyas).

Otra percepción receptiva que se puede recoger es que la literatura de bajos fondos es una narrativa rápida y simple de ser leída a pesar de que constantemente se le achacan defectos de distinta índole (formales, estéticos, morales o políticos). Los artículos de prensa insisten una y otra vez en esta cualidad –o calidad- que por lo general se percibe como positiva pero insuficiente. La “Crónica Literaria” que escribe Alone para *El Mercurio* cuando se publica *Esto no es el paraíso* de Luis Rivano plasma de principio a fin este rasgo: “se ha dicho que no hay virtud más difícil que la concisión. Con la sencillez y la naturalidad componen “el barniz de los maestros”. El carabinero Rivano posee esa virtud hasta ese extremo en que las virtudes comienzan a convertirse en vicios” (3). En 1970 a siete años de lanzada su primera novela, *Esto no es el paraíso*, Luis Rivano responde utilizando el juicio que ha recibido del público común y corriente, esto es, el que no ejerce un lugar de crítica profesional: “todos coinciden en que mis libros son fáciles de leer, encuentran el estilo sencillo, realista, ameno. Además les gusta que yo les cuente de la vida de seres que ellos ven todos los días y que, por lo tanto, conocen su psicología y su lenguaje y comprueban la realidad de mis relatos” (“Rivano escribe sacudiéndole el polvo a los libros” 13).²³ En los cuatro casos se puede

²³ Alberto Fuguet al prologar *El Río* haciendo una referencia general al grupo dice que: “su prosa pecaba de exceso y es probable que sus libros posean más ripios de lo necesario” (21), pero la paradoja queda

seguir un historial que apunta defectos, pero defectos que producen efectos positivos. La narrativa de bajos fondos hace del defecto (y/o lo defectuoso) algo efectivo en términos literarios.

El haber tenido un relativo éxito comercial también es coherente con la ocupación de un lugar marginal en la narrativa chilena. Para Subercaseaux la validación de los circuitos pasa por la relación que establecen con su público lector: los circuitos de clase media y popular se validan por su alcance masivo y por ende en virtud de sus ventas, en cambio el circuito letrado o culto, reconoce la virtud artística entre pares y especialistas autorizados. Siempre con esa mezcla de fracaso y “éxito” Luis Cornejo contesta en 1988 a Maura Brescia para diario *La Época* que: “Aunque dice modesto “no soy uno de los autores favoritos”. No puede quejarse [continúa la periodista], su primera novela *Barrio Bravo* ya superó las siete ediciones”. Los cuatro autores, aunque a veces como decíamos al inicio se quejan por su desplazamiento del campo cultural, por lo general se jactan del éxito de ventas y de las cuantiosas reediciones que han generado sus novelas. Mario Ferrero en diario *La Nación*, a un año de ser lanzado *Esto no es el paraíso*, declara que al momento de ser publicado el libro: “los ejemplares volaban de las librerías”. En un artículo aparecido para revista *Vea* en 1974, “El río Mapocho

mejor planteada en el libro de Gómez Morel, ya que: “la gracia de *El río* es que es tan espontáneo, tan lleno de fallas, tan ambicioso e irregular, que termina siendo genial” (22). Antonio Rojas Gómez al comentar la reedición de *Barrio Bravo* el año 1999 hace su parte con Luis Cornejo. “si reconocemos imperfecciones formales en la obra de Luis Cornejo, no podemos ignorar el poderoso impacto que producen sus historias” (8). Armando Méndez Carrasco tampoco se salvó de las críticas de todo tipo como la que inicia el artículo “Aperitivo para un plato fuerte”, de Enrique Ramírez Capello: “Se resiste con empecinamiento a tecnicismos, academias y doctrinas. Sus trabajos parecen siempre provisionales y a medio hacer: situaciones vagamente apuntadas, reproducción pronta y fácil del bajo fondo” (8). Sabemos por otro lado que las acusaciones de coprolalia que se han hecho contra Méndez Carrasco han significado una visión defectuosa del uso de su lenguaje literario, pero también como algo que representa un interés para los estudios del lenguaje: “Estetas y retóricos desdeñan sus dialectos y tonos vulgares. aunque éstos constituyen –muchas veces– modelos fonéticos. Sus libros (“Chicago chico”, “Cachetón Pelota”. “¡Ordene, mi teniente!” y “Crónicas de Juan Firula” multiplican ediciones. Y llaman la atención de los catedráticos Rodolfo Oroz, insólito Premio Nacional de Literatura, y Hugo Rivera)” (Ramírez Capello 8). Por último de Luis Rivano por su dilatada trayectoria y por su mayor presencia en prensa, se podría elaborar una antología de vicios literarios. De las muchas escojo una que expone claramente esto del defecto que luego se sopesa con algunas virtudes efectivas, escrita 1971 para diario *El Clarín* por Lord Callampa: “[sus novelas] son excesivamente breves, siempre brillantes pero también en las que faltaba algo; no sabría cómo definirlo; tal vez mayor elaboración, más complejidades, otros personajes, eso que convierta el monólogo del protagonista en un verdadero mundo o, siquiera, un fragmento de mundo” (5).

desemboca en Francia”, y a propósito de la edición francesa el artículo dice que: “*El Río*, a secas, apenas nació aquí vendió 45 mil ejemplares y ahora empieza a inundar tierra europea” (3), y Gómez Morel se entusiasma tanto que declara: “tener lista una tercera obra que se llamará *El mundo*. Sin falta modestia, creo que superaré a Papillón” (3). Es en este sentido comercial *extensionista* que la narrativa de bajos fondos transita entre “el circuito cultural de masas y capas medias” y “el circuito de la cultura popular”, quedando segregado de esta manera del “el circuito cultural de elite”. Por otro lado, y a partir de esta interpelación comercial a un público masivo y popular que demanda simpleza y entretenimiento en las narraciones que lee es que se puede establecer una hebra que conecta al folletín o al género chico, descrito por Subercaseaux en ambos libros citados, y la narrativa marginal que estudiamos.²⁴

²⁴ La sugerencia que vincula a la literatura folletinesca con la narrativa de bajos fondos se la debo al profesor Leonidas Morales. Por lo que he podido averiguar el fenómeno –cultural y literario- del folletín en Chile ha sido escasamente estudiado. Me temo que no existe un estudio específico del sistema de enunciación ni tampoco de los contenidos de sus enunciados. En relación al campo y el circuito cultural del folletín el *Panorama literario de Chile* (1961) de Raúl Silva Castro, establece un canon y un corpus de la literatura folletinesca en el siglo XIX (196-207), a saber: Martín Palma (1821-1884), José Antonio Torres (1828-1864), Daniel Barros Grez (1834-1904), Livorio E. Briebe (1841-1897) y Ramón Pacheco (1845-1888). La evolución del folletín y su dimensión popular en la historia de la cultura europea la podemos leer en los capítulos II y III *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, de Jesús Martín-Barbero. Teniendo en cuenta este último trabajo de Martín-Barbero y haciendo una extrapolación de este al contexto chileno comprendo que a nivel de la enunciación las semejanzas entre el folletín y la narrativa de bajos fondos son tangenciales, ambas comparten el mismo circuito social de recepción medio-popular, pero en cuanto a los medios de producción y difusión difieren bastante, dado que el folletín “no tiene la estructura cerrada de un libro, sino la abierta de un periódico o la entrega semanal, que a su vez implica un *modo de escribir* marcado por la doble exterioridad de la periodicidad y la presión salarial, y que remite (responde) a un *modo de lectura* que rompe el aislamiento y la distancia entre el escritor y lo sitúa en el espacio de una interpelación permanente por parte de los lectores” (143 las cursivas son suyas).

G. La “posición” excéntrica

Hasta el momento mi intención no ha sido seguir un hilo biográfico de cada uno de los autores. No he querido reconstruir cronológicamente su trayectoria vital centrándome en un esquema secuencial (nacimiento, padres, formación, estudios superiores etc.) que tenga por centro a un sujeto sin tener en cuenta los efectos del campo literario en el que desarrolla su recorrido como narrador. Hasta aquí he dispuesto una lectura que va de los medios al sujeto. En palabras de Pierre Bourdieu:

Tratar de comprender una carrera o una vida como una serie única y suficiente de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un sujeto cuya constancia no puede ser más que la de un nombre propio socialmente reconocido, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto de un metro sin tomar en consideración la estructura de la red, es decir la matriz de las relaciones objetivas entre las estaciones (*Las reglas del arte* 384).

Sin embargo, desde mi punto de vista es importante rescatar algunos elementos biográficos vinculados a los trabajos, oficios o actividades que ejercieron cada uno de los integrantes de los bajos fondos. Lo que me preocupa no es conectar estos elementos con su origen socio-económico sino con un rasgo de excentricidad que marca su actividad como escritores. El autor de bajos fondos realiza distintas actividades que están más o menos por fuera de la dimensión de la escritura, pero que ellos resaltan como un factor fundamental al momento de ejercer el trabajo narrativo que llevan a cabo. Este rasgo de excentricidad devuelto como una forma de inversión cultural sobre la actividad creadora también es descentrado en el sentido de que entrega un componente multifacético que en muchos casos cubre con un halo extravagante la

construcción de sus imágenes públicas, como autores que hacen de su novelesca vida - parafraseando al párroco de San Felipe-, una rara historia.

De Armando Méndez Carrasco se dice que escribió *Chicago chico* cuando trabajaba para carabineros, al igual que Luis Rivano y *Esto no es el Paraíso*. Andrés Sabella en 1982 para la sección “Linterna de papel” del diario *El Mercurio* publica una crónica en la que recuerda el tiempo que lo conoció. En ella hace mención a su trabajo en la policía, pero también agrega que ese trabajo: “se encontraba muy distante de sus aficiones y satisfacciones. Eran estas el baile y las charlas de noche, en cualquier esquina de la tierra” (2). De acuerdo a otro artículo ya citado y que aparece en 1980 en la revista *Mundo del domingo*, sabemos que Méndez Carrasco paralelamente a su carrera de escritor que se mezclaba en un ambiente bohemio artístico y delictual en donde gozaba de un gusto eufórico por la música jazz y su baile, el swing: “en esos años fui campeón de swing [recuerda Méndez Carrasco] y conocí la noche en toda sus dimensiones” (“Juan Firula visto por Pantagruel” 3), también prestaba servicio a Carabineros, institución en la que, acorde a su afición como narrador, consigue primero el cargo de cabo escribiente, para terminar su carrera de policía como: Secretario de Redacción de la Revista de Carabineros: “gran parte de *Chicago chico* lo escribí en una de las mesas de “El tráfico”, en el mismo tumor [sic] de la Casa Colorada en que, cuando era modesto escribiente de Carabineros, se amanecía bailando y conquistando los aplausos, por su virtuosismo terpsicóreo, de la Cáfila Hampona” (Pantagruel 3).²⁵

²⁵ No deja de ser anecdótico que en la entrevista a María Angélica de Luigui, otra vez con esta mezcla de orgullo por el éxito cuantioso logrado con las ediciones, pero molesto por la censura que le hizo la dictadura, declare que: “de la “Mier...” se hicieron siete ediciones en dos meses, en 1972. Pero llegó la junta militar y me sonó por coprolálico, por el lenguaje que utilizo” (6), y un año después en la entrevista “Juan Firula visto por Pantagruel. La noche”, sorprenda al entrevistador diciendo, a propósito de la publicación de su *Diccionario del coa*, que: “de mi prosa se han preocupado filólogos de la talla de José Camilo Cela, Mario Ferreccio y el doctor Rodolfo Oroz ¿Por qué no podría figurar en la academia” (3). Y al parecer sus deseos se hicieron realidad ya que Andrés Sabella en un artículo escrito el año 1989, “Santito de los pelusas”, nos informa que es justamente el uso popular del lenguaje lo que lo conduce a ser nombrado: “miembro honorario de la Facultad de Castellano de la Universidad Católica” (9). Otra cuestión que va más allá de lo anecdótico y que pone en situación escabrosa al autor, por lo que sugiere la

Pero Armando Méndez Carrasco no tan solo fue el pelusita que flirteó con la academia sino que además emigró a Los Ángeles, Estados Unidos, donde se convirtió en pintor naif: “súbitamente, desapareció del país, para aparecer en Estados Unidos. En Los Ángeles se instaló e hizo diversas gestiones para terminar ahora, en pintor. Ha expuesto, recientemente, en Galería de Arte Lawrence, de Santiago, sus pinturas de negros” (Sabella, “Juan Firula del Mapocho a California” 2). De acuerdo a lo que señalan varios críticos chilenos también se convirtió a la religión mormona, dato tan extravagante que pasa desapercibido dentro de su multifacética personalidad, tal cual lo describe Enrique Ramírez Capello: “Protagonista empedernido de las horas pícaras y audaces, conocedor de aquellos de la copa repetida, el paso diestro y la puñalada hábil, carabinero y mormón “en desuso”, escritor de ventas y no gravedades.” (8). Y Como si fuera poco en la crónica “Juan Firula visto por Pantagruel. La noche” expresa sus más profundos deseos de que “A mí más que pintar y escribir, me gusta inventar comidas. Pienso que si me dedicara a fondo llegaría a ser famoso por mis cazuelas, estofados y guatitas ‘Juan Firula’” (3).

Desgloso este conjunto de elementos biográficos sueltos tratando de centrarme en las actividades productivas y en algunas anécdotas para mostrar cómo estas incidieron en sus vidas pero especialmente porque ellos sintieron que sin estas experiencias su carrera literaria hubiera tomado otro rumbo estético. Así lo entiende Méndez Carrasco al hablar de *Chicago chico*: “llevé una vida borrascosa, al margen de los convencionalismos, pero sostengo, que sin haberlo vivido, solo habría escrito un libro más y no algo único en su género. En *Chicago chico* hay sangre sudor y lágrimas, materiales que encontré abundantemente en esos años en que hice de la noche día y me

misma entrevista con de Luigui, es que al caballero le gustaban las menores de edad, en términos apropiados al autor y acorde al lenguaje de la época, era un viejo verde: “mientras eso ocurre [escribe la entrevistadora] asegura que es un “playboy pobre, siempre bien acompañado”. A la crónica llegó con una jovencita que presentó como su secretaria. ‘La estoy educando, la voy a mandar al Liceo y después me voy a preocupar que se case bien. Siempre me van a ver bien acompañado de niñas hermosas’” (6).

disipé en un ambiente corrosivo que no ha vuelto a tener Santiago” (“Juan Firula Visto por Pantagruel. La noche” 3). En esta cita podemos ver cómo el material (bohemio) de la experiencia es percibido como referente literario, pero en este caso además se le adhiere el valor de la originalidad como resultado de este encuentro.

De los cuatro autores es Gómez Morel el que hace más crítica esta relación entre excentricidad y construcción de un personaje disperso. En su *toma de posición* dentro del *campo literario* transita hacia zonas ilegales que le suministran la materia prima para su producción literaria. En las bajadas de título de la entrevista que le hace Jean Valjean, “Gómez Morel, un clásico de la miseria”, se lee una información inexacta pero que muestra con claridad este entrecruce entre posición marginal, estilo excéntrico y práctica literaria: “ex pandillero que escribió cinco novelas autobiográficas, se dedica ahora a dar clases de literatura y estilo” (14). En este sentido es que se puede decir que la autobiografía de Alfredo Gómez Morel representa la ficcionalización – cinematográfica- de su carrera delictual en términos nacionales e internacionales:²⁶

En mi vida hice muchas cosas unas malas y otras buenas. Estando preso en la prisión colombiana de Huaracuara en las márgenes del Caquetá (afluente del Amazonas), protagonicé una fuga de película con el capitán Víctor Alfredo López. Esto lo relataré en *El Mundo*, como también revelaré pasajes inéditos de la azarosa existencia de Duvallier, “Tacho”

²⁶ La internacionalización de la carrera delincencial y literaria de Gómez Morel es un fenómeno excéntrico porque constituye una verdadera película B sobre drogas, violencia, delito y política corrupta en Latinoamérica. Pincelazos sobre *el viaje del héroe delinciente* se pueden leer en la prensa, por ejemplo en la entrevista “Hombre de el río, ciudad y los perros”, que le realiza Andrés Guzmán en 1980 para el diario *La Tercera*. También en “Un clásico de la miseria”, hecha en 1981 por Jean Valjean para el diario *Las Últimas Noticias*. Aquí, por ejemplo, podemos leer cómo reconstruye una de sus fechorías cinematográficas: “Tenía que raptar a George Raft, concesionario de todos los casinos de la Habana... organicé bien el secuestro, y lo llevé a cabo, entregando al actor de cine en una isla cerca de la capital cubana... no sé lo que le hicieron... recuerdo que tiempo después me lo encontré en Haití, pero él no me reconoció” (14). La lectura narrativa acerca del lanzamiento internacional de su carrera delictual está primero en *La ciudad*, la que acontece en Lima Perú, y luego en su libro póstumo *El Mundo*, en el que recorre múltiples países latinoamericanos (Colombia, México, Cuba etc.) llevando a cabo distintas actividades delictivas.

Somoza, Pérez Jiménez y de otros dictadores Latinoamericanos a quienes conocí personalmente” (“El Mapocho desemboca en Francia” 3).

Por su parte Luis Cornejo despliega toda una trayectoria de trabajos fuera (y dentro) de las letras, que son complementarios a su carrera como escritor. La actividad de Cornejo varía de los oficios más ordinarios hasta incursiones que están más relacionadas con las artes, fundamentalmente con las artes visuales: bastante teatro (como actor, dramaturgo y director) y en menor medida en cine (como productor y director artístico). Con todo, su formación académica incompleta como actor -“Estudié teatro dos años en la Universidad de Chile, en los cursos vespertinos. Después dos años más en la Universidad Católica y en seguida a la “papa”: al escenario” (“Luis Cornejo 40 años en el teatro” 36)- le permitió incursionar en esos dos mundos del espectáculo. El año 86, para diario *La Estrella* define las funciones que ha desempeñado en los rodajes en que ha participado: “En el “Chacal de Nahueltoro”, fui productor general; en “El final del juego” dirigí y produje “A Valparaíso”, largometraje dirigido por el documentalista holandés Ivens” (“Luis Cornejo 40 años en el teatro” 36). El diario *La Segunda* anuncia en 1988 el estreno de un material (dos cortometrajes, *Angelito* y *Final del juego*) que Cornejo había rodado veintiún años antes: “En el biógrafo exhiben película filmada hace 21 años” (28).²⁷

²⁷ Es evidente que existe un coqueteo entre el cine y la narrativa de bajos fondos, sin embargo es un tema que debe ser trabajado en específico; no está definido qué es eso del cine en sus realtos. Lo claro es que Luis Cornejo es el que más incursionó en el género a través de distintas facetas de su elaboración: El mismo año en diario *La Época* se nos informa que: “por una década estuvo a cargo de la producción de cine experimental de la Universidad de Chile. Llegó a ser camarógrafo y le correspondió ser productor ejecutivo del Chacal de Nahueltoro” (32); también se ha hablado de la narración veloz y visual de Rivano: “nunca había leído un libro más rápido que este. Suprime el tiempo. Uno se sienta para recorrer algunas páginas y, antes de levantarse, lo ha terminado. ¿Novela? No. Ni siquiera libro. Es una película veloz o no de esas con argumentos y largas exposiciones, sino un film documental, hecho a relámpagos, casi puro diálogo, sin un minuto de más” (Alone 3); por último, Gómez Morel alucina que su novela autobiográfica sea llevada a la pantalla grande: “Bertolucci, el celebrado director italiano, es uno de los interesados de llevarla al celuloide” (El Mapocho desemboca en Francia 2).

Otra parte de los trabajos de Luis Cornejo tienen algunos matices estrafalarios y explícitamente humorísticos. Varios títulos de artículos periodísticos y algunas citas de los mismos pueden resumir bien la versatilidad y la capacidad para discurrir en distintos oficios y aéreas artísticas. Apuntando el estreno de una de sus obras de teatro, *Asesinato y fuga en Re*, el diario *El Mercurio* titula: “Un crimen perfecto planea el actor del chiste de Lukas”. En sección de espectáculos diario *La Época* presentan a: “Luis Cornejo, 40 años en el teatro. Baldosero y nieto de gasfiter cuenta sus éxitos como escritor” (36). Con foto en la que el autor aparece vendiendo sus libros, diario *La Época* nos lo muestra como: “Un escritor y actor que se hizo famoso como el “pelao” de Mentholatum” (“Luis Conejo” 32).²⁸ De los cuatro (Méndez Carrasco, Gómez Morel y Rivano) es sin duda alguna el más multifacético de todos: “todas las facetas de su vida bosqueja el escritor, actor, cineasta, director de escena y baldosero, Luis Cornejo” (“Luis Cornejo 40 años en el teatro” 36) y es el que muestra mayor fluidez al moverse en distintos campos culturales: “de obrero de la construcción llegó a Chile Films como extra y terminó siendo productor y director; de actor se convertía por obra y gracia de su generoso entusiasmo en el escritor de las aventuras de su *Barrio bravo*, libro que ya superó las siete ediciones” (“A los 67 años falleció el escritor Luis Cornejo” 35), y al igual que sus compañeros de grupo va a sentir que su vida laboral fuera de la escritura de su narrativa está introyectada en su propia producción: “estoy dándole una pasadita a una novela sobre la vida de los obreros de la construcción. Tema que conocí muy de cerca porque fui baldosero, como mi padre. Mi abuelo era gasfiter. O sea familia de

²⁸ *El Mercurio* de Antofagasta cuenta la triste –y chistosa– anécdota de que cuando vendía sus libros en Plaza de Armas: “la gente que pasaba se preguntaba: ¿si no es el pelao de Mentholatum?” Y no se equivocaban. Era. Mas de alguna vez se lamentaría ser más famoso por ese minúsculo spot, hecho para la televisión, que por su trabajo literario o de cineasta” (14). En sus trabajos como actor no deja de ser hilarante que el propio Cornejo relate su participación en la teleserie de canal 13 *Matrimonio de papel*, en el que: “hizo de un mozo a quien tiraban a la piscina” (“Luis Cornejo” 32).

obreros de la construcción. ¡Sino iré a saber sobre sus vidas!” (Luis Cornejo 40 años en el teatro” 36).

Hemos visto cómo el trabajo de librero y las librerías de Luis Rivano participan de su actividad como escritor. Falta observar como influyó su trabajo como carabinero que le dio el sobrenombre que lo hizo conocido: el Paco Rivano.²⁹ En una entrevista que da a diario *El Metropolitano* en 1999 vemos que el nombre de la conversación expone bien las tres actividades que lo distinguieron: “Luis Rivano, escritor, librero y dramaturgo”. En esta misma el autor aprovecha de contar cómo paso de Carabineros a la profesión de comerciante de libros:

Fui 11 años paco, me echaron, me quedé sin pega y no tenía profesión ni plata, pero sí media docena de chiquillos, mi único activo era una biblioteca y una colección de primeras ediciones, entonces empecé mi librería vendiendo mis propios libros, puse un puesto chiquitito que le arrendaba a un cura, muy buena persona, le pagaba el arriendo con libros. Y después un local en el mercado persa. Me gusta ser librero porque me entretiene San Diego (7).

Como se puede apreciar, el Paco Rivano, si bien tuvo que valerse de otros medios para impulsar primero su carrera como novelista y luego como dramaturgo, los hace concurrir a su deseo de publicar su propia obra. En el caso de Rivano el rasgo excéntrico lo leo más en su *toma de posición* política, que da cuenta de una persona que tuvo muchos guiños con la dictadura militar, guiños que le jugaron en contra de su fama literaria. El año 87 para revista Apsi hace una declaración con cierta moderación y estima: “que este gobierno ha hecho cosas buenas como el autoabastecimiento, ciertos

²⁹ No deja de ser humorístico que en el artículo “Luis Rivano, escritor y librero” escrito por Juan Andrés Piña en 1987 para la revista Apsi, aparezca en una de sus páginas una foto de Rivano joven y vistiendo uniforme a la que se agrega un texto que dice: “Cuando era carabinero: lo de “paco” no se lo saco más” (39).

logros económicos, el acuerdo con Argentina... pero eso no significa que yo desconozca el abuso de poder, las muertes, la tortura” (39). La moderación de todas formas puede ser contrastada el año 1999 en entrevista con Lucía Vodanovic; aquí la periodista de *El Metropolitano* literalmente observa que no cabe duda alguna de la militancia política de Rivano: “Pero no hay misterio alguno, porque en su librería tiene, justo delante de un poster de Marylin Monroe, una fotografía de Pinochet con la frase: “libertador de Chile”” (6). Sin embargo si uno se detiene en sus declaraciones a la prensa y analiza la ideología de sus textos resulta que hay un pensamiento político de mucho más difícil clasificación, que me propongo profundizar en la tercera parte de este trabajo y a partir del análisis de sus novelas. Por lo pronto adelanto una de sus declaraciones que muestran esta posición polémica –se autopercibe como “el típico caso del gallo que está donde no debe estar” (97)-, y que el propio autor no tiene problema en alimentar: “exacto no soy funcional para la izquierda ni para la derecha. Los marginados no le interesan a los políticos y yo soy fiel a la moral y a la vida de mis personajes” (“Luis Rivano, dramaturgo. Éxitos de los suburbios” 34).³⁰

No deja de llamar la atención que una persona que haya sido carabinero se clasifique como un libertario y en términos tan contra sistema. A pesar de esta aparente contradicción Rivano no dejará de insistir y hasta de manifestar cierto orgullo por el hecho de haber pertenecido a Carabineros, y más aún no deja de reconocer cómo la institución ha ayudado a su formación como escritor. Catalina Araos, en sección “Perfiles” del diario *La Nación*, lo entiende de la siguiente forma: “Luis Rivano afirma que todo sus conocimientos en los bordes debe agradecerlo a los once años que vistió uniforme de verde. Le gusta hablar de esa época, cuando era un joven carabinero

³⁰ En revista *Paula* el año 1973 se autodescribe con los siguientes calificativos “Soy Cínico, anarquista, personalista, soy libre” (45).

aficionado a la literatura, que aprovechaba las guardias para leer y las rondas para ver exposiciones o escuchar las famosas tertulias del café Il Bosco” (11).

Tampoco deja ser extraño que un carabinero se dedique a la literatura o más bien que un carabinero haya decidido, movido por las circunstancias, a autoproducir su carrera literaria: “Es un caso curioso. Muchos todavía lo llaman el Paco Rivano porque alcanzó nombradía literaria cuando siendo carabinero publicó: *Esto no es el paraíso*” (“Soy Cínico, anarquista, personalista, soy libre” 45).³¹ En efecto el propio Rivano reconoce para la *Revista del Sábado*, que ajeno a la buena recepción de Alone: “todos se quedaron en lo pintoresco del carabinero raso que escribía una novela” (3).³² Con todo Rivano confiesa a Bruno Vidal el año 2008 que el haber sido policía configura todos los aspectos de su vida, empezando por su carrera literaria: “De mi experiencia en carabineros salen mis tres pilares; mi formación como escritor y dramaturgo; esto de ser librero, para lo cual me sirvió el orden, la disciplina, el hacer las cosas en forma metódica; y, por último, esta filosofía de vida económica, social y política que tengo” (44).

³¹ Existe un artículo que escribió Armando Méndez Carrasco para el suplemento de *El Mercurio*, “Revista del Domingo”, que lleva por título: “Pare, mire y escuche. Un escritor en su camino”, con la bajada: “Carabineros de Chile en el mundo de las letras”, que por cuestiones de espacio no puedo citar completo, aunque pide un anexo, ya que trata sobre la producción literaria por parte de la institución policial a fines de la década de los 70, o sea en plena dictadura militar. Lo interesante no es tanto que él y Luis Rivano aparezcan como epígonos de la institución, sino que me llama la atención la cantidad profusa de autores y obras que cita. Aquí una pequeña muestra: “Sorprende ver la cantidad y calidad de escritores carabineros que existen. Entre muchos, recordemos hoy a Gustavo San Martín Ravanal, autor de cuentos como “El entierro”, “Juez de distrito” y “El cabezón González”; a Agustín Oyarzún, autor de “La Barrera”; al capitán Sergio Paniza, al mayor Guillermo Arancibia Bonilla, a cargo de la dotación de carabineros en el mineral de cobre de El Salvador, quien ya ha publicado dos novelas y un libro de cuentos (“La primavera comienza el once”, 1974, “El zorro Matías”, 1976 y “De norte a sur” 1976)” (24).

³² Recordemos de paso que de los cuatro autores es el que tuvo mejor acogida y recepción crítica en mayor medida por su trabajo como dramaturgo, y tal vez uno que otro reconocimiento desfasado por sus novelas. Por ejemplo en el 2010, su amigo y cliente Camilo Marks en la sección de “Artes y Letras” en el diario *El Mercurio*, presenta la *Narrativa completa* de Luis Rivano publicada por Alfaguara, la cual anuncia con el título de: “Gran Cronista de la marginalidad”. El crítico y escritor chileno no escatima en decir que: “Luis Rivano es muy superior a otros escritores con los que suele compararse, sobre todo Armando Méndez Carrasco y Alfredo Gómez Morel” (21). El mismo año también la destacada columnista Patricia Guerra escribe para *Las Últimas Noticias* y ve con buenos ojos esta publicación, comienza su artículo destacando que: “La reciente publicación de *Narrativa completa*, de Luis Rivano, puede considerarse un valioso material para la reconstrucción de la memoria” (54).

II. La estética realista en la narrativa de bajos fondos

El autor no es un literato. Desconoce engarces y racontos, no ha leído a Cortázar ni tiene nociones del “nouveau roman”; ignora, asimismo, las técnicas del monólogo y los desarrollos paralelos. Pero, y vaya esto como lección, el libro se deja leer.
Rodrigo Quijada. “Prólogo”.

A. Un realismo sin definición

La mayoría de los títulos periodísticos y los pocos artículos o libros con carácter académico que se han elaborado en torno a la narrativa de bajos fondos la inscriben como un movimiento literario realista. Creo no equivocarme al decir que existe una convención inconsciente entre los distintos comentaristas, reseñistas o críticos en manifestar el rasgo realista como la marca que distingue a este tipo de novela.³³ En este momento debemos recordar el testamento literario que elabora Luis Rivano, el cual fue citado en la primera parte, y que podemos generalizar como una autopercepción que tienen los cuatro autores de su propia producción literaria: “Desde hace algún tiempo ha empezado a hablarse entre nosotros, con algún grado de insistencia, de una literatura

³³ Más allá de la comprensión que tenga cada autor, de las variantes (naturalismo, criollismo etc.) o los adjetivos (crítico, social etc.) que pueda adquirir el realismo, tomo algunos ejemplos sin el ánimo de ser riguroso. En un artículo escrito en homenaje a la muerte de Luis Cornejo, titulado “Luis Cornejo Gamboa (1930-1992)” en el cual se le emparenta con Alfredo Gómez Morel, se dice que lo que vincula a ambas narrativas son: “dos rasgos [que] caracterizan a estos autores: el realismo y el uso del lenguaje real –coa–” (Santibáñez 3). El mismo Luis Cornejo, exhibiendo sus incursiones en la dirección y la dramaturgia a mediados de los 70, aclara que su teatro: “no tiene nada que ver con mi estilo anterior que era como ud. sabe, de un evidente realismo criollo como vio en mi novela *Barrio Bravo*” (*Las Últimas Noticias* 26). La crítica que hace Ricardo Latcham a *Chicago chico* de Armando Méndez Carrasco, aunque no sea literal, subentendiendo la filiación entre realismo y naturalismo, que es lo que justamente conduce al autor a un: “naturalismo desenfadado” (3). En la crónica que escribe Méndez Carrasco acerca del estado de las letras en la institución policial se describe a sí mismo como: “escritor instintivo, suple las destrezas artesanales con el tono de la verdad, de cosa vista de ‘a mí me pasó’” (22); y de Luis Rivano declara que el mundo de sus novelas esta: “todo dentro de un realismo costumbrista, ‘en crudo’, en vivo y en directo” (22). Según Andrés Sabella, en su artículo “Alfredo Gómez Morel”, el autor supo retratar: “la existencia real de los pelusas del Mapocho, de los cuales él formo parte activa” (3). De Luis Rivano me valgo de la declaración ya citada y agrego la facultad de Hernán del Solar, que ve en la carrera literaria de Rivano: “una incuestionable capacidad de narrador que respeta su sentido realista de la novela”. Con una mirada más de conjunto, Luis Valenzuela aprecia el rasgo como algo que emana de “los protagonistas de estas narrativas, cuyo realismo da cuenta de una configuración y entramado social y humano complejo” (Inédito 2). También para R. Carvacho Alfaro: “en general, estas narrativas podrían ser incluidas en el corpus perdido de lo que conocemos hoy en día como ‘realismo social’” (23). Siempre existe un contra ejemplo, en este caso el artículo de Ana Gavilanes, “La narrativa del subalterno como manifestación de la dimensión heterogénea de la sociedad”. Aunque, como veré en la tercera parte, su hipótesis me parece poco argumentable, la crítica nos dice que: “los personajes y los acontecimientos están fuera de la realidad, no tienen causa conocida, y no son a su vez causa de cambio” (14).

que abarca y retrata con realismo los sectores marginales de nuestro país” (*Narrativa completa* 15). Si bien esta clasificación, digamos bajo la forma de una lectura impresionista, es aceptable y yo la comparto, como concepto crítico, me parece, se le ha sacado poco rendimiento literario: primero en cuanto a que no se ha especificado qué es eso de la estética realista en relación a otras formas de realismo y, en segundo lugar, no se ha establecido cuáles son las *formas* que utiliza la representación realista en la novela marginal chilena. Este último punto me parece aún más importante que el primero.

Mi plan en esta segunda parte es dar cuenta de la narrativa de bajos fondos a través de una lectura diacrónica que sitúe al grupo dentro de una tradición realista latinoamericana en general y, en particular, en Chile. La entrada en esta segunda parte consiste en ver qué lugar ocupa el grupo dentro de la tradición del realismo chileno y desde aquí poder elaborar un “mapa” comparativo que delinee la función social que han encarnado las tendencias realistas más relevantes en el proceso histórico de la novela chilena (Decimonónica, Naturalista, Criollista y Vanguardista); en una segunda instancia voy a esbozar cómo la función estética se plasma en distintas formas literarias. Aquí pretendo describir e interpretar en *Barrio bravo* de Luis Cornejo, *Chicago chico* de Armando Méndez Carrasco, *El río* de Alfredo Gómez Morel y *Esto no es el paraíso* de Luis Rivano tres mecanismos realistas complementarios: me refiero al uso de la *particularización* propuesta por Ian Watt, la comprensión dialéctica –entre lo particular y lo universal- que tiene la categoría de *tipo* en Georg Lukács y la práctica del *plurilingüismo* en Mijaíl Bajtín.

Tal vez sí se ha sido definido el realismo de los bajos fondos pero, en mi opinión, se lo ha hecho de una manera deficiente y errada según las exigencias propias de los estudios literarios. Existen a lo menos tres visiones o impresiones acerca de qué es el realismo de estos bajos fondos; por supuesto, a veces las leemos apoyadas unas en

otras y por ende funcionando de manera conjunta. La primera visión, que yo identificaría como una *lectura referencial*, piensa la mimesis literaria como una réplica que puede ser comprobada –observada– científicamente en la realidad social. Como ejemplo de esto escojo una crónica que escribe Rodrigo Quiroz, “Sangre y selva bajo el puente”, la que intenta establecer un duplicado mimético entre la experiencia fluvial del columnista, que es la entrevista que sostiene con los pelusas de “hoy”, con los hechos y pelusas relatados en la novela *El Río* de Alfredo Gómez Morel: “bajo como lo hizo Gómez Morel hace más de 70 años... Como Marcela y Darwin, dos niños que hoy viven debajo del puente Bulnes” (28).³⁴ La segunda visión puede describirse como la de la *voz autorizada*: comprende que el relato es realista por el efecto jurídico y testimonial que produce la mimesis (auto) biográfica, confesional, y la *Bildungsroman* sobre la cual están configuradas las novelas o cuentos, en el caso de Cornejo. Así lo entiende Ana Gavilanes: “ellos son parte o han sido miembros del mundo que narran, por lo tanto, no han pasado el proceso de mimetizarse con lo narrado, sino que son de ahí”. De forma similar piensa R. Carvacho Alfaro en cuanto el grupo se constituye como un “documento social para dar cuenta de una realidad desde una perspectiva única: desde dentro” (43).³⁵ La tercera concepción sobre el realismo está enfocada en los *objetos marginales* de la representación, fuertemente influenciada por la división aristotélica entre un estilo alto y bajo de la mimesis. Si hay presencia objetual de un mundo

³⁴ Menos ingenuo, pero en una línea parecida de recepción hay un artículo que me llama mucho la atención por el temple místico y revelador que adopta Fernando Alegría en relación con el realismo de *El apuntamiento* de Luis Rivano. El crítico expresa que: “leo y encuentro la palabra-verdad. Medito, y descubro el concepto-verdad. Recuerdo al Santiago de ayer y hoy y este libro me lo presenta exactamente igual”. Lo interesante aquí es que la comprobación está mediada por la imaginación de un recuerdo en el que el realismo de la novela de Rivano revela la imagen reproducida de un Santiago nostálgico.

³⁵ El uso de ciertos géneros referenciales como garantía jurídica de veracidad de los relatos me parece que es un subentendido ilusorio que por lo general termina en una aporía. Esto podemos leerlo en varias entrevistas que da Gómez Morel a mediados de los setenta y principios de los ochenta; en ellas se concentra en re-contar su vida y con esto, paradójicamente, termina multiplicando el sentido de sus novelas. Por ejemplo, en una entrevista dada a Jean Valjean, “Alfredo Gómez Morel. Un clásico de la miseria”, declara que: “mi propia vida ha sido truculenta, fantástica, y no hay nada que pueda sorprenderme” (14), y como si fuera poco, el entrevistador agrega a esto que la saga que ha escrito Gómez Morel, “cinco novelas autobiográficas sobrecogedoras” —dato erróneo, hasta la fecha hay editadas tres— “son increíblemente realistas” (14).

marginal bajo, para esta lectura, eso es sinónimo de realismo. Gonzalo Drago lo representa de la siguiente manera en su reseña a *El apuntamiento* de Luis Rivano: “sus personajes son lanzas, patinadoras, homosexuales, cafiches, rufianes, esa vasta gama de la delincuencia metropolitana que profita a las sombras de la noche en las principales arterias de Santiago como una lacra difícil de extirpar”.

Habría una cuarta lectura del realismo que sería más consciente del carácter literario de este, aunque tampoco especifica o profundiza en los aspectos formales de esta estética. Me refiero al ensayo que Álvaro Bisama dedica a *El río* en su *Cien libros chilenos*, en el que aconseja que el libro “puede leerse como novela o como confesión” (155) y donde además advierte con mucha lucidez que “ese niño [el que aparece en la novela autobiográfica] es y no es Gómez Morel” (155). También Diamela Eltit escribe sobre *El río*. “Lengua y barrio: la jerga como política de la disidencia”, y aquí indica que

la particularidad de este libro –su impacto y olvido- radica en que su autor –Alfredo Gómez Morel- es en realidad un sujeto delictual, un sujeto que proviene del reformatorio y de la cárcel que elabora narrativamente, a su vez, un modelo social completo ... La novela pone en marcha sus técnicas y sus artificios para organizar y visibilizar las energías sociales que pertenecen a lo más fragmentario, diluido, prófugo e inasible del espectro cultural como es la forma lumpen (85).

Mi postura parte de una comprensión cultural y literaria del realismo. Comprendo que es una estética a la cual se adscribe como una expresión política, como el derecho a ejercer un dominio con cierta propiedad dentro de un campo cultural específico. Sin embargo, la publicación y luego la adhesión a una determinada estética, al modo de Rivano, por ejemplo, no es suficiente, puesto que reclama la explicitación de

ciertas *formas literarias* que la distinguen de otras. El realismo literario es justamente literario porque ocupa ciertos mecanismos confluentes que producen una determinada forma estética. En otras palabras, el primer paso de esta segunda parte aún exige una discusión del realismo dentro de un registro cultural e histórico, aunque sobre este el análisis literario terminará por imponerse, hacia el final de este capítulo.

B. La tradición realista chilena y la narrativa de bajos fondos

En esta sección intermedia se hace necesario vincular la ocupación cultural del campo narrativo con la proyección estética realista y la adscripción del grupo de los bajos fondos a un estilo que, parafraseando a la crítica argentina María Teresa Gramuglio, es un fenómeno literario de “larga duración” en la literatura latinoamericana.

Entiendo que existen, *grosso modo*, tres tendencias que comprenden el realismo literario de modo diverso. 1) Como un proceso trans-histórico que ha acompañado casi a la totalidad de la historia de la literatura occidental, como lo presentan Mijail Bajtín en “De la prehistoria de la palabra novelesca” y “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”, y Erich Auerbach en su ya clásico e indispensable *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ambos proyectos críticos están marcados por una lectura histórica que sigue el modo de representación fijado en la división aristotélica de los estilos alto y bajo, división que se rompe justamente con la novela realista del siglo XVIII y XIX, con la mezcla de ambos estilos. 2) Existe otro grupo de estudiosos de la materia que han puesto el ojo en la forma en que el realismo se distingue por el uso de ciertos mecanismos, pienso en Ian Watt y el uso de la *particularización*, también en el procedimiento de síntesis que acomete la categoría de *tipo* en Georg Lukács. Para los dos autores el realismo aparece en la literatura en su

modelo ejemplar en el siglo XVIII, en Inglaterra, ilustrado por Defoe, Richardson y Fielding, para Watt, y en el siglo XIX, en el caso de Lukács, particularmente con la obra de Balzac. 3) Una tercera dimensión del realismo es la recepción que ha tenido en Latinoamérica como una práctica literaria a “destiempo”, lo que Gramuglio simboliza en el intento realista desencajado de Esteban Echeverría y su relato “El matadero” (1871), el que en vez de encarnar un proyecto romántico termina en

la mezcla, la hibridez genérica y lingüística que se materializan en su derivar entre varios registros, el de la sátira política, el de la idealización romántica, el de la representación cruda de aspectos brutales de la realidad, el del cuadro de costumbre, el de la forma “cuento”, todos ellos apuntando hacia la crítica del presente que es otro de los rasgos sobresalientes del realismo (Gramuglio 23).

Dentro de esta tradición latinoamericana desfasada también podemos decir que en Chile ha existido un realismo de larga duración. Solo por dar algunos ejemplos descuidados y sin el ánimo de hacer una clasificación acabada de la historia del realismo en la tradición crítica y académica que ha elaborado el tema, me parece que la frase de Fernando Alegría es apropiada: “la literatura chilena del siglo veinte se mueve pues, dentro de las fronteras del realismo” (*Las fronteras del realismo* 16).³⁶ Pienso además en varias crónicas de Ricardo Latcham, en las que podemos rastrear y construir una historia de la narrativa chilena que tiene a la vista describir y valorar su desarrollo desde una óptica que percibe una vocación eminentemente realista.³⁷ También tengo a mano

³⁶ Aunque no estoy para nada de acuerdo con el uso ortodoxo de la teoría marxista y los criterios historicistas y desarrollistas que utiliza Yerko Moretic para definir su historia del realismo en la novela chilena, entiendo que su ensayo “El realismo y el relato chileno” es inevitable, y no puedo sino citarlo a expensas de su carácter utilitario: “el realismo constituye el pasado, el presente y el futuro de nuestra literatura” (80).

³⁷ El método que utiliza Latcham, como es sabido, consiste en sopesar la influencia que ha tenido el modelo metropolitano europeo en relación al impacto que tiene este en el continente americano o en los países a los cuales ha sido exportado. La historia que se puede construir parte con “Balzac en la novela Hispanoamérica”, que básicamente es la influencia que tiene Balzac sobre Alberto Blest Gana; este breve

los órdenes estéticos que ofrecen Cedomil Goic y José Promis, mancomunados en la idea del primero en cuanto a que el fenómeno realista en la literatura chilena se agota con el ingreso del discurso vanguardista finalizando los años 20.³⁸ Finalmente, merece una mención especial el ensayo “La novela proletaria” de Fernando Uriarte: aunque tampoco esté de acuerdo con su metodología histórica marxista,³⁹ a fin de cuentas es el único autor que dentro de su propuesta incluye a Gómez Morel, y unos párrafos más adelante, a Luis Rivano, el que según su parecer: “al proceder de su experiencia vital ha acertado en la versión literaria que de la vida de los carabineros ofrece en *Esto no es el paraíso*” (103).

Sin ánimo de ser esquemático, mi propuesta para la historia del realismo en Chile la leo en cinco modelos: *decimonónico*, con su máximo representante en Alberto Blest Gana y *Martín Rivas*; *naturalista*, encabezada por Luis Orrego Luco y *Casa grande*; *criollista* encarnado por Mariano Latorre y *Zurzulita*; y *vanguardista*, cuya mejor representación oscila entre Carlos Droguett y *Patas de perro* y Nicomedes Guzmán y *La sangre y la esperanza*. Después de esta última y dilatada serie, esto es, desde el último cuarto del siglo XIX hasta mediados de los 50, en pleno siglo veinte,

escrito puede ser complementado con las crónicas “Blest Gana y la novela realista” y “Blest Gana y París”. El itinerario histórico continua con el escrito llamado “Zola y el naturalismo”, que trata de la influencia de Zola y el naturalismo en Baldomero Lillo, Augusto D’Halmar, Eduardo Barrios y Joaquín Edwards Bello, por nombrar los más importantes. A este texto puede sumarse “El naturalismo de Baldomero Lillo”. Por último, la secuencia se “cierra” con la conferencia “Historia del criollismo”, el que no se agota en su modelo ejemplar de los años 20, con Mariano Latorre, sino que resurge, según Latcham, en lo que se conoce como generación del 38, y que él denomina como *neocriollismo* (*Crónica de varia lección* 346).

³⁸ Para Goic el realismo decae con el naturalismo, que da paso al mundonovismo (*Historia de la novela Hispanoamericana* 152-174), el que a su vez es derrotado o desplazado por lo que Promis llama *novela del fundamento* (*La novela chilena del último siglo* 73-121), para Goic, *superrealista* (*Historia de la novela* 152-183). En el ensayo llamado “La novela chilena Actual. Tendencias y generaciones”, Goic dispone la historia de la literatura chilena del siglo XX en tres períodos –superrealista, neorrealista e irrealista-, aunque aquí el segmento neorrealista reaparece, es percibido como una resistencia a la superioridad que impuso la forma vanguardista (254).

³⁹ Otra crítica que podemos agregar a este ensayo es que es un buen ejemplo de cómo mezclar las distintas comprensiones del realismo que describimos más arriba: “la novela proletaria es el correlato literario de la vida popular que incluye el arrabal, las barriadas obreras urbanas y suburbanas, el registro de la delincuencia, del vicio de los humildes, el paso itinerante de anárquicos vagabundos; de todo ese magma humano, en suma, que acintura las ciudades y las prolonga en colgajos harapientos” (93).

vendría el turno del realismo de bajos fondos, que va a ocupar el espacio histórico que se inicia en la década del 50 y que se extiende hasta el golpe de estado en 1973. Esto no quiere decir que, en el intertanto, o sea entre la generación del 38 y la del 50, no haya ningún escritor realista, ni tampoco que con este grupo la producción de este estilo se acabe, al contrario, pero esa discusión corresponde a otro estudio.⁴⁰

La disposición del grupo de los bajos fondos en esta secuencia tiene una intención canonizadora, sin duda, aunque mi preocupación no es la búsqueda de su consagración sino poder interpretar el tipo de realismo que esta narrativa produjo y comprender por qué fue tan despreciado por el campo cultural en el que la posición de poder la ocupaba la generación del 50, especialmente escritores como José Donoso, Enrique Lafourcade, Claudio Giaconi y Jorge Edwards.

C. Realismo residual

Cuando Alone me llevo a casa de Marta Brunet, ella me dijo: “no he leído tu novela todavía, pero me interesa mucho porque dicen que continúa la gran tradición del realismo”. Las palabras de Marta Brunet, que treinta años antes también había sido lanzada por Alone, me asustaron.
José Donoso. *Historia personal del ‘boom’*.

Ya en la generación precedente a la del 50, esto es, en lo que se conoce comúnmente como la generación del 38, podemos leer distintos ejemplos que intentan desmarcarse de la tradición realista.⁴¹ Miguel Serrano, en su *Antología del verdadero*

⁴⁰ Para tales motivos se puede consultar el libro de Luz Horne *Literaturas reales. Transformaciones en la narrativa latinoamericana contemporánea*, publicado en Argentina el 2011 por Beatriz Viterbo Editora.

⁴¹ Utilizo la categoría de generación entendiendo sus limitaciones históricas y estéticas, a sabiendas de su profundo carácter esencialista. Encuentro que es útil a pesar y a causa de su esquematismo, ya que entrega un marco de referencia y un supuesto orden que el lector más agudo puede y debe relativizar en una comprensión dinámica y compleja de los aspectos literarios y extraliterarios. Dicho esto, comprendo la generación del 38 como un conglomerado amplio y diverso, tal como lo describen Luis Muñoz González y Dieter y Oelker Link en su *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*: “constituida por grupos de narradores como el de los “Angurrientos” de Juan 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”, por ejemplo, [al que] se le va a denominar después ‘Generación de 1938’” (237). La generación siguiente, de 1950, es definida por los

cuento en Chile, declara que su generación “está desamparada, [y] no tiene dónde expresarse” (14), a lo que añade que “nuestra generación no tiene necesidad de nadie sino de ella misma” (15). En Serrano la oposición y la ruptura no se hace explícita, al menos en su “Prólogo”, pero si uno lee la selección hecha por el antologador queda claro que el gusto y la preferencia están marcados por el relato de vanguardia, que de una u otra manera se opone al criollismo. La posición de Carlos Droguett, me parece, establece de forma más clara este procedimiento de desafiliación. En “Explicación de esta sangre”, especie de prólogo para la edición de 1940 de *Los asesinados del seguro obrero*, expone una geopolítica literaria que abarca, de una parte, las narrativas del norte, y de otra, las del sur: “pienso en las minas del carbón, del cobre” (13) y “pienso en los campos de aquí” (14); en ambas regiones miméticas Droguett acusa la incapacidad del realismo anterior, es decir, el naturalismo y el criollismo, para representar lo nacional frente a su propuesta poética de una crónica de la sangre. En la cita siguiente podemos leer cómo la versión dominante del realismo chileno, el criollismo, es contrastada con su propuesta estética:

¡ay!, hemos tenido tanto cuento campesino, tanta novela campesina, tanto poema campesino, tanto rústico de pluma en medio de la chacra. Y todos exangües. Mariano Latorre, Luis Durand, Marta Brunet, Federico Gana, Fernando Santiván, Rafael Maluenda, todos, han mirado hacia el campo de nosotros, pero solo han visto la cueca, pero no la sangre que corría del tacón de cueca, han visto el vino, pero no la sangre que corría

mismos autores como un conjunto que: “surgió de una fuerte crítica a la generación pasada, de la postguerra; que es contemporánea de la bomba atómica; que muchos de sus integrantes han viajado mucho; que han hecho estudios universitarios; que poseen una cultura que ha estado en contacto con las últimas corrientes europeas; que tienen una gran preocupación formal estilística. Distinguen en ellos dos corrientes: una que busca la superación del realismo, y otra que busca deformar la realidad con temas patológicos, en un afán esteticista y evasionista” (298). Tengo conocimiento de que existen otras propuestas generacionales, como la de Hugo Montes y Julio Orlandi en su *Historia de la literatura chilena*, o las que despliega Cedomil Goic en sus *Historia de la novela hispanoamericana* y *La novela chilena. Los mitos degradados*, o bien la de su discípulo José Promis: *La novela chilena del último siglo*, pero me parece que la que propongo es la forma más aceptada y reconocida por el público en general.

del borracho y que parecía que era vino, han visto al patrón enamorando a la chinita, aun le han ayudado a enamorarla, pero no han mirado siquiera la sangre del aborto ... (13).

Según Álvaro Bisama en sus *Cien libros chilenos*, una suerte de historia de la literatura chilena, es en el año 1951, con la publicación de *Hijo de Ladrón* de Manuel Rojas, que la novela chilena termina por asumir la forma vanguardista.⁴² Haya ocurrido la asunción de la forma vanguardista un poco antes o un poco después, la cuestión es que a partir de los años 50 comienza el declive de la estética realista en Chile o al menos entra en una fase en la que deja de ser dominante y pasa a ser resistida y amagada por las nuevas generaciones de narradores. Si bien, como indiqué en el capítulo anterior, la generación del 50 encabezada por Claudio Giaconi, Enrique Lafourcade, Jorge Edwards y José Donoso no sostiene ninguna polémica pública con la narrativa de bajos fondos, sí podemos leer en algunos escritos extraliterarios una posición crítica respecto a sus antecesores realistas.

Así lo piensa Claudio Giaconi en 1958: “Nuestros próceres no se andaban con tantas dudas; iban recto al grano, a fines más o menos concretos: se orientaban hacia el campo social, hacia un esteticismo criollista o hacia la exaltación de valores vitales” (363). Para Giaconi el realismo chileno puede ser clasificado por su fuerte carácter “objetivo o meramente documental” (369) y el primer imperativo que impone a su generación es la “1º Superación absoluta del criollismo” (283). La vocación referencial del realismo, continuando y completando la geopolítica literaria iniciada por Droguett, puede ser clasificada en tres macro regiones narrativas: a las narrativas del norte, que

⁴² Así más o menos comienza su reseña dedicada a *Hijo de Ladrón*: “Manuel Rojas no solo solucionó todos los problemas que obsesionaban a Huidobro y Juan Emar, sino que literalmente terminó por poner el último clavo en el siglo diecinueve literario chileno. Por supuesto, que esto haya ocurrido en 1951 no deja de ser inquietante, y habla de la lentitud con que la literatura chilena pudo incorporar los discursos de la crisis de la novela que autores como Proust y Joyce habían convertido en consigna treinta o veinte años antes” (Bisama 119).

hablan de la actividad minera, y a las narrativas del sur, que hablan de la actividad agrícola, se suma la zona central, donde los relatos “se ubican preferentemente en Santiago con un atuendo personal característico (conventillos y bajos fondos, los angurrientos y los hijunas)” (368). Aunque las corrientes estéticas citadas corresponden a Juan Godoy y Carlos Sepúlveda Leyton, respectivamente, esa alusión que hace Giaconi en términos espaciales puede ser sustituida, *mutatis mutandis*, por la narrativa de bajos fondos. Aunque sean representantes de posiciones realistas distintas, es verdad que comparten ese mismo espacio narrativo, el Santiago popular de mediados del siglo XX.

Por su parte, en una de sus crónicas Jorge Edwards recuerda que “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 ...” (“La literatura y el poder” 186). Recordemos que Enrique Lafourcade, al igual que Miguel Serrano, también compone una *Antología del nuevo cuento chileno*, en 1954, para dar forma a su generación. A esta añade un “Exordio” en cuya segunda parte, “La nueva generación”, establece una serie de criterios que distinguen a su generación de la tradición literaria chilena y a partir de los cuales podemos inferir un rechazo hacia el realismo en tanto promoción literaria: “2. Pretende realizar una literatura de elite, egregia; 3. Pretenden concebir la literatura por la literatura” (352). Por último, estimo que el epígrafe de José Donoso que encabeza este apartado puede ser leído de dos maneras distintas. *Psicológicamente*, a lo Harold Bloom: como el sentimiento que canaliza toda la *angustia de la influencia* y el rechazo que produce la tradición realista chilena en uno de sus más eximios representantes. *Cultural y literariamente*, lectura por la cual me inclino: como la incapacidad de Donoso de poder ver a Marta Brunet con

otras antiparras que no sean la de una estética puramente realista; en el supuesto de que, así como Brunet no ha leído a Donoso, éste tampoco lo ha hecho con ella. En este sentido el realismo que ataca Donoso es la tradición que su generación se ha encargado de construir como una historia literaria de la cual ellos quieren formar parte pero a través de una inserción por oposición y distinción, produciendo una ruptura que, como es sabido, cumple con la demanda de toda literatura moderna que desea recortar un espacio “original” del campo narrativo.⁴³

Siguiendo la línea argumental que venimos planteando como con-texto literario en el que se posiciona la narrativa de bajos fondos, a estas alturas de la exposición es evidente que el movimiento realista en la narrativa chilena estaba dejando atrás su periodo de dominio, particularmente identificado con el criollismo —“contra los Durand, contra los Mariano Latorre, contra los Eduardo Barrios”, como recuerda la impugnación de Jorge Edwards—, por lo que podemos suponer que para la generación del 50 y sus secuaces la narrativa de bajos fondos, de la que seguro tenían conocimiento y tal vez alguna lectura, les debió parecer un realismo residual, según la nomenclatura de Raymond Williams.⁴⁴ Insisto en esto: el desprecio de la generación del 50 no es un

⁴³ Recientemente, el 2018, la editorial Mimesis. Tercera Orilla ha publicado una compilación de escritos periodísticos de Ángel Rama: *La querrela de realidad y realismo. Ensayos sobre literatura chilena*. En la sección “Terremoto en la literatura chilena” hay dos artículos que muestran una excelente evaluación de la disputa extra e inter generacional que sostiene la generación del 50. En el primero, “Una revisión polémica del pasado narrativo” es resaltado el ímpetu rupturista del grupo lo que le hace decir al crítico uruguayo que “la última década chilena muestra una literatura en ignición” (139). El segundo artículo, “La querrela de realidad y realismo” propone una idea que sigue la línea del malentendido de la cita anterior. Para Rama la generación del 50, más allá de su oposición a la tradición realista, de su alborotado cosmopolitismo, así como de sus supuestos refinamientos técnicos o formales: “siguen afiliados al patriarcal tono realista, en una modulación sensible muy moderna y afinada” (159).

⁴⁴ Raymond Williams entiende lo residual como un proceso cultural dinámico que “por definición, ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no solo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente” (161). En este sentido la distinción que hace Williams entre *residual* y *arcaico* (161-2) es conveniente, dado que la narrativa de bajos fondos no ha dejado de ocupar una posición marginal o residual, al menos en la dimensión del campo y del circuito cultural chileno: “es fundamental distinguir este aspecto de lo residual, que puede presentar una relación alternativa o incluso de oposición con respecto a la cultura dominante, de la manifestación activa de lo residual (siendo esta su distinción de lo arcaico) que ha sido total o ampliamente incorporado a la cultura dominante” (162).

rechazo directo a la narrativa de bajos fondos, pero esta desafiliación me hace presumir un efecto despreciativo indirecto sobre sus propuestas narrativas.⁴⁵

Pero eso no es todo. Decía que el epígrafe de Donoso sellaba el rechazo hacia la tradición realista, pero este gesto de ruptura también nos muestra un contra movimiento cuya motivación de fondo, que es hacia adonde apuntan los artículos aludidos de la generación del 50, es postular la ruptura entre una literatura local, provinciana, y una narrativa más orientada o abierta a una tradición cosmopolita, por la cual ellos abogan.⁴⁶

El ejercicio de dar muerte a los padres literarios no es un mero acto de asesinato, necesita de un nuevo acto de identificación, una re-afiliación que por supuesto busca otros referentes culturales y por tanto reconoce otras fuentes literarias. Esto significa que la generación del cincuenta: “estaba en su perfecto derecho si prefería el *Ulises* de James Joyce a los *Cuentos del Maule* de Mariano Latorre” (Jorge Edwards 186).⁴⁷

El más consciente de esta problemática cultural y literaria me parece que es José Donoso, específicamente en el ejercicio de desligamiento que hace en el segundo apartado de su *Historia personal del 'boom'*; aquí señala, en el primer párrafo, que “los cambios más significativos de la novela hispanoamericana de los últimos tiempos están ligados a un proceso de internacionalización” (17), y siguiendo el hilo freudiano:

⁴⁵ En realidad existe una polémica aparecida en el año 1993 en un artículo periodístico escrito por Luis Rivano, “El Lafourcade es chaquetero”, contra Enrique Lafourcade, pero más que de literatura esta trata sobre la crítica que hace este último a la calidad que ofrece una feria del libro, de la cual participa Rivano y que es organizada por la Universidad Mayor. Al final del escrito Rivano irradia su resentimiento no solo hacia Lafourcade: “por eso la gente intelectual a lo Lafourcade, a lo Donoso, a lo Edwards, no entendieron nada de los cambios que significó la dictadura. Porque poco o nada saben de la vida y andan por el mundo escribiendo huevadas sin ninguna seriedad” (10).

⁴⁶ Así lo indican los puntos cuatro y cinco de la serie caracterológica que expone Enrique Lafourcade respecto a su generación: “4. Es una generación culturalmente más amplia que las anteriores ... 5. Es una generación abierta...” (352). Claudio Giaconi en “Experiencia literaria” también elabora una serie de seis criterios. Para Giaconi su generación debe realizar un ejercicio negativo radical que produzca la “1º Superación absoluta del criollismo” a lo que sigue la: “2º Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos; mayor universalidad en concepciones y realizaciones” (263).

⁴⁷ José Donoso lo ve como una genealogía de padres cansinos, agotados, sin expectativa de vida: “a mí me parece que esta omnipresencia monumental de los grandes abuelos engendró, como suele suceder en estos casos, una generación de padres debilitados por el ensimismamiento en su corta tradición, y nos quedamos sin padres con quienes nos complaciera identificaros” (*Historia personal de 'boom'* 19). A Giaconi la falta de apoyo en una tradición nacional lo lleva a decir: “que somos algo así como huérfanos” (289).

“nuestros padres nos interesaban mucho menos que los padres extraños” (19). El contraste de tradiciones literarias y el canon escogido, por lo tanto, es claro: “Ni D’Halmar, ni Barrios, ni Mallea, ni Alegría ofrecían seducciones ni remotamente parecidas a las de Lawrence, Faulkner, Pavese, Camus, Joyce, Kafka” (20).

Para Donoso el miedo al realismo, su mal entendido y su construcción se produce, de una parte, porque las corrientes realistas no han podido romper la barrera del provincianismo con la que han generado un ambiente cerrado, aislado y asfixiante: “mientras el mundo se expandía mediante lecturas y compromisos que tendían 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” (21).⁴⁸ Por otra parte, y esto es algo que Giaconi, Lafourcade y Jorge Edwards insisten en reclamar, el conflicto en torno a una narrativa regionalista o una narrativa cosmopolita consiste en una pugna de tradiciones literarias que, en términos también literarios, luchan por imponer ciertos tipos o formas de representación que los modelos realistas dominantes no han querido o bien se han resistido a incorporar: “tanto la arquitectura de la novela como el idioma debían ser simples, planos, descoloridos, sobrios, pobres” (Donoso 22). Es claro que para Donoso y sus compañeros de grupo la literatura debía tener una función eminentemente intrínseca en cuanto a su calidad estética, y no debía ser producto de “[e]ste empobrecedor criterio mimético, y además mimético de lo comprobablemente “nuestro” –problemas sociales, razas, paisajes etc.- que se transformó en la vara para medir la calidad literaria” (23).

Esta cuestión de los *estilos*, los *modos* o *procedimientos* y el *lenguaje* del que hacen uso las distintas narrativas me parece sustancial. En el capítulo anterior dejé

⁴⁸ Digamos que la apertura literaria que quiere producir Donoso no solo necesita de insumos literarios. Esta opción del escritor incluye la salida del país en busca de otros horizontes culturales que rompan el velo del encierro nacional: “asfijado dentro mi medio chileno, insatisfecho con las limitaciones que se me iban imponiendo, seis meses después que apareció *Coronación* decidí, sin un cobre en el bolsillo, emprender un periplo por América con el propósito de conocer lo que sucedía más allá de mi país” (32).

establecido que la narrativa de bajos fondos tenía una vocación cultural netamente provinciana que a hora podemos vincular a una tradición realista chilena estrecha y de poca resonancia internacional. En este sentido podemos recordar lo que planteábamos al final del capítulo aludido, en cuanto a la recepción negativa que tuvieron los aspectos formales y estéticos de la narrativa de bajos fondos,⁴⁹ y contrastarlo con los puntos tres y cuatro de Claudio Giaconi, en los que estipula que su generación debe acometer la: “3° Superación de los métodos narrativos tradicionales ... [y usar] 4° Audacias formales y técnicas” (263). Enrique Lafourcade añade a ello que los aportes de esta generación son justamente “proezas y contorsiones estilísticas y estructurales... dentro de la celda conceptual propia del género, [las obras] se dan maña y abundan en procedimientos para romperlo, ampliarlo, mantenerlo vivo, en buenas cuentas” (356).

Además de considerar la marginalidad cultural del circuito cultural popular de la narrativa de bajos fondos frente a la circulación artísticamente validada de la generación del 50, debe señalarse que existe también una dimensión estética (de estilo, modo, lenguaje etc.) que las hace distintas. La facción que detenta el poder literario excluye los mecanismos o estéticas que le parecen más anacrónicos por carecer de novedad y posibilidad de captar el presente. Para ellos esto es lo que representado los textos de Cornejo, Méndez Carrasco, Gómez Morel y Rivano. Sin embargo, creo que con la narrativa de bajos fondos no se habían agotado los recursos del realismo en la narrativa chilena y su capacidad de representar el presente histórico y cultural, ni con mucho tampoco se termina con ellos. De ahí su carácter residual: el reciclaje de esos elementos vincula nuevas formas literarias al realismo, las cuales, por lo que pretendo mostrar, están conectadas a ciertas prácticas culturales del presente histórico de su época, tal vez no en una dimensión internacional, pero sí dentro del medio local chileno. Para ser

⁴⁹ Fuguet en “Ficción de Papel de roneo (o nuestra propia literatura barata)” resume muy bien estas carencias estéticas, empezando con el título de su artículo, y a partir de su experiencia lectora: “he devorado todas estas novelas sucias, mal armadas y amarillentas” (12).

precisos, prácticas de los sectores populares de la ciudad de Santiago en los años 50 y 60.

D. La narrativa de bajos fondos en perspectiva

Al plantear una secuencia realista en la historia de la narrativa chilena: *decimonónica, naturalista, criollista y vanguardista*, y en ella insertar a la narrativa de bajos fondos me propongo, por una parte, entroncar al grupo dentro de una estética de la que son deudores, pero, por otra parte, también pretendo mostrar en este y particularmente en los siguientes apartados de qué manera el grupo produjo ciertas formas narrativas que, aunque residuales, tienen un carácter distintivo.

Como ya dejé establecido, mi lectura del realismo latinoamericano no sigue la línea comparativa que hace depender la implantación del realismo en el continente americano en dependencia del modelo occidental; más bien nuestra comprensión parte de una estética realista que siempre se desarrolla bajo una condición de mezcla que termina por desplazar el centro metropolitano. Como señala María Teresa Gramuglio, en términos generales: “el realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intensión cognoscitiva y crítica, como la novela y el drama, pero no solo ellos” (22).⁵⁰

Podemos captar los distintos desplazamientos que produce el realismo en la historia de la narrativa chilena a través de un análisis que reside en la función social de

⁵⁰ La lectura comparativa dependiente la identifico, aunque con notables diferencias en cuanto a sus aparatos teóricos, en la historia literaria que desarrolla Ricardo Latcham en las distintas crónicas ya citadas; también en los libros de Cedomil Goic: *Historia de la literatura en Hispanoamérica* y *La novela chilena. Los mitos degradados*; por el lado marxista, en la historia que hace del realismo chileno Mario Ferrero para la revista Atenea: “La prosa chilena del medio siglo”, o en la historia más amplia del realismo latinoamericano y chileno que hace Yerko Moretic: “El realismo y el relato chileno”, en el entendido de que el localismo para ambos autores –Ferrero y Moretic- debe alinearse y emanar a partir de los preceptos de una estética realista marxista de origen internacional. La lectura a des-tiempo (Gramuglio) o desplazada la sigo en distintos autores críticos más recientes la que referiré en su debido momento para cada periodo histórico del realismo en Chile.

cada modo de representación, sea este decimonónico, naturalista etc. Por ejemplo, y para comenzar, si uno se deja llevar por un ánimo comparativo y consulta el capítulo “La Mansión de la Mole” de *Mimesis*, puede entender que el realismo decimonónico occidental consiste en un proceso histórico complejo que es realizado en un conjunto de operaciones literarias que Auerbach describe como el

tratamiento grave de la realidad corriente, el ascenso de grupos humanos amplios y de bajo nivel, por un lado, hasta convertirse en temas de representación problemático-existencial, y, por otro, la inclusión de personas y sucesos cualesquiera y vulgares, en el curso global de la historia de la época, constituyen, según creemos, las bases sacadas del fundamento históricamente móvil, del realismo moderno ... (*Mimesis* 463).

La enseñanza que podemos sacar de esta cita puede ser dividida en tres partes: la primera radica en el quiebre que produce el realismo al representar de manera seria un objeto vulgar -la mezcla de estilos de la que habla Auerbach- que es abordado desde una perspectiva narrativa *crítica*; la segunda implica la inclusión de un *mundo de objetos marginales* que en los modos anteriores de representación estaban destinados a géneros literarios bajos o menores; la tercera consiste en el aporte de una perspectiva sobre el presente social, aporte que Auerbach localiza en Stendhal, en el trasfondo histórico de sus novelas.

De estos tres rasgos me parece que solo el último sobrevive al desplazamiento que de este puede verse en nuestro ejemplo decimonónico por antonomasia: me refiero a *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana. Según Ricardo Latcham, con Blest Gana: “el realismo alcanza aquí una de sus más efectivas victorias” (“Blest Gana y la novela realista” 302). Pero la victoria de este realismo no es producto de un supuesto narrador

crítico que sirva de mediador –representacional- entre clases sociales, ni mucho menos. Como nos aclara el profesor Ignacio Álvarez, el modo de representación metropolitano, que él lee en términos transitivos (3-4), es desplazado a una forma auto referencial, dado que: “la de Blest Gana es una oligarquía que solo puede hablar de sí, para la cual el mundo parece estar poblado solamente por sujetos oligárquicos. Una misma clase escribe, es representada y, suponemos, lee” (5). Me parece que la concienzuda interpretación de Jaime Concha, y a la cual yo le tengo un profundo aprecio, “Alberto Blest Gana. *Martín Rivas* o la formación del burgués”, aquí es sustituida por un desplazamiento inverso. Si para Concha, por lo que entiendo, *Martín Rivas* representa el modelo histórico liberal desarrollista en el cual podemos leer la emergencia de una nueva clase social chilena a principios de siglo XX, la burguesía, Álvarez en realidad no ve esta evolución del pensamiento liberal en la novela de Blest Gana, sino más bien piensa que: “el grupo social que se representa narcisísticamente en este espejo de tan limitadas posibilidades parece postular el retroceso del tiempo, la vuelta a formas de vida premodernas en las que el grupo que escribe, lee y es representado pueda ser por fin aristocracia sanguínea y no solo burguesía hecha a punta de esfuerzo y energía” (6).

Algo parecido pasa con la novela *Casa Grande* de don Luis Orrego Luco. El supuesto naturalismo, la observación científica de un medio sórdido marcado por lo económico y lo sexual, aunque en la novela son rastreables, como señala Grínor Rojo, siguen circunscritos a: “ese sector social, que es la oligarquía chilena de comienzos del siglo XX” (*Las novelas de la Oligarquía* 29).⁵¹ Lo interesante es que la representación de esta clase social en *Casa Grande* ya no es auto referencial, más bien construye sus

⁵¹ En términos generales la visión tradicional, la concepción comparativa con el modelo metropolitano del naturalismo en la literatura chilena, la podemos leer en Vicente Urbistondo y su libro *El naturalismo en la novela chilena*. Su análisis del naturalismo se traspone a la interpretación del naturalismo chileno bajo los principios de que “Zola quiso reducir la trama a un experimento provocado y conducido de acuerdo con las leyes de la herencia y el ambiente, que es lo mismo que decir con las leyes de la materia inerte” (19), por lo que la novela *Casa Grande* de Luis Orrego Luco pasa a ser: “... una manifestación francamente zolesca ...” (59).

devaneos en un nuevo contexto histórico cultural, el primer cuarto del siglo XX, en el que la oligarquía, como es sabido, comenzará a perder sus privilegios frente a otros grupos sociales emergentes, grupos frente a los cuales la novela de don Luis funciona de una manera bastante más conservadora de lo que hubiese deseado un Zola. El experimento social aquí no es más que la experiencia de una clase que quiere distinguirse de la amenaza que viene de los sectores populares. En palabras de Grínor Rojo:

la elite oligárquica [que es representada en *Casa Grande*] se determina en el mundo de Luis Orrego Luco sobre todo por la pureza de sangre y por la continuidad sin mácula de la historia y la tradición familiares, la raíz española, deviene gravitante, más todavía cuando ella es el principal argumento que estos oligarcas les permite tirar la raya que los separa de los otros, apartándolos de las clases inferiores, por un lado, y de la población aborígen por otro (34).

Desde una perspectiva histórica los dos primeros períodos que propusimos - decimonónico y naturalista- como parte del desarrollo social del realismo en la novela chilena podemos enmarcarlos en lo que Armando de Ramón en su *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500- 2000)*, clasifica como “El proyecto histórico de la oligarquía chilena”. El proyecto oligárquico es homólogo al modo de representación autoreferente desarrollado en el modelo de *Martín de Rivas*, ya que el proyecto político de este sector social, para de Ramón, es definido por “una especie de programa que, en lo básico, significó conservar el poder total, para lo cual se fijaron tareas tales como la ocupación de todos los territorios que el antiguo Estado Español asignó a Chile” (66). Por su parte, la novela *Casa Grande* de Luis Orrego Luco encarna las últimas emanaciones del proceso de decadencia del poder político y social

que tiene la oligarquía hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Precisemos que la novela –no sin su escándalo social típico producto de los efectos literarios naturalistas– fue publicada en 1908.⁵²

Continuando con el hilo de la periodización expuesta por Armando de Ramón, los dos periodos realistas que sucederán al proyecto oligárquico –el criollista y el vanguardista, ya no estarán marcados por la preocupación mimética de la clase oligarca que detenta el poder político, económico y social, ni en su versión narcisista decimonónica (Blest Gana) ni tampoco en su versión neurótica naturalista (Orrego Luco), sino que la inauguración del siglo veinte y gran parte de su desenvolvimiento estará trazado por lo que de Ramón denomina “El proyecto de las clases medias: democratización y modernización de Chile (1920-1973)”, donde “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 un principio, la adquisición de la conciencia de sus derechos por parte de las clases bajas” (120).

El fenómeno del criollismo se despliega a lo largo del primer cuarto del siglo XX, particularmente en los años veinte, en paralelo a las primeras manifestaciones de las vanguardias en la literatura latinoamericana, y en esta dirección es que Horacio Legrás y su excelente ensayo “Criollismo e Indigenismo literarios: representación sin resto y resto sin representación” lo aprecia como: “una reacción al cosmopolitismo” (3). El caso del criollismo es distinto al proyecto oligárquico, puesto que el contexto histórico literario del país atraviesa por un proceso que podemos describir como el paso de la novela oligárquica a una novela que representa plenamente las aspiraciones

⁵² Según de Ramón: “la mayoría de los autores están de acuerdo en que las virtudes de la vieja oligarquía chilena, si es que algún vez las tuvo, habían terminado por eclipsarse ya a finales del siglo XIX. Los visitantes extranjeros, los memorialistas y los autores contemporáneos abundan en detalles de esta decadencia. Baste leer entre los novelistas a Luis Orrego Luco en su obra *Casa Grande* aparecida en 1908 que fue muy mal recibida por los círculos de la clase alta de la capital de Chile” (109).

político estética de la clase media. Ahora ya no se trata de demarcar una línea tajante entre clase alta y clases bajas -al contrario de lo que postula Auerbach-; más bien esta tercera fase del realismo responde a lo que podemos entender como una transacción que hace la clase media emergente, terminando el primer cuarto de siglo, casi incorporada al sistema social, por negociar el poder de la representación literaria con las clases populares. Es el primer intento realista diríamos, por democratizar la representación narrativa en Chile. Esta democratización de la representación política y estética es sometida a una negociación que vincula a un grupo social negociante, la clase media, con un objeto negociado, la clase popular, ofrecido a un público amplio. Como propone Legrás el criollismo se configura “contra la lógica exclusionaria decimonónica, el siglo XX trata de integrar a todos los habitantes del territorio en un cuerpo nacional común” (3). De esta manera, la parte del título de su ensayo que le corresponde al criollismo, esto es, la “representación sin resto”, no es más que una fantasía política estética totalitaria que la clase media proyecta en sus novelas y que tiene el sentido paradójico de incluir excluyendo: “el nacionalismo, anclado casi siempre en el tradicionalismo, construye necesariamente un sistema de exclusiones” (Legrás 9). El desplazamiento estético criollista consiste, por lo tanto, en una operación metonímica en la que una parte, el campo, su paisaje y el conjunto de los personajes que lo habitan, intentan representar el todo nacional.⁵³

El criollismo chileno y su desplazamiento se hace ejemplar en la figura de Mariano Latorre y su novela *Zurzulita*, publicada en 1920 y que en palabras de Ricardo Latcham: “[a]sí como *Don Segundo Sombra* señaló la crisis definitiva del viejo gaucho,

⁵³ También Ricardo Latcham en su crónica “Historia del criollismo” (1955) reconoce que: “El criollismo descubrió un mundo intocado por los escritores chilenos del siglo XIX: el paisaje rural” (335). Aunque podemos agregar que, unos pocos años antes, en 1949, Latcham escribió un “Prólogo” a *Zurzulita* de Mariano Latorre en el que presenta una definición más amplia que también abarca un criollismo ciudadano. El criollismo “suscitó la atención de los escritores hacia los temas de la tierra, con positivos resultados en la evocación del campo, de la vida de la ciudad, y también de la existencias oscuras, poco destacadas por los literatos románticos y esquivadas aún por los realistas” (11).

reemplazado después por el peón de estancia, *Zurzulita* significaba la despedida de Latorre al naturalismo” (“Historia del criollismo” 340-1). El criollismo de Mariano Latorre promete ser más conservador que sus versiones realistas anteriores en el sentido de que desplaza su tradicionalismo hacia un pasado aristocrático aún más remoto. Así lo ve Latcham en su “Prólogo”: “allí [en *Zurzulita*] Latorre ha introducido su aguzado escalpelo social en un modelo todavía feudal, que prevaleció en el agro nativo hasta muy adelantado el siglo XX, como una herencia determinada por la encomienda establecida por los conquistadores, entre 1541 y 1565” (16). Para Latcham, en *Zurzulita* el resultado de la transacción social, el intento mimético de representar una totalidad nacional sin resto por parte de la clase media, termina en “un duelo silencioso y trágico entre un hombre de ciudad, el abúlico Mateo Elorduy, de ascendencia vasca, como el propio Latorre, y los cazurros e hipócritas campesinos de la cordillera de la costa, perdidos entre sus antañosas supersticiones y sus hábitos semisalvajes” (16). A esto me gustaría añadir que el resultado de esa operación metonímica, esto es, el resto que quiere ser impuesto como totalidad representante de lo nacional (el campo y el huaso roto especialmente) terminan por construir –y transar entre Mateo Elorduy y los campesinos– una simbología nacionalista que tiene una visión de lo popular en la que sus antiparras romántico modernistas se muestran evidentes.

La cuarta fase del realismo en la historia de la novela chilena corresponde al segundo momento del pacto literario nacional que llevan a cabo los productores literarios de clase media y que podemos establecer en la denominada generación literaria de 1938; esta generación recibe su sello a partir del triunfo electoral del Frente Popular encabezado por el presidente Pedro Aguirre Cerda. Las elecciones del año de 1938, según de Ramón expresan “la lucha por la democratización en Chile” (171), lucha que es llevada a cabo por “el gran mérito de los hombres de clase media que gobernaron

Chile a partir de 1938” (117). Esta generación literaria, y particularmente Nicomedes Guzmán, parafraseando el título del ensayo de Lucía Guerra, poseen al parecer una “estética y compromiso social” que nosotros queremos contravenir con la visión de un realismo desplazado hacia la forma de los relatos de vanguardia que identificamos justamente en el caso de Nicomedes Guzmán y su novela *La sangre y la esperanza*, publicada por ediciones Orbe en 1943. De acuerdo a la proyección del mismo programa político social mesocrático que venimos desarrollando, Luis Iñigo Madrigal en su artículo “La novela de la ‘Generación de 1938’”, centra su hipótesis en el supuesto de que: “la generación del 38 es la expresión literaria de la actividad histórica de los sectores radicalizados de la clase media urbana chilena entre la primera elección de Arturo Alessandri como Presidente de la República (1920) y la elección de Pedro Aguirre Cerda” (28).⁵⁴ De todas formas hay que reconocer que el ensayo de Iñigo Madrigal describe con claridad la articulación política que coordina la clase media, dado que: “la diversidad de alianzas que podían establecer los sectores medios en esas condiciones (desde las que aprovechan las pugnas en los sectores dominantes para unirse a uno de ellos, hasta las que movilizan los grupos dominados: campesinos, obreros de enclave, sectores populares urbanos) fueron aprovechados en su casi totalidad” (34), y por tanto esta situación social es transferida a la “la novela de la generación 1938 [que] expresa ese círculo de esperanzas, triunfos y frustraciones” (34).

La forma más evidente en que puede ser leída *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán es, me parece, lo que el profesor Juan José Adriasola denomina “lectura épica del realismo” (162) y que en su ensayo “El realismo como lugar de

⁵⁴ Me parece que la matización que hace Lucía Guerra en su “Estética y compromiso social de la generación de 1938” da cuenta tal vez mejor del fenómeno cultural de la generación treintayochista: “los miembros de la generación de 1938 en el plano mismo de la producción literaria constituyen una modificación importante en términos del productor y la clase social a la cual pertenecen pues, durante este periodo, comienzan a publicar con mayor frecuencia escritores que provienen de estratos populares y se incorporan a los sectores radicalizados de una clase media urbana que no se identifica ni defiende los valores de la burguesía” (101).

enunciación: a propósito de la obra de Nicomedes Guzmán” localiza en el artículo de Mario Ferrero, “La prosa chilena del medio siglo”. La interpretación de Ferrero se basa en una doble hipótesis histórica de corte marxista: la que piensa, por una parte, la mimesis como artefacto fiel a la realidad social y material que representa, y por otra parte entiende que la mimesis se produce como un efecto de máxima proximidad entre el origen social del productor y el mundo social representado (163). Dado esto, pienso que el ensayo histórico de Yerko Moretic “El Realismo y el realismo chileno” y la versión del realismo proletario de Fernando Uriarte en su artículo “La novela proletaria” recorren un camino metodológico parecido: ambos ensayistas ven en la narrativa de Guzmán la síntesis o la concreción de un proceso que articula el desarrollo histórico – material- y la producción estética como un dispositivo ideológico que es capaz de producir con fidelidad y autenticidad –desde dentro- el mundo social que es representado a partir de una experiencia de primera mano. Para Uriarte: “Guzmán nos narra las vicisitudes de su hogar, en la semimiseria de un barrio –el de San Pablo- y abre, por primera vez entre nosotros, las posibilidades de una manifestación novelesca al nivel estricto de la vida proletaria y desde dentro de ella” (101).⁵⁵

Una lectura más arriesgada sobre el “realismo” de *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán la encontramos en el libro *Novela y Nación en el siglo XX. Ficción literaria e identidad* (2009), de Ignacio Álvarez. En el capítulo IV “El esplendor del relato nacional” el autor realiza una operación en la que la novela es desplazada de su visión –estándar- realista a una concepción vanguardista de su narrativa, lo que “podría resumirse como la búsqueda de rasgos vanguardistas o al menos no realistas en un texto

⁵⁵ Para Uriarte con la obra de Nicomedes Guzmán: “la clase obrera, como clase revolucionaria, “en sí y para sí”, constituye por vez primera el basamento social de los personajes y sucesos de una obra literaria” (38). No con la ideología histórica de sus colegas, pero sí con su vocación materialista, Lucía Guerra, me parece, también hace una interpretación que se atiene a profundizar, tal vez más desde lo literario, lo que a ella le da título para hablar de “El discurso marxista y la génesis de una épica revolucionaria” (106) particularmente sobre la narrativa de Nicomedes Guzmán, pero también de Carlos Sepúlveda Leyton.

como *La sangre y la esperanza*” (146).⁵⁶ Lo atractivo de la hermenéutica propuesta por Álvarez radica en que se opone a la visión de una lectura tradicional evidente, en la que el realismo resulta ser una copia o reproducción de su referente y adquiere por lo tanto un valor de verdad cuasi científica, parafraseando a Moretic, que emana desde sí y para sí. Para Álvarez, en cambio, existe plena consciencia de que el referente obedece a “La construcción del margen” (158) por parte de estos autores, y que esta estilización literaria ve que “la marginalidad no es un objeto que 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” (159).⁵⁷ Respecto a la función social de la novela del 38 y específicamente en *La sangre y la esperanza*, de Guzmán, Álvarez dice: “que se trata de un retrato colectivo, articulado principal –pero no exclusivamente- en términos clasistas y, sobre todo, descrito sobre una perspectiva esencial, como si existiera una naturaleza proletaria de la que se debe dar cuenta” (159). La lectura alegórica de lo nacional que realiza Álvarez sobre la narrativa de Nicomedes Guzmán, basada fundamentalmente en la lectura de *La sangre y la esperanza*, termina por descentrar la concepción anterior de esta en cuanto los rasgos vanguardistas describen plenamente el referente de lo proletario o de lo popular como

⁵⁶ El rasgo vanguardista interpretado por Álvarez en Nicomedes Guzmán y *La sangre y la esperanza* consiste en una hermenéutica alegórica de raíz barroca que propone dos fases del discurso: una en el que opera un lenguaje descriptivo, denotativo, y otra que despliega un discurso normativo de connotación moral. La alegoría, por lo tanto, “establece al menos dos planos de significación: el plano directamente descriptivo y un plano segundo que, en una primera instancia, podemos describir como perteneciente al orden moral” (171).

⁵⁷ En el ensayo de Juan José Adriasola citado anteriormente el autor adopta una posición parecida respecto a la obra de Nicomedes Guzmán, en tanto su novelística es interpretada como un proceso de construcción simbólica del referente, con lo que la dimensión de la descripción positiva de la realidad no es anulada sino que pasa a ser problematizada, al revés de la lectura estándar, a partir de los modos literarios o simbólicos de la re-presentación: “sin ninguna duda, dicha relación sigue estando en el centro mismo de lo que identificamos como realista en la obra de Guzmán. Lo que varía es la concepción de lo real: no ya como una totalidad fundamentalmente ajena a lo discursivo, que cumpliría la única función de dar cuenta de ella, de la forma más interesante posible; sino como un proceso que se funda en las tensiones de la expresión material y la experiencia de lo que llamamos su ordenamiento simbólico” (171). En ambos autores, tanto en Álvarez como en Adriasola, no existe una confusión entre la representación estética y la representación política, más bien se asume que toda pugna política, más si hablamos de literatura, es elaborada o construida por medio de relatos simbólicos.

una producción literaria que se inscribe en el orden del discurso y que desde ahí asume el proceso de simbolización –estetizante- de lo político y lo social.

A mi modo de ver, la esencialización del objeto proletario (vanguardista) o popular (criollista), termina en un proceso de simbolización en el que este es representado desde una perspectiva mitológica. En este sentido podemos decir que la narrativa de Guzmán es la construcción o, lo mismo, el relato épico de una clase marginal particular esencializada, el proletariado y su ideología política. En relación a ambas prácticas, la criollista que construye un símbolo folclórico y la vanguardista que estetiza al proletario revolucionario, me parece que la narrativa de bajos fondos va operar de una forma bastante distinta, y ese conservadurismo romántico modernista, así como el mito revolucionario, va a ser desplazado –removido y rebajado- a una resistencia ética mesocrática que deslinda su posición frente a lo popular o lo marginal en sus distintas manifestaciones.⁵⁸

Por último, el espacio tiempo que sucede a la generación del 38 está ocupado por la práctica realista de la narrativa de bajos fondos. Esta comienza con la publicación de *Barrio Bravo* de Luis Cornejo en 1955, y termina con la última novela de Luis Rivano, *La yira* -también con su libro de cuentos: *El rucio de los cuchillos*, ambos publicados el año del golpe de estado comandado por Augusto Pinochet y la junta militar, en 1973.⁵⁹ Como se puede apreciar, esta quinta versión del realismo chileno está inscrita aún en el periodo histórico que denominamos como mesocrático y en el que las clases medias

⁵⁸ Al plantear la secuencia anterior queda la pregunta abierta en relación a sí el grupo de los bajos fondos leyó a cada uno de estos autores y sus respectivas novelas. No es mi intención incorporar el concepto de *influencia* literaria, puesto que creo que esta categoría obedece, aunque muchas veces de forma involuntaria, a una noción que el autor trabaja con un mayor grado de intencionalidad; por el contrario, mi enmarque intenta diseñar un esbozo en el que se trata más bien de crear “[r]elaciones de unos enunciados con otros (incluso si escapan a la conciencia del autor; incluso si se trata de enunciados que no tienen el mismo autor; incluso si los autores no se conocen entre sí)” (Foucault, *La arqueología del saber* 47).

⁵⁹ Sé que con esta periodización dejo fuera los dos libros de cuentos de Armando Méndez Carrasco, *Juan Firula* (1949) y *El carretón de la viuda* (1951). Es por estos libros que Méndez Carrasco ha sido clasificado por algunos como parte de la generación del 38 (Vejar, “Nota previa” 9); a mí me interesa, como es de suponer, su novela de 1962, *Chicago Chico*. De todas formas la novela que muestra el antecedente pueril del personaje de *Chicago Chico*, *Mundo Herido*, fue publicada justamente, en 1955.

pactan su participación política y estética entre las clases poderosas, dueñas de los medios materiales de producción, y el pueblo o la clase proletaria. A mediados de los años 50 y en especial en los 60 este panorama político contractual va a experimentar un cambio frente a lo que Armando de Ramón denomina en su capítulo IV como “Unidad popular, el programa de una revolución”.

Mi postura histórica y política acerca de la narrativa de bajos fondos interpreta al grupo como resistente no tanto al sistema hegemónico sino, muy por el contrario, a lo que de Ramón describe como el programa de la Unidad Popular, que: “conduciría al traspaso del poder de los antiguos grupos dominantes a los trabajadores, al campesinado y sectores progresistas de las capas medias de la ciudad” (189). A este respecto, creo necesario volver al matiz que hace Lucía Guerra respecto a la condición social de los productores literarios de la generación del 38. La extrapolación es válida en cuanto considero que el extracto social de nuestro grupo corresponde a la clase popular, pero que aspira a ser clase media. En el caso del grupo de bajos fondos podemos perfectamente reconocer ese tránsito –esa órbita- de lo marginal a una posición que, si bien no es de poder, al menos aspira a una movilidad que lo saque del fondo, del *underground* social, y lo distinga de él; esto lo leemos tanto en las biografías de cada autor como en algunos personajes –generalmente autobiográficos- de sus relatos.

1. El resto naturalista

Ni siquiera le daba bola a las noticias de los diarios que, las más de las veces, eran falsas, como casi todas las que publican los diarios de Chile. De todos los países que he recorrido, nunca había visto prensa tan mentirosa como la de Chile: inventan lo que se les viene en gana; la cuestión es tener tiraje y titulares sensacionalistas.

José Roberto Rubio, (*Memorias del Loco Pepe*).

El hecho de que la narrativa de bajos fondos haya sido un fenómeno literario residual significa -parafraseando a Williams- que ciertos elementos de una estética persisten en la actualidad ya no de una manera hegemónica sino que de una forma alternativa. Me parece que el residuo o el resto realista al cual echa mano el grupo es el de un *naturalismo* que se había desplegado con una orientación oligárquica a principios de siglo XX y que a mediados de la centuria toma su relevo en una clase media baja ascendente que utiliza la estética de Zola de un modo contrario al modo en que la concibió el maestro francés, es decir, mostrando su separación moral de los estratos populares.

El grupo de los bajos fondos configura un naturalismo de tercera mano; no una copia de una copia, sino que el remedo de una escuela que se percibe a través de su espesor histórico y el traslado cultural que significa su implantación en Latinoamérica pasado más de medio siglo desde su apogeo europeo. Así entiende la opacidad estética del naturalismo Luis Rivano, en “Cuatro voces autodidactas en la literatura chilena”, al declarar que: “nuestra literatura tenía solo el valor de recrear lo vivido. Sabíamos perfectamente que ninguno era un Zola” (15).⁶⁰ El reciclaje histórico cultural que hace la narrativa de bajos fondos de la estética naturalista podemos interpretarlo como la

⁶⁰ La chapa de naturalistas no es novedosa y la recojo de Ricardo Latcham, pero nuevamente, al igual que con el mote de realistas, el cronista tampoco especifica su uso. Rememoro la clasificación que hace Latcham de la novela de Méndez Carrasco, *Chicago Chico*: no es lo político lo que guía la narrativa de Méndez Carrasco “sino un amor a la veracidad, que lo conduce a excesivas demasías de un naturalismo desenfadado” (3). El mismo Ricardo Latcham, haciendo una reseña a la segunda edición de *Barrio Bravo* en 1964, y aunque más específico, dice del cuento “El capote” que: “presenta toques naturalistas ... que tan bien explora Cornejo” (*La Nación* 5).

paradoja de un naturalismo desnaturalizado, en el sentido que este produce un segundo descentramiento del modelo naturalista metropolitano, el primero, como sabemos, corresponde a Luis Orrego Luco.⁶¹

Ahora bien, en un sentido literario y teniendo en cuenta el modelo ejemplar de *La novela experimental*, así como los tres primeros desplazamientos propiciados a esta por Luis Orrego Luco, el naturalismo de la narrativa de bajos fondos puede ser interpretado siguiendo la irregularidad de estos tres deslices respecto a su modelo metropolitano: de un modelo autorizado por la ciencia positiva del siglo XIX a un modelo basado en la ley política social mesocrática, de la determinación natural y biológica... y también social a un discurso de violencia sobre los cuerpos que, para ser concebido, debe ponerse del lado de la ley, y por último, de un discurso moral de denuncia de las condiciones materiales miserables de las clases populares a un discurso moral que desea preservar las diferencias de clase desde una ética mesocrática.⁶² Aunque los tres deslices estén interrelacionados, el tema del discurso –y del modelo narrativo- de la ley me propongo abordarlo en la tercera parte; en el apartado siguiente quiero mostrar ciertos mecanismos realistas y cómo estos operan los desplazamientos de la dimensión somática y moral.

⁶¹ La idea de un naturalismo desplazado la debo al ensayo de Ignacio Álvarez “Refinados desplazamientos: sobre el naturalismo en *Casa grande*, de Luis Orrego Luco”. El primer desplazamiento del naturalismo zoliano que recoge el libro insigne de Orrego Luco es resumido por Álvarez de la siguiente manera: “de la autoridad de la ciencia a la autoridad paterna, de la herencia biológica a la estirpe, de la lesión orgánica a la psicología. Estos son los tres desplazamientos que la doctrina naturalista sufre en la aplicación que Orrego Luco propone en *Casa grande*” (8).

⁶² En la “Introducción” que hace Manuel Prendes a su estudio *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y dirección de un proceso narrativo*, señala con acierto que el fenómeno literario y su impacto en Latinoamérica tiene un “carácter discontinuo en el tiempo y en el espacio” (21), lo que tiene por consecuencia, desde un punto de vista crítico, que “aunque todos los estudiosos que se han aproximado a la novela moderna en Hispanoamérica han reconocidos influjos zolianos en parte de las obras, ha sido muy variable su apreciación, tanto en lo referente a la valoración del movimiento como a sus límites temporales o el censo de autores considerados dignos desde el punto de vista del naturalismo” (22). Esta amplitud geográfica y temporal del naturalísimo como fenómeno literario, así como su resistencia a ser asignado a ciertos autores, diversifica el sentido adquirido por el naturalismo literario en Latinoamérica.

2. Exaltar las emociones: la huella del folletín

Al otro día la prensa daba un amplio reportaje de los hechos ocurridos. Me señalaban como el delincuente más peligroso que hubiera llegado al país.
José Roberto Rubio, (*Memorias del Loco Pepe*).

Desde mi perspectiva el realismo de los bajos fondos radica en un naturalismo sensacionalista y fuertemente moralizante. El sensacionalismo es desplegado en una diversidad de escenas que pueden ir desde la ostentación de pasajes que reproducen de forma extrema y cruda las condiciones materiales de la miseria social y política de ciertos grupos marginales, hasta el uso de cierto tipo de lenguaje popular –coa, muchas veces- que, si bien no espanta, me atrevería a decir que sorprende al lector actual. Pienso que ese sensacionalismo estético está representado especialmente en el mecanismo de la particularización que describe Ian Watt en *The rise of the novel. Studies for Defoe, Richardson y Fielding*, que yo tomo como un procedimiento fundamental de la estética realista y que, en este caso, además, lo vinculo con el uso que hace del naturalismo la narrativa de bajos fondos, esto es: la particularización sensacionalista de los cuerpos correlativa a una connotación moralizante de estos.

El sensacionalismo y una cierta representación moral del margen social pueden ser recogidos desde mediados de siglo XIX en lo que se conoce como literatura (poesía) de cordel y literatura de folletín (narrativa), esta última a medio camino entre la literatura (ficción) y la escritura periodística (crónica roja).⁶³ Si nos atenemos al estudio que, para el caso francés, hace Jesús Martín-Barbero en *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, podemos rastrear en lo que él llama los géneros de *literatura de cordel* (urbana) y *colportage* (rural) los antecedentes de

⁶³ En el capítulo que trata acerca de la novela de su *Panorama literario de Chile*, Raúl Silva Castro dedica un apartado a “Los folletinistas”. Allí, como ya señalé en la primera parte, además de establecer un canon y un corpus, describe cuatro grandes áreas temáticas: sentimental, histórica, anticlerical y picaresca (marginal). Para el caso del folletín anticlerical y picaresco no tengo noticia de que se haya escrito un estudio o algún ensayo respecto al tema. Para el folletín romance o sentimental existe el ensayo de Eduardo Barraza, “La tradición del folletín y de la novela popular en Chile (Canon y corpus en la narrativa chilena siglos XIX y XX)”. Para el folletín histórico está el ensayo de Gina Cánepa, “Folletines históricos del Chile independiente y su articulación con la novela naturalista”.

“[l]a otra gran veta de la literatura de cordel [que] son los sucesos, especialmente los relatos de crímenes, en lo que el pliego sienta las bases de lo que andado con el tiempo sería el periodismo popular” (120).

Por sus semejanzas con lo que quiero plantear en relación a la narrativa de bajos fondos, la caracterización estética que hace Martín-Barbero del narrador del folletín me parece particularmente interesante: “[u]na voz efectista, sentimental, moralista y muchas veces reaccionaria” (155).⁶⁴ También son importantes los efectos políticos de sus enunciados; esta “voz por la que se expresa un ronco submundo que ni a la derecha ni a la izquierda política pareció interesar. A los unos por oscuro, peligroso y culturalmente aberrante; a los otros, por confuso, mistificado y políticamente inutilizable” (155). En fin, creo que el folletín marca ese mismo tránsito de un realismo criollista folclórico o bien de un proletariado mítico “al habla de lo popular urbano: sucio y violento” (156). Estos elementos no pueden ser vistos a través de la vieja categoría de influencia, tampoco desde la búsqueda de una intertextualidad entre ambas formas literarias, más bien son huellas que sigue la narrativa de bajos fondos a partir de una forma más general que radica en el deseo de producir y usar una literatura popular desde otro ambiente cultural, político y social.

En este nuevo contexto histórico, y consecuente con la tradición realista chilena de la clase media, el grupo de los bajos fondos va a repetir el acto creativo de exorcizar

⁶⁴ La variante sentimental también es una veta sensacionalista que explora la narrativa de bajos fondos. En este sentido me parece pertinente lo que anota Northrop Frye en su estudio sobre la “literatura popular” o lo que él clasifica más específicamente como narrativas *fabulosas* o *romance*, narrativas cuyo “motivo principal del autor es divertir” (*La escritura profana* 16), en oposición a los relatos *míticos* o serios de una sociedad, puesto que este: “grupo más importantes de relatos ... se encuentran en el centro de de la cultura verbal de una sociedad” (15). El *romance* de una forma similar representa el efecto que produce la narrativa de bajos fondos: “la literatura popular ... el romance, decimos, es especialmente sensacionalista: le gusta el estímulo violento y las fuentes de dicho estímulo pronto lo hacen caras al estremecido censor” (36). Unas páginas más adelante Frye sugiere la misma vinculación social y política que yo quiero proponer, *mutatis mutandis*, al grupo de autores de los bajos fondos: “la prohibición formaba claramente parte de un esfuerzo por imponer una ética de clase media a la clase proletaria” (38), donde la categoría esencial del proletario, para este caso, debe ser reemplazada por una categoría social de margen amplio y diverso.

literariamente a las clases populares o marginales, pero con otros recursos, sin mitologización o estetización de su objeto (campesino o proletario). El grupo de bajos fondos será más sádico con su multiforme objeto marginal, lo castigará violentamente y lo someterá, desde una perspectiva clasista mesocrática, a una degradación somática cuya moralización no corre del lado de la crítica o la denuncia de las condiciones de pobreza o marginalidad —en el amplio abanico de posiciones—, sino que más bien poniendo a su objeto como un ejemplo *a contrario*.⁶⁵

¿Pero, cuál es la continuidad y la ruptura entre la narrativa de bajos fondos y el naturalismo metropolitano de Zola? Más allá de los tres desplazamientos que esta le aplica a la estética naturalista pienso que en términos generales la ligazón reside en la representación de un medio ambiente marginal que determina —y reproduce— las condiciones materiales y políticas miserables.⁶⁶ Ese momento cero del naturalismo —mecanicista— está expuesto de distintas maneras en los cuentos de Cornejo. En el resto de la novelas, de Méndez Carrasco, Gómez Morel y Rivano, me parece que este fatalismo trágico de las clases subalternas sufre una ruptura o un desplazamiento en cuanto un cierto segmento mesocrático de los personajes protagónicos de sus relatos sí

⁶⁵ En este sentido recojo algunas ideas que Gabriela Nouzeilles expone en la “Introducción” a su libro *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880- 1910)*, y que extrapolo al espacio tiempo que ocupa la narrativa de bajos fondos. Primero, en cuanto a su función social, ya que si comparativamente con la novela anterior: “los argumentos de los romances fundacionales eran proyecciones de las estrategias necesarias para alcanzar consenso político, las historias naturalistas denuncian toda alianza como tentativa e inestable” (15). Otro aporte que me parece fundamental para entender al grupo que estudiamos es precisamente que esta narrativa no es crítica o de denuncia —como el naturalismo europeo o sus formas latinoamericana ortodoxas— sino que funciona bajo la lógica de “la ejemplaridad *a contrario*” (24). El uso del ejemplo contraproducente para Nouzeilles está anclado en “la estrategia fundamental del naturalismo [que] fue la producción sistemática de narrativizaciones del cuerpo patologizado” (22). Esto con el propósito de: “identificar, clasificar y excluir en el espacio de lo imaginario los cuerpos marcados por los estigmas de las diferencias sexual, racial y económica ... la aniquilación violenta de lo diferente” (27). Esa marca o aniquilación simbólica de lo diferente en la narrativa de bajos fondos es traducida como una diferencia que delimita esencialmente desde la posición de clase, también desde lo económico y lo sexual, pero rara vez, como es el caso de otros naturalismos latinoamericanos, desde la raza (indígenas o inmigrantes).

⁶⁶ Para el tema del determinismo ver de Manuel Prendes *La novela naturalista en Hispanoamérica*, el punto 1.4. “Determinismo, materialismo, moralidad” y 1.5. “Sobre el estilo. El modelo trágico”.

encuentran de una u otra manera formas de cambio en su vida social. Esa transformación vital en los diferentes derroteros que asumen los personajes radica en la nueva posición mesocrática de las cual estos son un *tipo* particular.

El principio zoliano del *determinismo* (darwinista: herencia y medio) opera de distintas maneras en los cuatro autores; aunque aquí, más que determinismo darwinista o tayneano, se trata de establecer la degradación somática de un cierto grupo social la que busca su degradación estética como representantes del cuerpo político literario. El tema de la moralización degradante de los cuerpos asume un rol protagónico en el grupo de bajo fondos, este rasgo los diferencia de otros determinismos en la narrativa chilena tanto en la dirección de un naturalismo –oligárquico- a lo Orrego Luco, como en la dirección de un naturalismo más cercano a los postulados de *La novela experimental*. Como explica Manuel Prendes: “Zola declaraba abiertamente el propósito *moral* de su novelística” (42). No obstante, veo que el moralismo de los bajos fondos no coincide con la intención de Zola, ya que, como bien lo explica Prendes, “el novelista, según Zola, no se recrea en “terribles cuadros”, pero los considera necesarios para mostrar una realidad oculta a los ojos de muchos, emitiendo con ello una implícita protesta por los males de la sociedad” (43). Sin ir más lejos el reconocimiento que se hace a la novela *Germinal* (1885) de Zola sigue esta propuesta en cuanto la descripción de la miseria –documentada por parte de Zola- junto a la explotación obrera, siembran una semilla de esperanza en la lucha y la rebelión futura de los trabajadores en defensa de sus derechos laborales y sociales. Esta descripción crítica, así como su prospección esperanzadora, no acontece en la narrativa de bajos fondos.

Otro punto, que es una consecuencia de lo anterior, consiste en que el objeto moralizado, los cuerpos marginales y sus condiciones materiales miserables, no ofrecen ninguna comprensión científica ni menos médica, como sucede con los planteamientos

del maestro del naturalismo, “pues [Zola] niega a la vida afectiva o a los fenómenos espirituales una existencia independiente de lo puramente fisiológico: el avance de la ciencia –y de la novela científica- acabarán algún día por descubrir sus leyes” (Prendes 44). En otras palabras, la narrativa de bajos fondos jamás se convertirá en lo que para Nouzeilles será el naturalismo en Argentina a fines del siglo XIX, esto es, “novelas médicas” (59), tampoco en “novelas darwinistas” (227). La visión moral de la corporalidad en los bajos fondos podrá tomar esta tradición como un eco, pero en ningún caso utilizará ni con rigor ni con imaginación el conocimiento médico y mucho menos el saber científico. El realismo naturalista de estos es menos refinado y se basa en el modelo de una ley que delata un pacto clasista que entiende el cuerpo inserto en una jerarquía somática, la que puede ser entendida como una re inversión del sentido carnavalesco dado por Bajtín a la manifestación del *cuerpo grotesco* como transgresión de la norma, tal como lo expone en *La cultura popular en la media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*.

3. Una particular violencia

“Mira como el ojo pelado de una lente sobre la piel desnuda del hampón sacrificado”
Fernando Alegría, “Prólogo” a *El apuntamiento*.

Para desmarcarse de una lectura del realismo de los bajos fondos que sea empática con la representación de lo marginal es más importante fijarse no tanto en la variedad -o en la clase- de vida miserable que ahí se nos muestra sino preguntarse de qué manera esos mundos –a veces saturados de objetos marginales- son representados por nuestros narradores. En *The rise of the novel* Ian Watt establece el mecanismo de la *particularización* como el criterio formal fundamental de la novela realista: “la trama tenía que ser representada por personas particulares en determinadas circunstancias, en

lugar de como comúnmente había sido en el pasado [por medio de modelos universales]” (15).⁶⁷ Para Watt la particularización es un procedimiento literario propio del realismo que se plasma especialmente al mostrar *la experiencia de un individuo* enmarcado en un *espacio* y en un *tiempo* referencial.⁶⁸ El realismo se distingue de las narrativas anteriores –de ahí su carácter *crítico* y *original*, opuesto a la tradición, según Watt (12)- por la “atención que otorga habitualmente a la individualización de su personajes y a la presentación detallada de su entorno” (18), así como “la exploración de la personalidad, que se define en la interpretación de su conciencia de pasado y presente” (21).⁶⁹

En congruencia con la interpretación del realismo latinoamericano desplazado que hemos planteado, pienso que corresponde hacer el mismo ejercicio con la narrativa de bajos fondos, aunque prefiero no seguir los aspectos referidos por el crítico estadounidense (nombre propio, espacio y tiempo), en el entendido de que él tampoco los ve como usos exclusivos de la particularización: “este objetivo implicó muchas otras partidas [de la particularización] que forman las tradiciones de la ficción además de las ya mencionadas” (27).⁷⁰ Parafraseando y desfigurando el título que da Beatriz Sarlo a la

⁶⁷ El libro de Ian Watt, *The rise of the novel. Studies for Defoe, Richardson and Fielding*, no tiene edición al español por lo que de aquí en adelante la traducción al castellano de las citas me pertenece.

⁶⁸ Así: “Los primeros novelistas ... nombraron a sus personajes de tal manera como para sugerir que iban a ser considerados como individuos particulares en el entorno social contemporáneo” (19).

⁶⁹ En otras palabras: “los personajes de la novela solo pueden ser individualizados si están fijados en un fondo particularizado de tiempo y espacio” (21); y en cuanto a la experiencia: “tenemos un sentido de la identidad personal subsistiendo a través de la duración y, sin embargo, está siendo cambiada por el flujo de la experiencia” (24).

⁷⁰ Que soslaye las dimensiones del nombre propio, del espacio y del tiempo no significa que no sean importantes en nuestros autores. Me parece que donde se muestra de forma más problemática la cuestión de la identidad y el nombre propio, justamente porque no son propios sino que seudónimos con un fuerte carácter socializante, grupal, es en la manera satírica que usa Armando Méndez Carrasco (el Chicoco y toda la galería de la Cáfila Hampona con sus apodos), y en la identidad social delincencial en Gómez Morel (y el Toño). También es interesante la construcción típica que Rivano hace de los nombres que toman sus diferentes áter ego en su saga (Víctor Hidalgo –el principal-, Osvaldo Guerra y Reginaldo Flores). Respecto a una interpretación del espacio, con distintas perspectivas metodológicas, se pueden consultar los ensayos escritos en la línea de la representación de la ciudad en *El río* de Alfredo Gómez Morel: de Claudia Darrigrandi: “Niños en la ciudad: multitud, masas e infancia en la narrativa chilena (1930-1965)”, y de Héctor Rojas: “El río como la herida abierta de la ciudad latinoamericana”. Queda por trabajar el espacio de la ciudad en los otros autores. El tema del tiempo, según Watt, está en “total subordinación a la trama del patrón de la memoria autobiográfica [que] es desafiante como una

literatura de folletín amoroso producida en Argentina en el primer cuarto del siglo XX, en la narrativa de bajos fondos podemos decir que estamos bajo *el imperio del sensacionalismo*.⁷¹ Una de las dimensiones donde podemos leer y observar - literalmente- ese despliegue de efectismo estético es por medio de un particular uso de la violencia directa,⁷² que es sustentada de distintas maneras de acuerdo al estilo de cada autor, pero que siempre se encuentra unida por esa obsesión común por las imágenes patéticas de la violencia física.

La construcción del héroe de los bajos fondos está siempre cruzada y marcada por la experiencia de las pasiones crueles que se ejercen sobre los cuerpos de ciertos personajes marginales en sus narrativas. En este sentido, el naturalismo residual de la narrativa de bajos fondos desplaza lo que en *La novela experimental* de Zola se avizora como una tarea de un naturalismo futuro: “cuando se haya probado que el cuerpo del hombre es una máquina en la que se podrán desmontar y montar de nuevo, algún día, los mecanismos a gusto del experimentador, será necesario pasar a los actos pasionales e intelectuales del hombre” (*La novela experimental* 12). Sin embargo, como la autoridad de nuestro grupo de narradores no está extraída de la determinación a través de leyes mecánicas científicas -“creo que la cuestión de la herencia tiene mucha influencia en las manifestaciones intelectuales y pasionales del hombre. También doy importancia considerable al medio” (*La novela experimental*14)-, estos prefieren y

afirmación de la primacía de la experiencia individual” (15). La autoficción en el grupo es un rasgo común, en unos más (Gómez Morel), en otros menos (Cornejo), pero en todos se podría hablar -y discutir- acerca del uso genérico de la *novela autobiográfica* elaborado por Philippe Lejeune en el “Pacto autobiográfico”, discusión que puede ser enriquecida con el artículo de Paul de Man: “La autobiografía como desfiguración”.

⁷¹ Ver Sarlo, Beatriz. “El imperio de los sentimientos: ficciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1925)” (3).

⁷² En *Sobre la violencia* Slavoj Zizek clasifica tres formas -a veces entreveradas- de ejercer la violencia: directa o física, subjetiva y sistémica (20). Si bien en la narrativa de bajos fondos asistimos a la exposición de todos estos tipos de violencia, y tal vez con mayor despliegue vemos el escenario de una violencia sistémica en cuanto a las condiciones miserables de vida que se nos muestran comúnmente en sus relatos, me parece que la violencia directa, objetiva, es a través de la cual el grupo ostenta de forma más grotesca y patética lo marginal.

optan por un naturalismo que exalta los sentidos en el desarrollo literario de una particular violencia física.

Cuando Alone, en su función de crítico especializado, o sea, como un mediador con el público lector de literatura, recomienda tomar ciertos recaudos morales respecto al libro de cuentos de Luis Cornejo *Barrio Bravo* —a “las señoras, las niñas y también los caballeros educados ... no van a pasar un buen rato leyéndolo” (“El hombre está en su elemento”⁷³)—, no hacía sino advertir al lector sobre la violencia material de las condiciones de vida que ahí se nos relatan; para el crítico, en esos textos “las groserías materiales constituyen un supremo recurso” (18). En los cuentos de Cornejo, o al menos en cuatro de los seis,⁷³ leemos y observamos imágenes patéticas en las que siempre ronda la muerte violenta de los personajes. Al abrir el libro de Cornejo inmediatamente uno se encuentra en medio de una habitación pobrísima, escuchando el quejido de una mujer, la que suplica por satisfacer una sed insaciable puesto que su cuerpo agoniza producto del veneno ingerido al comer unas gallinas sacadas de un basurero: escena de plano sórdida, que rápidamente induce al lector a recibir una descarga de pasiones fuertes. La agonía de la mujer que se nos relata concluye de la siguiente manera:

De pronto, María se sienta bruscamente en la cama. Su rostro se contrae de dolor. Lanza un quejido tenue, se agarra la garganta. Sus manos son aspas en remolino por sobre su pelo. Se destapa íntegra. Estruja su enagua. Trata de levantarse y gritar. Pretende llegar hasta Jesús, luego hasta José. Su boca está llena de espumarajos. Todo su cuerpo se convulsiona. Se levanta. Cae de rodillas. Tiende sus manos huesudas contra su hombre. Cae al suelo dándose una voltereta en el espacio.

⁷³ La otra veta de los cuentos de Cornejo sigue siendo materialista, pero particulariza los cuerpos como parte del motivo popular de la fiesta, la farrá y el exceso -la transgresión- sin previsión, tema que también cruza *Chicago Chico* de Armando Méndez Carrasco. “Cuello de Loza”, héroe protagonista del cuento que lleva su nombre, bien podría pasearse en los salones que frecuenta el Chicoco, ambos personajes apasionados y duchos en el baile.

Queda con el rostro hacia el cielo y la cabellera incrustada en un charco de agua barrosa, a escasos centímetros de José (19).

En el cuento que abre el libro, “El Allegao”, estamos ante una escena de violencia física que es irradiada desde la precariedad del espacio en el que se desarrolla la acción hasta la materialidad convulsiva del cuerpo de María, pero también se nos señala un plano espiritual, rebajado al mínimo, una alegoría religiosa que se manifiesta en los nombres de los personajes. El motivo bíblico desdoblado no está en la perspectiva de una *figura* (Auerbach), este lo encontramos desublimado y contribuyendo a la pasión mísera de María. La alegoría religiosa no asciende a los personajes hacia una especie de redención escatológica; por el contrario, los martiriza como un efecto de sus condiciones materiales, por ser pobres.

En el conventillo “Las delicias” –ironía de por medio- localizado en el barrio Vivaceta, lugar donde acontecen la mayoría de los cuentos y donde se crió efectivamente Luis Cornejo, también presenciamos a “La Cuatro Dientes” en un cuento que lleva su nombre. Es una mujer lavandera que destaca por su cuerpo: “enorme, con unos brazos fuertes y musculosos, igual que los de un gañán” (23), por lo que “cuando peleaba con una vecina poco duraba la pelea” (23). Sus dotes físicos y pugilísticos, al final del relato, no le sirven para evitar perder el bebé que esperaba de su esposo, un bueno para nada por el cual justamente se pone a pelear contra una vecina prostituta, que intenta seducirlo mientras ella trabaja lavando ropa. La pelea, por supuesto, termina en tragedia: “la puta, medio aturdida, tomó un fierro que encontró en el brasero de su madre, donde estaba luchando contra su enemiga, y le dio un fierrazo en el abdomen a la Cuatro Dientes; luego otro en la cabeza con la cual la venció” (37). Resultado: el aborto del niño y la desesperanza absoluta de la mujer y su marido por formar una familia: “frente a los ojos del hombre, apareció la mano de su mujer empapada de

sangre. Blandió la mano ensangrentada y grito con toda su fuerza: ¡Pancho! ¡Está muerto! ¡Está muerto!” (38).

La exposición de la violencia física, no solo en los cuentos de Cornejo sino también en los distintos autores que estamos revisando, sugiero debe ser entendida como una forma de conseguir la masificación de sus narrativas en el contexto cultural popular de los años 50 y 60, cuando medios de comunicación como la radio, el cine y particularmente la prensa sensacionalista copaban la atención de un público que dejaba de ser pueblo y comenzaba a constituirse como una sociedad de masas. Este proceso histórico cultural es descrito, como ya señalé, por Jesús Martín-Barbero; especialmente la aparición de una “prensa popular de masas” (202), de la que gran parte de sus ejemplos son chilenos. Este tipo de periodismo según Martín-Barbero tiene “una matriz que no funciona por conceptos y generalizaciones, sino por imágenes y situaciones y que, rechaza del mundo de la educación oficial y la política seria, sobrevive en el mundo de la industria cultural desde el que sigue siendo un poderoso dispositivo de interpretación de lo popular” (206).⁷⁴ No es coincidencia que en el cuento “La cuatro Dientes” el narrador termine aludiendo a la crónica roja, que registraba este tipo de hechos truculentos y los dirigía a un público con un gusto morboso por los acontecimientos de sangre que remecían a la ciudad de Santiago de ese tiempo: “al otro día los diarios grandes insertaban la noticia en algún lugar perdido. ‘Mujer borracha mató a lavandera embarazada. El hecho ocurrió en un conventillo del barrio bravo de

⁷⁴ Para el caso chileno, desde una perspectiva crítica, ver el buen libro de Guillermo Sunkel: *Razón y pasión de la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*. El fenómeno de la prensa sensacionalista es explicado a partir del proceso histórico cultural de la masificación, el que es descrito por Sunkel en cuanto “la desarticulación del mundo popular como el espacio del Otro, de las fuerzas de negación del modo de producción capitalista. La pérdida de la autonomía cultural y política desarrollada por el movimiento popular desde sus orígenes hasta fines de los años 20 toma la forma de una progresiva integración política y cultural al sistema de dominación en el período de crisis de la oligarquía. Es este el período que en la historia del movimiento popular sienta las bases para la política de alianza de clases ... este periodo marca una transformación fundamental en las condiciones de existencia del pueblo: de su constitución como sujeto histórico en un mundo político cultural de gran autonomía a su inserción en las condiciones de existencia de la ‘sociedad de masas’” (16).

Vivaceta. La asesina pasará mañana a juzgado del crimen” (39). De forma parecida, en el cuento “El señor González” se narra el enamoramiento enfermizo de un padre hacia su hija, a quien termina por violar; concluye con el siguiente párrafo: “Juana [la hija del señor González] desapareció del barrio. Nunca más se supo de ella. Años después, el padre vio una foto en un diario: reconoció a su hija. ‘una prostituta muerta, de una puñalada en un prostíbulo” (64).⁷⁵ Podemos decir que la debilidad de la disposición narrativa, los ripios estructurales de sus relatos, el gusto por el lenguaje ordinario y soez (lo que cierta parte de la crítica conservadora resiente), tal vez haga perder atractivo a la mirada letrada, académica, pero sin duda gana en el plano de las sensaciones. La narrativa de bajos fondos no contiene un lenguaje abstracto o conceptual; prefiere más bien un lenguaje concreto, de imágenes violentas.

Tal vez el único que se sale de este esquema es *Chicago chico* de Armando Méndez Carrasco, una novela no especialmente violenta. Al parecer la particularización de la bohemia y el apetito sexual hacia las prostitutas serán el móvil deseante del protagonista, Fernando Escudero, bautizado por el grupo de juerga (La Cáfila Hampona) como “el Chicoco”.⁷⁶ Los clubes nocturnos del centro de Santiago, *La Buenos Aires*, el *Salón Olimpia* y el *Follies Bergere*, servirán de escenario festivo democrático en el que las artes de la danza serán las predilectas por parte del autor-protagonista: “en el salón de calle Huérfanos se bailaba diariamente de las 19 a las 21

⁷⁵ En el prólogo “Historia y obra de Luis Cornejo”, que hace Luis Alberto Mansilla a la reedición de *Barrio bravo* en la editorial Lom, el presentador toma una declaración de la hija del escritor, Muriel Cornejo, la que dice que: “cuidaba nuestra formación cultural [como padre]. Nos prohibía escuchar algunos de los radioteatros que él mismo escribía y los calificaba como “puras basuras”. Era el libretista del programa radial “La tercera oreja”, que narraba espeluznantes crímenes reales o inventados ...” (11).

⁷⁶ También es cierto que la narrativa de bajos fondos, tal vez en Cornejo con mucho menos intensidad, el tema del deseo y lo sexual vinculado a relaciones complejas, particularmente con prostitutas, es una constante de sus escritos de la que mi investigación no se hace cargo. Claramente en el grupo completo el machismo adquiere un centro fuerte y relativo a cada uno de ellos. Por ejemplo, sobre la primera prostituta de la cual se enamora y con quien sostiene una relación, nos confiesa el Chicoco que: “Olga tenía algo demoníaco en su cuerpo; sus gruesos muslos eran tenazas que mordían; sus pechos los dejaba caer sobre la boca de sus conquistadores con sadismo. Enseguida utilizaba su cabellera embriagada, envolviendo con ella la cara estúpida de sus briosos seductores: ‘!Chupa, mierda!’” (*Chicago Chico* 35). De sus amigos de farra el Chicoco dice que “los temas de la cáfila hampona siempre giraban sobre lo mismo: sexo, más sexo” (70).

horas y de medianoche a tres de la madrugada. El ambiente era muy heterogéneo” (48). No cabe duda de que ese espacio bohemio en el que el Chicoco se enamora, baila y bebe, en el que dispersa su performance noche a noche con su grupo de amigos de baja ralea será el que lo circunscribe a un tipo particular de subjetividad y socialización que problematizaremos en el apartado siguiente.

Todas las prostitutas de las que se enamora el Chicoco acaban mal, terminan contagiadas por alguna enfermedad venérea o caen en manos de un proxeneta que las esclaviza. Así más o menos se lo declara Ninoya, otra de sus amantes: “Sé que la prostitución demuele; que la calle fascina; y que al final es una enfermedad incurable” (64). Pero sin duda Olga, el primer amor del narrador-protagonista, es degradada en su calidad humana a un punto que la escena parece ser la más embrutecida de la novela. En su nostalgia por tratar de recuperar a Olga por causa de un contagio venéreo, el Chicoco consigue el dato de que su antigua amante se encuentra en la Caleta Jaime, en el puerto de Valparaíso. Ahí concurre nuestro héroe con intenciones de salvar y regenerar a su heroína. Desciende a lo más bajo, a la altura del mar, a una caleta con ambiente abyecto: “en el aspecto material la caleta agonizaba” (84), y en ese contexto de degradación social, entre un grupo de hombres que juegan al chupe, un juego de cartas, divisa que “sobresalía una mujer: desgreñada el cabello, con gruesas piernas rojizas, sucia, ojos desorbitados, manos costrosas, descalza, falda cortísima y entreabierta” (84), y al momento de confrontarla, horror de horrores, se da cuenta de que

la huella del tiempo cobró revancha. Su cutis estaba más ajado, los pómulos un tanto caídos y su chasca, descuidada, era colosal. Su desviación sistemática hacia el fondo marino había impreso en su figura un tinte especial. Parecía como posando para un cuadro famoso, de mujer prostituta astrosa, de tipo diabólico (85).

Aunque el encuentro es tenso y la mujer no muestra ningún interés en ceder ante los deseos del Chicoco, el suceso no se transforma en ningún *Taxi Driver*. La breve conversación se termina cuando Olga “instintivamente escupió hacia el mar; luego sin vergüenza se rascó los muslos. Infinidad de mosquillos le mortificaban un grano de pus que tenía en la rodilla izquierda; sangre aguada le descendía por su piernas velludas y sucias ... el regreso fue sin palabras” (87).⁷⁷

En la “novela” *El Río* de Alfredo Gómez Morel nos encontramos con el abanico más abierto en cuanto al uso del sensacionalismo por parte de la narrativa de bajos fondos: abandono, pérdida, violencia familiar, violencia delictual, sexual, muerte, sangre, abuso... y aventuras enmarcadas en un modelo picaresco en el que la experiencia del héroe resulta ser una mezcla de Gómez Morel (el narrador autobiográfico adulto) con el Toño (el personaje principal). Gómez Morel es todo un caso policial, social y literario; en él se conjugan una amplia diversidad de elementos que tienen efectos sobre la subjetividad sensible de los lectores. En el epígrafe que precede a la novela autobiográfica el autor-narrador-personaje se presenta tal cual como si fuera un caso sacado de la prensa roja de la época. El hecho de que sea una carta, un documento de un cura a una monja que trabaja en un recinto hospitalario, además de su carácter confidencial, le entrega un aire perverso al fragmento que predispone al receptor a encontrarse con algo que va a remover sus emociones:

Estimada Sor..., el caso a que usted se refiere es bastante delicado y peligroso. Conozco a Luis Alfredo desde mi llegada a ésta, y sé toda su novelesca vida y rara historia, pues la buena señora **que lo recogió al nacer, encontrándolo tirado en un conventillo próximo a la muerte,**

⁷⁷ En *El Río* de Gómez Morel las prostitutas son todo un mundo en el que el recorte de sus cuerpos se traslapa, pero también es rechazado por el mundo material y simbólico del delincuente.

fue doña Catalina de Osorio, persona muy allegada a esta parroquia (19 la negritas son suyas).

Son múltiples las escenas y pasajes en los que la particularización de la violencia física toma protagonismo en la novela autobiográfica de Gómez Morel, y dada su variedad, quiero centrarme en el capítulo “Carlos Valenzuela”, en el que presenciamos el despliegue y toda la crudeza de la ley del hampa dentro de la cárcel: “Carlitos Valenzuela debía morir. El tribunal del hampa lo había condenado” (300). Es interesante que, más allá del motivo por el cual Carlos Valenzuela es sancionado con la muerte, la comunidad delincencial replique de una u otra forma un proceso jurídico al interior de una instancia judicial superior que representa el recinto penitenciario; es interesante, digo, esta espectacularización y socialización de la violencia. El hecho es que el Cojo debe matar a su amante homosexual, dado que este lo ha delatado, pero no por conveniencia delincencial sino que por amor, al ver que su pareja planeaba su fuga y que lo abandonaría, situación que aporta a la escenificación del melodrama. Todo acontece tal como la ejecución de una pena, en un espacio preparado y teatralizado para que pueda acontecer simbólica y materialmente el máximo castigo. El Cojo “Se sabía actuando para la posteridad porque la performance de aquel mediodía quedaría grabada en los libros históricos del grupo” (305-306). Creo que no hay escena más patética en la novela que cuando el Cojo debe cumplir con lo que demanda la ley de la sociedad carcelaria y que el narrador define como una “Terapéutica del Terror” (304) que el hampa utiliza para defenderse y anular a sus enemigos internos, los delatores.

El loco Órdenes con su mate en la mano y chupeteándolo siniestramente se acercó pausado al grupo. Escupió el cadáver, lo dio vuelta con la punta del pie y la daga concluyó de entrar al encontrar la resistencia con la tierra. Miré a mi costado: el Zorrito tenía el rostro desencajado, la

boca inmensamente abierta y los ojos fijos. Sentí que las quijadas me dolían al mirar esa boca. De su labio inferior colgaba un hilillo de baba: era una escultura del miedo (311).

Después de ejecutada la acción punitiva me parece que el narrador realiza una reflexión meta sensacionalista, en la que el Zorrito por un efecto estético de empatía suple al lector.

Para el ejemplo de Luis Rivano sería más fácil hablar de la particularización de la violencia directa con *El apuntamiento* (1967), tal vez una de sus novelas con mejor recepción popular, dado el número de reseñas que uno puede leer en los diarios y revistas de la época. Sin embargo voy a intentar mostrar el mecanismo en su novela *Esto no es el paraíso* (1965). En ella todo indicaría que debe hacerse una lectura sentimental en relación al género romance, pese a esto prefiero concentrarme en algunos pequeños actos o rastros de violencia que muestra el relato y que son significativos en cuanto a la representación de una violencia física que a su vez trae una carga social y política que le da un cariz distinto al de sus compañeros de letras. Estos actos violentos son cometidos por carabineros en una situación legal que les da poder para el abuso.

No puedo dejar pasar la ocasión y anotar algunas cuestiones sobre *El apuntamiento*.⁷⁸ En el “Prólogo” que Fernando Alegría escribe para la novela destaca la particularización de la violencia, así como su capacidad para captar la estética que propician la imágenes agresivas en un ritmo acentuado por la crueldad marginal: “en stacatto violento, se suceden las imágenes de antros, hoteles, celdas, fuentes de soda, cines y paseos, donde cae el pobre pecador de los suburbios y donde la escuálida mafia

⁷⁸*El apuntamiento* también contiene una referencia a la prensa roja, al modo de un ejercicio de meta sensacionalismo. Cuando el protagonista es interrogado y maltratado por la policía, después de una redada efectuada en los juegos Diana a los chicos gay que se prostituyen en el lugar, el protagonista narrador recuerda que: “los diarios hablaban mucho del asalto a un maricón que vivía en un departamento de la calle Mosquito. Tenía un alto puesto en el Banco Chile. Después de robarle lo habían desnudado y así, en pelota, lo dejaron adentro de la tina” (267).

de pungas, mostaceros, carteristas, lanzas y maleteros abre y cierra sin ruido, en pocas horas, su flor envenenada” (257). La novela, al igual que *El Río*, está escrita en clave picaresca y continúa la tradición del niño huacho con Vinizio Zaneti, que busca por distintos medios la sobrevivencia en un mundo social precario y abusivo. El Toño opta por la delincuencia, Vinizio por la prostitución; es un chico *mostacero*, como se dice en la jerga, pero también se dedica a la delincuencia y, hacia el final del relato, se descubre su faceta más ominosa, la de asesino.⁷⁹ Esta última faceta ocurre de manera intermitente en un parque a través de toda la novela mientras que, ocupando gran parte del espacio narrativo, el narrador en primera persona, Vinizio, rehace y relata su vida y cuenta cómo llegó hasta allí. Los pasajes intercalados suceden en mínimas escenas que marcan el presente virtual del narrador-protagonista, quien intenta ser seducido por un heladero que se le acerca con no disimuladas intenciones sexuales. Vinizio ve su oportunidad de saldar su deuda con el rati (el policía Castillo), el cual lo explota con los cobros diarios por su trabajo callejero (de ahí el título del libro, el cobro se llama apuntamiento). La novela termina con un acontecimiento cruel en el que Vinizio, a punto de hacerle sexo oral a su víctima, se le abalanza encima:

Mientras con una mano hago que enmudezca el viejo, con la otra busco en el bolsillo de mi chaqueta. Saco mi cortaplumas presionando al mismo tiempo el botón del resorte. La mirada del viejo se transforma en súplica, pero ya no hay remedio. El ruido seco, corto, metálico, es un trueno en el silencio. Salta hacia adelante la hoja acerada y brutal, la

⁷⁹ No es extraño que en un pasaje de *El apuntamiento* el protagonista, luego de que el policía Castillo lo deje ir, merodee sin motivo la Estación Mapocho, y en este deambular por la ciudad entre en contacto con el mundo de *El río*. Ese espacio marca la distancia de ambas novelas; la mirada sobre lo marginal siempre puede hacerse más densa y mostrar una diferencia aún más rebajada: “desde los parapetos del puente pude ver el mundo que se debate entre los desperdicios que arrastran las aguas y las sombras proyectadas por ese mismo puente, en cuya baranda me apoyaba ... cuatro cabros se entretenían en dar nerviosas chupadas a sus cigarrillos, como si de ese modo pudieran repeler el frío que les trepaba por las patitas desnudas. Me metí las manos a los bolsillos, sabiendo que no tenía ni una sola moneda que tirarles. Me retiré de allí con pena” (296).

hoja asesina, como la lengua de una serpiente enloquecida ... (*Narrativa Completa* 322).

En esta dirección me parece muy sugestiva la relación que se puede hacer con la crónica que escribe Manuel Vicuña, *Reconstitución de escena*, acerca del desarrollo histórico y los elementos culturales del policial chileno. Según Vicuña “la debilidad por la ficción criminal no solo fue estimulada por los libros de bajo costo. Las radios también ayudaron a su divulgación, poniendo al aire radioteatros como *La tercera oreja*, que narra crímenes reales o imaginarios, aliñados con ingredientes espeluznantes” (57). La prensa roja que vemos en los relatos de los bajos fondos es efímera pero demuestra la presencia de ese adversario popular con el cual deben competir por alcanzar un público popular común. Sin ir más lejos la última viñeta de *Esto no es el paraíso* de Luis Rivano muestra la siguiente escena: “en torno al quiosco de revistas hay obreros desocupados, con las manos en los bolsillos, los cuales se entretienen leyendo el último crimen de la semana, que los diarios de la tarde exponen en inmensos titulares” (132).

Como había dejado establecido anteriormente, quiero detenerme en dos pasajes que, claro está, no son de lo más relevante en *Esto no es el paraíso*, pero considero que retratan una particular violencia con el objeto marginal. Ambas están en la segunda parte y no ocupan un espacio extenso en la narración, en realidad casi nada tiene demasiado espacio en estos relatos apretados, llenos de escenas cinematográficas fugaces.

El primer pasaje está ambientado en el barrio Matadero Franklin, en las cercanías de la Cuarta Comisaría, hasta donde trasladan a Osvaldo Guerra, uno de los protagonistas de la saga de Rivano y quien representa, a mi modo de ver, uno de los alter ego del narrador, como sucede con Víctor Hidalgo, el principal, y Reginaldo

Flores. Los tres se hacen amigos en la Primera Comisaría de Santiago y son destinados a diferentes comisarías, en el caso de Osvaldo (Cuarta) y Víctor (Doce), y a la *Escuela de Carabineros* en el caso de Reginaldo. En la primera salida que hace Osvaldo Guerra con su compañero de servicio deben hacer un procedimiento de rutina que consiste en pedir el permiso municipal que autoriza a vender a los ambulantes. En esta tarea “Guerra interrogó a un vendedor que sentado en un cajón vacío exhibía un descomunal canasto de paltas” (116). Ante la negativa del hombre de mostrarle su permiso:

El pie del policía cayó como una aplanadora sobre el canasto. Las paltas saltaron aplastándose sobre el pavimento. El hombronazo se incorporó entonces, furioso, y quedó sentado de inmediato de nuevo en el mismo canasto, apuntando con las piernas al cielo y sorprendido con la habilidad con que el carabinero lo había derribado por tierra. Los demás vendedores formaron rueda en torno a los contrincantes. ¡Linda la cosa que te pasó, Cara de Muerto! -Se reían (116-7).

La segunda escena tiene como protagonista a Víctor Hidalgo; al final de la segunda y última parte, los carabineros de la Doceava Comisaría de San Miguel deben acudir a sofocar una toma de pobladores que son impulsados por los movimientos sindicales socialistas que ganan la adhesión ideológica de la comuna: “las poblaciones obreras y los combativos sindicatos socialistas han establecido allí su república”(108). La intervención policial es cruel: “los carabineros actúan en grupo y destrozan los ranchos, en tanto que los niños lloran desconsoladamente, sin comprender lo que sucede, agarrados a las faldas de sus madres, y los camiones empiezan a evacuar a los detenidos, mientras las ambulancias recogen a los contusos” (109). Hidalgo, fiel a su apellido, “lucha desesperadamente con uno de los pobladores; recurre a todas sus energías y lo tira al suelo. -¡No lo patees! ¿qué te pasa? –grita Ugarte, cogiendo a su

compañero por un brazo” (109). Hay que recordar que algunos pasajes anteriores Hidalgo ha alentado a Ugarte en los estudios de cierto tipo de literatura social (Nicomedes Guzmán) y ha inoculado algunas ideas de izquierda a su compañero. Esta imagen permite pensar que las injusticias sociales por las cuales aboga no son más que una comprensión exterior de la marginalidad. Cuando Hidalgo y Ugarte hacen la ronda por la población San Rafael este le dice a su compañero: “-Poco me gusta venir aquí, Hidalgo. La pobreza lo invade todo. Venimos una vez al mes, Ugarte. Ellos viven aquí ¡Qué deseos podrán tener de llegar a sus casas!” (129).

Como reflexión final a este apartado y sin pretender hacer una extrapolación forzada, pienso que el ensayo de Walter Benjamin *Para una crítica de la violencia* puede ser útil en aportar algunas ideas. Me refiero en particular a lo que el filósofo denomina como *violencia mítica* (35), fundamento de los dos sistemas de administración de la violencia, el *derecho natural* (violencia natural de fines) y el *derecho positivo* (violencia histórica de los medios), esta violencia que es denominada como demoníaca, recuérdese con el apelativo que denomina a las prostitutas y toda la estética de lo espeluznante diabólico que introduce la narrativa de bajos fondos, dado que, según Marc Berdet, “de ahí en efecto, se deriva lo arbitrario de las leyes, más favorables a algunos (los ricos) que a otros (los pobres)” (“La trilogía política” 63).

La violencia mítica, siguiendo el ensayo de Benjamin, funda toda violencia y le otorga un carácter natural al hombre (derecho natural), y en su intento por superar este estado salvaje, instituye un aparato conservador de la violencia (derecho positivo). La administración de esa violencia, que el filósofo judío intenta superar metafísicamente oponiéndole una violencia divina, un estado sin violencia, nos “muestra la marca de un privilegio, de los dioses sobre los hombres, parábola de un privilegio de un hombre sobre otro” (Berdet 64). La mirada romántica que se ha volcado sobre la narrativa de

bajos fondos de una u otra manera ha construido una mitologización de la marginalidad que ostentan las novelas del grupo, pero esta no se ha dado cuenta que ese proceso de mitificación conlleva una forma de violencia que vemos particularizada en el plano material de la crueldad física. Toda mitificación origina y mantiene una forma de violencia, una administración de las diferencias sociales: “instauración de derecho es instauración de poder, y es en esa medida un acto de manifestación inmediata de la violencia” (Benjamin 35-6).

Recapitulemos. El interés biológico de la novela naturalista de Zola sufre un primer revés en el desplazamiento psicológico que le aplica Luis Orrego Luco en su novela *Casa Grande* a principio del siglo XX, todo esto en el contexto político cultural de la crisis representacional de la oligarquía. El desplazamiento del que se aprovecha la narrativa de bajos fondos es menos elegante en el trato intelectual del material científico médico que propone el maestro francés, así como es menos fino en el manejo del buceo psicológico de los personajes, al modo de un Orrego Luco. El uso de la violencia directa, corporal, por parte del grupo obedece a una práctica político cultural que en el contexto de la emergencia de una cultura de masas en la década de los 50 y 60 en Chile exige competir con medios masivos de comunicación sobre los que la narrativa de bajos fondos tendrá una fijación particular por la prensa sensacionalista, el cine y el radioteatro.

La narrativa de bajos fondos hace un uso cultural de la violencia como un modo político mesocrático por representar, de manera sensacionalista, a las clases marginales. De esta manera la clase representada no coincide con la clase que representa ni tampoco con el público que lee estas novelas. El uso del sensacionalismo corporal es por lo tanto un medio o recurso literario que muestra en última instancia la marca de una separación de clases sociales. Esa marca distingue la proveniencia social de los personajes –y de

los autores- y es a partir de ella que podemos apreciar la práctica de una *violencia mítica* en la que el segmento marginal es sometido a una violencia física y simbólica.

4. El desplazamiento moral: tipos sociales y estratificación plurilingüe

El otro desplazamiento que incumbe a esta parte del trabajo se refiere a las intenciones “científicas” y morales que propone el naturalismo zoliano. Como el propio Zola lo explicita, su propuesta parte del modelo mecanicista que expone y aplica Claude Bernard a la medicina (y que antes había sido elaborado por las ciencias empíricas como la biología, la química y la física). No obstante, para Zola el método científico puede ser extrapolado al estudio de lo social y lo humano sin sobresaltos. Su fe en el conocimiento científico aplicado a la literatura, en la forma de un trabajo riguroso de documentación que debe llevar a cabo el escritor antes de escribir su novela, lo hace pensar que, a través de la representación de esta evidencia objetiva, de la cual da cuenta el escritor naturalista, “nuestra tarea ayuda a las ciencias políticas y económicas” (*La novela experimental* 19). La esperanza del novelista en la autoridad científica, tan propia del espíritu decimonónico europeo lo lleva a pensar que su proyecto literario puede cooperar a la humanidad en “ser amo del bien y del mal, regular la vida, regular la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, aportar sobre todo las bases sólidas para la justicia resolviendo por la experiencia las cuestiones de la criminalidad” (19), cuestión que en la versión del realismo desplazado de la narrativa de bajos fondos resulta ser menos optimista en relación al programa literario de su epígono europeo: la moralidad en ellos no adquiere ningún valor testimonial de denuncia o de

cambio social, sino que manifiesta la aspiración a una conciencia ideológica de clase media que quiere distinguirse de la clase popular que representa.⁸⁰

Como postulé en apartados anteriores, la narrativa de bajos fondos representa un tipo particular de conciencia de clase media aspiracional, esto puede leerse tanto en sus biografías como en sus escritos literarios, por supuesto que cada uno a su propia manera. El concepto *aspiracional* desea mostrar ese tránsito del cual podemos dar cuenta en sus narrativas, que consiste en jugar con “la imaginería religiosa de la iglesia católica” (Sunkel 51) en el que el lenguaje y el código divino (dolor, sufrimiento, martirio y sangre) será traducido en una lógica moral humana que divide dicotómicamente a “los ricos y los pobres, los buenos y los malos, los avaros y los generosos etc.” (Sunkel 49). El mundo moral de los bajos fondos, en ese etcétera, interpondrá una división difusa entre marginalidad y clase media. Su héroe está obsesionado por salir del fondo, por encontrar las causas que lo llevaron a perderse en el camino descendente de la vida. Este se reconoce como alguien que no proviene de una condición marginal y esa distinción está signada como un *tipo* particular de subjetividad social mesocrática que puede ser seguida -con variaciones- en los cuatro autores.⁸¹

A lo largo del capítulo he hecho uso reiteradas ocasiones (y seguiré haciéndolo en el siguiente) de la categoría sociológica de *clase media*, por lo que encuentro pertinente hacer algunas precisiones que serán útiles para definir mejor cómo es

⁸⁰ Cuando Armando de Ramón describe el proceso histórico de las clases medias (117-20), aunque nos diga que esta no tiene una conciencia de clase, puesto que oscila entre la retórica de la izquierda y la promesa de bienestar de la derecha (147) y que es la que mantiene el equilibrio entre los distintos estamentos sociales, se puede concluir que al final de los años 60 y principios de los 70 ese vaivén hará que la clase media se incline cada vez más por la identificación con los anhelos y triunfos económicos que con una política de justicia e integración plena de los sectores marginales de la sociedad (194).

⁸¹ Utilizo la categoría de *tipo* de Georg Lukacs dado que pienso que es complementaria con la categoría de *particularización* de Ian Watt, en cuanto esta toma “todos los fenómenos en sus raíces materiales, en su conexión histórica” y es capaz de producir “la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico con lo individual” (“Introducción” 13).

representada la posición de clase media en relación con lo marginal en sus biografías literarias y en sus distintos relatos.

En el segundo tomo de la *Historia contemporánea de Chile*, dedicado a *Actores, identidad y movimientos*, Gabriel Salazar y Julio Pinto entregan algunos elementos que me parecen relevantes para el despliegue *político y social* de la re-presentación del margen a partir de una ambigua posición de clase media. Es sabido que los años 60 a nivel mundial implican una década de transformaciones profundas en lo *político* y en lo *social*, que en el caso chileno podemos cotejar con la crisis del pacto interclasista, el que había dado una relativa estabilidad política a partir de los años 20, con el triunfo de Arturo Alessandri, y comienza a resquebrajarse en la década de los 60. Esa conformidad política entre clases sociales y en particular el saber manejar las expectativas de las clases más pobres por parte de las elites dirigentes comenzaría un proceso de bipolarización (derecha/izquierda, sin centro político) en la década del 60. Según Salazar y Pinto estas “alianzas cuya eficacia para formar consensos en las elites se había probado repetidas veces, se hacen cada vez más difíciles” (44). El quiebre social que habían sostenido distintos gobiernos hasta los años 60 es la escena política de ambas novelas: en *Esto no es el paraíso* más tibiamente, dejándose entrever el ambiente presidencial previo a las elecciones de 1958, en las que gana Jorge Alessandri; en *El signo de Espartaco* aparecen como telón de fondo las elecciones presidenciales de 1964, en las que Eduardo Frei Montalva arrasó representando el empoderamiento que había ganado en los sectores medios la Democracia Cristiana, cuestión que también se deja sentir en esa segunda novela. Para las clases medias, junto a Salazar y Pinto podemos

situar su formación en el contexto de una estructuración y jerarquización amplia ... entendiéndolos como sectores que pueden provenir de relaciones previas, paralelas o articuladas con el modo de producción

dominante, [por lo que] comprenderemos el origen -y la importancia- de su carácter diverso, y hasta a veces contradictorio, con otros grupos y con sus mismos objetivos (67).

Si la diversidad de las clases medias introduce un espectro diferencial amplio, también me parece importante que esa complejidad de la posición mesocrática es la que la determina como contradictoria, en el sentido de que esa contradicción tiene la capacidad de recorrer o transitar hacia otros grupos sociales sin perder sus objetivos de clase mesocrática. Es un rasgo que comparte con la narrativa de bajos fondos, que puede ser leído como una oscilación social de los personajes, quienes de una u otra manera siempre desean o aspiran salir del fondo una vez que han descendido a él, y que de una u otra manera, como hemos visto, en este transitar y desplazarse buscan la distinción respecto de los objetos bajos entre los cuales, por distintas circunstancias de la vida, han tenido que estar. Según Salazar y Pinto: “es esta posición ‘intermedia’ la que les permite coyunturalmente desplazar sus alianzas hacia uno u otro de los sectores extremos de la sociedad, pero sin que en general se evidencie una voluntad muy clara por romper con las clases dirigentes” (89).

El tránsito social de Luis Cornejo lo podemos ver en el título que da Betty Kreschmer a su artículo “Baldosero y nieto de gasfiter cuenta sus éxitos como escritor” (*La Estrella* 36); también en la bajada del título que usa Maura Brescia en una entrevista que le hizo en 1988, y en la que el autor es presentado como una persona que parte de abajo: “un obrero y pasó por Chilefilms”, y “fue tanta la tentación que terminó como productor ejecutivo del Chacal de Nahueltoro” (*La Época* 32). De todos los autores, Cornejo es el más fiel a un naturalismo determinista en cuanto a la influencia del *medio* en lo social y, por lo tanto, no muestra esta dinámica de clase. Cornejo es el más sádico de los cuatro, y es el que interpone una frontera más estricta entre clases sociales:

“donde termina el barrio hay un fundo que divide el tristemente célebre Canal de la Punta ... para llegar a estos potreros debe saltarse una parte estrecha del canal” (79). Con esta descripción casi campestre, que sutilmente establece una frontera entre lo civilizado y lo bárbaro, el narrador nos anuncia la escena del crimen que contará en “El Capote”, el cual tiene como protagonista a una joven que no tiene nombre y que es referida como Ella. La esperanza de la familia y de la suya propia es que Ella rompa el círculo de la pobreza por medio de su educación y la buena proyección que tiene con su pareja. Opuestos a esta aspiración de ascenso social, una pandilla del barrio, la pandilla de Flaco Manguera, a causa de su resentimiento social y de sus torcidas prácticas sexuales, violan a Ella frente a su pololo, en el potrero con el que comienza el tremebundo cuento. La escena bien podía haber sido incluida en el apartado anterior, por su grado de violencia y patetismo: “Gotas de sangre junto al semen, regaron el pasto profuso y tierno ... Ya no quedaba en ella ni la traición de los sentidos ... y vino el tercero, el cuarto y el quinto ... el muchacho con náusea bajó la vista. El Flaco manguera, al advertirlo, le alzo el rostro, tomándolo del pelo” (86).

Tal como el Flaco Manguera obliga a la pareja de Ella a presenciar el crimen, los lectores deben ser también testigos obligados a los que igualmente se les enrostra el hecho. Este brutal acto sirve no solo como la destrucción de las aspiraciones de la protagonista por una situación social mejor, casarse con su pareja, formar una familia, ser una profesional, trabajar etc., sino que además retiene y impide toda posibilidad de desarrollo sano de su vida. Aquí la pobreza está destinada a la tragedia social que la envuelve en una fatalidad inexorable.

Armando Méndez Carrasco, en la entrevista que concedió a María Angélica de Luiqui, también muestra la superación de su pasado miserable y delincencial:

Mire, yo pienso en los pelusas del cerro El Litre, con los que me crié. ¿Qué fue de todos ellos? De seguro están todos en la cárcel. Yo no, yo salí incólume de todo ese ambiente. Después, me mezclé con los más mafiosos de los mafiosos, con la “María económica”, el “Balalo”, el “Queno”, el “Cachetón Pelota”, del cual hice un libro... todos salteadores y bandidos... y, sin embargo, yo me salvé. Es como si hubiera andado por todas esas partes protegido por una tela y con una personalidad tan amplia que no solo me dio para escritor sino también... para pintor (*Las Últimas Noticias* 6).

El personaje principal de *Chicago chico*, el Chicoco, determina en la primera página de su relato que: “pertenezco a una familia de clase media” (17). Al igual que Gómez Morel, el narrador es un hombre adulto que quiere revivir su pasado y de una u otra manera presentarse como un sujeto que ha sido redimido o rehabilitado de una vida ilegal que, cual Dante en la *Divina Comedia*, transita desde lo más bajo, no digamos que al cielo o al paraíso, pero sí a una posición que está desligada de sus antecedentes abyectos. Ese pasado infame el narrador memorioso de *Chicago Chico* —“quisiera revivir aquellos días ... quisiera recordar ... quisiera verme transportado” (17), repite en uno de los primeros párrafos que abren la novela — lo resiente en distintas partes del relato: “quisiera borrar aquellos días de abuso familiar” (27).⁸² La conciencia social del Chicoco se nos muestra al marcar varias diferencias de clase respecto a su grupo de

⁸² En términos generales pienso que el género literario de la narrativa de bajos está definido en lo que Manuel Vicuña titula para la novela policial como “Fronteras porosas”. Describe la condición híbrida del género policial: “por eso me convence la idea del policial como un género transfronterizo, que se mueve entre la vocación referencial de la crónica, la escritura autobiográfica, y las artes de la ficción cultivadas en la novela y el cuento” (69). La clasificación encaja con los bajos fondos, pero yo le agregaría la veta confesional y un cierto uso de la *Bildungsroman*. Todos estos sub géneros narrativos configuran en palabras de Ian Watt el “uso de la experiencia del pasado, como la causa de la presente acción” (21). El uso de varios géneros referenciales tiene como objetivo “lograr la inmediatez y la cercanía del texto en lo que describe” (Watt 29), lo que acerca a la narrativa de bajos fondos a la contingencia de las crónicas de los periódicos o el radioteatro.

amigos de la Cáfila Hampona, la que reúne un conglomerado de delincuentes que trabajan en distintos oficios ilegales pero especialmente se dedican a la farra y a satisfacer sus deseos sexuales. El pasaje siguiente ilustra bien de lo que hablo: “Nunca pude entender como aquellos seres vivían sin preocupación alguna, indiferentes a ciertos hechos sociales. Es cierto que me parecía a la Cáfila Hampona como dos gotas de agua; empero había una diferencia: yo pensaba, yo me amargaba” (54).

El caso de Alfredo Gómez Morel siempre es ejemplar puesto que exhibe una dinámica social tan ambigua que el tránsito queda suspendido o retenido, biográfica y literariamente, en un continuo deambular por lo marginal delincuencial y la rehabilitación social del personaje. En los términos de la novela, queda atrapado entre el Río y la Ciudad. Gómez Morel es el tipo de mesócrata que, producto de la disfuncionalidad de su familia y de su educación, ha descendido hasta las riberas del río Mapocho a vivir con los pelusas y ha formado con ellos otra sociedad, un colectivo delictuoso. En la especie de prólogo que escribe para el *El río* se deja ver con claridad esta confusión: “para mí lo importante está en que angustiosamente trato de salvarme, por qué sé que todos los días estoy naufragando un poco. Y lo peor es que no me espanta ni disgusta la idea del naufragio” (10). De forma parecida recuerda su reinsertión el narrador-personaje en la novela: “Me costaría mucho el regreso, tanto, que aún no estoy muy seguro de él” (119).

En *Reconstitución de escena* Manuel Vicuña plantea un desplazamiento distinto al que propongo aquí, pero que me parece útil. El paradigma de la novela policial, para Vicuña, en gran parte está constituido por lo que él denomina el “síndrome Vidocq”. Vidocq fue un delincuente francés de fines del siglo XVIII cuya “leyenda trascendió las fronteras de Francia y se instaló en el imaginario colectivo y en la tradición literaria como la figura arquetípica del ser anfibio. Después de nadar en las aguas turbulentas del

crimen, muda de piel y comienza a moverse con la soltura del policía” (61). Alfredo Gómez Morel también es un ser anfibio, pero su diferencia radica en que, de ser un delincuente, cambia de piel para ser un escritor: sufre, por así decirlo, del síndrome Genet.⁸³ Así lo anuncia el diario *La Tercera* en la entrevista que le hace Andrés Guzmán en 1980: “Hombre del río, la ciudad y los perros... escritor y ex delincuente. Alfredo Gómez Morel relata su vida anterior y muestra la de hoy” (5).

De forma parecida, Luis Rivano es un ser anfibio especial, dado que pasa de una posición de paco “marginal” a una independencia en lo social y lo económico luego de ser expulsado de la institución. Así lo recuerda el autor en una entrevista dada a la revista *Apsi*, en 1987: “estuve durante los periodos de Ibáñez, Alessandri y Frei, once años en total y nunca me ascendieron, siempre fui raso” (37). Después de ese periodo en el que fue expulsado “me dediqué a recorrer bares y oficinas vendiendo libros, entre ellos el mío ... al poco tiempo pude tener una pequeña librería en el local 117 de San Diego” (38).⁸⁴ En su novela *Esto no es el Paraíso* un modelo ejemplar mesocrático está encarnado en el personaje de Ugarte: “entre los carabineros que se presentaron aquel día con peticiones a la oficina del mayor estaba un carabinero llamado Emilio Ugarte. -Qué desea –indagó el comisario. –Terminar mis estudios, mayor” (121). Una vez que el carabinero termina sus estudios preparatorios en la ceremonia de graduación, mientras se acerca a recibir su diploma, Ugarte recordó “su infancia en Melipilla; su viejo, antiguo trabajador agrícola, explotado hasta el alma, despojado letalmente, incluso en la capacidad para creer en lo justo ... Pobre viejo, ahora su hijo podría estudiar leyes, medicina o cualquier cosa” (152). Creo que esta imagen del recuerdo familiar de los

⁸³ Ver Genet, Jean. *Diario del ladrón* (1949).

⁸⁴ Asimismo, en la entrevista hecha por Lucía Vodanovic para *El Metropolitano*, en 1999: “fui 11 años paco, me echaron, me quedé sin pega y no tenía ni profesión ni plata, pero sí media docena de chiquillos. Mi único activo era una biblioteca y una colección de primeras ediciones, entonces empecé mi librería vendiendo mis propios libros, puse un puesto chiquitito en un segundo piso que le arrendaba a un cura” (7).

padres frente al logro alcanzado por el hijo a través de los estudios delinea el camino más común o más recurrente que sigue la clase media baja para alcanzar una posición económica que la saque del fondo social en el que se encuentra.

La literatura de bajos fondos encuentra otra modulación complementaria al tipo social mesocrático, la que propone una jerarquía a través de la diversidad de distintas lenguas que se confrontan en sus narrativas. En “La palabra en la novela”, de Mijail Bajtín, podemos leer que esa confrontación apunta siempre a un proceso de jerarquía lingüística que “no solo estratifica en dialectos lingüísticos ... sino también –y ello es esencial- en lenguajes ideológico-sociales: de grupos sociales, “profesionales”, “de género”, “lenguajes de generaciones” etc. (89).⁸⁵ La palabra novelesca para Bajtín nunca se encuentra sola ni tampoco descontextualizada de las relaciones que establece con otras formas lingüísticas: “porque tal enunciado surge del diálogo con su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte” (94). La diversidad lingüística la hallamos de diferentes maneras en la narrativa de bajos fondos, aunque al igual que sucede con los tipos del cual son expresión, cada una de esas lenguas remitirá a un grupo de personas que obedece a una estratificación social. El héroe busca ser diferente en relación a los grupos marginales de los cuales en algún momento de su vida ha formado parte o al menos ha frecuentado por distintos motivos. De ahí que el uso del lenguaje en la narrativa de bajos fondos connote la distinción de ambas dimensiones sociales que pueden ser reveladas en la práctica plurilingüista de los relatos: “cada palabra tiene aroma al contexto en que ha vivido intensamente su vida

⁸⁵ Además del concepto de *plurilingüismo*, en el ensayo “Épica y novela” Bajtín habla de dos elementos más que son característicos de la novela realista: la ruptura del pasado absoluto y jerárquico de la épica, en oposición al *carácter inacabado de la novela* y, como consecuencia de esto, el uso del tiempo *presente imperfecto*. El carácter inconcluso creo que está bien reflejado en la intención, al menos de Méndez Carrasco, Gómez Morel y Rivano, de hacer sagas, que en el caso de Gómez Morel efectivamente quedó inconclusa. El tiempo presente imperfecto es la característica de todas las novelas autobiográficas, característica que es ironizada por Ginés de Pasamonte en el Quijote, puesto que el tiempo presente del narrador adulto siempre puede ser trasladado a la vida presente del autor, hasta su muerte.

desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están cargadas de intenciones” (110).⁸⁶

El cuento “El Chicha Fresca” de Luis Cornejo relata una nueva historia en el conventillo Las Delicias, esta vez con un fatalismo que es rebajado de su brutalidad y que es removido hacia la imagen de la fiesta popular y su derroche económico. En el conventillo vivía “allí un limosnero, bastante viejo, y muy avaro. Hombre solitario. Sus ojos azulosos denotan la cercanía de la tumba” (65). Sucede que los vecinos del lugar, al ver que no sale de su pieza, sospechan que ha muerto. El Chicha Fresca echa abajo su puerta y efectivamente así es, el limosnero ha fallecido y para sorpresa de los vecinos, que acuden curiosos al lugar, al empezar el velorio y sacarlo de su habitación encuentran una pequeña fortuna en dinero que el finado había guardado debajo de su cama. Comienza el conflicto entre vecinos: dar o no dar aviso a los familiares, de quién es la plata, qué hacer con ella, cómo repartirla. El Chicha Fresca, cual líder marginal, toma la palabra: “¡Si no los ponimos de acuerdo, la cosa va andar mal! Seguía el gran desbarajuste, hasta que en el colmo de la rabia gritó: -¡Cállense chusma inconsciente! Este epíteto final hizo reír a todos y los predispuso a escuchar a su jefe, ya que esto de “Chusma Inconsciente” estaba de moda por haber tratado así al pueblo, el político Arturo Alessandri” (74-5). En esta cita tenemos tres lenguas que dialogan y estratifican socialmente el discurso: la lengua vulgar del Chicha Fresca, que no es suficiente para organizar a sus vecinos; la voz informativa del narrador, que a su vez es *bivocal*, puesto que introduce otra voz ajena, la tercera, que pertenece a la autoridad y su retórica política respecto del pueblo. Después de la perorata que les da el Chicha Fresca, un verdadero Alessandri de los pobres, resuelven que “no pagamos un cinco a nadie ... [y]

⁸⁶ Además de “La palabra en la novela” tengo a la vista algunos textos de Bajtín que lo complementan: “De la prehistoria de la palabra poética” y “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”, todos ellos contenidos en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*.

los gastos lo hacemos a lo socialista, es decir too a medias” (73). Conclusión: “tomaron y comieron hasta saciarse” (75).

Creo que este cuento ofrece dos lecturas diferentes. La primera sería positiva y leería en el texto una forma de solucionar conflictos sociales –“hubo por primera vez un acuerdo entre sus numerosos habitantes” (65)-, además de una forma de economía colectivista (“los gastos lo hacemos a lo socialista”) que fortalece los lazos comunitarios entre personas pobres. Esta sería la interpretación de un *potlach* marginal que comporta una economía del gasto en oposición o alternativa a la acumulación capitalista. La otra lectura, negativa, y por la cual me inclino, pone foco en el discurso bivocal del narrador, el que “trajo la autorización firmada por las autoridades competentes para desalojarlos por morosos empedernidos y los lanzó a la calle” (77). Más allá de que el Chicha Fresca los anime y los aliente, ya que lo comido y lo bailado no se los quita nadie, más allá de que “la carcajada final fue general” (78), la lengua de la autoridad se hace sentir en el narrador al describir como los vecinos estaban: “mirando los carabineros clausurar la puerta del conventillo con una herradura clavada a machete” (78).

El Chicoco⁸⁷ en la novela de Armando Méndez Carrasco *Chicago Chico* ya nos había dejado claro que no pertenecía socialmente al mundo que frecuentaba y que lo obsesiona hasta el punto de perderse en él, en su juventud: “a Olga le debía mis primeros pasos en el incierto mundo del hampa. Poco a poco me iniciaría en el tempestuoso mar del argot, coa de bajo fondo. Ya no hablaría más de robo, sino de “bollo; “la que no mete ruido” descartaría a la cuchilla ...” (28). Me parece que no puede ser más claro cómo opera el plurilingüismo en Méndez Carrasco, el Chicoco debe

⁸⁷ El plurilingüismo en Bajtín es consciente de que “básicamente está siempre personificado en formas de figuras individuales de gente, con divergencia y contradicciones individualizadas” (“La palabra en la novela 143).

adoptar una lengua que no le pertenece a su clase social. Las comillas son un signo inequívoco de ello.⁸⁸

Otra forma de distinguirse del grupo por parte del Chicoco es el conocimiento que tiene acerca del jazz, aunque por la época en que lo escucha y estudia el Chicoco era una música considerada marginal. Esta le sirve, y particularmente el lenguaje de su conocimiento técnico, para diferenciarse de su grupo de amigos: “nadie aún puede captar la profundidad del Jazz”.⁸⁹ Sería enojoso citar aquí las largas digresiones que hace el Chicoco mentalmente cuando se encuentra de fiesta en algún salón nocturno con la Cáfila Hampona y divaga por sus conocimientos jazzísticos: “¿a quién podría interesar, por ejemplo, que “Nobody s Sweetheart” estuviese magistralmente grabado por la banda de los Chicagoans? Aquello resultaría tan fuera de tono como vestir de frac a Muleta o de *smoking* a Cachetón Pelota” (48). De igual manera, cuando viaja a Valparaíso, el Chicoco goza del jazz que provee el club nocturno:

la orquesta, entretanto, ejecutaba otro tema de agrado, “Dreams of love” ¿qué impacto me producía “Dreams of love”? La melodía pertenecía a Duke Ellington, pero yo retenía en mi mente dos músicos: Whetsel y Barney Bigard. El primero en trompeta asordinada y el segundo en clarinete. Después debía olvidarme de todo eso para reconcentrar mi cabeza en la Flor de Té, en Mario Corneta, en Persey, en la Teta de Monja y en el vicioso Cafetera (96).

La novela autobiográfica *El río* de Alfredo Gómez Morel representa y despliega todo un sistema social de inclusiones y exclusiones al cual el protagonista, bautizado

⁸⁸ Hay que recordar que *Chicago Chico*, a la usanza criollista, introduce un glosario de jerga coa al final de su libro, lo que para mí confirma lo que planteo. Ese glosario es para un público que no viene de los bajos fondos. De la misma Olga, unas páginas más adelante, va a decir: “empleaba para expresarse un lenguaje directo; a veces cuidaba de él, dando la impresión de haber tenido alguna educación social” (32).

⁸⁹ Sin ir más lejos, la última edición de *Chicago chico* (2007), de la editorial Beuedráis, trae un conjunto de notas que dan información extra al neófito sobre el complejo ritmo musical, añade además una “Nota Final” escrita por Iñigo Díaz que habla sobre el jazz en la novela.

como el Toño por la comunidad fluvial de niños huachos, intenta una y otra vez integrarse. El descenso del héroe comienza con una lógica vertical que marca la distancia de los dos mundos: “me puse a mirar hacia abajo ... Bajé. Quería ubicar a los muchachos que conociera la vez anterior. —¡Ta güena! Buscái a tres cáuros y no sabí como se llaman. ¿Pá qué los querís?” (104). En esta escena inicial también queda definida la distancia lingüística entre ambos mundos sociales: “mientras avanzaba la noche —sentados siempre en rueda —hablaron de cosas que yo no entendía y en un lenguaje que me resultaba sumamente enredado” (105). En el proceso el Toño tiene que ir aprendiendo este lenguaje: “entra. ¿Pa que te quedái ahí? Acomóa los huesos. ¿Paónde juiste? Había tenido que acostumbrarme a su modo de hablar porque para ellos la correcta pronunciación de las palabras era signo de mal gusto” (126).

El Toño es llevado a un proceso para ser “aceptado” por parte de los líderes delincuenciales del río Mapocho, lo que sucede en el capítulo con el sugestivo título de “Juicio en el río”. Ante las preguntas que le hacen el Toño sufre una tara en su dualidad lingüística: “¿Y pol qué viniste pacá. —Por casualiá —estaba tan nervioso que a veces respondía tratando de imitarles su manera de hablar. Intentaba impresionarlos” (133).

Cuando finalmente deciden aceptarlo a regañadientes, el consejo que imparten los líderes es este:

—Caurito: parece que habís sío como toos nootros. Toos empezamos así. Te vai a queal con nootros, pero no creai que pol eso vai a sei como nootros. Tiene que pasal mucho tiempo toavía. Te 'ejamos polque paresís un desamparao. Pero tenis que prometel una cosa...—Lo que ustees quieran. —Nunca vai a il onde un compraol mientras uno de los grandes no te mande. ¿Oíste? ¿Lo prometís?—... Sí, lo prometo. —Hablai muy

ajutrao. Tenis que empezal a hablal como nootros, ¿oíste?—Güeno.
(134).

Para localizar las coordenadas lingüísticas y sociales que producen la estratificación plurilingüe en *Esto no es el Paraíso* de Luis Rivano es necesario fijarse en el personaje de Víctor Hidalgo, ya que me parece que el dialogismo que este propone en algunos aspectos de la novela remite al autor implícito, el que intenta, a través de la voz ajena de Hidalgo, indicar una posición que está por fuera, en un plano más elevado moralmente, que la institución policial a la cual pertenece. Así se lo deja ver su amante Graziella, con ese lenguaje romántico que caracteriza el temple de la relación de ambos: “Sabes, Víctor... -ahora le habla mirándole directamente a los ojos-, no eres como los demás carabineros” (31). Víctor Hidalgo es un carabinero con dotes de escritor, con temple de poeta, lo que le otorga un estatus cultural más elevado que sus compañeros embrutecidos por el mal trato de los carabineros de rango superior. Tal cual se lo dice el comisario cuando lo amonesta por unas faltas cometidas: “como tiene más cultura que otros, debería dar más de su parte a la institución que lo cobija” (72). Víctor constantemente sermonea social y políticamente a sus compañeros de servicio, en particular a Osvaldo Guerra y en menor medida a Reginaldo Flores. En una discusión que sostiene con Guerra a propósito de la supervisión de su ronda por parte de un sargento, Hidalgo, el policía raso, argumenta con tono racional y crítico:

un hombre sin imaginación tiene abiertas las puertas del éxito en nuestra institución. Estos jamás se atreven a discutir o objetar una orden, porque no la comprenden, y entonces adquieren una aureola de hombres obedientes, leales y con criterio, adjetivos que les inventan para prostituirlos más todavía. –Tengo el presentimiento de que tú Hidalgo, no vas a llegar a ninguna parte. ¿Por qué no? Uno como carabinero raso,

aprovechando sus experiencias puede escribir una novela interesante, o pintar un cuadro de categoría (59).

Lo de escribir una novela o pintar un cuadro con las experiencia vividas en el servicio policial tiene un correlato en la novela: la libreta de apuntes del carabinero se transforma en su cuaderno poético o más bien en un su metacuaderno, ya que, como es sabido, la trilogía de Rivano termina justamente con *El cuaderno de Víctor Hidalgo*.⁹⁰ La escritura de ese libro que completa la saga de Hidalgo se va construyendo a medida que transcurre el relato. Así lo sorprende el Sargento que controla su turno, el que Hidalgo siempre descuida por estar ensoñando con versos poéticos o en algunos casos con versos sueltos de algún tango. El lenguaje policial contrasta con el carácter volátil de Hidalgo, así como con las imágenes poéticas que se insertan:

-Y esto... ¿qué significa? Ha llenado su libro con anotaciones que no tienen nada que ver con el servicio: “Quiero **esta mañana regresar a mi infancia**”. –Perdóneme mi teniente –dijo sonrosándose–; esas son unas notas para un poema ... - ¡es el colmo, carabinero Hidalgo!” Usted no sale franco esta tarde, y mañana lo presentaré al señor comisario (15 las negritas son suyas).

Hidalgo no parece inmutarse ante el castigo establecido por el Teniente, en realidad no se inmuta nunca frente a las amonestaciones de sus superiores y prefiere siempre echar a volar su imaginación. Al irse el supervisor de turno, Hidalgo le baja el perfil a la situación y vuelve a su mundo poético: “Linda cosa, arrestado por algo insignificante” reflexionaba Hidalgo, mientras corregía su poema: ‘**Quiero esta mañana regresar a mi infancia. Era el domingo alegre de la aldea...**’” (16 las negritas son suyas).

⁹⁰ Una de las formas que puede adquirir el dialogismo plurilingüista en Bajtín es “El habla del héroe ... debido a ser un lenguaje ajeno, puede también refractar las intensiones del autor y, por lo tanto, puede representar en cierta medida el segundo lenguaje del autor” (“La palabra en la novela” 132).

No deja de sorprender que dentro de este grupo de pacos rasos Hidalgo sea un poeta que en pleno servicio en vez de cumplir con su labor prefiera recitar poesía a su compañero de guardia Flores. El ambiente popular que introduce el narrador y el verso de Hidalgo ahora hacen de este carabinero una imagen sublimada que lo encumbra por sobre la función policial: “En la Alameda los vendedores de frutas gritan su mercancía como si estuviesen en la Vega. –Oye Flores pide los permisos; es seguro que nadie los tiene ... -Sígame leyendo ese poema de la niña, y el tango mejor. –**Tu calle era una imagen escapada de esos tangos antiguos, perdidos en mi infancia**” (46 las negritas son tuyas). Hidalgo vive en un mundo lingüístico que avizora su separación de Carabineros, en el entendido de que un policía que quiere dedicarse a las letras como paco raso no va a llegar muy lejos.

El tercer desplazamiento que acomete la narrativa de bajos fondos proviene de la intención constructiva, dedicada a la salud pública y moral de la sociedad, por parte del proyecto literario de Zola. El grupo de bajos fondos no es indiferente a este discurso moral aunque su situación política y cultural los lleva a utilizarlo de una forma contraproducente. La raigambre popular religiosa que constituye el discurso moral de los bajos no será compasivo o empático con lo marginal, más bien buscará distanciarse y distinguirse de este fondo al cual no pertenece social y culturalmente.

La *particularización* de la violencia, el *tipo* social, la jerarquía *plurilingüística* y el discurso *moral* son todos elementos que dan forma al realismo desplazado de los bajos fondos. Aunque la violencia es un rasgo que resalta por sobre los otros, de ahí su efectismo, cada uno de estos elementos actúa de una manera complementaria que demuestra el empeño apasionado de sus literaturas por representar o hablar por lo marginal. Es una pasión que, como casi todo deseo desmedido o alterado, termina por violentar su objeto deseado. En la narrativa de bajos fondos existe una suerte de pasión

perversa entre el sujeto que desea y su objeto deseado en el cual este último termina por ser escamoteado. Este último aspecto voy a profundizar en el siguiente y último capítulo, en el que me enfoco específicamente en la trilogía de Luis Rivano: *Esto no es el paraíso*, *El signo de Espartaco* y *El cuaderno de Víctor Hidalgo*.

III. Luis Rivano. Narrar sobre la marginalidad

Luego de su turno, de sus rondas nocturnas, de dirigir el tránsito, de informar donde queda una calle o de pasar unos días arrestado, Rivano vive para la literatura
Mario Cruz. *El Mercurio*.

A. Escribir desde la clase media

El eje temático preferido por la narrativa de bajos fondos, de acuerdo con la interpretación de los objetos bajos, ha sido la (re) presentación del margen en un sentido amplio, ya que la existencia de sujetos subalternos en sus relatos es diversa y numerosa: obreros, prostitutas, cafiches, niños huachos, delincuentes... y la lista podría ampliarse hasta el desborde. Este tipo de enfoque se complementa además con la lectura que apela a la autoridad referencial del texto, ya que esta realidad corresponde a un segmento históricamente objetivable que sería captado a partir de una experiencia genuina en un contexto histórico determinado, desde dentro, que coincide con la figura autorial. Me parece que estas dos perspectivas, por separado y en conjunto, implican un malentendido: la crítica y también los autores han confundido lo que Gayatri Chakravorty Spivak distingue como *Vertreten* y *Darstellen* (“Historia” 135-6), esto es, hablar por alguien, en un sentido político y hablar sobre algo o alguien, en un sentido artístico o filosófico.⁹¹

La confusión entre representación política y artística la podemos leer en el propio Rivano, en una entrevista hecha en 1992 por Willy Nikiforos para el diario *La Nación*, en el que es presentado con este titular: “Éxitos de los suburbios”. A la pregunta del periodista en relación con la inasible posición política de sus personajes, el

⁹¹ Ambas son formas de representar, pero como aclara Spivak: “Dos sentidos de representación se están proporcionando de manera paralela: representación como “hablar por” [*speaking for*], como en política, y representación como una re-presentación [*representation*], como en el arte o la filosofía” (135). En la “Presentación” que hace Raúl Rodríguez Freire a su compilación sobre los estudios subalternos, *La (re) vuelta de los estudios subalternos. Una cartografía a (des)tiempo*, intenta despejar las polémicas que suscitó la crítica india al preguntar si puede hablar el subalterno. Aclara Rodríguez Freire que “si puede hacerlo o no, no era y no es lo principal, pues su ensayo estaba dirigido a aquellos y aquellas que pretenden “solidarizar” con los sectores marginales hablando por ellos y no reparan en el hecho de que esa práctica textual es fundamental para la reproducción de la subalternidad” (45).

escritor responde de una forma sorprendente: “Exacto, no soy funcional para la izquierda ni para nadie. Los marginados no le interesan a los políticos. Y yo soy fiel a la moral y a la vida de mis personajes” (34). La identificación político literaria que hace Rivano en su respuesta (yo=personajes) plasma fielmente, ocupando su propio lenguaje –“lo rico es que los personajes son fiel reflejo del mundo marginal” (34)-, la posición mesocrática del autor y su enunciación, que intenta representar, captar lo marginal por medio de una metáfora que a la vez que asemeja también marca una distancia, una diferencia entre el objeto del enunciado (los personajes marginales) y el sujeto de su enunciación (el escritor de clase media). En ese deseo mimético tanto la crítica como los autores se han confundido, al identificar el *hablar por* con el *narrar sobre*.

En el primer capítulo de *Mentira romántica y verdad novelesca*, “El deseo triangular”, René Girard desarrolla su idea del deseo como una forma del impulso mimético del ser humano. El deseo para Girard circula en la figura de un triángulo en el que la línea recta que une al sujeto con su objeto deseado siempre está mediado por un modelo a imitar que puede ser externo, ocupando la punta superior del triángulo, o interno, donde el objeto coincide con la mediación. La narrativa de bajos fondos representa a su objeto marginal de acuerdo con la versión del modelo externo de una manera engañosa, cree que es transparente a él y no se da cuenta de que su deseo mimético es mediado a través de una ambigua ideología de clase media que le permite la incursión oscilante en los sectores marginales. Eso es que lo pretendo demostrar en este capítulo.

Este rasgo mesocrático me parece aplicable a toda la narrativa de bajos fondos, aunque Rivano representa a mi modo de ver el caso más ambiguo y por lo tanto el más problemático de este tránsito de clase social que siempre muestran, en sus historias de vida y en sus narrativas, sus autores. Después de unas preguntas y algunos

cuestionamientos por parte del entrevistador, Rivano continúa su ejercicio de identificación y metáfora política, pero ahora introduciendo una distinción: “Yo mismo viví y conocí a muchos de ellos; tuve la suerte de salir, pero la mayoría no” (34). En esta matización que hace Rivano queda claro que lo que se asemeja no es igual a lo asemejado. Por lo tanto, la acción de hablar por el subalterno no es más que la metáfora de la posición de clase media del autor que confunde su hablar sobre lo marginal con sus intenciones de representar políticamente lo marginal.

En este último capítulo mi propósito consiste en asumir la mediación (artística e intelectual) que hace el escritor con su objeto mimético y centrarme en mostrar la presencia de los objetos bajos de la representación como una *conditio sine qua non* para alcanzar un realismo veraz de los sectores marginales de la sociedad. El supuesto que maneja esta tercera parte consiste en que toda estilística realista desea representar sectores sociales marginados que no han sido tomados en cuenta por las narrativas anteriores. No obstante, la interrogación al realismo marginal desplazado de las novelas de Luis Rivano *Esto no es el paraíso* (1965) y *El signo de Espartaco* (1966) no va por el lado de la constatación de ese mundo de sujetos y comunidades excluidas, sino que recorre el camino del *modo* en que ese mundo marginal es representado en sus novelas.⁹²

Si el realismo naturalista de Zola basa su literatura en un modelo que es autorizado por el discurso científico y, a ese modelo Luis Orrego Luco le aplica un

⁹² Como explica Wolfgang Kayser: “En la novela, el narrador no está definido de buenas a primeras por lo narrado. Aún cuando posterguemos la pregunta sobre qué es lo narrado, cada lector sabe que pueden ser narrados como actitud universal, destinos asombrosos, angustiosos ...” (“Origen y crisis de la novela moderna” 67). Por otro lado, más allá de la discusión de Spivak, no encuentro que sean pertinentes los estudios subalternos como un método de estudio para la narrativa de bajos fondos. No me parece que en sus narrativas se deba hacer una lectura en reversa (Guha) ni tampoco seguir las huellas de las voces orales reprimidas de las comunidades marginadas (Lienhard). La razón es que la narrativa de bajos fondos no es ningún archivo histórico institucional que entregue información que pueda ser leída de forma subversiva como una manera de resistencia de las clases insurgentes ni tampoco encontramos en sus relatos las huellas de una oralidad marginal (indígena). Por el contrario, como intenté demostrar al final del capítulo anterior, el plurilingüismo funciona como una forma de limitación y jerarquización social.

desplazamiento conservador arraigado en la autoridad paterna, habrá que ver de qué manera Luis Rivano desplaza el realismo marginal en sus novelas y qué modelo ocupa para su aplicación.

Para comprender esa ambigüedad social de la literatura de bajos fondos nos puede servir reconocer que, en general, esta utiliza un modelo binario respecto a la ley política y social. El modelo legal impone una norma social: se es margen o clase media. Mi lectura sigue irregularmente la idea de Roberto González Echevarría, según quien: “la escritura se inicia en la urbe con la necesidad de establecer un orden en la sociedad y de disciplinar en el sentido punitivo” (*Mito y archivo* 25),⁹³ en cuanto a que la narrativa de bajos fondos muestra esa traumática frontera y ese dilatado proceso histórico que tiene que ver con la formación y la mediación de los intereses de las distintas clases sociales.⁹⁴ Aunque en *algunos* casos la cuestión de la ley sea modulada desde *ciertos* aspectos jurídicos, como ocurre con el género confesional en Gómez Morel, creo que el grupo, en su movimiento desplazado del naturalismo, traza la línea de la marginalidad ya no desde una autoridad científica (Zola) o genealógica (Orrego Luco), sino a partir de una autoridad legal basada en su posición mesocrática, que ve a las clases marginales

⁹³ En *Mito y Archivo* González Echevarría propone que la literatura latinoamericana cruza por tres momentos históricos, a saber: a partir de la colonia las literaturas americanas se fundan en la *legalidad jurídica*, y ello hasta el siglo diecinueve, en que lo legal es relevado por el *conocimiento naturalista* y la *autoridad científica*; por último, en el siglo veinte aparece un tipo de narrativa que dialoga y toma su modelo de la *antropología*. Recordemos que el modelo legalista de los bajos fondos, el que en este último capítulo pretendo explorar, pertenece al primer desplazamiento que hace la narrativa de bajos fondos del naturalismo zoliano y de la adaptación que hace de este Luis Orrego Luco en *Casa Grande*.

⁹⁴ Otra frontera que incluye el carácter residual que adquieren las clases medias en su emergencia como grupo político es captado en la narrativa de bajos fondos por medio de un cierto pasado rural que cubre la atmósfera de los cuentos de Cornejo, por ejemplo. En ellos la ciudad aún convive con el campo; es la frontera que aparece en “El capote”. Hay que tener en cuenta que el héroe de la saga de Méndez Carrasco, el Chicoco, nace y pasa su infancia en el cerro el Litre de Valparaíso, lo que es relatado en *Mundo herido*. En *El río* de Gómez Morel la aventura picaresca del niño huacho comienza con su primera tutora, doña Catalina, en una casa de campo en San Felipe. Se sabe que Luis Rivano nació en Cauquenes y fue criado en Llolleo. Reginaldo Flores, uno de los personajes principales de su saga, es de Cauquenes y en *El signo de Espartaco* es trasladado a una tenencia cerca de Colina, a las afueras de Santiago en esa época, y absolutamente rural. No se debe olvidar la poesía lírica del doble *Cuaderno de Víctor Hidalgo* -los trozos que aparecen en *Esto no es el paraíso* y el editado en 1967-, insisten en volver al pueblo rural sureño, lluvioso, y repiten una y otra vez el regreso a la aldea, a la infancia perdida e irrecuperable.

del lado de la ilegalidad, del lado oscuro de la fuerza social, y de las cuales ellos quieren escapar, redimirse, rehabilitarse, salvarse, purificarse etc.

En *Barrio Bravo* de Luis Cornejo la ley es tajante y deja sentir su división de una manera trágica, como un destino fatal que envuelve a la pobreza y no la deja salir de su situación social. En Gómez Morel y Méndez Carrasco el narrador memorioso adulto del relato autobiográfico insiste –aparece y desaparece– de manera dispersa pero siempre con la misma intención –picaresca– de justificar, de legitimar la situación presente a la cual ha llegado después de tener que transitar por el fondo social (el Río en Gómez Morel, la bohemia en Méndez Carrasco). Se sienten parte de esta posición “intermedia” de distintas formas, aunque de una manera culposa, lo que los distingue de los sujetos marginales que, como dice Rivano, no tuvieron la suerte de salir. Gómez Morel queda atrapado entre los recuerdos del Río y su confusa rehabilitación en la Ciudad, no puede salir de ese entremedio; Méndez Carrasco termina *Chicago Chico* con la firme voluntad de reclutarse nada más ni nada menos que en Carabineros de Chile, cuestión que trata en *¡Ordene, mi teniente!* (1965), la segunda parte de su tetralogía.

La marginalidad literaria, el *narrar sobre* en Luis Rivano, está tamizado a través de un deseo legal que aspira socialmente al estatus de una clase media separada y distanciada de las clases marginales. Esto lo podemos leer tanto en el nivel del narrador, en el modo directo de representación (Kayser), y en las acciones, pero particularmente en los diálogos que asumen los personajes en ciertos pasajes. Por su parte, los personajes carabineros de sus novelas (Hidalgo, Guerra y Flores), emblemas del mantenimiento del orden y la ley, simbolizarán esa diferencia de clase en sus discursos directos, que establecen una relación con la marginalidad. Cada uno de esos personajes muestra una opción social a la que puede aspirar la clase media; de ellas es la de Flores la que reúne la configuración colectiva más estable y menos problemática.

B. El trasfondo marginal y el discurso social de los personajes

Este es el modo en el que vemos la marginalidad a través del narrador:⁹⁵ los personajes de nuestras novelas, carabineros, guardianes, circulan por el mundo marginal y mantienen diálogos que se refieren a la situación social del lugar que vigilan. Sin embargo, este contexto referencial siempre es poco complejo en su descripción social, no tiene profundidad, y los pocos personajes marginales que se nos muestran no están dotados de una voz propia. Los policías hablan y dialogan frente a un escenario marginal sin densidad, casi vaciado de existencias.

En *Esto no es el paraíso* el narrador nos ofrece con muy poco detenimiento un escenario marginal mezquino en el que los policías, desde una perspectiva externa, presencian desde afuera hacia adentro, o bien como unos visitantes –vigilantes-, un mundo marginal mínimo. Este es el capítulo cinco de la “Segunda parte”:

Los carabineros Hidalgo y Ugarte se dirigen a la Población San Rafael, ubicada en las afueras de la ciudad, hacia el sur. El furgón en que viajan avanza envuelto en una nube de polvo. La falta de agua y de vegetación hace más insoportable el calor; los techos de latas y fonolitas reflejan el sol del mediodía. Una vez en el sitio, el vehículo se retira y la pareja de policías recorre las calles polvorientas. Los chiquillos despeinados y sucios forman una cortina humana en torno a los dos hombres (129).

Yo distinguiría tres segmentos significativos respecto a la marginalidad en esta cita: primero, el furgón de carabineros como un vehículo representante de la ley de la ciudad que transita hasta sus márgenes para dejar a una pareja de vigilantes, Hidalgo y Ugarte, con el fin de que rondan la miserable población. Los carabineros se dirigen a la

⁹⁵ Narrador que también es autobiográfico, adulto y memorioso. En *Esto no es el paraíso* comienza haciendo memoria del rigor de la ley: “Recuerdo hace más o menos diez años. En la Primera Comisaría de Santiago se encontraba todo el personal formado. Unos carabineros habían cometido una falta, el mayor comisario nos amonestaba a todos por ello” (5).

zona sur de la ciudad: “-Poco me gusta venir hasta aquí, Hidalgo. La pobreza lo invade todo. Venimos una vez al mes, Ugarte. Ellos viven aquí” (129). Hay una distancia geográfica, social y política entre los policías y la población que tienen que patrullar; ellos no pertenecen a ese mundo, van a resguardar el orden del lugar. Segundo, el ambiente material es desolador, desértico, un espacio en donde difícilmente se puede desarrollar la vida y, esto es lo que llama más la atención, el paisaje humano lo encontramos casi extinto. El margen existe, pero está casi desocupado, o más bien está habitado por un puñado de niños. Tercero, ese grupo de niños anónimos y harapientos no tienen voz, (con)forman una comparsa fantasmal al final de la introducción del narrador, antes de que Hidalgo comience su discurso social.

En este escenario, en el cual lo marginal queda reducido, el narrador inserta a la pareja de carabineros que recorre la población San Rafael. Frente a la presencia fantasmagórica de esos niños, el discurso social de Hidalgo llena la viñeta, y hacia el final de ella su exaltación lo lleva a profetizar no sin cierto sadismo que: “algún día estos niños harapientos que vimos y los de otras poblaciones parecidas a ésta, se cansarán de la fetidez de sus jergones, de la mierda en que han crecido y arrasarán con todo, y tomarán por la fuerza todo lo que se les ha negado. –Dios te oiga, Hidalgo, espero estar vivo para ese momento” (131). Hidalgo cree representar o hablar por algo que esta fuera del alcance de su voz ideológica, y en este acto pareciera absorber la posición marginal de esa población. Entonces, ¿quién o quiénes son o representan el margen?, ¿quién habla por quién?⁹⁶ En la misma medida que el discurso del policía Hidalgo intenta dar cuenta de lo marginal, el narrador barre con ese mundo, dejando un

⁹⁶ No deja ser sintomático que en varias escenas de *Esto no es el paraíso*, especialmente en el cuartel de carabineros, el narrador trate a los policías no como un objeto marginal, sino infantilizándolos en las repetidas analogías que hace entre ellos y el mundo escolar: “La calle de repente tórnase verde y movediza. Los graves policías parecen colegiales a la hora de la salida del liceo” (10). O “Los carabineros Guerra y Flores iban por el costado del parque Forestal bromeando como dos colegiales” (26). La que me parece más ejemplar describe como: “Los carabineros se atropellan, igual que niños para una repartición de juguetes” (47).

trasfondo de polvo en las calles en el que los niños son unos espectros, una presencia casi borrada.

En la saga de Rivano el narrador despliega lo marginal como un trasfondo que sirve de comparsa anónima sobre la cual los héroes –representantes de la ley- intentan hablar por un mundo marginal que no tiene más consistencia que sus palabras y las buenas intenciones políticas. Entre el discurso del narrador y los diálogos de los personajes digamos que lo marginal se hace (o)paco.

La congruencia entre los medios directos e indirectos de representación, esto es, la coincidencia que hay entre lo que dice el narrador y los discursos y acciones de los personajes, es inquietante en el realismo de Luis Rivano. Como explica Wolfgang Kayser en “Origen y crisis de la novela moderna”, el modo general de narrar que diferencia a la novela moderna –realista- de la prosa anterior radica en el entendimiento de que

los hombres de este libro [la novela] están dispuestos a engañarse, a trastocar la realidad con sus ilusiones, con su vanidad o con su insensatez. El verdadero ser, su verdadera naturaleza yace más profunda. Con ellos queda eliminada aquella ley de congruencia entre medios directos e indirectos de representación. En el hablar y en el conducirse del hombre no se revela, como último estrato, el carácter para él mismo consciente sino, por lo pronto, solo una superficie” (65).

El narrador en Luis Rivano resulta ser contrario al narrador del naturalismo metropolitano. Este no hace valoraciones, no muestra la marginalidad desde distintas perspectivas, no es crítico. Además, los medios de los que dispone el narrador para representar la marginalidad son congruentes a las acciones y particularmente a los discursos de los personajes. Luis Orrego Luco, a principios de siglo, ya había marcado

este giro conservador (de estirpe oligárquica) en su versión desplazada del naturalismo zoliano. La diferencia del realismo de Rivano, con ese primer desliz, varía en referencia al contexto histórico, que para Rivano significa la aplicación de una nueva forma de narrar lo marginal, de una nueva ley cultural y social que delimita o pacta la separación de las clases medias con los estratos excluidos y más pobres de la sociedad santiaguina entre 1955 y 1973.

Permítaseme dos notas esquemáticas. Primera: toda la intención política del discurso de los personajes, su poder crítico, queda eliminada en cuanto a la distancia institucional, espacial y social que asumen los personajes en su posición de carabineros. Segunda, en un contexto mínimo, con poca descripción de las condiciones materiales, los discursos de los carabineros quedan sin referencia ante la ausencia de su objeto de deseo. Conclusión: entre el narrador y los personajes existe una continuidad o congruencia que imposibilita cualquier perspectiva crítica acerca de lo marginal.

C. Escribir desde la ley

La saga de Luis Rivano está compuesta por dos novelas cortas, *Esto no es el paraíso* y *El signo de Espartaco*, así como por un brevísimo libro de poemas, *El cuaderno de Víctor Hidalgo*. Las novelas relatan tres experiencias de vida al interior del cuerpo de Carabineros de Chile (es el caso de Hidalgo y Flores, ya que Guerra, en la segunda novela, se transforma en un obrero y dirigente sindical). Proponemos que cada una de ellas sea interpretada como las distintas posiciones simbólicas que puede ocupar la clase media. Desde su profesión de carabineros cada uno de estos personajes asumirá y configurará una propuesta social mesocrática. La figura quijotesca de Víctor Hidalgo y la de su fiel escudero Osvaldo Guerra simbolizan distintamente el movimiento oscilante de la clase media. Ambos personajes, a la vez que intentan surgir del fondo

social, hacen un esfuerzo infructuoso por representarlo: en el caso de Hidalgo literariamente, en el de Guerra, a través de una postura política revolucionaria. Estas dos versiones sociales no sé si son superadas, pero sí al menos contrastadas por medio de un modelo que está simbolizado por Reginaldo Flores, el que de una parte representa la reconciliación a través del amor por sobre la lucha constante de lo político, al modo de un romance folletinesco, y del otro representa la imposición de la ley y la justicia en el marco mesocrático de convivencia política, con la consiguiente distinción entre clases sociales medias y marginadas: “Guerra, Flores e Hidalgo, caso único de amistad en ese concierto de injusticias e incomprensiones que es la vida en el estrecho mundo de los cuarteles” (10). En última instancia cada uno de los personajes sino encuentra el equilibrio político en sus vidas y en su contexto social, lo encuentra al final de la segunda novela en el amor romántico y, especialmente en el amor filial de sus familias.⁹⁷

En *Esto no es el paraíso* no nos encontramos con el policía astuto y preocupado por resolver los delitos que se le presentan. Vemos a Víctor Hidalgo, el policía poeta, más preocupado por su poesía de la infancia que por sus funciones oficiales, enamorado y absolutamente desatento de su familia. A un Osvaldo Guerra que sostiene un amorío decadente con una prostituta, Mafalda, a la que intenta salvar mientras él se hunde cada vez más en el alcohol y su familia se descompone. A Flores, cuyo interés principal radica en conquistar mujeres y no hacerse problemas de ningún

⁹⁷ Por lo que podemos recoger de la cita anterior, extraída de *Esto no es el paraíso*, esta no es una novela policial que cuente con las características de dicho género (figura del detective, uso de la razón y un método –indicial- refinado de investigación etc.). Tales elementos pueden ser revisados en el riguroso libro *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual* de Clemens Frankel. Menos riguroso, más abocado a la divulgación, también se puede consultar el entretenido libro de Manuel Vicuña *Reconstitución de escena*.

tipo, hombre al que la vida va a poner en el lugar al que aspira sin mayores aspavientos ideológicos.⁹⁸

A grandes rasgos la figura de Hidalgo es la de un policía extravagante que, en tanto que es escritor de poemas (*El cuaderno de Víctor Hidalgo* aparece en su proceso de escritura en ambos escritos) y novelas (en *El signo de Espartaco* recordemos que escribe *Esto no es el paraíso*), es crítico de su profesión y de la política oficial de aquella época. Pensando en Víctor Hidalgo como un alter ego literario de Rivano, me parece que se puede “identificar” a personaje y autor en la descripción que hace Mario Cruz en su artículo “Un carabinero diferente” y, en especial, en cómo piensa la función del escritor: “para Rivano el escritor es un hombre en pugna, un inadaptado al medio social y, a la vez, un crítico de sus injusticias” (8).

Osvaldo Guerra, por su lado, después de ser expulsado de la institución policial al final de *Esto no es el paraíso*, se nos presenta en la segunda parte como un obrero de la construcción y dirigente sindical revolucionario, además de un excelente padre de familia, a la que ha recuperado después de su separación. Ese cambio de trayectoria en la vida de Guerra es lo que describe con claridad Mario Ferrero en su reseña de *El signo de Espartaco* al decir que: “los personajes de *Esto no es el paraíso* continúan su trayectoria en *El signo de Espartaco* más allá de los cuarteles policiales, integrados ahora a la problemática social del mundo cívico cuyo contacto les determina una

⁹⁸ Lo que comparten estos tres policías camaradas son las aventuras amorosas, que tienen distintos desarrollos y desenlaces en cada caso: el romance entre Hidalgo y la adolescente Graziela, la obsesión de Guerra con la prostituta Mafalda, ambos amores adúlteros, y la aventura que tiene Flores con Eliana, de la que resulta un hijo. Flores los abandona en la primera novela, pero me parece que tendrán un rol importante que jugar en el asentamiento de la ley que eleva el mismo Flores en la segunda novela. Esta estructura amorosa es la que puede hacer pensar que *Esto no es el paraíso* pueda estar más cercana al romance folletinesco, de mero entretenimiento, y *El signo de Espartaco* estar más afiliado al folletín político, no menos entretenido, pero orientado hacia otro contenido. Parece que en eso piensa Guillermo Ferrada cuando escribe su reseña “Bajo *El signo de Espartaco*” en 1966, para *Las Últimas Noticias*, puesto que señala que: “con su estilo ágil y ánimo folletinesco ha llegado a estratos gustadores de fotonovelas e historietas ilustradas” (15), aunque reconoce a párrafo seguido “el mensaje político –que lo quiere haber- es retórico, [este] suena a lecturas [sic], a folleto de divulgación de célula. La sinceridad y el apasionamiento no bastan” (15).

conducta y les va despertando una posición de clase susceptible de convertirse en ideología” (15).

Reginaldo Flores, por último, encarna aparentemente el tipo que está más preocupado de sus constantes amoríos que de los problemas de su oficio, al que ve como una forma de ascensión social, y menos de los conflictos político sociales. Digo aparentemente dado que al final de *El signo de Espartaco* Flores simbolizará las aspiraciones de la clase media en el modelo social que constituye con su mujer y sus subalternos, Cepeda e Hinojosa, en la tenencia que dirige en Colina, a las afueras de Santiago. Pareciera que los libros policiales que llena Flores en su tenencia, su taquigrafía, inscriben la ley mesocrática en contraste o contrapunto con la escritura literaria de Hidalgo, así como en relación a la retórica marxista leninista que desarrolla Guerra: “Reginaldo, inclinándose sobre el escritorio, comenzó a redactar, repitiendo en voz alta a medida que escribía: ‘A la hora anotada al margen regresa la pareja compuesta por los carabineros Benvenuto Cepeda Millán y Oscar Hinojosa Asturias, sin encontrar novedades’”(140).

Recordemos que una de las intenciones de Rivano al escribir estas novelas era hacer una especie de denuncia (¿naturalista?) de los malos tratos y las condiciones precarias que experimentaban los policías subalternos en las comisarias de Santiago. De hecho, en el inicio de *Esto no es paraíso*, antes de la “Primera parte” Rivano introduce un apartado que pareciera ser un paratexto –una especie de prólogo y dedicatoria- que justifica el sentido crítico de la novela “Fija la mirada en las baldosas, observé cómo sentía en carne propia la humillación de que éramos objeto” (23).⁹⁹ Sin embargo esa denuncia a la institución que funciona como una alegoría de las injusticias sociales en

⁹⁹ Así también lo señala Juan Andrés Piña en la presentación que hace a la *Narrativa completa* de Luis Rivano editada por Alfaguara el 2010. Refiriéndose a *Esto no es el paraíso* dice que: “era un relato realista, crudo y hasta amargo respecto de la vida de la suboficialidad al interior del Cuerpo de Carabineros –y de el entorno chileno que con él coexistía- y cuya íntima verdad resultaba desconocida para la inmensa mayoría de la ciudadanía” (“Una literatura de los suburbios” 11).

general, la encontramos matizada en distintos pasajes con una actitud contraria, que ve en el cuerpo de policía una función social, legal y enaltecedora.

Por ejemplo, en *Esto no es el paraíso* toda esta situación (el mal trato recibido en la institución, la imposibilidad del amor con Graziela, su lugar inestable que se mueve entre ser un policía o un escritor y un intelectual) lleva a Hidalgo a pedir su baja: “¿Qué desea? -preguntó el comisario. -Solicitar la baja mi mayor -dijo Hidalgo con voz firme. -¿Por qué? -La verdadera razón es porque estoy aburrido, mi mayor” (163). Decisión que es cambiada en el capítulo siguiente, tras el encuentro revelador que sostiene Hidalgo con un ex carabinero:

a pesar de todo esto que le he contado, todos los años, en el día del Carabinero de Chile, no puedo escuchar el himno sin que se me caigan las lágrimas. Y me parece verme de nuevo con mi carabina y mis polainas brillantes, igual que ese 27 de abril que juré dar la vida si era necesario... (172).

El encuentro fortuito con ese carabinero retirado que lo convida a tomar una taza de té y con el cual comparte las mismas experiencias injustas vividas al interior de la institución lo hace cambiar su decisión inicial: “Víctor se levanto. Experimentaba una súbita inquietud-. ¿Me perdona? Tengo que hacer algo urgente” (173). De esta forma Hidalgo vuelve donde su mayor para retirar su petición de baja: “pero usted dijo que estaba aburrido” a lo que el policía poeta responde:

Entré en la institución cuando empezaba a dejar a tras mi adolescencia, y aquí me enfrenté a los primeros problemas de importancia social. - aprovecho para decirle que es peligroso tener convicciones, carabinero ... Pero lo que yo quiero explicarle es que...¿Cómo voy a vivir si aquí me formé? Soy un producto de esto (174).

Esta última cita muestra claramente la ambigüedad de la posición que ocupa Hidalgo en el Cuerpo de Carabineros. Por un lado hace el ejercicio de denunciar a la institución y sus prácticas, y luego hace una apología de ella en cuanto a la importancia y trascendencia que le otorgan sus personajes para el desarrollo de sus vidas. No puedo dejar de recordar y parafrasear esa cita de la primera parte que dice que, a Rivano, lo de paco no se le quitó jamás. Hidalgo-Rivano en *Esto no es el paraíso* opta por escribir desde la ley, pero no deja de debatirse entre ser un niño maltratado por la institución policial y a su vez amparado por la misma. A fin de cuentas es la institución la que posibilita el sentido de pertenencia e identificación a su vida, así como le entrega el tema y la posibilidad de escribir sobre ella.

En el *Signo de Espartaco* Hidalgo y Guerra van a sufrir una transformación profunda en sus vidas. Hidalgo continuará en la institución policial e insistirá en cultivar su veta de literato; como lo habíamos indicado, se aboca a escribir *Esto no es el paraíso*, el que confluirá con el final de *El signo de Espartaco*, mezclando la representación literaria con la policial. En esta segunda novela Hidalgo se convierte en el intelectual de la institución; instruye teórica y políticamente a Guerra, hace discursos con alto contenido socialista, ejerce la crítica política, presta libros a sus compañeros, en fin, se ha transformado en todo un gurú intelectual para cierta parte del cuerpo. Así se lo cuenta Óscar Hinojosa, el subalterno de Flores en Colina, a su enamorada Angelina: “En Carabineros de Chile los amigos de Hidalgo formamos otra especie de cuerpo de Carabineros más chico... nos facilita libros, nos explica cosas” (*El signo de Espartaco* 177). Por su parte, la mutación de Guerra pasa por dos hechos: primero, y el que más lo marca, perder y recuperar a su esposa después de que ella lo deja y decide hacerse prostituta, en la primera novela; segundo, al final de esta misma, ser expulsado de Carabineros, con lo que se ve obligado a comenzar una nueva vida como obrero de la

construcción y como un activo dirigente sindical. El hombre que pierde a su familia conyugal y es dado de baja de la familia policial en *El signo de Espartaco* sufre ambas pérdidas con la recuperación de la primera y el reemplazo metafórico de la segunda por la camaradería de la lucha sindical.

La presencia del margen en *El signo de Espartaco*, al igual que en *Esto no es el paraíso*, no deja de ser la construcción de una comparsa o de un escenario que sirve de telón de fondo para acompañar particularmente el discurso social de los personajes. Un ejemplo de esto lo hallamos en un pasaje del capítulo once de la “Primera parte”. El narrador se introduce –al describirla- en una casa popular: “el hogar es modesto y el mobiliario escaso” (177); allí se realiza un velorio, pues un manifestante ha sido muerto por un carro policial en una protesta política días antes. Si no fuera por el quejido de su hermana que entrega su nombre —“Pobre Ramón”— no sabríamos siquiera la identidad del difunto. En esa voz que se deja penetrar al relato también podemos percibir la distancia que hay entre sus vidas y la captación política que se hace de ellas, no sin sugerir cierto oportunismo: “Nadie nos conocía y ahora estamos visitados por miles de personas. Mi hermano no era lo que puede llamarse un héroe. Sin embargo, ahí está cubierto con la bandera de Chile y la bandera roja de los trabajadores” (177). Nuevamente asistimos a esta complicidad entre el narrador y los personajes en el que la voz del marginal está absorbida políticamente por un personaje. Habría que distinguir que lo que cambia en esta escena dice relación con la congruencia del narrador con otra variable mesocrática que asume la posición de Guerra en la segunda novela. Lo que podemos interpretar en esta queja es la captación del margen no desde la posición legal de los carabineros sino por un discurso de clase media que en este caso se identifica con de una nueva legalidad revolucionaria, simbolizado por el color rojo.

En esta dirección tal vez el único marginal de la segunda novela sea Osvaldo Guerra, de acuerdo con su nueva posición de obrero de la construcción, pero digamos que, más allá de los valores revolucionarios que detenta, el proyecto de vida y sociedad de Guerra, por marxista que sea, es el de una clase media radical que se inclina por una opción política dada por el periodo histórico. En el cortejo fúnebre del “Pobre Ramón” los dos amigos se interceptan en la Alameda, uno como dirigente sindical y el otro, Hidalgo, como policía. Después de ese encuentro, donde cruzan miradas y sonrisas, de esa filial correspondencia, Guerra, camino al cementerio, encuentra su lugar en la sociedad: “como un eco le parece escuchar a Osvaldo la voz lejana de su madre en aquella lejana pieza miserable en que creció: “Mijito, no desespere; ya encontrará su camino verdadero” (*El signo de Espartaco* 179).

La última viñeta, al final de *El signo de Espartaco*, está dedicada a las elecciones de la mesa directiva del Sindicato de Obreros de la Construcción, y particularmente al discurso que debe dar Guerra frente a los asociados, puesto que en algunos diarios se ha divulgado la noticia de que Guerra había sido expulsado de Carabineros por malas conductas y alcoholismo, y se había apuntado injuriosamente al pasado sexual de su esposa Juana: “Juana y sus dos hijos mayores estaban sentados en primera fila. El local se veía repleto de público obrero” (228). En este contexto, y frente a un auditorio de trabajadores, nuestro héroe tiene que salvar su dignidad, la decencia de su familia y convencer a sus colegas que su candidatura los representa, habla por ellos. Además de salvaguardar su honor personal y familiar, más allá del resultado exitoso de su candidatura —el narrador nos informa que: “Aquella misma tarde se efectuaron las votaciones. Osvaldo Guerra obtuvo la más alta mayoría” (230)— el discurso político de Guerra incorpora un proyecto social. En su alocución Guerra establece que: “los partidos proletarios luchan por establecer la sociedad sin clases, y usamos, nuevamente

lo digo, las categorías de una sociedad que condena a sus exponentes más desvalidos a la vagancia, a la miseria y a la prostitución” (230).

De esta proyección política que hace Guerra rescato la explicación que entiende que la superación de una sociedad de clases en un futuro utópico parte de una diferencia histórica “actual”, en la que cierto tipo de individuos son indeseables y deben ser eliminados, si no en la realidad, por lo menos en la argumentación política que se hace de ellos. Guerra parece vislumbrar esta resistencia al cambio social que ofrecen las clases subalternas cuando le aclara a su hijo que la revolución cubana y Fidel Castro, que tanto desprestigian en su colegio, es incomprendida justamente porque: “solo algunos elegidos tienen la posibilidad de adivinar la historia. La gran mayoría prefiere seguir sumida en la miserable mediocridad, y ante el menor asomo de verdad huyen como el demonio” (204). Como se puede apreciar, su propuesta solo contempla la estrecha posibilidad del mundo proletario, el que apunta a la desaparición de toda diferencia, cambio que por lo demás solo puede ser delegado a una cierta elite consciente y educada de individuos escogidos. La propuesta revolucionaria de una nueva ley social en Guerra no incluye a las clases subalternas y más bien las ve como impedimento para la toma del poder y el nuevo orden político al cual él aspira.

El Víctor Hidalgo que aparece en *El signo de Espartaco* no deja de ser el carabinero que tiene pretensiones de escritor, aunque habría que añadir a esta característica suya, que lo hace tan “especial”, el fuerte énfasis que alcanza su discurso político. En el inicio de esta segunda novela Hidalgo intenta trazar la división de estas dos facetas en el proceso de su transformación vital. Camino a su nuevo lugar de traslado, la Escuela de Carabineros de Chile, hace la siguiente reflexión:

“Voy a una parte nueva”, medita; “Trataré, entonces, también de empezar de nuevo. Hasta ahora he vivido a medias, alimentándome con

desperdicios de recuerdos. Solo la realidad importa, los cuentos de hadas embotan el cerebro y nos atan de manos”. Recuerda un trozo anotado en su cuaderno: “Mi infancia quedó atrás como el eco de una campana antigua” (137).

El plan de cambio de Hidalgo resulta ser tan contradictorio como cuando nos dice, en la cita anterior, que se abocará a la realidad y la acción: y para afirmar ese deseo necesita recordar un verso de un poema escrito en su cuaderno. El ejercicio de la ficción y la vocación por el discurso político, desde esta primera reflexión, no dejarán de entreverarse y de demostrar su incompatibilidad con la institución de Carabineros. Ahí vemos, en imágenes esparcidas, a nuestro ingenioso Hidalgo escribiendo su novela en las caballerizas, entre colisas de pasto y el mal olor de las heces de los caballos: “en la noche, como a las tres, cuando terminé de barrer el pasillo y sacar el guano, fui a buscar la máquina que tengo arriba del casillero. Coloqué una colisa de pasto a modo de escritorio, me senté en un cajón y me dispuse a continuar la novela que estoy escribiendo” (161). Pero escribir desde la ley no es fácil. Así como el margen se resiste a hablar con voz propia, la ley tampoco quiere ser representada desde dentro; necesita, al igual que la marginalidad, de una distancia, de una posición intermedia en la que Hidalgo -transcurrida la novela- se empantana y no es capaz de resolver. Así se lo hace ver el mayor a cargo: “-Así que el jovencito escribiendo durante sus horas de servicio y los caballos por su cuenta. El carabinero guardó silencio. -¿No tiene nada qué decir? – urgió el mayor, apuntando a Hidalgo con el lapicero. –Nada, mi mayor... perdone ... Tiene cuatro días de arresto. Y en cuanto salga se va a llevar la máquina a su casa” (169) ¿Acaso el lápiz que apunta a Hidalgo es la forma de la escritura de la ley que no quiere ser escrita por la forma novelesca?

En lo político Hidalgo no tiene auditorio que le escuche, y por mucho que sea el maestro intelectual de izquierda de un grupo selecto de carabineros, la mayoría de sus compañeros no empatizan con su postura. La derrota del Frente Popular el cuatro de septiembre de 1964 lo deja devastado, aún más si son sus compañeros, el grupo al cual él pertenece, quienes se burlan y le restan importancia a sus preocupaciones civiles: “Acércate, Hidalgo –llamo uno-, ven a ver cómo le sacan la mugre a tu doctor Allende. Varios carabineros se mofan de Víctor al ver su cara de desventura” (219). Entre sus compañeros las actividades literarias y el discurso político de Hidalgo no tienen una buena recepción: “cuando los veo tan imbéciles, me avergüenza estar entre ustedes” (219). Hidalgo no encuentra su posición, sus compañeros lo ven como un inadaptado, tanto que después de la derrota política en las urnas no queda posibilidad alguna de comunicación: “dejémoslo solo –intervino otro” (220).

En sus últimas apariciones en *El Signo de Espartaco*, Hidalgo se encuentra desesperado, revisa su novela, piensa en cómo esta representa a la institución de carabineros, reflexiona sobre la imposibilidad del cambio social, no obstante, no logra dar con una orientación clara a su vida: “necesito encontrar un camino que me satisfaga. Quiero realizarme de algún modo que no atino a vislumbrar. Estoy en la encrucijada” (*Narrativa completa* 277). En el capítulo ocho, cuando se encuentra releendo y escribiendo *Esto no es el paraíso*, nos hace una confesión determinante en su formación como persona. La encrucijada vital queda signada por la escritura de la ley, escritura que termina por marcar la escritura de su novela, el proyecto de ser escritor y sus intenciones sociales, situación parecida a lo que Rivano declara en la entrevista transcrita en el primer capítulo sobre la importancia de su paso por Carabineros:

Víctor comenzó a leer, como recitando: he caminado a solas con mi conciencia esta tarde ... pero antes debo contarles que pertenezco a esa

raza de hombres que llevan uniforme. Que tienen superiores a los que deben obediencia, y que si estos los mandan, deben ir corriendo como niños. La mitad del mundo nos aborrece, la otra mitad nos detesta ... Poco a poco el mal trato nos va envileciendo. Y el hombre servil es despreciable. Es triste llegar a una conclusión de esta naturaleza cuando se camina solo por el parque ... (227).

D. Tres derroteros

Los tres personajes, los tres colegas de carabineros que inician una amistad en la Primera Comisaría de Santiago y que posteriormente serán separados en sus distintos traslados en *El signo de Espartaco* nos delinearán tres derroteros por los que puede transitar la clase media de los años 60. El camino político de Guerra, el que yo pienso que está trazado por la literatura de Nicomedes Guzmán, busca el objeto marginal en una categoría esencial, el proletariado, único actor que conducirá a la clase media a construir una organización política sin diferencias sociales. El camino de Hidalgo es el más confuso, pero puede ser localizado como una posición de *outsider*, dado que al intentar realizar el ideal de ser un escritor policía y un policía intelectual de izquierda se auto margina. Hidalgo-Rivano desea la imposible escritura de la marginalidad desde y para la ley. Por último, la comunidad policial que alcanza Reginaldo Flores representa el símbolo de un segmento de la historia del país (1938-1973) que Armando de Ramón cree que “constituye el período histórico que, aunque teniendo muchos defectos y carencias, estuvo más cerca de la definición clásica de “república”, es decir, la forma de gobierno de los pueblos emanada de la plena participación popular, supremo ideal de todos los tiempos” (119). Ese segmento que alude de Ramón se puede llamar la clase media chilena.

Flores es un modelo ejemplar porque configura su sociedad en una comunidad apartada geográficamente y literariamente, en el sentido de que es trasladado a las afueras de la ciudad de Santiago y su historia no está entrelazada, dialogada, como las historias de Hidalgo y Guerra. *Mutatis mutandis*, Flores llevará a cabo en *El signo de Espartaco* ese modelo ideal basado en una ley que permite la convivencia interclasista pero siempre en un tono paternalista por parte de los sectores dirigentes en relación con las clases subalternas. Flores es el *pater familias* en su tenencia a las afueras de Santiago, y digamos que su posición en esta comunidad asume la cualidad de ser la única con derecho político sobre ella.

La comunidad que conforma Flores es todo un modelo -no sin contemplar tensiones- de cómo establecer buenas relaciones de convivencia y cómo manejar los conflictos de un colectivo diverso. Ante cualquier problema, cuando alguien sobrepasa los intereses comunes, Flores siempre se muestra solícito y capaz de reponer las relaciones rotas a través de la conciliación de los contrarios. Así se presenta el asesinato del Pan de Pascua, cuando un afuerino le da muerte a puñaladas mientras juegan al “monte”. Después de la operación y estrategia dispuesta por Flores, el victimario es encontrado por los carabineros Hinojosa y Flores sin mediar fuerza: cede ante las razones y beneficios que hará en el informe Flores si este se entrega sin resistencia. De esta manera, “con las manos atadas a la espalda va don Lillo entre los dos carabineros” (153).¹⁰⁰ Cuando una compañía teatral de jóvenes allendistas se toma parte de unos predios de lugareños de su jurisdicción, Flores acude al lugar, ahora con Cepeda, y la solución que encuentra es la que de distintas maneras le hará restituir o completar en varios casos el respeto a la ley: me refiero al amor o lo sexual por sobre la lucha legal o

¹⁰⁰ Un detalle de este pasaje consiste en que el éxito que tiene Flores es publicado en los diarios de la capital y visto por Angelina, la enamorada de Hinojosa: “Angelina mira el titular de un diario que cuelga junto a la ventanilla del quiosco: “Cacería de peligroso criminal”. Y más bajo: “Carabinero de Colina logró detener, después de cinematográfica cacería, a feroz asesino”” (158).

política. El policía accede a que los jóvenes monten un espectáculo teatral incentivado por “una muchacha que le guiñó un ojo a Flores. [A este] Se le alegró la cara”(200).

La familia legal de Flores consiste básicamente en una sociedad compuesta por puros hombres y asentada en la tenencia, en la cual está al mando de Benvenuto Cepeda Millán y Oscar Hinojosa Asturias.¹⁰¹ Al “Indio de mierda” de Cepeda, como gusta llamarlo Reginaldo, le dará trato de “igual” al dejar llamarlo por su nombre. El acto de confianza será otorgado después de haber ingerido bastante alcohol y no sin antes establecer que: “Se... se entiende que siempre que no haya terceras personas” (170). Para Cepeda la relación que establece con su superior no puede ser mejor; en su admiración llega a declararle a Flores que “ser subalterno de un gallo tan encachao es cosa que vale, digo yo” (170). La relación con Hinojosa es distinta. Con él Flores funciona como un padre.¹⁰² Cuando descubre que el joven carabinero quiere casarse con Angelina, una lugareña, el trato es el de un padre autoritario:

-Don Rogelio me contó que te querías casar con la Angelina. ¿Es cierto?
-Óscar se limitó a acallar. -¡Te estoy hablando! -alzó la voz Reginaldo.
El carabinero se levantó de su asiento. -Perdone, mi cabo, pero eso es asunto mío. -¡Asunto suyo! Asunto suyo... Usted tiene que pedir permiso a mí para ir a la base con el comisario para que lo autorice a contraer matrimonio (183).

Como se puede ver, Reginaldo Flores es, además, el único de los tres amigos del cuerpo de Carabineros que continúa con su carrera de policía, el único que termina por

¹⁰¹ La mujer de Cepeda, su presencia femenina, también puede ser vista como una comparsa marginal que no tiene voz en esta comunidad. Ese lugar femenino, desde la ley machista, va a ser ocupado por Eliana. Eliana viene a llenar la incompletitud social de Reginaldo, su incapacidad de poder amar de una manera estable y por lo tanto de poder tener una familia.

¹⁰² Flores a la larga sustituye al padre biológico de Hinojosa y lo integra en su nueva familia. Cuando hacen el operativo del Pan de Pascua, mientras Hinojosa cabalga al lugar recuerda como presencié el asesinato de su padre en un bar del norte de Chile, escena que tiene mucho material para ser relatado por la prensa roja sensacionalista: “Sangre detenida en la garganta. Grito atravesado en las entrañas. Fermín Hinojosa cayó con el pecho atravesado por un largo estilete. Grito de mujeres, carreras de hombres que huyeron volcando mesas, sillas, botellas” (155).

deslizarse por el carril de la ley. La elevación de la ley policial que alcanza esta pequeña comunidad, sin dejar de lado a los lugareños que interactúan con él, es puesta a prueba y exaltada no sin heroicidad en varias escenas que se escancian a lo largo de varios capítulos. En ellas Flores, de franco, ocupando su tiempo libre, decide ir a las afuera de Colina y jugar y apostar con un grupo de obreros: “Junto a una caseta de madera, varios obreros que trabajan en las faenas del camino jugaban a los dados. Reginaldo se acercó a ellos. Los contó mentalmente: “quince” se dijo” (206). Flores desbanca los bolsillos de los trabajadores, estos responden con violencia, intentando recuperar lo perdido en el vértigo de la apuesta. Se arma la pelea con clara desventaja para nuestro policía; una vez acorralado y sin posibilidad de defenderse –sonido de trompetas de por medio- aparecen Cepeda e Hinojosa con arma en mano. Rescatan a Flores ileso y huyen de vuelta a la tenencia con el botín. Una vez allí, Reginaldo reparte el dinero en partes iguales: “En plata hay dos millones cuatrocientos mil pesos. Ochocientos escudos para cada uno y listo” (223).

Como he dicho el amor y la familia triunfan por sobre la política, o más bien es la familia, el amor y la política lo que corona la posición de la clase media. La gran característica, pero a la vez el gran defecto que le criticaban sus amigos Hidalgo y Guerra, era que Flores solo tenía cabeza para pensar en romances y con esto dejaba de lado cualquier preocupación social y política. Flores tenía flores de amor en la cabeza. Me parece que esta incompletitud en nuestro héroe es suplida en la escena final del capítulo ocho, en la que aparece Eliana y su hijo “huacho”, todo esto después de haber afianzado los lazos con sus subalternos y haber dejado en claro a la comunidad vecina que posee la capacidad para administrar su convivencia y sus conflictos internos y externos. Ante la aparición de Eliana: “Reginaldo bajó la cabeza: “nunca creí que me

iba a sentir inferior a una mujer, por la mierda” se dijo para sí. Y en voz alta: -¿No hubo otro Eliana? –Tontito... Y dime luego dónde está la cocina para preparar té” (225).

Las novelas de Luis Rivano *Esto no es el paraíso* y *El signo de Espartaco* configuran un realismo desplazado de tercera mano. El modelo realista del cual se valen está en la línea de un naturalismo que ha sido desnaturalizado hasta cierto punto, en el que los personajes principales, identificados con una posición de clase media, tienen la posibilidad de cambio social y existencial, por confuso o ambiguo que sea este proceso. Esto, teniendo en cuenta que una de las principales observaciones que ha hecho al naturalismo, a veces en forma crítica, es que en general el medio social determina absolutamente – y mecánicamente- la voluntad política de los personajes. Los personajes no tienen el poder para cambiar las condiciones materiales y espirituales en las que se encuentran. Pero que los personajes principales de Rivano tengan la posibilidad de revertir sus vidas no significa que el mundo marginal el cual ellos visitan y transitan tenga la misma suerte.

Las novelas de Rivano son un *narrar sobre* la marginalidad y en ningún caso un *hablar por* la marginalidad.

En esta alteración del naturalismo el adverbio *sobre* en sus relatos está extendido en dos sentidos: opera como algo sobre lo cual el relato se basa, la re-presentación literaria de la subalternidad, pero teniendo en cuenta que esta se hace por *sobre* ella y más aún, en una escala política jerárquica en la que resulta segregada del espectro social. El naturalismo mesocrático de Rivano está a medio camino entre la determinación marginal y la transformación social de la clase media que representan sus personajes protagónicos. Este cambio puede mejorar sus condiciones de existencia por distintos caminos que podemos seguir y leer en las vidas de Víctor Hidalgo, Osvaldo Guerra y Reginaldo Flores. Un arte Hidalgo que nunca deja de ser problemático, una

política de Guerra, la que propone tal vez la ley más dura y sesgada por la ideología, y una sociedad de Flores en la que lo político es sopesado con el amor y una comunidad jerárquica que establece diferencias pero también la convivencia de sus integrantes.

Al concluir, parece ser más lógico cambiar la denominación, no tan solo a Rivano, sino que del grupo completo. De ahora en adelante diremos *narrativa sobre los bajos fondos*.

Conclusión

La literatura de bajos fondos en la narrativa chilena de mediados del siglo veinte constituye un relato sobre lo marginal que este trabajo ha analizado desde distintos ángulos. En una primera aproximación *histórica cultural*, en cuanto al contexto y los medios de producción. En un segundo momento, *histórico literario*, lo literario es interpretado de una manera formal pero en virtud de su contexto político social. Por último, integrando las perspectivas anteriores, desde un ejercicio de *crítica literaria* que focaliza la mirada sobre lo marginal teniendo como objeto de análisis específico la saga de Luis Rivano. Es Esto lo que he tratado de mostrar a lo largo de este texto.

Las tres perspectivas que aborda este trabajo han intentado manifestar en distintas esferas una *lectura a contracorriente* de lo que ha solido apreciar la crítica en la narrativa de bajos fondos.

Si la posición cultural y social en la que se han sido ubicados por parte del canon literario ha merecido una operación de rescate del grupo por parte de algunos críticos justicieros, mi esfuerzo principal en la primera parte de este trabajo ha sido intentar eludir esa discusión, que me parece tautológica y paradójica, y encarar la cuestión dejando de lado el *círculo canónico*, sustituyéndolo por la categoría de *campo cultural*. Esta categoría entrega la posibilidad de poder analizar e interpretar la posición marginal de nuestros autores como una construcción histórica y política sobre la cual ellos despliegan su *performance* o *práctica editorial*. La cultivan, le sacan provecho y además les sirve de con-texto excéntrico que es retribuido, reinvertido en sus creaciones.

La segunda parte avanza por el camino histórico cultural que deja trazado el primero, aunque en este lo marginal es leído como un contenido propio del uso de la estética realista. El género realista que acoge la narrativa de bajos fondos es el de un

naturalismo residual desplazado al cubo (Zolá-Orrego Luco-narrativa de bajos fondos). Todas las estéticas realistas de una u otra manera tienen como parte de sus intereses la representación de lo social; en esta dirección los sectores marginales, por lo general emergentes, adquieren relevancia en el mundo político y por lo tanto en los relatos que intentan representar estos procesos culturales y sociales. El problema de la crítica que ha señalado este rasgo realista ha sido fijarse más en los objetos que en los mecanismos formales de la representación. Si bien esto no corresponde a una lectura a contracorriente, sí llena un vacío que ha sido señalado, pero que no ha sido explorado. De todas formas, como he querido demostrar, establecer los mecanismos formales (*particularización, tipo y plurilingüismo*) no significa que estos estén desconectados de sus valores políticos, sino que, por el contrario, estos resultan ser un mecanismo literario en el que se pueden ver ciertas prácticas literarias de degradación y exclusión por parte de las clases medias a grupos o sujetos marginales. La *particularización de la violencia*, la posición del *tipo de clase y los estratos del lenguaje plurilingüe* son formas que contienen un sentido de distinción política en los relatos.

La tercera parte es la concreción de lo planteado en la sección anterior, no sin darle una vuelta de tuerca al tema de la posición de clase y su distinción social en relación a los sectores marginales de la sociedad. La saga de Luis Rivano, de esta manera, es interpretada como una forma de representación legal sobre el mundo marginal. Del fatalismo determinista de Cornejo, pasando por la ambigüedad de Méndez Carrasco y Gómez Morel, llegamos al *modo* de Rivano, en el que la cuestión de la subalternidad se hace compleja en cuanto propone distintas posiciones representacionales de lo marginal (Hidalgo/Guerra) las que son proyectadas desde un modelo externo (Flores), identificado con una ley clasista que establece un mundo

jerárquico donde la convivencia social es posible al costo de ciertas distinciones de clase: margen/clases medias y elites.

Como puede observarse, los tres ángulos que enfrenta este estudio pueden ser resumidos en dos planos que construyen lo marginal a partir de perspectivas disímiles. El plano de la enunciación en el que se mueven los autores, el campo cultural narrativo chileno, el cual está marcado por la ocupación de un circuito popular en el que despliegan su performance editorial desde el margen y a partir de su experiencia cultural y social excéntrica. Otro plano distinto es el del enunciado; allí, en la dimensión literaria, lo marginal es asumido e introducido recurrentemente por un narrador que usa un modo de representación del ambiente y el sujeto subalterno en el que la particularización del espacio y el individuo marginal queda relegado a ser una comparsa de los personajes policías que son insertados en tales escenarios. Por su parte, el discurso político que pregonan los personajes en medio de ese ambiente en el que el objeto subalterno ha sido reducido a una presencia accesoria y fantasmagórica termina por problematizar la representación de lo marginal no en la dirección de su reivindicación cultural y política sino, más bien, como la preocupación por tratar de encontrar una distinción que los separe (a Hidalgo, Guerra y Flores) de ese mundo miserable que han experimentado en distintas posiciones sociales pero al que desean dejar donde le corresponde, en el fondo. No porque los autores hayan ocupado el margen del campo cultural narrativo chileno su forma de hacer literatura, sus mundos literarios, deben estar compuestos por la misma cualidad en términos sociales y políticos.

La narrativa de bajos fondos es de bajo fondo porque construye su propio subterráneo marginal del cual quiere escapar y redimirse.

No pretendo que el enfoque que ha utilizado mi investigación sea totalizante ni mucho menos que esté exento de aspectos defectuosos. Entiendo que los textos pueden ser abordados desde otras perspectivas de las cuales mi trabajo no se hace cargo. Como lo propuse en su momento, veo posible una lectura de género sobre estos relatos, en los que en general existe un machismo campante y la figura de la prostituta puede llevarse varias miradas en su ininterrumpido vínculo con los personajes. Otra área que me parece una posibilidad poco explorada trata acerca de la representación de la ciudad, como lo han delineado en sus ensayos sobre *El Río*, de Gómez Morel, Claudia Darrigrandi y Héctor Rojas. Lo interesante de esta interpretación, más histórica en Darrigrandi y más simbólica en Rojas, es que eluden la preocupación por la construcción del sujeto, por lo general autobiográfico, y reorientan la discusión a estructuras superiores (la representación del espacio ciudadano, su arquitectura, la modernidad y su impacto arquitectónico social sobre la ciudad); en otras palabras, los héroes de nuestras sagas son significados al costo de que su identidad es una metáfora (¿o una analogía?) de la ciudad. En esta línea, aparte de la ciudad de Santiago, que es la que tiene mayor presencia en estos relatos, la ciudad de Valparaíso merecería un trabajo aparte.

Lo que podríamos denominar ampliamente como novela social no ha dejado de experimentar otros modos de representación de la marginalidad, y habría que ver si esas narrativas hacen uso de la estética realista, o hasta qué punto, o de qué tipo. Pienso en los cuentos de Daniel Hidalgo, *Canciones punk para señoritas autodestructivas* (2016), los que justamente acontecen en Valparaíso, pero cuyos referentes culturales corresponden absolutamente a otra época histórica, tal vez a otra forma de narrar la marginalidad. Por su parte, también está la reciente novela *Matadero Franklin* (2018) de Simón Soto, que cuenta la leyenda del Cabro Carrera pero además retrata el Santiago posterior a la narrativa de bajos fondos, la decadencia del Santiago de dictadura, así

como el cruento mundo de los matarifes en el barrio Franklin. Este es un tema al que Luis Rivano le dedicó una obra de teatro, *Los matarifes* (1977) y, como es sabido, marca también el naturalismo de *El matadero* de Esteban Echeverría. No puedo dejar de mencionar la aparición por estos días de una adaptación de *El río* al cómic, llevada a cabo por Tajamar Editores y en el que el guión y los dibujos corren por cuenta de José Gai. La visualidad de estas novelas también es una tarea crítica posible en particular su relación con el cine y el teatro, yo aquí solo he desentrañado algunos efectos estéticos de ese imaginario visual.

Bibliografía

- Adriasola, Juan José. “El realismo como lugar de enunciación: a propósito de la obra de Nicomedes Guzmán”. *Anales de literatura chilena* 22 (2014): 161-174.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Alegría, Fernando. *Las fronteras del realismo*. Santiago: Zig Zag, 1962.
- Alone. “Crónica literaria”. *El Mercurio*. 29 ago. 1965: 3.
- _____. “Barrio Bravo”. *Quilodran* 1 (1966): 33.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2009.
- _____. “Refinados desplazamientos: sobre el naturalismo en *Casa grande*, de Luis Orrego Luco”. Manuscrito inédito, 2015.
- _____. “La particularización de sí mismo: desplazamiento narcisísticos en el realismo chileno del siglo XX”. Manuscrito inédito, 2014.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Barraza, Eduardo. “La tradición del folletín y de la novela popular en Chile (canon y corpus en la narrativa chilena siglos XIX y XX)”. 31 jul. 2017. *Scielo*. 9 oct. 2018. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952017000200115#aff1.
- Benjamin, Walter. “La crítica de la violencia”. *Letal e incruenta*. Federico Rodríguez Gómez (ed). Trad. Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2017.
- Beverley, John. *Representación y subalternidad. Debates en teoría cultural*. Trad. Marlene Beiza y Sergio Villalobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004.

- Bisama, Álvaro. "El río. Alfredo Gómez Morel". 1962. *Cien libros chilenos*. Santiago: Ediciones B, 2008.
- Bloom, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. España: Anagrama, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____. "Campo intelectual y proyecto creador". *Problemas del estructuralismo*. Trad. Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia. México: Siglo Veintiuno Editores S.A., 1967.
- _____. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios* 25-28. Trad. Desiderio Navarro (1989-1990): 20-42.
- Cánepa, Gina. "Folletines históricos del Chile independiente y su articulación con la novela naturalista". *Hispanamérica* 50 (1988): 23-34.
- Carvacho Alfaro, R. *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena*. Santiago: Oxímoron, 2016.
- Concha, Jaime. *Leer a contra luz. Estudios sobre narrativa chilena. De Blest Gana a Varas y Bolaño*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Cornejo, Luis. *Barrio bravo*. Santiago: Séptima edición, 1986.
- _____. "Un crimen perfecto planea el actor del chiste de Lukas". *El Mercurio*. 5 oct. 1976: 29.
- _____. "Luis Cornejo Gamboa, cuentista, novelista, dramaturgo y hasta titiritero en los años mozos". *La Tercera*. 30 mar. 1986: 19.
- _____. "Luis Cornejo, 40 años en el teatro". *La Estrella*. Entrev. Betty Kretschmer. 11 abr. 1986: 36.
- _____. "Luis Cornejo". *La Época*. Entrev. Maura Breschia. 2 mar. 1988: 32.

- _____. “En el biógrafo exhiben película filmada hace 21 años”. *La Segunda*. 12 abr. 1988: 28.
- _____. “A los 67 años falleció el escritor Luis Cornejo”. *Las Últimas Noticias*. 18 nov. 1992: 35.
- _____. “Falleció escritor L. Cornejo”. *El Mercurio*. 18 nov. 1992: 14.
- Cruz, Mario. “Un carabinero diferente”. *El Mercurio*. 4 abr. 1965: 7-8.
- Darrigrandi, Claudia. “Niños en la ciudad. Multitud, masas e infancia en la narrativa chilena (1930-1965)”. *Taller de letras* 56 (2015): 11-25.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era 1990.
- De Ramón, Armando. *Historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*. Santiago: Catalonia, 2004.
- Donoso, José. *Historia personal del ‘boom’*. Santiago: Sudamericana, 1984.
- Droguett, Carlos. “Explicación de esta sangre”. *Los asesinados del seguro obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.
- Edwards, Jorge. “La literatura y el poder”. *El whisky de los poetas*. Santiago: Alfaguara, 1997.
- Eltit, Diamela. “Chicago chico”. *Signos vitales*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- _____. “Lengua y barrio: la jerga como política de la disidencia”. *Emergencias*. Santiago: Planeta/Ariel, 2000.
- Espinosa, Patricia. “La carnicería de la vida”. *Las Últimas Noticias*. 12 nov. 2010: 54.
- Fernández Fraile, Maximino. *Historia de la literatura chilena II*. Santiago: Salesiana, 1994.
- Ferrada, Guillermo. “Luis Rivano. Bajo ‘El signo de Espartaco’”. *Las Últimas Noticias*. 30 jul. 1966: 15.

- Ferrero, Mario. "La prosa chilena del medio siglo". *Atenea* 385 (1959): 97-124.
- _____. "La prosa chilena del medio siglo. (Continuación)". *Atenea* 386 (1959): 137-157.
- _____. "Rivano, novelista a la intemperie". *La Nación*. 9 dic. 1966: 12.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. México. Siglo veintiuno, 2007.
- Fuguet, Alberto. "Alfredo Gómez Morel y 'El Río': el clásico de la miseria". Gómez Morel, Alfredo. *El Río*. Santiago: Sudamericana, 1997.
- _____. "Ficción de papel de roneo (o nuestra propia literatura barata)". *El Mercurio*. 21 sept. 1995: 12.
- _____. "Méndez Carrasco, autor de culto: cachetón y coprolálico". *El Mercurio*. 19 sept. 1995: 12.
- Frye, Northrop. "La palabra y el mundo del hombre". *La escritura profana*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Gavilanes, Ana. "La narrativa del subalterno como manifestación de la dimensión heterogénea de la sociedad". *Trilogía* 28 (1999): 9-14.
- Giaconi, Claudio. "Una experiencia literaria". *Atenea* 380-81 (año 35 Tomo 131): 282-289.
- Girad, René. "El deseo triangular". *Mentira romántica y verdad novelesca*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1985.
- Goic, Cedomil. *La novela Chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1971.
- _____. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- _____. "La novela chilena actual. Tendencias y generaciones". *Anales de la literatura chilena* 116 (1960): 250-258.
- Gómez Morel, Alfredo. *El Río*. 1962. Santiago: Arancibia Hnos., 1963.
- _____. "El Mapocho desemboca en Francia". *Vea* 187. 5 dic. 1974: 2-3.
- _____. "Escritor clama por ayuda". *Las Últimas Noticias*. 28 dic. 1976: 22.

- _____. “Dramática situación de familia de escritor”. *Las Últimas Noticias*. 29 abr. 1978: 11.
- _____. “Yo soy Gómez Morel, el clásico de la miseria”. *Las Últimas Noticias*. 28 abr. 1980: 2.
- _____. “Clases de un autor de éxito”. *La Segunda*. 26 ago. 1981: 7.
- _____. “Alfredo Gómez Morel. Un clásico de la miseria”. Entrev. Jean Valjean. *Las Últimas Noticias*. 29 nov. 1981: 14-15.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Trad. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económicas, 1998.
- Gramuglio, María Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Kayser, Wolfgang. “Origen y crisis de la novela moderna”. Trad. Eladio García Carroza. *Mapocho* 2.3 (1965): 68-80.
- Genet, Jean. *Diario de un ladrón*. Trad. M. Teresa Gallego e Isabel Reverte. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Guerra, Lucía. “Estética y compromiso social de la generación de 1938”. *Texto e ideología en la novela chilena*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987.
- Iñigo Madrigal, Luis. “La novela de la generación del 38”. *Hispanamérica* 14 (1976): 27-43.
- Lafourcade, Enrique. “La nueva generación”. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. José Promis (comp). Santiago: Nacimiento, 1977.
- Latcham, Ricardo A. “Prólogo. El criollismo de Latorre”. *Zurzulita*. Madrid: Aguilar, 1949.
- _____. “Blest Gana y la novela realista”. *Crónica de varia lección*. Alfonso Calderón y Pedro Lastra (eds.). Santiago: Zig Zag, 1965.

_____. “Blest Gana y París”. *Crónica de varia lección*. Alfonso Calderón y Pedro Lastra (eds.). Santiago: Zig Zag, 1965.

_____. “El naturalismo de Baldomero Lillo”. *Crónica de varia lección*. Alfonso Calderón y Pedro Lastra (eds.). Santiago: Zig Zag, 1965.

_____. “Historia del criollismo”. *Crónica de varia lección*. Alfonso Calderón y Pedro Lastra (eds.). Santiago: Zig Zag, 1965.

_____. “Balzac en la novela hispanoamericana”. *Páginas escogidas*. Pedro Lastra y Alfonso Calderón (eds.). Santiago: Andrés Bello, 1969.

_____. “Zola y el naturalismo hispanoamericano”. *Páginas escogidas*. Pedro Lastra y Alfonso Calderón (eds.). Santiago: Andrés Bello, 1969.

_____. “Chicago chico”. *La Prensa*. 15 jul. 2001: 3.

Lienhard, Martín. *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, 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. Mario Valdés y Linda Hutcheon (eds). Sin fecha de creación. <http://www.georgetown.edu/faculty/hl/Toronto.htm>. 12 abr. 2005.

Lukács, Georg. “Introducción”. *Ensayos sobre el realismo*. Trad. Juan José Sebrelli. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965.

Lord Callampa. “Tirar a matar”. *Clarín*. 20 nov. 1971: 5.

Mansilla, Alberto. “Prólogo. Historia y obra de Luis Cornejo”. *Barrio Bravo*. Santiago: Lom, 1999.

Marks, Camilo. “Gran cronista de la marginalidad”. *El Mercurio*. 26 sep. 2010: 21.

Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Anthropos, 2010.

Méndez Carrasco, Armando. *Chicago Chico*. Santiago: Beuvedráis, 2007.

- _____. “¡Pare! ¡Mire! ¡Escuche! ¡Un escritor en su camino!” . *El Mercurio*. 24 abr. 1977: 24.
- _____. “Juan Firula, coprolálico, escritor y playboy pobre”. María Angélica de Luigui. *Las Últimas Noticias*. 14 nov. 1979: 6.
- _____. “Juan Firula visto por Pantagruel. La noche” . *Mundo del Domingo*. 9 mar. 1980: 3.
- Merino Reyes, Luis. *Escritores chilenos de ayer y de hoy*. Santiago: Ediciones Rumbos, 1997.
- Mignolo, Walter. “Los cánones y (más allá) de las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon?)” . *El canon literario*. Enric Sullá (comp). Madrid: Arco/Libros, S.A., 1998.
- Montes, Hugo y Julio Orlandi. *Historia de la literatura chilena*. Santiago: Zig Zag, 1974.
- Moretic, Yerko. “El realismo y el relato chileno” . *El nuevo cuento realista chileno*. Santiago: Universitaria, 1961.
- Muñoz, Luis y Dieter Oelker. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.
- Neruda, Pablo. “Prologo a la edición francesa (Gallimard, 1974)” . *El Río*. Santiago: Sudamericana, 1997.
- Nouzeilles, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Piña, Andrés Juan. “Una literatura de los suburbios” . *Luis Rivano. Narrativa completa*. Santiago: Alfaguara, 2010.
- Pozuelo Yvanco, José María. “Lotman y el canon literario” . *El canon literario*. Enric Sullá (comp). Madrid: Arco/Libros, S.A.,1998.
- Prendes, Manuel. *La novela naturalista hispanoamericana. Evolución y diferencias de un proceso narrativo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993.
- Quijada, Rodrigo. “Prólogo” . *La vuelta al pago en 82 años. (Memorias del Loco Pepe)*. Santiago: Ediciones Rafaga, 1967.

- Quiroz, Rodrigo. "Sangre y selva bajo el puente". *La Nación*. 28 jul. 2003: 29.
- Rama, Ángel. "Una revisión polémica del pasado narrativo". *La querrela de realidad y realismo. Ensayos sobre literatura chilena*. Hugo Herrera Pardo (ed). Santiago: Mimesis. Tercera Orilla, 2018.
- _____. "La querrela de realidad y realismo" *La querrela de realidad y realismo. Ensayos sobre literatura chilena*. Hugo Herrera Pardo (ed). Santiago: Mimesis. Tercera Orilla, 2018.
- _____. "El boom en perspectiva". *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado: 2008.
- Ramírez Capello, Enrique. "Aperitivo para un plato fuerte". *Las Últimas Noticias*. 9 mar. 1980: 2.
- Rivano, Luis. *El cuaderno de Víctor Hidalgo*. Santiago: Androvar, 1967.
- _____. *Esto no es el paraíso*. Santiago: Ediciones de la librería de Luis Rivano, 1987.
- _____. *Narrativa completa*. Santiago: Alfaguara, 2010.
- _____. "Rivano escribe sacándole el polvo a los libros viejos". *La Nación*. 30 nov. 1970: 13.
- _____. "Elogio del autor autoeditado". *Revista del Domingo*. 1sept. 1973: 3.
- _____. "Rivano: 'soy cínico, anarquista, personalista, soy libre'". Entrev. Amanda Yañez. *Paula* 149. Sept. 1973: 45-47.
- _____. "Luis Rivano, escritor y librero". *Apsi*. Entrev. Juan Andrés Piña. 23 feb. 1987: 37-39.
- _____. "Luis Rivano, dramaturgo. Éxitos de los suburbios". *La Nación*. Entrev. Willy Nikiforos. 4 sep. 1992: 27.
- _____. "El Lafourcade es chaquetero". *El País*. 25 sept. 1993: 10.

- _____. “Luis Rivano, escritor, librero y dramaturgo”. Entrev. Lucía Vodanovic. *El Metropolitano*. 26 dic. 1999: 6-7.
- _____. “Luis Rivano repasa su relación con las letras”. Entrev. Catalina Araos. *Perfiles Semanal*. 20 ene. 2001:10-11.
- _____: “Luis ‘paco’ Rivano, ex carabinero, dramaturgo y librero”. Entrev. Bruno Vidal. *The Clinic*250. 10 jul. 2008: 43-46.
- _____. “Cuatro voces autodidactas en la literatura chilena”. *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena*. Santiago: Oxímoron, 2016.
- Rodríguez Freire, Raúl (comp). *La (re)vuelta de los estudios subalternos. Una cartografía a (des)tiempo*. Antofagasta: Universidad Católica del Norte, 2011.
- Rojas, Antonio. “Comentario de libro”. *El Mercurio*. 7 sept. 1999: 8.
- Rojas, Héctor. “El río como la herida abierta de la ciudad latinoamericana”. *Taller de letras* 63 (2018): 73-89.
- _____. “Reseña de Carvacho Alfaro, R. *Clásicos de la miseria. Canon y margen de la literatura chilena*”. 7 de oto. del 2017. *Alter/nativas*. 15 dic. 2018.<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-7-2017/reviews/rojas.html>.
- Rojo, Grínor. “Casa Grande. Escenas de la vida en Chile”. *Las novelas de la oligarquía chilena*. Chile: Sangría Editora: 2011.
- _____. “Mala Onda”. *Las novelas de formación chilenas. Bildungsroman y contrabildungsroman*. Chile: Sangría Editora, 2014.
- Rubio, Roberto José. *La vuelta al pago en 82 años. (Memorias del Loco Pepe)*. Santiago. Ediciones Rafaga, 1967.
- Sabella, Andrés. “Solidaridad para Gómez Morel”. *Las Últimas Noticias*. 29 dic. 1976: 5.
- _____. “Juan Firula, del Mapocho a California”. *El Mercurio. Linterna de papel*. 26 abr. 1982: 2.

- _____. “Santitos de los pelusas”. *Las Últimas Noticias*. 8 jun. 1989: 9.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. *Historia Contemporánea de Chile II*. Santiago: Lom, 2002.
- Santibáñez, Rubén. “Luis Cornejo Gamboa (1930-1992)”. *Líder Provincial*. 16 nov. 1993: 3-4.
- Sarlo, Beatriz. “El imperio de los sentimientos. Ficciones de circulación periódicas en la Argentina (1917-1925)”. *Hispanamérica* 39 (1984): 3-17.
- Silva Castro, Raúl. “Los folletinistas”. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961.
- Spivak, Chakraborty. “Historia”. Trads. Sebastián Patiño y Gabriel Astey. *La (re)vuelta de los estudios subalternos. Una cartografía a (des)tiempo*. Antofagasta: Universidad Católica del norte, 2011.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro del Chile. Desde la colonia hasta el bicentenario*. Santiago: Lom, 2010.
- _____. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Vol. III. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- Sunkel, Guillermo. *Razón y pasión de la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago: Ilet, 1985.
- Urbina, Leandro. “Mala Onda de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura”. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Verónica Cortínez (ed). Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Urbistondo, Vicente. *El naturalismo en la novela chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1966.
- Uriarte, Fernando. “La novela proletaria en Chile”. *Mapocho* T. IV N° 2 V. I (1965): 91-103.
- _____. “*El apuntamiento*, novela de Luis Rivano”. *La Nación*. 21 may. 1968: 7.

- Valenzuela, Luis. *Narrativas de la miseria y la marginalidad*. Universidad Andrés bello: inédito.
- Vejar, Francisco. “Nota previa”. Méndez Carrasco, Armando. *Chicago chico*. Santiago: Beuvedráis, 2007.
- Vicuña, Manuel. *Reconstitución de escena*. Santiago: Hueders, 2016.
- Watt, Ian. “Realism and the novel form”. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Zola, Émile. “La novela experimental”. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre estética naturalista*. Trad. Jaume Fuster. Barcelona: Península, 2002.