

UNIVERSIDAD DE CHILE



3 5601 15630 2550



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**INFORME FINAL DE SEMINARIO DE GRADO:
BREVE REVISIÓN CRÍTICA A “NOVELA CHILENA, NUEVAS
GENERACIONES, EL ABORDAJE DE LOS HUÉRFANOS” DE
RODRIGO CÁNOVAS.**

**Apuntes Para una Reclasificación
De la Narrativa Chilena Actual**

Lit
S163b
2003
c. 1

PROFESOR PATROCINANTE: Guillermo Gostchlich Reyes

ALUMNO: Nicolás Salerno Fernández

5 de marzo de 2003

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EULENIO PEREIRA SALAS

“La mitad de los problemas se solucionan solos,

la otra mitad no tiene solución”

(Germán Riesco)

INTRODUCCIÓN: NUEVA NARRATIVA CHILENA Y TRADICIÓN, LA ENÉSIMA VERSIÓN DE LA QUERRELLA DE LOS ANTIGUOS Y LOS MODERNOS.

Pese a todos los encuentros dedicados a la reflexión sobre la llamada nueva narrativa chilena, durante la década recién pasada, pocas fueron las conclusiones que hoy, con la no despreciable distancia que nos otorgan los años, podemos extraer¹. Un punto que a nuestro juicio jamás fue resuelto es la denominación de este célebre grupo de escritores que comenzaron a publicar a fines de la década de los ochenta y a comienzos de la de los noventa: la de nueva narrativa Chilena, nombre desde el cual pueden deducirse características tanto fundamentales como fundacionales de este fenómeno.

Aquello que es “nuevo”, no lo es tan sólo en relación a lo que le precede de manera inmediata, sino lo que se nos presenta distinto a todo cuanto existió en el espacio-tiempo determinado, desde el cual esto surge. Los fenómenos que se definen en relación a lo inmediatamente anterior, usualmente lo hacen utilizando los prefijos “post” y “neo”². El adjetivo directriz “neo” niega la autenticidad de lo realmente nuevo, mientras que el prefijo “post” reprocha a su concepto haber perdido la fuerza que otrora tuvo. Si tomamos en cuenta lo anterior y lo relacionamos con este auto definirse nuevos de los narradores en cuestión, podremos constatar un afán (desmedido) de originalidad, un deseo de desprenderse de cualquier tipo de vinculación con la tradición literaria que les precede. Al definirse “nuevos” no tan sólo están omitiendo la figura del padre, sino que (in)concientemente la están desconociendo. En este caso la pregunta es cuán consciente es esta negación y cuáles serían los factores que, de una u otra manera, la propiciaron.

¹ Como testimonio existe el libro de Carlos Olivares **Nueva Narrativa Chilena** editado por Lom en 1997.

² Helmut Dubiel en su libro: **Qué es neoconservadurismo**. Editorial Anthropos, Barcelona, 1993, p. 3, esclarece la diferencia entre ambos de manera bastante útil para los propósitos de nuestra investigación: “*Los prefijos post y neo significan lo mismo con premisas invertidas respectivamente. De ahí que estas premisas que determinan un desarrollo cultural y político a través del de un adjetivo directriz neo, nieguen la autenticidad de lo realmente nuevo; mientras que el prefijo post reprocha a su concepto el haber perdido hace tiempo la fuerza que anteriormente una vez le caracterizó . Tales coyunturas de confusos conceptos reflejan situaciones históricas donde la velocidad del desarrollo social oscurece la perspectiva teórica, de modo que la única posibilidad existente, al menos aparente, para estimar el rumbo que toma el “gran buque” no es la otra que las boyas situadas en la proa del observador*” .

No es un misterio que al referirnos a esta generación, hablamos de una camada de literatos formados y marcados por la dictadura militar, asunto que ellos mismos reconocen y afirman casi hasta la majadería. Nacen como escritores y comienzan a publicar en uno de los períodos más difíciles de nuestra historia, sobre todo para aquellos relacionados con el ámbito de la cultura y las artes. La censura y el llamado “apagón cultural” confabulaban en contra de quienes ejercían el nunca bien ponderado ejercicio de contar historias. Sabida es la censura de ciertas obras y autores³, la bajísima actividad editorial⁴ (por estas mismas razones), la reducción de los fondos estatales destinados a educación y cultura⁵, lo cual desembocó en el (auto)exilio de muchos de los autores más representativos de la literatura nacional y su consiguiente olvido

El problema es que resulta difícil olvidar lo que a duras penas se conoce, y es éste el caso de éstos ya no tan jóvenes narradores, que fueron formados en un medio que, además de no proporcionarles las condiciones mínimas para desarrollarse como escritores, carecía de memoria, lo que no fue, en ninguna medida, un accidente.⁶

³ La nómina de escritores e intelectuales ligados a la crítica literaria, exiliados como auto exiliados es significativa: José Donoso, Jorge Edwards, Isabel Allende, Jaime Valdivieso, Gonzalo Millán, Carlos Cerda, Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Volodia Teitelboim, Armando Uribe, Carlos Droguett, Grínor Rojo, Nelson Osorio, Federico Schopf y Oscar Hahn son sólo algunos de los que conforman esta extensa lista.

⁴ Sobre el descenso de la actividad editorial tomemos como ejemplo referente la “Historia del libro en Chile” de Bernardo Subercaseaux: **Historia del Libro en Chile** (*alma y cuerpo*). Editorial Andrés Bello, Santiago, 1993. En el gráfico que aparece en la página 194 podemos notar que la importación de libros en 1971 ascendía a la cantidad de 12,4 millones de ejemplares, en tanto en 1979 el descendió dramáticamente a 4,3 millones. Así mismo la cantidad de libros publicados en 1972 fue de 719 títulos, cifra que descendió ostensiblemente a 309 en 1977, en plena dictadura militar.

⁵ A cerca de los fondos destinados a la educación pública podemos tomar como referencia el informe de gestión 1990-1993: **Educación de calidad para todos: políticas educacionales y culturales**, publicado por el Mineduc, 1993; cito textual: “ en 1983 se asignó un gasto para educación que ascendía a \$ 353.976 millones en moneda nacional promedio 1992, las leyes de presupuesto expresadas en la misma moneda reflejan una suma equivalente al 81% de esa cifra”. Si consideramos que durante los gobiernos de la concertación se ha intentado equiparar el gasto en educación de los gobiernos anteriores a 1973, resulta evidente la falta de preocupación del gobierno del General Pinochet en lo concerniente a Educación, síntoma inequívoco del llamado “apagón cultural”.

⁶ Estos escritores comienzan a escribir durante el período de la dictadura militar, para Rodrigo Cánovas: "quien emprenda la tarea de estudiar las obras literarias surgidas en este periodo no puede darse el lujo de olvidar, o relegar a segundo plano el contexto histórico. (de represión y censura) desde el cuál surgen, se debe estar atento también a los cambios que sufre la literatura como signo cultural. Cobran gran vigencia, por ejemplo, el testimonio y el reportaje (que comienzan a circular como suplemento de los semanarios de oposición). Cánovas, Rodrigo: **Lihn, Zurita, Ictus y Radrigán: Literatura Chilena y Experiencia Autoritaria**. Flacso, Santiago, 1986, p. 14.

La censura,⁷ la prescripción, el exilio y la persecución de intelectuales y artistas durante el régimen militar, no apuntó a otra cosa que a borrar del inconsciente colectivo los residuos, no tan sólo de un país, sino de un estado cultural diametralmente opuesto al que se estaba imponiendo desde las cúpulas del poder. No sólo borraron a intelectuales y artistas del circuito cultural de la época, sino que “desaparecieron” al circuito completo que sólo funcionó de manera clandestina y, la mayoría de las veces, desde el exilio.

Rodrigo Cánovas se refiere a las creaciones de estos escritores como novelas de la orfandad: *“aparece en escena, primero, una legión de niños abandonados, iluminadas en su centro por la figura del expósito, ser sin protección, guía, ni contento. Niños envejecidos tempranamente, jóvenes sin ilusiones, chivos expiatorios de otras gentes, de otros sueños. El resentimiento contra la voz del padre”*⁸. Uno de los “miembros” más lúcidos de esta generación, Carlos Franz, reflexiona acerca de esta condición de orfandad: *“Por mi parte, en tanto, ‘artista adolescente’ en los años 70’ crecí sin padre literario. Me hice escritor admirando a autores contemporáneos –los del boom latinoamericano- que si alguna vez mencionaban Chile era para agregar que jamás pondrían un pie en esta ínsula perversa, antes de que cayera el tirano”*⁹.

Estamos en presencia de una supuesta orfandad que no sólo condiciona, sino que además define. Esta sensación (condición) de orfandad que los hace definirse como “nuevos”, este tener conciencia de no tener padre, o de ser hijos del expósito como dice Cánovas. Consideramos que este sería un gesto al mismo tiempo conciente como inconsciente, en tanto es cierto que muchos de estos autores se formaron sin referentes internos importantes, sin guías (salvo el reducido número de escritores que a principios de los 90’ se forman bajo el alero del taller de José Donoso, caso que revisaremos más adelante), aprovechando todo lo que encuentran a su disposición, los restos, despojos, los fragmentos de una realidad deshecha, de un estado cultural en jirones, de un pasado evanescente, un presente artificial y un futuro incierto. Desde ahí (re)construyen sus historias (vidas) mínimas.

⁷ Como síntoma inequívoco de estricta censura que imperó durante el gobierno militar, baste leer un sólo artículo de la constitución de 1980, el octavo, donde se institucionaliza ésta nefasta práctica, transcribimos textual: “todo acto de grupo o persona destinado a propagar doctrinas que atenten contra la familia, propugnen la violencia o una concepción de la sociedad, del estado o del orden jurídico de carácter totalitario o fundada en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República. Las organizaciones y los movimientos o partidos políticos que por sus fines o por la actividad de sus adherentes tiendan a estos objetivos, serán inconstitucionales.” A estas personas que profesaban doctrinas “contra la familia”, les estaba prohibido por ley ocupar cargos públicos o de elección popular, dirigir establecimientos educacionales, dirigir organizaciones políticas, empresariales, sindicales, profesionales, estudiantiles ni explotar algún medio de comunicación.

⁸ Cánovas, Rodrigo: *La novela de la orfandad*, en Olivárez, Carlos : **Nueva Narrativa chilena**. Editorial Lom, Santiago de Chile, 1997, p. 21.

⁹ Franz, Carlos : *Nueva narrativa, viejas picas* en Olivárez, Carlos, Op. Cit. p. 108.

Sin embargo, no podemos desconocer que hubo un aprovechamiento conciente de esta orfandad por parte de muchos de los huerfanitos, que les sirvió como sustento el cual validado por la historia, les permitió desentenderse de la tradición alegando desconocimiento, orfandad y así despojarse de la pesada carga que esta implica, otorgándoles una libertad creativa en muchos casos entendida a priori.

En este gesto de llamarse “nuevos” (recordemos las palabras de Dubiel citadas en el comienzo, los prefijos “post” y “neo” niegan la autenticidad de lo que se supone nuevo, así pues, en el definirse “nuevo” se reafirma esta autenticidad, misma que valida y sustenta los discursos que de bajo ella se agrupan) reposa una estrategia que les permitió a estos autores la posibilidad de practicar distintos géneros narrativos, de repetir fórmulas e imitar imaginarios extra-literarios, escudándose en la ignorancia del huérfano. Sin embargo, esta imagen se desvirtúa en el momento que estos mismos reconocen la necesidad de buscar nuevos referentes; la orfandad implica no tan sólo la ausencia de la figura paterna, sino también su constante búsqueda, que es en realidad lo que estos escritores hacen.

De esta manera lo que definiría a estos narradores es la búsqueda de nuevos referentes ante la irremediable pérdida de los internos, mas la pérdida de éstos es tan forzosa como voluntaria, pues les da la oportunidad de sacudirse de la pesada carga de la tradición narrativa chilena, de desentenderse de ésta y buscar vías distintas de expresión, que resultarán más o menos fortuitas.

La mayoría de los autores de la llamada nueva narrativa comienzan a publicar a fines de la década de los ochenta, para alcanzar, en términos de Goic, su madurez creativa en la década de los noventa, década en la cual se darán condiciones excepcionalmente aptas para la publicación y la difusión de sus obras. En este mismo decenio, la crítica comenzará a fijar su atención en esta generación de jóvenes narradores, se publicarán un sinnúmero de artículos y trabajos sobre el tema, dentro de los cuales sobresale el del profesor de la Universidad Católica Rodrigo Cánovas: *Novela Chilena nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*, editado por las ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1997.

En este estudio Cánovas y sus colaboradores (Danilo Santos, Magda Sepúlveda y Carolina Pizarro) realizan una clasificación de los autores de acuerdo a los distintos estilos que estos practican, partiendo desde un rasgo al cual ya nos hemos referido, y que para Cánovas y compañía, será la base sobre la cual se construirán las obras de estos autores: la *orfandad*.

En este informe nos proponemos en primer lugar exponer los criterios y clasificaciones (imaginaciones) que desarrolla Cánovas en su libro, discutirlos, en algunos casos proponer otras clasificaciones que consideramos más atinentes e intentar a través del cuestionamiento del concepto de orfandad, como punto de cohesión entre las obras de los autores de la nueva narrativa, establecer los mecanismos discursivos mediante los cuales estas obras evidenciarían cierta cohesión y establecer en que medida sería un concepto válido. Nuestro trabajo estará centrado en el primer capítulo de este libro, escrito por el profesor Cánovas (los otros están escritos por sus colaboradores), en el cual establece los conceptos que aquí nos interesan discutir.

I. BREVE ABORDAJE AL ABORDAJE DE LOS HUÉRFANOS: EXPOSICIÓN DE LOS PLANTEAMIENTOS DE CÁNOVAS.

Genealogía de la Nueva Narrativa

A continuación realizaremos una breve y concisa exposición de los planteamientos realizados por el profesor Rodrigo Cánovas en su libros: **Novela Chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos**. En primer lugar expondremos la genealogía de esta generación que realiza el profesor de la Universidad Católica, posteriormente nos referiremos a los alcances del concepto de orfandad que el autor utiliza y finalmente reproduciremos la categorización de los narradores en las tres “*imaginaciones*” que él propone y como cada una se articula desde el concepto de la orfandad.

La primera consideración que se hace en el capítulo “*De nuevas tendencias y generaciones*”¹⁰ es que en ese momento (1997) ya puede hablarse de los nuevos novelistas chilenos, y que ya es hora de proponer un panorama general sobre las nuevas voces de la novelística chilena e indagar sobre sus registros disímiles para comenzar esta indagación. Agrega que considerará: “*a aquellos escritos que han circulado con cierta notoriedad en la escena pública de la vida literaria y han logrado un impacto simbólico significativo*”¹¹. Para Cánovas la primera carta de presentación de la nueva generación literaria es la aparición de la antología **Contando el Cuento** en 1986, preparada por Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela¹², en la cual se incluyen a diecisiete autores.¹³ Lo más interesante de esta antología, para nuestros propósitos, será el prólogo, en el cual los antologadores definen al grupo como N. N. (nueva narrativa), generación del 80 y derechamente *marginales*. El prólogo distingue tres apartados dedicados al entorno, la historia y los temas literarios de la nueva generación.

El entorno sitúa el año 1973 como el origen de una “*identidad escindida*”, Muñoz Valenzuela y Díaz Eterovic dicen al respecto: “*Nuestra adolescencia terminó y continuó al mismo*

¹⁰ Op. Cit. Cánovas, p. 15

¹¹ Ibid. p. 21

¹² Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego, compiladores: **Contando el Cuento**. Editorial Sinfronteras, Santiago de Chile, 1986.

¹³ Los autores antologados son: Pía Barros, Jorge Calvo, Gregory Cohen, Eduardo Correa, Alvaro Cuadra, Ana María del Río, Ramón Díaz Eterovic, Carlos Franz, Sonia González, Edgardo Mardones, Juan

tiempo. Terminó cuando hubo que enfrentar aquello que nunca soñamos ver. Continuó porque los anhelos se petrificaron; comenzó una era de hibernación hasta el momento en que todo volviera a ser como antes. Las dos actitudes han coexistido entre nosotros”¹⁴. En el apartado acerca de la historia de esta generación se mencionan diversos encuentros de escritores, certámenes literarios, talleres, lecturas y una serie de publicaciones tales como *Letras*, *Pirka*, *La Ciruela* y *Obsidiana*, ésta última dedicada sólo a narrativa. Al referirse al estilo literario destacan la diversidad del lenguaje que es “a veces punzante, directo, otras poético y alegórico, es frecuente el uso de la ironía y de la parábola. En algunos irrumpe lo sobrenatural y lo Kafkiano”¹⁵. Para Cánovas son jóvenes educados en los caminos de la orfandad, privados del diálogo y la polémica con sus antecesores, son abiertamente parte de la disidencia, actúan como un colectivo literario que reconoce un ideario común: “Se valoró la experiencia colectiva de los talleres literarios y la influencia del boom latinoamericano en la gestación de esta nueva generación sin maestros a causa de la represión.”¹⁶ En conclusión, la primera imagen de esta nueva generación surge desde el ámbito de la cultura política: “Encuentros literarios y talleres de lectura son simultáneamente actividades disidentes realizadas por jóvenes entusiasmados, todavía, por grandes utopías de cambio social. Paradójicamente, la atmósfera de estos relatos de soledad, amargura y desesperanza”¹⁷.

Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela terminan de configurar una imagen generacional al publicar en 1992 su segunda antología **Andar con Cuentos**¹⁸, en la cual se amplía el registro de antologados a 36. Para Cánovas esta segunda antología busca la consagración definitiva de este grupo de escritores, luego de la buena acogida –sobre todo por parte de la crítica– de la primera, acogiendo comentarios de escritores de las generaciones precedentes como José Miguel Varas, Poli Délano y Jaime Hagel. Revisando la actividad cultural entre los años 1975 y 1985, se reconstruye la actividad cultural de esta generación y se le valora, por lo cual no resulta extraño que en 1992 Ramón Díaz Eterovic asuma la presidencia de la Sociedad de escritores de Chile, y Antonio Ostornol la dirección del revista de ésta, “*Simpson Siete*”, logrando revitalizar este organismo y una importante inserción de la Sociedad en el panorama cultural Chileno.

Mihovilovic, Diego Muñoz Valenzuela, Antonio Ostornol, José Paredes, Roberto Rivera, Luis Alberto Tamayo y José Leandro Urbina.

¹⁴ Op. Cit. Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela, p 8.

¹⁵ Ibid P 11.

¹⁶ Ibid p 14.

¹⁷ Op Cit. Cánovas p 17.

¹⁸ Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego compiladores: **Andar con Cuentos**. Editorial Mosquito, Santiago de Chile 1992.

En resumen, la primera imagen de la nueva narrativa, para Cánovas, reúne en un solo gesto la cultura y la política, sus antecedentes se remontan a los años setenta y están ligados específicamente al género cuento. Ahora bien, la voz de esta primera camada o imagen se irá apagando progresivamente a medida que la *nueva narrativa* se transforme en un fenómeno editorial, en tanto no se privilegiarán las voces comunitarias, fundadas en los grandes relatos, sino aquellas que aparecen “*atrapados en la seducción de la farándula consumista y el pragmatismo post-modernista*”¹⁹.

Para Cánovas la segunda imagen generacional sí aparece iluminada por la presencia de un guía: José Donoso, quien a su regreso a Chile en 1982 abrirá un taller literario de vasta convocatoria, centrado en la creación novelística; será por ese taller donde transitarán las figuras más relevantes, durante los años noventa, de la nueva narrativa chilena. Para Cánovas, quien ha fijado esta segunda imagen generacional es Marco Antonio de la Parra, que en Abril de 1989 escribe un artículo en el suplemento “*Literatura y Libros*” del diario **La Época**²⁰ quien centra el quehacer literario de la llamada nueva narrativa en los integrantes del taller literario dictado por el autor de **Casa de Campo**, señala además como hitos la aparición de estos novelistas en la feria del libro de 1988, pensando en los proyectos de Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine, Ana María del Río, Carlos Franz, Darío Oses y él mismo. Propone como rasgos singulares dentro de este grupo, “*el retorno de la narración bien hecha, el desprestigio de la gran experimentación formal, la vuelta del argumento, el guiño al lector y el descrédito de la condición del escritor maldito*”²¹, además, de la Parra enuncia un supuesto cambio de espíritu de este grupo en relación al anterior, “*bebemos poco, vamos al supermercado, giramos cheques y nos gusta que nos quieran. Escribir nos parece un trabajo fascinante, pero antes que nada un trabajo. No tenemos manifiesto alguno y nuestras ideas políticas difieren alegremente*”. El artículo no se centra tan sólo en los compañeros de taller del ex-jurado de *Noche de Juegos*²², sino que además elabora una vasta lista de los escritores que él considera integran el grupo de la nueva narrativa²³. No deja de ser significativo que este

¹⁹ Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego: *la joven narrativa chilena seis años después*, en **Andar con Cuentos**. Editorial mosquito, Santiago de Chile 1992. pp 5-11.

²⁰ Parra de la, Marco Antonio: *La Novela que Viene en Literatura y Libros*, año II. Número 53, *La Época*. Santiago, domingo 16 de Abril de 1989, pp. 1-2 .

²¹ Op. Cit. de la Parra, Marco Antonio

²² Show estelar de Televisión Nacional de Chile, en el cual el señor de la Parra participa como jurado, poniendo de manifiesto, todos los domingos, eso de que *le gusta que lo quieran*.

²³ La lista está compuesta por Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine, Diamela Eltit, Ana María del Río, Leonardo Gaggero, Francisco Simón Rivas, Carlos Iturra, Carlos Franz, Sonia Montesinos, Darío Oses,

farandulero escritor y dramaturgo, realizara esta lista sobre la ilustración de una pirámide, disponiendo los rostros de los escritores desde el tope hasta la base según la calidad que este les asignaba a cada cual. Para Cánovas la segunda imagen generacional se distingue de la original por reconocer un maestro, privilegiar la novela y proponer un nuevo papel social del escritor, ligado, ahora, a un mercado editorial que le resulta propicio.

Aparte de estas dos *imágenes generacionales* que el profesor de la Universidad Católica distingue, existe un nuevo grupo “*ultrajoven*”, como lo denomina el crítico Antonio Avaria, cuyo líder es Alberto Fuguet, y que intentaría destronar a los miniconsagrados. Así para Cánovas es posible distinguir una tercera imagen de la nueva narrativa chilena, la *generación X*, que alcanza gran notoriedad en los medios de comunicación, fundamentalmente gracias a la tribuna que les otorga el suplemento juvenil del diario “El Mercurio”, *Zona de Contacto*, diseñado en sus inicios por quien es considerado el gurú y maestro de este grupo: Alberto Fuguet.

Aparte de la Zona de Contacto, donde muchos de estos *ultrajóvenes* publican sus cuentos, crónicas e historias, en 1993 se publica **Cuentos con Walkman**.²⁴, una breve antología realizada por Sergio Gómez y Alberto Fuguet, que recopila lo más representativo de la llamada generación X. Son estos mismos escritores quienes realizan el prólogo a la selección que incluye trabajos de jóvenes de entre 17 y 25 años, visto usualmente como el primer manifiesto de estos jóvenes desesperadamente iconoclastas. Respecto de los relatos incluidos en la selección, los antologadores, en el excelso y elocuente vocabulario que les caracteriza nos dicen: “*No son ni under ni vanguardistas ni marginados. Son cuentos de consumo. Dan ganas de leerlo, son historias cercanas, rápidas, digeribles, entretenidas*”²⁵. Con respecto a los autores de los relatos Fuguet y Gómez agregan: “*Son muchachos criados por la cultura de la imagen, saben más de rock y de videos que de literatura, pero eso no significa que sean del todo incultos. Manejan otro tipo de información y devoran eso que se ha tendido ha llamar cultura pop*”²⁶. Fuguet afirma que el único rasgo distintivo de esta generación es que viene después de las otras, se consideran a sí mismos una generación post –

Gregory Cohen, Jorge Marchant Lazcano, Sergio Marras, Patricia Politzer, Agata Giglo, Leticia Vigil, Elizabeth Subercaseaux, Rodrigo Lara, Alberto Fuguet, Ramón Díaz Eterovic, Reinaldo Marchant, Verónica Poblete, María Isabel Taulis, Pía Barros y Antonio Skármeta.

²⁴ Gómez, Sergio y Fuguet, Alberto (editores): **Cuentos con Walkman**. Editorial Planeta, Santiago de Chile 1993.

²⁵ Op.Cit. Gómez y Fuguet p 13.

²⁶ Ibid, p 15.

todo; postmoderna, post *-yuppie*, postcomunista, post *-babyboom*, post *-capa de ozono*, dice el mismo autor de **Sobredosis**, “*acá no hay realismo mágico, hay realidad virtual.*”²⁷

Pese a la extraña postura de estos jóvenes desencantados, tipificada en los manifiestos de Gómez y Fuguet, (tanto en el prólogo de *Cuentos con walkman* como en la *presentación del país Mac Ondo* ²⁸, prólogo a una antología de narradores “post-todo” a nivel hispanohablante, realizada por los mismos culpables de *Cuentos con walkman*), que insisten en romper con cuanta regla y/o paradigma del cual se enteran que existe, Cánovas constata un hecho que no deja de ser significativo, el que Fuguet y Gómez están constantemente fijando límites y buscando posicionarse como los líderes de este grupo, proclamándose ya, como modelos canónicos.

Como ya habíamos anticipado, a esta antología de jóvenes “promesas” de la narrativa nacional, le siguió una de “consagrados” autores a nivel hispano-parlante, nacidos en los años sesentas, selección en la cual Gómez y Fuguet se incluyeron: *Mac Ondo*.²⁹

En la presentación de este *país Mac Ondo*, suerte de aldea global literaria, Fuguet y Gómez afirman que los cuentos escogidos se centran en realidades individuales, de carácter privado: “*El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?)*”³⁰, de allí, se explicaría Cánovas el juego con el título (*Macondo – Mac Ondo*), que alude a la oposición entre lo rural y lo urbano. Luego se afirma el carácter híbrido de la sociedad hispanoamericana, que nos obliga a aceptar como nuestros de un modo simultáneo, al teatro Colón de Buenos Aires, a Macchu-Picchu y a Televisa; rematan los Mac Escritores: “*temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje*”. Cánovas reflexiona acerca de esta nueva generación (que en realidad son estos dos nuevos escritores), al respecto dice que: “*el prólogo de Mac Ondo se inserta en una serie de textos que discute la inserción de nuestra literatura en el mercado mundial, tópico de nuestras letras en el primerísimo plano desde el advenimiento del boom latinoamericano. Considerando la tradición del tópico, su aporte es pobre. Ahora bien, no queda más que elogiar el hecho de que dos escritores jóvenes chilenos hayan puesto una antología joven en las vitrinas de las principales urbes españolas e hispanoamericanas. En el intento, han tomado conciencia de los límites y los reales alcances de la aldea global, la cual asemeja, muchas veces, una gran constelación de átomos.*”³¹

²⁷ Ibid , p 16.

²⁸ Gómez, Sergio y Fuguet, Alberto (editores): *Mac Ondo*, Editorial Mondadori, Barcelona 1996.

²⁹ Op. Cit. Fuguet y Gómez.

³⁰ Ibid, p 15.

³¹ Op. Cit. Cánovas, p 26.

Resumiendo, gruesamente, los planteamientos de Cánovas, la primera imagen convoca al país como un *ghetto*, la vida cotidiana como un acto de supervivencia y al escritor como un ser excluido, la segunda concibe la imagen de un país amorfo, poco abierto al goce de la vida cotidiana, al cual es posible integrarse, aún desde el oficio de escritor, en la medida que se encuentre el lenguaje indicado para un público lector que gusta demasiado del foletín, y la tercera imagen construye un sujeto capaz de competir desde la escritura en una sociedad de consumo.

Novela de la Orfandad

En un confuso texto, que bordea los delirios creativos de lo más granado de la crítica post-estructuralista francesa, Rodrigo Cánovas intenta esclarecer, mediante un bombardeo de información bastante difuso, el concepto de orfandad. La primera pregunta que se hace es la de ¿quién habla en la nueva novela chilena?, él mismo se responde: de modo inconfundible, un huérfano, un sujeto que ha vaciado su contenido con el propósito de exhibir su carencia primigenia, activada por un acontecimiento histórico, el golpe militar de 1973. Cánovas se refiere a los escritores de la nueva narrativa como una legión de niños abandonados, envejecidos tempranamente, sin ilusiones, como chivos expiatorios de otras gentes, de otros sueños, en cuyas voces estaría presente el resentimiento hacia la voz del padre. Enseguida, a través de la analogía mitológica, expresa las implicancias de esta orfandad a través de las figuras de Telémaco, en tanto preservan una tradición honrando a sus progenitores (y a sus utopías de cambios sociales), de Edipo, en tanto heredan culpas ajenas (chivos expiatorios de otras gentes) y de Antígona, en el caso de la narrativa femenina, en tanto hijas que no abandonan al padre en el destierro y extienden su sombra más allá de la muerte. En la gesta que es relatada en estas novelas, se confunden el rencor hacia la figura del padre y el fuerte rechazo a las figuras que le han substituido, viven un presente sin futuro, estableciendo quiebres en la continuidad afectiva de un tiempo histórico.

Para rescatar el pasado el modo privilegiado de esta generación es el relato de la serie negra; un detective privado lleva a cabo una investigación en una sociedad en crisis; *“el formato de la investigación privada permite una mirada inquisitiva sobre instituciones e ideologías, a la vez que logra aprehender un ímpetu de rebelión individual, amén de rescatar discursos marginales sobre la condición alienante*

del poder”³². Igualmente importante a la hora de expresar esta orfandad es la de las mujeres, la mayoría de estas damas solitarias, aparecen señaladas en los textos como madres, huérfanas y solitarias permitiéndoseles la reconstrucción de su linaje materno creador solamente desde la escritura, una escritura vigilada, fragmentada (Diamela Eltit), sutil y lacrimosa (Marcela Serrano). Así *“la memoria está marcada por una pérdida; sin embargo es mejor que el espacio en blanco que existía antes, o el espacio absolutamente colmado, de corte patriarcal”*³³.

La novela de la orfandad constituye un vaciamiento radical de las voces autorizadas por la tradición para construir la imagen de un país, son narraciones pobladas de desterrados de sí mismos, quienes exponen problemáticas de muy diversa índole y desde múltiples perspectivas : el diario, la parodia, la autobiografía, las cartas, actas, etc. Así, como dice Cánovas, esta novelística se constituye en: *“una mirada ética sobre la otredad, que está sostenida por un sentimiento escéptico de la existencia y, simultáneamente, por el ímpetu trascendental de recuperar una mirada prístina sobre la vida y el sujeto histórico que la anima”*³⁴. Este abordaje de los huérfanos implica el reconocimiento reflexivo de su condición precaria y la posibilidad de reconstituirse desde allí, como si su fuerza vital viniese de aquello que se les ha privado. Para Cánovas, esta escritura implica a la vez una constante búsqueda del padre (y de la madre en el caso de las novelistas), él mismo la asocia a la novelística de los cincuenta, en la medida en que escenifica la caída del sujeto, poniendo como diferencia que, en la nueva narrativa esta caída surge de un contexto histórico muy acotado, la dictadura y la caída del sujeto utópico. Esta legión de huérfanos se distingue de sus más inmediatos predecesores en tanto, *“ inaugura una ruptura con la tradición inmediata cuando plantea el descentramiento de las nociones de totalidad y armonía, en el ámbito de la voz narrativa, del sistema de creencias que la sustenta y las formas que la realizan. Como ya lo hemos expresado, una voz huérfana convoca el vaciamiento de las categorías que sustentan a un sujeto pleno, Es desafiación de los sistemas unívocos sostenidos en formas ligadas a un relato historicista de carácter heroico o melodramático.”*

³⁵

Los personajes de la nueva narrativa no se sitúan en el centro del mundo –los grandes temas por así decirlo, el amor, la política y la religión– en tanto la fe en estos relatos está agotada, así como tampoco se sitúan al lado del bien o del mal, pues estas nociones se

³² Op.Cit. Cánovas, p 42.

³³ Op.Cit. Cánovas, p 43.

³⁴ Ibid, p 44.

³⁵ Ibid, p 45.

encuentran anuladas, escondidas, lejos del alcance de estos huérfanos extraviados. Desde este tramado ambiguo, son ellos mismos quienes se proclaman huérfanos.

El sentimiento de precariedad que les lleva a autodenominarse huérfanos –enraizado desde 1973 y en los años de aprendizaje de la dictadura- unido a cierto escepticismo de fin de siglo ha generado en estos autores una mirada más inquisitiva sobre los límites de la condición humana, lo cual, según Cánovas, ha originado un proceso de deconstrucción del sujeto que afecta retroactivamente a toda la tradición chilena. Deconstruyen la cultura y la tradición a través de distintas operaciones ligadas a la parodia, diálogos discontinuos entre el pasado y el presente que socavan las estructuras morales y los sistemas valóricos fundados en un pasado irrepetible (Darío Oses). Existe también una tradición ligada a la novela de entretención, al folletín, a la novela de detectives (Díaz Eterovic y Ampuero), y a una literatura de aparente divertimento vinculada al verosímil publicitario, a la lógica visual del spot (Fuguet y Gómez), y muy lejos de ésta, la novela de la orfandad despliega también un discurso vanguardista, por el cual se descentra el signo, como sistema conceptual, y , por ende, el cuerpo, como sistema sensorial, convocándose a la mujer de un modo teleológico en el relato comunitario.

Así define Cánovas, de manera bastante fragmentaria y (des)ordenada, lo que entiende él por novela de orfandad, intentando describir el primer ciclo, el de la constitución de estas nuevas voces narrativas, centrándose en la crisis del 73⁷.

De las Imaginaciones Discursivas

En primer lugar nos referiremos a la *Imaginación folletinesca*, cuyos principales representantes son Ramón Díaz Eterovic y, en menor medida (y calidad), Roberto Ampuero y Mauricio Electorat, entre otros. Tales escritores cultivan de manera seria y abierta los llamados *subgéneros*³⁶ de la novela negra y de la novela policial. ¿Por qué de manera seria y abierta?, porque el cultivo de estos estilos estaba vedado dentro de lo que conocemos como *literatura seria*, al menos en nuestro país. Son muy pocos los antecedentes criollos que existen, entre ellos el más célebre es el caso del premio nacional de periodismo Luis Enrique Délano, quien,

³⁶ La categoría de *sub-género* es establecida por Gerard Genette en su célebre artículo *Géneros, tipos, modos* en Todorov, Tzvetan : **Teoría de los Géneros Literarios**. Arco Libros, Madrid, 1988. En el mentado ensayo, Genette distingue tres géneros literarios : Lírico, dramático y narrativo, pero a la vez distingue los llamados *Géneros históricos*, o subgéneros, que aparecen en una época determinada y que, generalmente, son el enfoque de un género en una temática contingente determinada. El mismo Genette da como ejemplo de estos géneros históricos o subgéneros la novela policial y la de ciencia ficción.

como el mismo Díaz Eterovic recuerda³⁷, firmaba sus novelas policiales bajo los pseudónimos de José Zamora y Mortimer Grey, los pseudónimos son , al mismo tiempo, parte del misterio que envuelve este tipo de creaciones, y una necesidad: la del anonimato, de ocultar el “placer culpable” de este reconocido “escritor serio”. Por años, la novela policial en Chile, fue considerada un género menor, una disciplina que no tenía otro propósito que el de entretener a las masas. Su reivindicación comienza, a nivel continental, con el reconocimiento que hacen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares de algunos autores que cultivaron este género, como Robert Louis Stevenson y Edgar Allan Poe, y de autores que sólo cultivaron este género, como Arthur Conan Doyle y Wilkie Collins, al mismo tiempo que ambos connotados escritores argentinos practicaron este subgénero de manera impecable (tómese como muestra el magnífico relato : *La muerte y la brújula* de Jorge Luis Borges³⁸). Una vez derribado el tabú, surgen escritores que verán en la estructura mecánica de la fábula, de las novelas negra y policial, en las (turbias)relaciones con el poder que subyacen entre el protagonista y los antagonistas y en el halo de misterio e ilegalidad que rodean este tipo de historias, la posibilidad de retratar/criticar, de manera indirecta, las estructuras autoritarias e ilegales de poder que predominaron en Latinoamérica durante la década de los 70'. Surgen así los trabajos de Osvaldo Soriano, Mempo Giardinelli y Marco Denevi en la Argentina, de Leonardo Padura en Cuba y los tímidos intentos de Poli Délano en Chile, que, pese a todo, serán la fuente más cercana que tendrán Díaz Eterovic y compañía.

La idea de la orfandad en las novelas de los cultores de estos vilipendiados géneros, estará expresada en la simbólica figura del detective privado, que se alzará como una figura asistemática dentro de un orden corrupto, viciado e ilegal, como un Quijote de la justicia en un lugar donde ésta ya no existe. Esta figura que se nos presentará como altamente decadente (por supuesto, dentro de este marco de corrupción e inmoralidad, que será el Chile de la dictadura), simbolizará, valga la redundancia, la decadencia de los valores y de la sociedad en su conjunto, mostrando a estos paladines degradados como únicos sustratos de un paraíso perdido e irreparable. Detectives como Heredia, de Díaz Eterovic y Cayetano Brulé, de Ampuero serán huérfanos en esta sociedad, solitarios y marginales, y la mecanicidad de las

³⁷ “En la revista *En viaje*, publicación de la Empresa de Ferrocarriles del Estado, de los años 1957 y 1958, Luis Enrique Délano, con el seudónimo de José Zamora publicó varios cuentos policíacos protagonizados por el detective privado Beltrán Rojas”. Díaz Eterovic, Ramón: *Negras crónicas*, apuntes sobre la novela policíaca, en revista: *La Calabaza del Diablo*, Número 13, año 4, Enero del 2002.

³⁸ Borges, Jorge Luis : *la muerte y la brújula* en **Ficciones**, Editorial Emecé, Buenos Aires, 1995.

historias, estará dando cuenta de un futuro que se va configurando, de manera automática y predecible, desde un presente que no ofrece expectativas de cambio ni de nada.

Para estos efectos, la tradición eminentemente realista de la novela chilena no resulta funcional, por lo que bajo el amparo del adjetivo de “nueva narrativa chilena”, les resulta bastante útil a estos escritores que, efectivamente son los primeros en cultivar, de manera seria y abierta, el género negro y policial. Como dice Magda Sepúlveda : "*La novela policial surge como una nueva forma de representar la realidad nacional. Los delitos relatados en estas novelas escritas a partir de 1980 afectan a toda una comunidad y su reconstrucción está vinculada a los procesos de articulación de la memoria del país*"³⁹, esta nueva forma de representar toma como principales referentes a los cultores latinoamericanos de estos géneros ya mencionados, por sobre los clásicos de la novela negra y policial, en tanto los fines que se persiguen con este modo de representación serían básicamente los mismos. De esta manera, se librarían de una *prescripción* de sus obras por parte de la crítica, en tanto el formato ya ha sido aceptado en latitudes cercanas. La ausencia de un referente interno (padre) obliga a estos narradores a aceptar a Soriano, Denevi, Giardinelli y compañía como tales y, al mismo tiempo a desvincularse de la tradición Chilena de manera válida fundando una estética propia única y representativa de esta orfandad que define a la llamada Nueva Narrativa.

Junto con la llamada novela negra y policial, Cánovas incluye dentro de su *imaginación folletinesca al relato de aventuras*, cuyo principal representante sería Luis Sepúlveda, el profesor de la Universidad Católica considera que sus novelas pertenecen a la tradición de la novela de la literatura de aventuras, por los escenarios que presenta, los tópicos, el lenguaje y sus “propuestas singulares al lector”⁴⁰. Los mentados escenarios serían las selvas amazónicas, Tierra del fuego y los mares del confín austral, los personajes rara vez pisarían el suelo urbano, sólo para constatar la suciedad , la impureza de estos espacios, donde ya no hay valores, amor ni esperanza. La mayoría de las historias están bien moldeadas, con un buen manejo del suspenso e historias ligadas a nuestros relatos de exploradores, piratas, tesoros y aventuras inverosímiles a granel. Hay siempre alusiones literarias y al arte de contar bien un cuento.

Este contador de historias combina los estilos del realismo mágico García Marqueano, el reportaje, el testimonio, a la vez que se sitúa como el continuador de la obra de Francisco

³⁹ Sepúlveda, Magda : *Del género policial* en Cánovas, Rodrigo: **Novela Chilena , Nuevas generaciones , el abordaje de los huérfanos**. Ediciones de la Universidad Católica, Santiago, 1997.

Coloane. Cánovas considera que, la vuelta a los orígenes que plantea Sepúlveda en sus novelas tiene un sentido específico: por un lado, en lo meramente ideológico, se intercambian las utopías de cambio social por la del buen salvaje americano, y en el ámbito literario, el relato conceptualista, es sustituido por una historia bien contada, a la manera de los relatos bizantinos del siglo XVI.

A la serie negra y a la de aventuras, Cánovas agrega lo que él llama “testimonio rosa”. La novela “rosa”, para este académico doctorado en la Universidad de Austin, tiene un mensaje unívoco, basado en esquemas conocidos por todos los lectores: “una intriga amorosa, donde heroínas y galanes sufren mucho por la maldad de la gente, imponiéndose al final, el amor por sobre cualquier impedimento social”⁴⁰. Un buen ejemplo de esto, serían las novelas de Marcela Serrano, en las cuales: “el tópico de la mujer como sujeto inserto en un tramado social le otorga una dimensión contingente”⁴².

Los antecedentes que tendría la Serrano son bastante cercanos, su propia madre, Elisa Serrana, autora de la ya clásica novela femenina *Chilena, casada, sin profesión*, además de autoras como Mercedes Valdivieso y otras célebres narradoras de la generación de los años sesenta que Cánovas no nombra. En estas novelas, el yo femenino otorga un testimonio en un lenguaje directo, a la manera de un reportaje periodístico. Marcela Serrano exploraría un mundo confesional, el de las mujeres en la mitad de sus vidas, construye personajes estereotipados: la bella estilizada, la voluntariosa, la rebelde, la tradicional, etc. y usa las formas clásicas de la literatura rosa: el diario de vida, el monólogo, el *racconto*, manteniendo siempre la estructura al servicio de un mensaje unívoco, su lenguaje, de carácter efectista, demuestra mayor versatilidad, el “texto-proclama”, “frase-poema”, y un diálogo sustentado por el ingenio y la trivialidad, que roza el *kitsch*, daría cuenta, en un ejercicio lúdico, de las banalidades del género humano.

¿Dónde radica el valor de este tipo de obras, para Cánovas?, pues no lo sabemos, en tanto se limita a advertir los peligros que conlleva el abuso del *Kitsch*, o como él mismo dice, citando a Umberto Eco, “el uso de un lenguaje literario hipercorregido con el afán de insuflarle de

⁴⁰ Op. Cit. Cánovas, p 55.

⁴¹ Op.Cit. Cánovas, p 56.

⁴² Ibid, p. 56. Pese a haber leído esta frase aún no logro entender que significa, si acaso significa algo, en tanto me cuesta entender la existencia de un ser humano (hombre o mujer) que no esté inserto en algún entramado social.

*contrabando una patina “poética” al estilo de una obra o la recurrencia a situaciones que convoquen cierta sofisticación artística, las cuales se ven negadas por el contexto donde se presenta”*⁴³.

Termina Cánovas esta exposición acerca de la imaginación folletinesca, citando a la principal cultora de este género en Chile, Isabel Allede, y la relación que tendría su obra con los folletines decimonónicos de Sue, Víctor Hugo y Balzac, dado que ella sí lograría citar de modo “reflexivo y poético” la tradición naturalista y el realismo maravilloso, mezclando el melodrama con el testimonio social, produciendo así un impacto similar al de los escritores franceses antes nombrados.

En segundo lugar, nos referiremos a la llamada *imaginación publicitaria*, Cánovas comienza citando la definición de *media* del célebre crítico norteamericano Fredric Jameson, diciendo que esta palabrita siempre lleva consigo las imágenes del mercado, de la televisión comercial y, en una extensión “tecnológico-artística”, el video arte. Posteriormente nos invita dar un breve vistazo a la realidad *media chilensis*. Para Cánovas, la sociedad de mercado ha significado la adopción del modelo estadounidense de vida urbana, (*freeways, shopping center, mall*) y una cultura del logotipo, por la cual los sujetos se reconocen desde las marcas de publicidad que consumen. La televisión ha creado sujetos sumamente atentos al efecto visual, y desde el video-clip –para este académico la traducción comercial del video arte– ha hecho que los individuos experimenten con relatos que simulan el flujo continuo de imágenes, sin conexión aparente entre éstas. Quien ha puesto en evidencia el impacto de los medios de comunicación en el relato literario es Alberto Fuguet. La obra de Fuguet tiene la particularidad de mostrar la evolución de esta generación *media* a través del tiempo; se les muestra niños colegiales en *Mala Onda*, y luego jóvenes profesionales insertos de lleno en el mundo de las comunicaciones (sus personajes son siempre publicistas, hacedores de resúmenes de carátulas de video, locutores de radio F. M., fotógrafos, etc) en su segunda novela **Por Favor Rebobinar**. Dado los evidentes problemas con el género literario, Fuguet no logra, a través de la lógica de la comunicación visual-publicitaria, generar héroes problemáticos insertos en una sociedad degradada.

Para Cánovas, el referente obligado de estas obras es la televisión, los personajes se relacionan más con los programas de T. V., y el control remoto, con videos clip que con sus semejantes, tanto así que, el narrador de estas novelas, fija su foco no en los gestos de los personajes ni en las situaciones comunicativas entre estos, sino que en las banalidades que el

⁴³ Ibid, p 39.

ambiente de ciudad chileno-norteamericana que estos jóvenes habitan: las propagandas, los neones, la comida chatarra, etc.

En resumen, para Cánovas, el lenguaje irreverente, sintético y efectista de los personajes de estas narraciones, nos revelan su inconformidad, invocando una salvación a través del refugio identitario que les ofrece el logo estadounidense, disconformidad ante una sociedad que no parece ofrecerles nada mejor, una sociedad donde no sólo se ha extraviado el referente popular, sino que se ha sustituido por las ilusiones que crea el modelo norteamericano de vida en el contexto de una sociedad chilena irreversiblemente inmersa en el juego existencial del mercado.

La tercera imaginación a la cual se refiere Cánovas es la que él denomina: “imaginación poética”, la cual, según el mismo crítico, está ligada estrictamente a un *mensaje poético*, caracterizado por su ambigüedad, que exige la presencia de un lector “de elite”, interesado en la capacidad ambigua del lenguaje “per se”. Sin entender demasiado lo que esto significaría, pues no se ahonda mucho más en el tema, el profesor de la Universidad Católica propone cuatro formas, en las cuales se divide esta “imaginación poética”: la vanguardista, la grotesca, la paródica y una ambigua clasificación que denomina “conceptismo popular y realismo manierista”.

En la imaginación vanguardista se experimentaría lúdicamente con el lenguaje, fijándose nuevos límites epistemológicos. Paradigmática en este sentido resulta la obra de Diamela Eltit, quien, en la opinión de este connotado crítico que revisamos, concebiría la escritura cómo un rito, en el cual se representa una crisis de índole familiar, social y del lenguaje, ejecutada desde un espacio social marginal, el de la mujer. Se explota mediante este rito a la sociedad desde sus células vitales, dislocando la base de ésta –la instancia familiar– a través del incesto y la locura.

Esta escritura surge desde el seno de la actividad vanguardista realizada en Chile por el colectivo de acciones de arte C.A.D.A, integrado, entre otros, por el poeta Raúl Zurita, la artista visual Lotti Rosenfeld, los artistas plásticos Carlos Leppe y Eugenio Dittborn y la misma Eltit, entre los años 1975 y 1985, colectivo que realizó actos simbólicos y significativos (utilizando la misma terminología de Cánovas) en los años de autoritarismo militar, desde distintas disciplinas artísticas, (plástica, poesía, psicodrama, etc), exponiendo la precariedad de la condición humana desde un lenguaje híbrido que condicionaría la rigidez de estas disciplinas.

Cánovas descubre en estos puntos, presentes en la escritura de la Eltit, un modo *neobarroco* de representar la realidad, similar al utilizado por el escritor cubano Sebero Sarduy. Barroco que: “*adquiere una dimensión psíquica singular, en tanto los personajes cobran vida a la luz de su desquiciamiento*”⁴⁴. Así mismo, cierto trabajo del grotesco de la Eltit enraizaría su obra con la de José Donoso, produciéndose una mezcla, entre este aspecto, la inventiva lingüística y las proposiciones en torno al tema de la mujer, que harían de la obra de la autora de *Por la patria* un real aporte al panorama de la narrativa nacional.

Cánovas, dentro de esta somera revisión de la imaginación vanguardista, no deja de dedicar cinco líneas a Guadalupe Santa Cruz, a quien integra a este club de una sola persona.

Otra de las vetas que explotarían los narradores de la nueva narrativa chilena, dentro de la llamada imaginación poética, es la de la literatura paródica. Se parte con una referencia al gran crítico ruso Mijail Bajtín, para quien hay parodia cuando: “*estamos en presencia de dos voces, de dos sentidos, de dos expresiones*”⁴⁵. La parodia constaría de un gesto del ser humano de hablar desde el gesto de refracción, el habla del otro expresada en otro lenguaje.⁴⁶

Esta imaginación paródica agruparía a escritores que, a través de estas “dos voces” nos develarían los dobleces del “ser nacional”; como paradigmas de esta imaginación, se mencionan a Marco Antonio de la Parra, Darío Oses y Jorge Leandro Urbina. La oposición semántica básica que nos presentarían estas novelas es la de lo nuevo versus lo antiguo, donde lo nuevo es la cultura del marketing (sentida como banal) y lo viejo la cultura del Estado (sentida como gastada), los relatos tienden a escenificar la tensión entre estos dos Chiles, la nostalgia y el rechazo, cuyo resultado sería, casi siempre, una paradójica complacencia ante los hechos.

Lo que se satiriza en estas novelas es el tiempo presente, su signo publicitario, lo que se crea y se rescata es el tiempo ido; es la celebración de lo mediocre, su alegre parodia, que exhibe las debilidades de los seres humanos.

⁴⁴ Op. Cit. Cánovas, p 61.

⁴⁵ Ibid, p 61.

⁴⁶ Insistimos aquí con no hacernos cargo inmediatamente de este tipo de declaraciones, en tanto está parte del trabajo constituye tan sólo una exposición del trabajo del profesor Cánovas, lo que no significa que no lo hagamos más adelante.

Cánovas concluye su exposición acerca de esta “imaginación” diciendo que constituyen un ejercicio literario de interés, que, sin embargo, debió extremarse más, tanto en su forma como en su contenido.

Según el Doctor Cánovas la imaginación poética alcanza su dimensión más atractiva y repulsiva en la exhibición de lo grotesco, donde coexisten lo proporcionado con deforme, donde lo que debiese estar separado, aparece junto o entremezclado.

El fenómeno de lo grotesco, según Geoffrey y Galt Harpman, -a quienes el autor utiliza como referencias- plantea el enigma de si acaso en otro sistema, desconocido por nosotros, de carácter primario y genésico, los elementos incongruentes puedan tener un sentido pleno, de orden sagrado. Cánovas distingue, de la mano de Harpman, dos interpretaciones de lo grotesco: la primera e la de Wolfgang Kayser, quien vincula lo grotesco a la animación de fuerzas demoníacas, accediendo nosotros a un mundo siniestro, nocturno y abismal. La segunda interpretación corresponde a Mijail Bajtín, quien asocia el realismo grotesco a la capacidad generativa de la materia en un mundo primordial, siendo el cuerpo el soporte celebratorio de la vida. Los principales cultores de lo grotesco en la nueva narrativa que se mencionan son Antonio Ostornol y Reinaldo Marchant, Ostornol invocaría el poder negativo del grotesco, produciendo cuadros demoníacos que llamarían a un retorno de la estirpe -las degradadas y deformadas familias de sus novelas- a un inicio marcado por lo ominoso. Marchant por otro lado, vincularía lo grotesco con la celebración de mundos genésicos, que exhiben los desenfrenos eróticos y agudezas conceptuales de los hombres. Se concluyen los descargos acerca de esta imaginación grotesca, aclarando que muchas novelas presentan “rasgos grotescos” sin que necesariamente lo sean en su totalidad.

La última de las sub-imaginaciones que componen este difuso todo que intenta ser la “imaginación poética”, es un encabezado que dice “*conceptismo popular y realismo manierista*”, en el cual, el mismo Cánovas, reconoce estar “ensayando categorías”. Cuando habla de conceptismo popular, se refiere a la obra del escritor pampino Hernán Rivera Letelier **La reina Isabel Cantaba Rancheras**, que según este crítico de compleja (y errática) escritura podría situarse en el grotesco Bajtiniano, por cuanto se constituye como la celebración popular de las miserias del cuerpo bendito, mas, a diferencia de Reinaldo Marchant, el autor de **Los Trenes se van al Purgatorio** demuestra una mayor habilidad para lidiar con combinaciones léxicas, rimas y ritmos de prosa, y etiqueta su discurso como “conceptismo popular”, por su excelencia en el arte de componer retruécanos y conceptos dentro del canon del lenguaje popular.

Por otra parte, el “realismo manierista” encontraría a su máximo (y único) exponente en la obra *Oír su voz* de Arturo Fontaine Talavera, la cual continuaría el repertorio realista de la novela chilena desde **Martín Rivas**. Fontaine nos presentaría un cuadro de época, en el cual se examinan los valores éticos que guían las acciones y sentimientos de las clases adineradas, vinculadas específicamente al capital especulativo.

Por su tópico, esta novela aparecería ligada a **Casa grande** de Orrego Luco, presentándonos de paso una galería de retratos grotescos sobre los seres vinculados a la especulación financiera, pintados como animales de presa o niños desvalidos.

Uno de los rasgos más interesantes de la composición de este textos sería la delirante atención en la descripción minuciosa del detalle, que según Cánovas le otorgarían a este gesto un carácter hermenéutico, como si la realidad aparential (el logo mercantil) fuera una costra muy difícil de arrancar del espíritu esencial de la fronda aristocrática.

Finalizando esta confusa exposición, se explica la etiquetación de la novela de Fontaine argumentando que ésta: *“ensaya un verosímil realista (clásico, del siglo XIX), que se ve afectado por divertimentos estilísticos (descripciones minuciosamente límpidas y ejercicios de taller sin tacha), lo cual recubriría la realidad representada de un suplemento significante, adscrito al carácter caprichoso, gratuito y artificioso de una obra de arte”*.⁴⁷

II. SOBRE LA GENEALOGÍA DE LA IMAGEN PÚBLICA Y LA SUPUESTA ORFANDAD

Tal como anticipábamos en la introducción, el objeto de este trabajo consiste, no tan sólo en dar cuenta de los postulados del libro del profesor Cánovas, sino que en criticar aquellos que consideremos criticables y proponer nuevas posibilidades de interpretación ante los fenómenos que nos interesa tratar: los de la imagen pública, la orfandad y la categorización de los escritores de la nueva narrativa. En el presente capítulo expondremos nuestros reparos acerca de la construcción del concepto de nueva narrativa chilena y discutiremos la idea de orfandad como eje que cohesionaría las obras de estos autores.

A nuestro juicio el primer error de Cánovas es dar por sentada la existencia de una sola voz colectiva, y cuyas manifestaciones paradigmáticas sean las proclamas de los mismos autores, es decir la imagen pública que ellos buscan proyectar. En primer lugar está el prólogo de la antología **Contando el Cuento**, realizada por los escritores Ramón Díaz Eterovic y Diego Muñoz Valenzuela, en 1986; en segundo lugar, el manifiesto de Jaime Collyer, escrito en la revista *Apsi*, en 1992 y el prólogo a **Cuentos con Walkman**, la antología de incipientes narradores, agrupados bajo el alero de “El Mercurio” y su suplemento juvenil *Zona de Contacto*, realizado por los escritores Sergio Gómez y Alberto Fuguet en 1993.

No hay que realizar una exégesis demasiado exhaustiva para darse cuenta que es muy poco, literariamente hablando, lo que estas tres proclamas tienen que ver entre sí, es más, muchas de ellas discuten y polemizan entre sí, de este modo es bastante claro que cuando Collyer dice: *“lo que identifica a la novela chilena es el escepticismo. El escepticismo o la ambigüedad ideológica-valórica que impide a sus integrantes hacerse cómplices de la barbarie militar pero les niega a la vez la convicción necesaria para defender un proyecto político desdibujado de la memoria histórica, que ni siquiera recuerdan con precisión, cuya defensa suponía, además, hasta hace pocos años, serios riesgos para su integridad física (lo cual los conduce al repliegue y al conservantismo),”*⁴⁸ no está actuando ni como un parricida ni estaría siendo un “Telémaco”, que honraría la memoria de su padre muerto, como si lo hará un Ramón Díaz Eterovic al señalar: *“me siento parte de una promoción de narradores que nació y entregó sus primeras obras en un momento oscuro de la historia de Chile, y por eso , en buena parte de sus libros, hay un*

⁴⁷ Op.Cit. Cánovas, p. 66.

enlace con la memoria y con el pasado más reciente, aún latente. Hable de una generación que ha sido llamada del golpe o marginal. Del golpe en relación con la época en que emerge y con los temas que habitan sus cuentos y novelas y marginal, porque durante muchos años nuestra obra fue desconocida y circuló por canales restringidos, con pocas posibilidades de acceder a editoriales y a su difusión a través de los medios de comunicación.”⁴⁹ Ahora, si contraponemos esta visión con la de Marco Antonio de la Parra, integrante, según la clasificación de Cánovas, de la “segunda imagen generacional”, sobre el perfil del escritor de la nueva narrativa, la oposición es aún más clara: “Bebemos poco, vamos al supermercado, giramos cheques y nos gusta que nos quieran. Escribir nos parece un trabajo fascinante, pero antes que nada, un trabajo, no tenemos manifiesto alguno y nuestras ideas políticas difieren alegremente.”⁵⁰ Veamos ahora la postura de Albeto Fuguet, icono máximo de la “tercera imagen” de esta generación, sobre su percepción acerca del pasado, de los antecedentes literarios de la nueva narrativa y la significación de estos en sus obras “No hubo fantasma el pasado, Aquí no ocurrió el síndrome de los poetas, nada de Neruda, Huidobro, Parra, etc. No hubo necesidad de matar a ningún padre, estos estaban lejos, eran buena onda o simplemente eran inimitables. Donoso era respetado pero nadie quería ser como él. La energía de un Bioy Casares no invadió a nadie porque en Chile no había ningún Bioy Casares. Todos quedaron a su libre albedrío. Hicieron lo que pudieron. La generación anterior simplemente no existió.”⁵¹

Las divergencias acerca de la historia reciente, saltan a la vista de manera inmediata, mientras la “primera imagen”, encabezada por Díaz Eterovic, tiene una posición de resistencia explícita ante el autoritarismo del gobierno militar, y actuando como un colectivo cultural durante los años de la dictadura, ejercitando la memoria colectiva en sus obras, la “segunda imagen” representada por la figura de Marco Antonio de la Parra y Jaime Collyer, se muestra bastante escéptica ante un pasado del cual dice ignorar en gran medida y a la vez desconfiar. Se muestran escépticos también acerca de un presente del cual sospechan profundamente, siendo su reacción ante ambos el inmovilismo y el conservantismo, que redundan en aquella posición complaciente del escritor como un funcionario más del sistema, que gira cheques y va al supermercado.

⁴⁸ Collyer, Jaime: *Casus Belli: todo el poder para nosotros*, en *Apsi*, número 415, Santiago, 24 d febrero de 1992, p 40.

⁴⁹ Díaz Eterovic, Ramón: *Nueva narrativa chilena, un futuro con las huellas del pasado*, en Olivares, Carlos: **Nueva Narrativa Chilena**. Lom, Santiago 1997, p 124.

⁵⁰ Op. Cit. de la Parra.

⁵¹ Fuguet, Alberto: *21 notas sobre la nueva narrativa* en Olivares, Carlos: **Nueva Narrativa Chilena**. Lom, Santiago 1997, p 121.

Estas diferencias se hicieron patente en la disputa que se gestó luego de la publicación del artículo “*La novela que viene*” de Marco Antonio de la Parra, publicada en el suplemento **Literatura y Libros** de el extinto diario *La Época*, en 1989, que ya hemos citado en reiteradas ocasiones. Ramón Díaz Eterovic, en el mismo suplemento del mismo diario, responderá a de la Parra, rescatando el ímpetu utópico de la “primera imagen”, y recordando de paso, el activo papel en la Sociedad de Escritores de Chile, de los integrantes de esta generación “fundacional” –el mismo fue presidente– y el preciado vínculo con la tradición que esta representa. Así mismo acusará a los “nuevos actores” –nótese la separación que hace– de alejarse de las tradiciones políticas con el propósito de obtener reconocimiento social.⁵²

Si analizamos las declaraciones de Fuguet, aún más radicales que las de Marco Antonio de la Parra o Collyer, podemos notar que no existe ni la más mínima conciencia de un pasado común con los otros integrantes de este constructo de dudosa existencia llamado nueva narrativa chilena, el sólo hecho de desconocer explícitamente una tradición que les precede, ahorra todo tipo de comentarios al respecto.

Aún en su propio juego, el de intentar cohesionar a un grupo de escritores desde la imagen pública que estos se han construido, de mostrar una voz colectiva construida desde las declaraciones que estos hacen de sí mismos (casi siempre, de sí mismos, no de sus obras), la propuesta de Cánovas resulta débil, en tanto considera feblemente las obras y su contexto de gestación, remitiéndose a legitimar desde el discurso crítico-universitario, las visiones de un fenómeno que emanan desde éste mismo, quitándole peso específico a la supuesta objetividad a la que todo discurso crítico debe, por lo menos, tender. Nunca está de más recordar algo que aprendemos en primer año de la carrera: la opinión de un autor acerca de su obra o de sí mismo, no sino una opinión más y en ningún caso la definitiva. Sin embargo este ejercicio de complacencia crítica no es nada nuevo en nuestra historia literaria, para no ir demasiado atrás en el tiempo, recordemos las bravuconadas de Giaconi y Lafourcade en los años cincuenta, cuando lanzaron, e igual modo que sus sucesores de los años noventa, una generación literaria desde la prensa, respaldada por una antología, **La Antología del Nuevo Cuento Chileno**⁵³, publicada en 1954, cuyo edición y prólogo estuvo a cargo del autor de **Frecuencia Modulada**.

⁵² Díaz Eterovic, Ramón: *Escritores a la sombra del ogro*, en **Literatura y Libros** año II, número 54, *La Época*, Santiago 30 de Abril de 1989, p 3.

⁵³ Lafourcade, Enrique (editor): **Antología del Nuevo Cuento Chileno**. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1954.

Célebres son ya a esta altura los planteamientos y bases programáticas que establecía por un lado Lafourcade y por el otro el autodenominado “Faulkner” chileno, Claudio Giaconi, para la llamada generación del 50, dentro de las cuales se atribuían ser los primeros escritores en superar el criollismo, en innovar técnicamente, abrirse a los temas “universales” y superar los métodos narrativos tradicionales, entre otras hazañas.⁵⁴ Pese a la evidente falsedad de los dichos de Giaconi, la crítica de aquellos años (salvo uno que otro caso aislado como el de Jorge Ivan Hubner,⁵⁵ quien condenó las obras de estos escritores, por razones “morales” y “cristianas,”) tal como lo hizo Ignacio Valente con la obra de Fuguet, **Mala Onda** celebró las obras de estos autores, asumiendo sus dichos como verdaderos y construyendo la imagen, que perdura hasta el día de hoy, de refundadores de la narrativa nacional. El caso de la generación del 50 es paradigmático en el sentido de la construcción de las características de una generación desde la construcción de la imagen pública que parte de los mismos integrantes de ésta.

Hoy en día, gracias a una serie de trabajos realizados en los años sesenta⁵⁶ y setenta, junto con el interés que han despertado las obras de estos autores durante la década recién pasada, en los círculos de la crítica especializada –por oposición a la crítica periodística, formadora de estas falsas imágenes– se ha reconstruido la memoria literaria de este país haciéndole justicia a Vicente Huidobro, Juan Emar, Manuel Rojas, María Luisa Bombal y Carlos Droguett, como los verdaderos gestores de estos cambios que malamente se atribuían algunos de los miembros –siempre son los menos destacados– de la generación del 50, poniéndolos en el lugar que se merecen, como padres de nuestra narrativa contemporánea, más allá de que la generación del 50 cuente con algunos de los más excelsos exponentes, como José Donoso, Jorge Guzmán y Jorge Edwards, quienes nunca participaron de estas diatribas insolentes e infundadas.

Como vemos, es ya una tradición por parte de ciertos sectores de la crítica nacional, el legitimar los discursos que sobre sí mismos hacen las nuevas generaciones en esta, tan constante como estéril, lucha por re-fundar nuestra narrativa.

⁵⁴ Los testimonios, documentos, polémicas y documentos acerca de la génesis de esta generación literaria, se encuentran compilados en el excelente libro del profesor Eduardo Godoy Gallardo: **La generación del 50 en Chile, Historia de un Movimiento Literario**. Editorial La Noria, Santiago de Chile 1992.

⁵⁵ Hubner, Jorge Ivan: *¿juventud en crisis?* En Godoy Gallardo, Eduardo. Op. Cit, p. 208.

⁵⁶ Me refiero a los trabajos, ya canónicos, de Cedomil Goic: **La Novela Chilena, los mitos degradados**, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1976. y en los de José Promis: **Testimonios y Documentos de la Litteratura Chilena (1842-1975)**. Editorial Nascimento, Santiago 1977 y **La Novela Chilena del Último Siglo**. Editorial La Noria, Santiago, 1993.

Ahora, si nos limitamos a analizar el concepto de la orfandad, eje discursivo propuesto por Cánovas para aunar esta dispersa gama de trabajos, podremos ver que, en este punto, el crítico trata de desprenderse de la “imagen pública” que concientemente ha legitimado, aludiendo a una condición que es tomada desde dos aristas: la contextual y la literaria. Cánovas, en uno de sus clásicos delirios post-estructuralistas, tendientes a asociar todos los comportamientos discursivos con lo mitológico (Telémacos, Antígonas y Edipos), lo psicoanalítico (asesinatos del padre, de la madre y de los hermanos) y lo literario, entendido lo literario con la *performance* creativa en la crítica, inventa este concepto de la orfandad, cuya insustentabilidad teórica disfraza con todos los adornos (in)formales anteriormente nombrados. Veamos que es lo que entiende Cánovas por orfandad, en primer lugar jamás nos queda claro el concepto, se roza, se divaga en torno a él, pero jamás se define, se nos dice que *es una carencia primigenia activada por la crisis de 1973*.⁵⁷ Ya en esta breve definición existe una contradicción enorme, aquello que es primigenio no necesita ser gatillado por acontecimiento alguno, pues siempre ha estado ahí. Luego se nos habla de tres tipos de huérfanos, el Telémaco, hijo de la ilusión y de la nostalgia, que honra la memoria del padre, la Antígona, que protege la tradición y que está dispuesto a sacrificarse por ésta, y el Edipo, que hereda una culpa ajena. El Telémaco, representaría lo que Cánovas ha llamado la “primera imagen” de la nueva narrativa, la conformada por Díaz Eterovic y compañía, si existe una nostalgia por algo en estos escritores es por las utopías de cambio social, que defendían muchos de sus “padres”, ahora exiliados, su nostalgia no es literaria, y los honores que le rinden a estos progenitores ausentes son de naturaleza mas bien ideológica. Sus obras son altamente innovadoras en el contexto de la narrativa criolla, como bien lo dice Cánovas, son cultores de géneros casi inéditos en nuestra literatura como la novela negra y policial, además, está nostalgia política se plasma en sus obras de manera más indirecta que en sus declaraciones⁵⁸, prólogos y manifiestos, a los que ya hemos aludido. Nos topamos con lo mismo, el juicio a cerca de la condición de “Telémacos”, parte de la imagen pública, no de la obra. Por otra parte las “Antígonas”, la “segunda imagen” de la nueva narrativa, lo son sólo, y hasta cierto punto, en lo que concierne a la tradición literaria, en tanto recogen las grandes temáticas –la familia, la casa, el tema urbano, el problema de la identidad nacional, el arribismo- y el gran estilo de la

⁵⁷ Op. Cit. Cánovas, p. 41.

⁵⁸ Como analizaremos más adelante, las estructuras narrativas del género policial y negro actuarían como códigos simbólicos que tienden a burlar la censura, y así denunciar las atrocidades de una sociedad totalitaria, códigos que resultan indescifrables en una lectura fuera de contexto.

narrativa chilena –el realismo– y decididamente, no están dispuestos a dar la vida por esto (escribir les parece un trabajo fascinante, pero un trabajo más) su orfandad se basaría, en este caso, en algo meramente literario, expresando este sentimiento de precariedad en sus obras. La orfandad literaria es discutible, para hacerse cargo de una tradición, o para ser influenciados por una, jamás se ha necesitado la presencia física del escritor, tan sólo la de su obra, (si no fuese así, la obra de Borges simplemente no existiría). Admitiendo que en cierto grado el autoritarismo imperante confabuló en contra de la difusión de la literatura y resulta relevante, más allá del tema literario, obviamente contingente, la utilización de esta figura de “Antígona” sigue sin aportar nada a la imagen ya desarrollada desde el discurso publicitario de los escritores de esta “segunda imagen generacional”.

La tercera figura, la del Edipo, correspondiente a la generación “ultrajóven”, es la que nos parece menos afortunada y más condescendiente. En la medida en que son escritores que afirman la inexistencia de la generación anterior, me cuesta imaginar que paguen las culpas de ellos. Por otra parte, acá no existe culpa alguna, al menos ellos no parecen sentirla ni ésta aparece en sus obras, por ejemplo los personajes de Fuguet, quienes ahogan su tedio (que no es lo mismo que culpa) en la vorágine de la vida “virtual” de las metrópolis aparentemente desarrolladas, en las que acontecen sus novela. Ya no puede hablarse sino de una orfandad que les resulta útil para desentenderse de la tradición.

En este sentido los argumentos mitológicos de Cánovas nos parecen inválidos. Ahora si nos fijamos en algunas de sus consideraciones meramente literarias acerca de la “novela de la orfandad”, podremos notar que ésta es una generalización capaz de justificar el temple de ánimo de los narradores y personajes de la novela moderna, desde Stendhal hasta nuestros días, cito textual: *“esta orfandad está sostenida por un sentimiento escéptico de la existencia y, simultáneamente, por el ímpetu trascendental de recuperar una mirada prístina sobre la vida y el sujeto histórico que la anima”*⁵⁹, clarificador resulta en este sentido lo que afirma Ricardo Cuadros acerca de la validez del concepto de orfandad: *“Una propuesta de este tipo es perfectamente válida pero no solamente para la nueva novela chilena sino para toda la novela moderna de Occidente. A partir del romanticismo, en la literatura occidental las voces de la orfandad son inevitables, por cuanto el sujeto se sabe solo ante la naturaleza y los dioses, solo en la urbe o la selva, solo en el universo. Incluso allí donde la obra trata de una gran familia, como en Proust, o el padre está muy presente, es el caso de Kafka, la voz dominante es la de un sujeto que se sabe*

⁵⁹ Op.Cit. Cánovas, p 44.

solo, en conflicto o desligado de sus padres, sean estos sus progenitores carnales o los dioses: un huérfano. La novela chilena está llena de ellos y no podría ser de otra manera: los encontramos en Blest Gana y/o Manuel Rojas y/o José Donoso y/o Antonio Skármeta y por supuesto los novelistas de este fin de siglo. Huérfanos que buscan un lugar en una nueva ciudad y clase social como Martín Rivas, huérfanas que se saben imposibilitadas para recrear el orden primordial del padre y la madre como Reina (de María Luisa Bombal), huérfanos que se encargan de testimoniar la decadencia de su familia como algunos narradores de José Donoso, huérfanos marginales que reflexionan sobre el poder como Juan de Warni (de Mauricio Wacquez), etc.⁶⁰ La nota es extensa, pero bastante elocuente, tanto como para concluir con que, el agrupar a las novelas escritas durante la década de los 80' y 90', por escritores nacidos entre 1950 y 1965, bajo el concepto de orfandad, es, además de impreciso, vago y general.

En el siguiente capítulo propondremos articular este corpus de escritores, tratados por Cánovas, derechamente en su relación con la crisis de 1973 y la irrupción del mercado editorial profesionalizado en Chile, explicar sus peculiaridades tanto estilísticas como temáticas en directa relación con la experiencia autoritaria y la sociedad neoliberal chilena de la post-dictadura. Por considerar que es el único eje común que, de una otra manera los define y marca, veremos como “las tres imágenes” de las que habla Cánovas, corresponden a tres movimientos literarios más o menos contemporáneos, en lo que a gestación y vigencia literaria toca, pero distintos uno de otro, cuyo único eje común es el de reaccionar ante hechos histórico-político y culturales similares.

⁶⁰ Cuadros, Ricardo: *Crítica literaria y fin de siglo, la novela chilena de Rodrigo Cánovas en Literatura y Lingüística*, número 10. Ediciones de la Universidad de Los Lagos, Osorno, 2000, pp. 233-242.

III. PROPUESTA DE RECLASIFICACIÓN DE LA NARRATIVA CHILENA ACTUAL

Como ya sugerimos en la introducción a este trabajo, la denominación de “nueva narrativa chilena”, en relación a los escritores en cuestión (los nacidos entre 1950 y 1965, pertenecientes a la, siguiendo es el esquema goiciano, generación del 87), no nos parece adecuada, en tanto intentaría marcar una diferencia más allá de lo temporal, con respecto a la tradición, que a nuestro juicio no es tal. En este gesto de autodefinirse “nuevos”, los escritores de esta generación, intentan marcar una diferencia cualitativa de carácter absoluto, posicionándose como un fenómeno inédito, sin antecedentes de ningún tipo (recordemos las declaraciones de Fuguet, citadas con anterioridad). Creemos que, más allá de la paranoia crítica, este adjetivo ha sido utilizado ya demasiadas veces a través de la historia no tan sólo de nuestra literatura, con fines publicitarios por parte de las grandes editoriales y de algunos escritores sin criterio, sino con fines que nada tienen que ver con la naturaleza del presente trabajo.

Es el mismo Carlos Orellana, actual editor de Planeta, quien admite que el concepto de “nueva narrativa” es un logotipo acuñado por Jaime Collyer, en 1992⁶¹, año en que el mismo autor de **Cien Pájaros Volando** ocupaba el cargo de editor en la misma casa editorial, que lanzó a la mayoría de los narradores de la narrativa chilena actual⁶². En este sentido nos parece mucho más apropiado hablar de narrativa chilena actual y no de “nueva narrativa chilena”, tal como lo propone Carlos Orellana⁶³, en la medida en que el término “actual” nos permite esclarecer nuestro punto de partida en esta re-clasificación: qué el único lazo común existente entre estos distintos tipos de escritura, es una temporalidad, una contingencia histórico-cultural —el golpe de Estado de 1973— que marca su obra narrativa y la define.

⁶¹ Acuñado en el célebre artículo publicado en la revista **Apsi**, al cual ya nos hemos referido

⁶² Las primeras novelas de Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet, Marcela Serrano, Arturo Fontaine y Roberto Ampuero entre otros, fueron publicadas por *Planeta, biblioteca del sur*, en los primeros años de la década de los noventa.

⁶³ Orellana dice, en su artículo: *¿Nueva narrativa o narrativa chilena actual?* en, Olivares, Carlos: **Nueva Narrativa Chilena**. Lom, Santiago, 1997, pp. 43-51, lo siguiente: “la verdad estricta es que, aunque la denominación flotaba en el ambiente literario desde mediados de la década de los 80, quién acuñó de modo explícito (la denominación de nueva narrativa chilena) y la puso oficialmente en circulación fue Jaime Collyer, en 1992, en un artículo publicado en la revista **Apsi**, el era, en ese entonces, el editor de la editorial Planeta, y su desafiante anuncio de la llegada de este nuevo movimiento literario se apoyaba, no sólo en la realidad creadora de quienes presumían que lo integraban, sino en las presuntas posibilidades editoriales que se habían abierto para esos narradores.”

Nos parece que el aporte del profesor Cánovas es tremendamente valioso, pero a la vez, tremendamente discutible. En este capítulo intentaremos proponer una nueva clasificación, ya no utilizando el término “imaginación” para distinguir los estilos y propuestas temáticas de los narradores de la generación del 87, por parecernos un tanto vago, impreciso y bastante más relacionado con la figura del autor que con su obra. Como aquí hemos intentado privilegiar las creaciones de estos narradores y el contexto desde el cual éstas surgen, por considerar ambos aspectos los únicos puntos de partida medianamente objetivos a la hora de realizar una clasificación de esta índole, clasificaremos a las estéticas de estos autores bajo el concepto de “narrativa” o “escritura narrativa”. Así distinguiremos cuatro tipos de escritura narrativa, dentro de la narrativa chilena actual, que configuran tipos de escrituras independientes, unas de otras y sin una relación particular entre ellas más allá del impacto de la crisis de 1973 y la convivencia generacional, dentro de las cuales estableceremos ciertos paradigmas: en primer lugar, distinguiremos a la *Escritura Narrativa de la experiencia autoritaria*, que agrupa tanto a los escritores de la “primera imagen” de la “nueva narrativa” establecida por el profesor de la Universidad Católica, como a los asociados con el C.A.D.A., Diamela Eltit y Guadalupe Santa Cruz. En segundo lugar, escindiéndose también de la “imaginación folletinesca”, un grupo que denominaremos los *medio-hermanos de la narrativa del boom latinoamericano el nuevo folletín*, cuyos paradigmas serán las obras de los súper-ventas Marcela Serrano, Luis Sepúlveda y Hernán Rivera Letelier. En tercer lugar, agrupando a algunos de los pertenecientes de la “segunda imagen generacional” y a los de las imaginaciones “grotescas”, “paródicas” y del “realismo manierista”, hablaremos de la *narrativa realista actual*, cuyos paradigmas serán Darío Oses, Gonzalo Contreras, Jaime Collyer y Arturo Fontaine.

Finalmente, cambiaremos la denominación de “imaginación publicitaria” y re-clasificaremos las obras de Fuguet y Gómez bajo el rótulo de *narrativa contracultural*.

No está de más aclarar nuevamente que esta re-clasificación, constituye una propuesta que pretende ordenar la escritura de un grupo de narradores, seleccionados de manera arbitraria, utilizando como base el diálogo⁶⁴ de sus escrituras con la tradición de la narrativa

⁶⁴ Nos guiamos aquí por la tercera tesis sobre la crítica de Grinor Rojo, presentes en: **Diez Tesis sobre la Crítica**. Editorial Lom, Santiago, 2001. “*los discursos que habitan un texto se relacionan hacia adentro, entre ellos y hacia afuera, con otros discursos* (acerca de las nociones de texto y discurso el mismo Rojo especifica en su segunda tesis sobre la crítica, él: “*en vez de hablar de creaciones literarias o hacernos cómplices de cualquier otro sinónimo no menos cuestionado que ése, a mi me parece que pudiera ser una mejor táctica y, por lo tanto, una medida que nos resulte al menos temporalmente útil, hablar de texto y*

nacional, con la experiencia autoritaria⁶⁵ y la sociedad de la transición a la democracia, como es designado el decenio recién pasado por el cronista histórico Ascanio Cavallo⁶⁶, una de las pocas referencias que hemos podido encontrar, con respecto a la historia reciente de nuestro país.

1. Narrativa de resistencia y memoria a/de la experiencia autoritaria

Al referirse Cánovas a la obras de Ramón Díaz Eterovic y Roberto Ampuero las agrupa en lo que el llama la “imaginación folletinesca”. El folletín tiene su origen en la literatura francesa decimonónica, y estaba concebido para fines diametralmente opuestos a la novelística de estos dos autores nacionales de fin de siglo, tanto temática como formalmente. Cánovas comete un error al generalizar ciertos géneros históricos-entérminos de Genette- literarios como “*géneros menores, adscritos a un lector masivo que gusta de consumir relatos estereotípicos, con intrigas entretenidas y personajes que se asemejan a jovencitos de las películas.*”⁶⁷ El folletín, propiamente tal, tiene algunas de las características que gruesamente sugiere el crítico, mas posee un trasfondo mucho más rico, que sin embargo, y como intentaremos demostrar tiene muy poco que ver con la literatura de Díaz Eterovic y Ampuero. El folletín es un relato de índole amorosa, relatos breves, de trama sencilla, en los cuales se nos muestran personajes pertenecientes a las clases burguesas⁶⁸ sometidos a vicisitudes amoroso-cotidianas, bajo el clásico esquema aristotélico del

discurso(...) texto cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra a la totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar y discurso (s) para nombrar para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciables por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto. p.23), el primer hemistiquio de esta tercera tesis nuestra no debiera provocarle al lector ningún asombro si es que éste se ha resignado ya a las consecuencias de la tesis previa, aquella que hace del texto el continente de una pluralidad de discursos. Si en un texto existen numerosos discursos, es concebible e inclusive previsible que se forme algún tipo de enlace entre ellos. Más herético deviene por supuesto pensar que ese mismo enlace se proyecta también “hacia afuera”. Respecto de ese costado no tan complaciente de nuestra proposición, lo que nosotros sostendremos en el presente ensayo es que, así como los discursos que encontramos en un texto se relacionan entre ellos, ellos se relacionan también con otros discursos que se pueden encontrar en otros textos”, p. 43.

⁶⁵ Importante es señalar el valor de un trabajo del profesor Cánovas, en esta línea, que nos parece intachable: **Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria.** FLACSO, Santiago de Chile, 1986.

⁶⁶ Cavallo, Ascanio: **La Historia Oculta de la Transición, Chile 1990-1998**, Editorial Grijalbo, Santiago de Chile 1998.

⁶⁷ Op.Cit. Cánovas p 53.

⁶⁸ De hecho en Inglaterra el folletín es conocido como *The novel of sentiment: literature of middle classes*, vid. Émile Legouis & Louis Cazamian: **Histoty of English Literature**, J.M Dent and sons ltd, London 1964, pp 799-843.

principio medio y fin, final feliz y con moraleja. El folletín es uno de los primeros ejemplos de literatura masiva tendiente a moralizar de acuerdo a los ideales y propósitos de las clases hegemónicas; de allí la naturaleza de su distribución, las historias aparecían por capítulos en diversas revistas. De esta manera se hicieron famosas las obras de Eugene Sue y Alejandro Dumas, entre los más connotados, por sus relatos livianos, con personajes que imitan las vidas y los ideales de las clases burguesas, sus principales lectores⁶⁹. Con el tiempo se ha cometido el error de asignar el mote de “folletinesco” a toda literatura de difusión masiva o de alto consumo, géneros como el de la novela negra y policial, tuvieron –y siguen teniendo– una distribución masiva, pero no por esto, por su manera de comercialización, pueden ser catalogadas de “folletinescas”. Las novelas negras y policiales tiene que ver, más que con moralización, con denuncia. Desde su origen estos relatos se estructuran en torno a la figura de este paladín de la justicia, que siempre habita espacios corruptos y degradados, en los cuales debe bucear en pos de la verdad misma, siempre asociada a confabulaciones orquestadas desde el centro mismo del poder político. Poco tienen que ver este tipo de novelas con la complacencia burguesa del folletín, poco tienen que ver estas novelas con las obras de Díaz Eterovic y Ampuero, las cuales utilizan la misma estructura mecánica inductiva mediante la cual este último bastión de la decencia, en el universo degradado de la sociedad chilena durante el régimen militar, irá descubriendo, capa por capa, las suciedades que se tejen en el oscuro entramado del autoritarismo pinochetista. El meollo mismo de estas novelas no es la utilización de la estructura de la novela negra y policial, sino la denuncia de una sociedad autoritaria, corrupta, ilegítima e inmorales, por medio de un código cerrado, que esconde bajo esa forma de “literatura de entretenimiento,” como la califica Cánovas, la resistencia a la barbarie militar. Mediante la utilización de este formato, Díaz Eterovic y Ampuero intentan sortear los peligros que implica la literatura de denuncia: la censura, la prescripción e incluso la vida. Un importante antecedente a considerar en este sentido es la narrativa de Enrique Lihn, quien denuncia el autoritarismo desde la parodia, y la retorización de la retórica, en novelas como **El Arte de la Palabra**⁷⁰, constituyéndose su obra en un valioso ejemplo para las generaciones más

⁶⁹ Los aspectos que esbozamos acerca del folletín son parte de nuestra pobre asimilación de lo dicho acerca de este género menor por el teórico italiano Antonio Gramsci en: **Cultura y Literatura**. Ediciones Península, Barcelona, 1967.

⁷⁰ Al respecto de esto Enrique Lihn señala: “suspendida la libertad de palabra, el hablante individual, que siempre es la par colectiva, debe elegir entre el silencio o la cháchara. Pues si el lenguaje no dialoga, esto es si no discrepa, se convierte en un mero sistema de señales como el de la abejas. La disfuncionalidad de un lenguaje muerto atrae a las moscas atrae a las moscas de la retórica, Hablar no cuesta nada si no se dice

jóvenes, que buscarán códigos que les permitan hablar de lo que no se puede. Las obras de estos dos escritores nacionales escapan ampliamente la clasificación desde la forma y se sitúan a nuestro entender, por su contenido y por el periodo de su gestación, dentro de la escritura narrativa que da cuenta, por medio de códigos cerrados de esta experiencia autoritaria.

El caso de Diamela Eltit es bastante más complicado, es quizás el más complicado de abordar dentro de los escritores de la narrativa chilena actual: la suya es una escritura, hermética, oscura –como toda escritura según la misma Diamela–, sin embargo, lo poco que podemos visualizar claramente es que está fuertemente marcada por la experiencia de vivir en un Chile posterior a la crisis del 73. Como ella misma lo admite en el prólogo de una de sus obras más controvertidas, **El Padre Mío**⁷¹: “Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías, es una pena, pensé.”⁷² La honda crisis del lenguaje, ya esbozada en las palabras de Lihn, nos prefigura una narrativa que testimonia, desde su forma y su contenido esta crisis. Diamela Eltit, perteneció al colectivo de acciones de arte, C.A.D.A., grupo de avanzada artístico-cultural, que expresó su crítica al autoritarismo desde los códigos cerrados del arte contemporáneo, interdisciplinario, híbrido, visual y vital, interviniendo el poco espacio público que quedaba en este país, de manera simbólica y significativa, en palabras del mismo Cánovas. La crisis que se nos presenta en la narrativa de Diamela Eltit tiene que ver con la brutal transacción valórica que sufrió este país, donde todo pasó, de un día a otro, a ser sujeto a la lógica mercantil, envolviendo a Chile en una nebulosa realidad consumista que tapaba, con el dulce placer de la posesión material, las estrategias de las castas militares y dirigentes para perpetuar su orden. Desde este caos, la Eltit, construye una narrativa que se ha tendido a llamar “neobarroca”, denominación que no nos parece del todo errada, dado el recargo visual y el ocultamiento verbal presente en las obras de la autora de **Lumpérica**, recargo que es síntoma del *horror vacui*; horror al vacío de una sociedad inmoral, carente de memoria, una narrativa que al mismo tiempo denuncia la vergüenza de una sociedad patriarcal que ha encontrado en la disciplina militar a sus exponentes más fieles. Las relaciones de la narrativa de

nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta en cuanto máscara, Pompier, el orador público” en: Lastra, Pedro: **Conversaciones con Enrique Lihn**. Xalapa, Universidad Veracruzana, centro de investigaciones lingüístico-literarias, Veracruz, México 1980, p. 113.

⁷¹ Eltit, Diamela: **El Padre Mío**. Francisco Zegers Editores, Santiago 1989.

⁷² Op. Cit. Eltit, p. 25.

Diamela Eltit con el nuevo *Roman* francés y en general con el pensamiento post-estructuralista, son medios de expresión que encuentra esta talentosa escritora para narrar su diferencia desde una sociedad, que en su opinión, sigue siendo esencialmente autoritaria, vigilada por el poder patriarcal, tal como los personajes de su novela **Los Vigilantes**.⁷³ Así como el ocultamiento en estos géneros “menores” por parte de Díaz Eterovic y Ampuero tienden a desnudar los vicios de la sociedad chilena del régimen Pinochetista y de esta manera evadir la censura y la prescripción Eltit, a través de su escritura oscura, difícil y barroca, crea códigos imposibles de detectar por los medios de censura, contribuyendo a dar cuenta de la crisis, a crear “otra”, esta vez desde el lado de los perdedores.

2. La narrativa de los “medio hermanos” del “boom” Latinoamericano, o el nuevo folletín

Las dificultades que acarrea todo tipo de clasificación a veces pueden llevarnos a escoger denominaciones que resulten bastante poco ortodoxas, para designar las diversas corrientes de la narrativa chilena actual. Bajo este extraño rótulo agruparemos las obras de tres escritores súper-ventas, en Chile y en el extranjero: Marcela Serrano, Luis Sepúlveda y Hernán Rivera Letelier. Los dos primeros se escinden de la “imaginación” folletinesca y el último de la categoría de “conceptismo popular”.

Lo primero es aclarar el por qué de nuestra mención al “boom.” Consideramos que pese a que la novela hispanoamericana de los años constituyó una de las influencias más fuertes en los narradores actuales (ver la nota de Carlos Franz en la introducción); sin embargo en los tres escritores que aquí nos ocupan, esta influencia emerge en sus textos de manera más gruesa, áspera, menos “digerida”, por así decirlo; haciendo que las fuentes de los discursos que los habitan, resulten fácilmente discernibles. A continuación, intentaremos exponer de manera breve y concisa algunas de las características del “boom”, para poder determinar con mayor exactitud la relación de estos tres escritores con el movimiento literario sub-continental más importante del siglo recién pasado y así ver en qué medida los define y los sitúa en directa relación con la lógica capitalista de la sociedad chilena de la post-dictadura.

⁷³ Eltit, Diamela **Los Vigilantes**, Editorial Sudamericana, Santiago, 1998.

Primero que todo, debemos tener claro que lo que hizo de la novela latinoamericana de los años 60 fue un verdadero fenómeno. No fue tan sólo la excepcional camada de escritores que comienzan a publicar sus novelas más importantes durante esa década⁷⁴, sino también el enorme trabajo editorial, de marketing y publicidad que hizo Carlos Barral, desde la editorial Seix-Barral. La novela del “boom” creó o su propio estilo, un estilo que fue garantía de calidad y buenas ventas en todo el mundo; más allá de haber sido un fenómeno literario, significó la internacionalización de nuestra narrativa. Acerca de este particular estilo del “boom” –que en realidad no es uno sino muchos, pero que, sin duda, tiene ciertos aspectos comunes– podemos decir que tiene la capacidad de configurar una imagen de latinoamérica no desde el retrato de los grandes acontecimientos histórico-políticos de la región, sino desde sus universos más ínfimos y aparentemente sin importancia, de manera sutil y, en muchos casos, metafórica. Al respecto resultan importantes los planteamientos de Ángel Rama, uno de los más reputados críticos del “boom.” El gran uruguayo advierte esta capacidad de configurar desde universos presuntamente insignificantes, las fuerzas que están moviendo la historia en determinado tiempo⁷⁵. Claves en esta narrativa resultaron la creación de universos simbólicos (el Macondo de García Márquez, Comala de Rulfo y Santa María de Onetti), la conversión del personaje popular en protagonista, más allá del adorno, la transposición de distintas realidades culturales en el mismo espacio tiempo, transposición que, para Alejo Carpentier, será clave en la gestación de lo “real maravilloso”⁷⁶ así también serán importantes algunos de los fenómenos que se dan en el llamado “post-boom” o “generación novísima”⁷⁷, tales como la narrativa testimonial – pensamos en los casos del cubano Miguel Barnet, de la mexicana Elena Poniatowska, y de la guatemalteca Rigoberta Menchú– que emergen fuertemente en el panorama hispanoamericano en la década de los 70. Por otra parte clave es también el surgimiento de una narrativa

⁷⁴ A saber la cantidad y calidad es asombrosa, Vargas Llosa, Donoso, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, etc.

⁷⁵ Acerca de las novelas del ciclo de Macondo de Gabriel García Márquez, Rama dice: “*la vida en un pueblecito colombiano, Macondo, (que viene, claro, del Yoknapatawpha de Faulkner), con su repertorio de vecinos humildes, miserables, esperanzados, entregados todos a las menudas esperanzas de la vida pueblerina: Ningún asunto grande, ningún problema de estado, ningún fenómeno revolucionario: y sin embargo nadie ha penetrado mejor-más objetivamente-en la totalidad de la realidad colombiana de nuestro tiempo*”, Rama, Ángel: *Diez problemas para el novelista latinoamericano* en Loveluck, Juan: **La novela hispanoamericana**. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1969 p. 318.

⁷⁶ Vid. Carpentier, Alejo: *América ante la joven literatura europea*, en **Crónicas. Tomo II**, Siglo XXI editores, México, 1986. pp. 297-304.

⁷⁷ Para Ángel Rama *Novísimos*, corresponde a la generación de 1972, según el esquema que propone Cedomil Goic en su **Historia de la novela hispanoamericana**. Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, 1977.

femenina, que de una u otra manera, repetirá algunos de los imaginarios de la novela el “boom”, dándole un especial énfasis al testimonio político–contingente, cuyo caso más paradigmático es la chilena Isabel Allende y la mexicana Rosario Castellanos.

Una característica, entre otras, de la narrativa del post-boom es la fuerte inclusión del elemento paródico ,pensamos en novelas como **De Donde son los Cantantes** de Severo Sarduy, en la cual el escritor cubano, recrea un prostíbulo homosexual, en una playa de La Habana, que parodia **La Casa Verde** de Mario Vargas Llosa. Otro elemento que comienza a ser fuertemente digerido, es la cultura “pop”, el elemento urbano, la música y los medios de comunicación, en gran parte asimilados de la narrativa contracultural norteamericana de la generación *beat*. Las obras de los mexicanos Pacheco, Agustín y Sainz reciben un fuerte influjo de las obras de Kerouac, Burroughs y compañía. Finalmente, a esta extraña mezcla entre parodia y “pop” se agregará el elemento lírico, cuyo ejemplo más claro es el narrador cubano Reinaldo Arenas, quien , partir de una narrativa que mezcla el neobarroco de Lezama, con el elemento político–contingente, elabora una obra llena de claves simbólicas, arranques poéticos e innovaciones formales⁷⁸.

Como bien sabemos, la novela hispanoamericana del “boom” y del post–boom, goza de un gran prestigio, que le ha valido hacerse de un gran número de lectores alrededor del mundo, estas novelas, las ya canónicas novelas latinoamericanas contemporáneas, han creado un modelo de lo que debe ser una creación en prosa proveniente de estos lares, lo que ha jugado en contra de quienes han querido innovar en relación a estas características, así como también ha creado una imagen estereotipada de nuestra narrativa fuera y dentro de nuestras fronteras. En el mercado editorial, aquello que es considerado auténticamente latinoamericano debe tener algo que ver con el realismo mágico de Gabriel García Márquez, para la crítica periodística norteamericana y europea resulta imposible concebir una novela proveniente del hemisferio sur de nuestro continente desprovista de las particularidades que posee nuestro continente remarcadas por el autor de **El amor en los tiempos del cólera**⁷⁹. Muchos escritores, de dudosa calidad literaria, han caído en el “formulismo”, en el re-editar las técnicas,

⁷⁸Para una acabada descripción de la generación *novísima* ver: Rama, Ángel (editor): **Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980**. México, Marcha editores, 1981.

⁷⁹ Sobre esta problemática en particular, y a raíz de un artículo publicado en la edición norteamericana de la *Newsweek*, correspondiente a julio del 2002, escribí un artículo que está publicado en la revista virtual *Literanauta* correspondiente al verano de 2002. vid. www.literanauta.uchile.cl

los imaginarios y las principales temáticas de la novela canónica latinoamericana, con el propósito de entrar en el gran mercado editorial del mundo.

Consideramos que el hecho que la llamada “nueva narrativa chilena” sea un invento editorial de Jaime Collyer, es bastante decidor con respecto a nuestros tiempos y al peso de las casa editoriales, en lo concerniente a la selección del material publicable y la configuración de imágenes públicas comerciadas. En este sentido no es difícil creer que las obras de Luis Sepúlveda, Marcela Serrano y Hernán Rivera Letelier, estén, en gran medida, construidas desde una óptica meramente editorial, con propósitos comerciales. Se trata de obras que, literariamente hablando, muestran una evolución técnica, de tratamiento de contenidos, una asimilación de la tradición y una preocupación estético–temática bastante inferior a la de sus contemporáneos. Es más, reeditan muchos de los estilos paradigmáticos de la novela del “boom” y del post-boom, mostrando un evidente atraso incluso con la tradición local. El problema es que las tramas y la forma de plasmarlas al papel, muestran una falta de preocupación estética verdaderamente preocupante. Analicemos el caso de Marcela Serrano, quien practica una mezcla entre la narrativa testimonial y la narrativa feminista; sin embargo se trata, evidentemente, de un feminismo “soft”, liviano, digerible para la señora conservadora de clase acomodada, que utiliza el modelo del testimonio para lograr una mayor intimidad con su público lector. Los mismos títulos de las novelas apuntan a realzar el carácter melodramático de estas creaciones: **Antigua Vida Mía**, **Lo que Está en mi Corazón**, **Para que no me Olvides**, **Nuestra Señora de la Soledad**, son algunos de los ejemplos más claros al respecto. Sin embargo no se trata aquí de obras meramente folletinescas, al estilo de Corin Tellado. En cada una de ellas reside un sustrato ideológico importante, un recargo de elementos estereotípicos femeninos y latinoamericanos: la fuerte presencia de lo sexual, los tópicos de las mujeres solas, los espacios urbanos agobiantes y los espacios naturales exóticos, los motivos de índole maravilloso-mágico-sobrenatural, la contingencia política, etc, sustrato que le permitiría a estas novelas, adquirir, a los ojos de un lector medio, una jerarquía superior al mero folletín de entretenimiento, y así poder acceder a los mercados europeos y norteamericanos, como literatura “seria”.

Lo mismo sucede con el caso de Hernán Rivera Letelier, quien adoptando superficialmente algunos de los rasgos más conocidos de la novela del “boom”, construye novelas de consumo masivo, utilizando los tópicos del realismo mágico y una exuberancia

verbal cortaziana, para penetrar en las esferas de la literatura mayor. La inteligencia que tuvo Rivera fue la de convertir la pampa salitrera del norte de Chile en un espacio mítico, similar al Macondo de García Márquez, donde transcurre un tiempo mítico, cuestión que justificaría escribir prácticamente lo que quiera respecto de cualquier cosa. Rivera es el ejemplo más claro de esa libertad creativa entendida a priori, como lo señalábamos en nuestra introducción, avalada por una crítica periodística condescendiente que le alaba haber convertido el “aburrido Chile” en un espacio mítico, mágico. Este caso es aún más terrible, en el sentido que nos encontramos con un escritor que se aprovecha de los imaginarios garcíamarqueanos y los explota hasta reventarlos mediante un lenguaje recargado hasta la obscenidad, que llega a utilizar hasta cuatro adjetivos para calificar algo, que mezcla un lenguaje literario culto con jergas populares, claramente impostadas, en un ejercicio que resulta un completo desastre. En definitiva, una narrativa recargada, tópica y construida en base al lugar común literario, que se aprovecha del éxito del realismo mágico en el mundo (veta explotada por nuestra candidata a premio nacional, Isabel Allende, hasta el cansancio) y la utiliza para ingresar como narrativa auténticamente latinoamericana al gran mercado mundial, que no acepta otra cosa de este lugar del mundo.

El caso de Sepúlveda tiene que ver más o menos con los mismos puntos. Él explota todo tipo de género de consumo: el relato de aventuras, el de detectives, la novela negra, la novela realista mágica, el testimonio político, todos y cada uno de ellos, utilizando como plataforma la crisis política del 73', plasmándola desde cada uno de estos géneros, lo que nos habla, evidentemente, de un aprovechamiento que roza lo inmoral, de este trágico suceso.

La obras de estos autores se articulan en torno a la crisis del 73' en la medida en que se aprovechan de ésta, por el interés que genera en un público lector sujeto a 17 años de censura, deseoso de informarse sobre aquello que les fue ocultado. Sus obras responden a la lógica de sociedad neoliberal de la transición, desde la cual surge la decisiva figura del editor, cuyo rol consiste en seleccionar cuidadosamente, según criterios de mercado, las obras “publicables.” Se trata de escritores de consumo, preocupados de elaborar discursos que les permitan penetrar los mercados interno y externo, escritores que escriben para un público determinado, no capaces de crear su propio público lector.

3. La narrativa contracultural

Quienes entran en esta denominación, son aquellos narradores que Cánovas agrupa bajo el rótulo de “*imaginación publicitaria*”, cuyos principales representantes son el súper ventas Alberto Fuguet y su eterno compinche Sergio Gómez. Es importante determinar en qué sentido la “*imaginación*” de estos narradores es publicitaria, pues no intentaremos reducir estas obras a mercancías prefabricadas para un público determinado, como usualmente lo ha hecho la crítica.

Efectivamente las obras de Fuguet y Gómez están más influidas por el video clip y la Internet que por Flaubert y Proust, lo cual, por un lado les resta peso específico, literariamente hablando, pero por otro las hace más hijas de su época, lo que les otorga un innegable valor documental. Hablamos de obras que nos presentan una realidad superficial, donde abundan los detalles sin importancia, que al fin y al cabo son los que sustentan estas narraciones, las cuales se construyen a partir de la técnica cinematográfica del montaje, escogiendo dentro de la fábula aquellos episodios que él considere más significativos o dignos de ser transmitidos. En el caso de la novela “publicitaria” chilena, las experiencias que nos transmiten estos narradores carecen de toda importancia y, en muchos casos, están más relacionadas con su experiencia de consumidor y/o televidente que con su experiencia vital, prefigurando un sujeto que desea (consciente o inconscientemente) desconectarse de su realidad o que, en su defecto, ya ha sido desconectado(alienado) de ésta.

La construcción de un mundo a partir de la reproducción de las experiencias mediáticas de un narrador consciente de su alienación y de la del resto de los personajes, busca esbozar una atmósfera en la que esta realidad árida y superficial se confunda con la subjetividad de un narrador que se sabe excepcional, pero que ha sido arrastrado indistintamente por un sistema que no reconoce, ni acepta excepciones.

Evidentemente hay aquí una incorporación de la lógica massmediática, de la estética del video clip, del montaje cinematográfico, de la descripción de estados de conciencia de sujetos alienados por este “bombardeo” comunicacional; nada de esto resultaría en absoluto reprochable si estos escritores no se ufanan constantemente de haber creado una estética nueva, capaz de dar cuenta de la realidad latinoamericana de manera más certera y realista que

la novela del “boom”, la cual ellos, con una arrogancia que bordea la insensatez, dicen haber matado.

Evidentemente las narraciones de Fuguet y compañía están marcadas por el fenómeno *media*, mas también por cierta tradición narrativa norteamericana, a quienes, de manera más secreta que inconsciente adoptan como padres. Su “orfandad”, sin embargo no es, como ellos han querido ver, un “parricidio”, sino más bien el rechazo adolescente del hijo al padre, producto de una pubertad tormentosa; el niño se da cuenta que el padre no es aquel ser perfecto y lleno de virtudes que él imaginaba, sino un individuo de carne y hueso igual que él, lleno de defectos. Esta concepción, por ridícula que parezca, es la que el mismo Alberto Fuguet expresa a cerca de Gabriel García Márquez: *“Como sucede también con tus padres, con el paso de los años sientes la necesidad de distanciarte de ellos. No sé bien como empecé a distanciarme de Gabo (de partida no toleré eso de que le dijeran Gabo). Creo que fue cuando me di cuenta que para cierta gente que no toleraba del todo, Gabriel García Márquez era su autor favorito. La ultra-izquierda que odiaba la cultura pop de U.S.A y, sobre todo las películas de Hollywood que me gustaban, lo alzaba como un ídolo, junto a esos cantautores como ‘Silvio’ y ‘Pablo’”*⁸⁰. Fuguet y compañía no sintieron como propias las voces de la gran novela hispanoamericana del “boom” debido a su alto contenido ideológico, novelas que pretenden construir una idea global de Latinoamérica, así, las obras de los autores de **Tinta Roja** y **La mujer del policía**, reaccionan ante esta visión buscando nuevos referentes, nuevos padres, que no podrán encontrar en Chile en la medida en que las novelas de la generación *novísima*, (predecesores de la llamada nueva narrativa) comenzarán a escribir en un registro similar al de los novelistas del “boom”, producto de la coyuntura política⁸¹

Así, de esta sensibilidad individualista y massmediatizada surgirá una identificación natural con cierta tradición narrativa Norteamericana, que tiene su germen en la llamada generación “*Beatnik*”, cuyos representantes más importantes –en narrativa– son Jack Kerouac y William Barroughs escuela que propiciará la escritura automática, la experimentación, y por sobre todo las imágenes sórdidas de mundos suburbanos que simbolizarán todo el desencanto

⁸⁰ Fuguet, Alberto: *Un Largo y Sinuoso Camino* en *Reportajes de La Tercera*, Edición correspondiente al Domingo 13 de Octubre de 2002, Santiago de Chile, pp. 18-19.

⁸¹ El cambio de registro es innegable, basta comparar la primera novela de Skármeta **Soñé que la Nieve Ardía** –en la cual se encuentran registros de habla cotidiana, de jergas juveniles y una temática que tiende más a la deconstrucción de un mundo que a la construcción de uno– con la novela **No Pasó Nada**, escrita en los años ochenta, y que retrata la vida de un joven hijo de exiliados chilenos en Alemania. La narrativa de los novísimos en Chile, y en Latinoamérica en general, tenderá a la ideologización producto de la caída de los gobiernos de corte marxista-leninista en la región, jugando un importante papel en lo concerniente al

de la generación de la post-guerra en los Estados Unidos. Los personajes de las novelas “beat” son marginales que vagan por las carreteras, sujetos que han perdido la fe en los macrorelatos de la patria, en la familia y el progreso; se presentan como desencantados que se entregan la vorágine de estas sociedades de consumo y ya no tienen la esperanza que insertándose en el modelo, alcanzarán algún tipo de redención. Se trata de personajes desideologizados, vaciados por la experiencia de la civilización que buscan en esta automarginación una experiencia vital trascendente, más allá del materialismo de la sociedad capitalista, experiencia que puede ser el arte, pero un arte desprovisto de la lógica racional que implica la escritura consciente. El particular estilo de los *beatniks*, así como su visión del arte y la literatura tendrán una fuerte repercusión en las generaciones posteriores. Así surgirán los Bukowski, los Salinger y los Breat Easton Ellis, escritores de corte minimalistas, cuyas narraciones descentradas, llenas de personajes decadentes desafían, de manera infructuosa, el *establishment* americano. Así su narrativa retratará la sordidez de los enfermos, asesinos, prostitutas y de una amplia gama de decadentes. Estos escritores construirán una literatura que buscará principalmente dar cuenta de la imposibilidad de la libertad y de los costos que ésta acarrea en una sociedad represora como la Norteamericana. Al liberarse de los convencionalismos, de la necesidad de escribir acerca de temas trascendentes y al privilegiar temas mundanos, íntimos sin ninguna pretensión intelectual ordenadora de mundo, pretenden reafirmar la libertad del individuo. Las experiencias que se transmiten son simples, cotidianas, cercanas en muchos sentidos a la poesía de Ginsberg, William Carlos Williams y de Nicanor Parra, la gratuidad de estas temáticas son un gesto, un grito desesperado que exige la libertad del artista; una literatura de los vencidos, de aquellos que sólo encuentran su triunfo en la escritura.

Generalmente en las novelas de estos autores encontramos narradores en primera persona, que son estos marginales generalmente poseedores de esta verdad trascendente, cuyo conocimiento les ha hecho alejarse del mundo o convertirse en antisociales, ermitaños o misántropos. La figura no es la del redentor, sino la de un personaje excepcional, que sin embargo no tiene ninguna incidencia en el universo que habita⁸² y que producto de éste mundo

resguardo de la memoria, pero empobreciéndose estéticamente y produciendo poca influencia en las generaciones posteriores.

⁸² Pese a tales características, no podríamos hablar de un “héroe mediocre”, en el sentido Lukacsiano del término, en tanto el héroe mediocre tiene la característica de no tener una incidencia significativa en el mundo que habita, pero se aprovecha de este y trata de ascender social y económicamente en la escala del mismo.

que ha perdido su centro, es arrojado a la periferia y condenado al silencio o al anonimato. Richard Rees, un enconado defensor de la obra del autor de **The Catcher on the Rye**, describe a los personajes arquetípicos en la narrativa de Salinger como “*un cómodo círculo de almas tiernas y simpáticas que se consideran a sí mismas las únicas personas ‘reales’ en un mundo atestado de patéticos falsarios. O los únicos seres humanos en un rebaño de paquidermos*”⁸³. La contraposición es clara, se nos muestra un personaje excepcional en un mundo decadente, de seres alienados, cuyas identidades están sujetas a fenómenos ajenos a sus subjetividades. La descripción del mundo que este ser excepcional, el protagonista, hace, es tan importante como la construcción de él mismo, en tanto la comparación entre el mundo y la conciencia clara que tiene el narrador en primera persona de la decadencia y alienación de este universo narrado, aumenta el efecto de excepcionalidad del narrador-personaje y lo asienta definitivamente como el último bastión de conciencia en un mundo plagado de falsarios y paquidermos, dignos ejemplares del zoológico de Ionesco.

En este sentido el carácter “publicitario” que le asigna Cánovas a las novelas de Fuguet y Gómez no sería un rasgo del todo definitorio, en tanto la apropiación (parcial) de los elementos de la comunicación masiva responden a un propósito determinado y no son un fin en sí mismo; responden a la necesidad de un construir universo donde el concepto de individualidad está absolutamente degradado, producto de la homogeneización y de la unificación de criterios que producen los *massmedia*. El rescate de la subjetividad y la reafirmación del yo por oposición a un nosotros artificial, que ya no es producto de la existencia de una *comunidad* sino de esta unificación de criterios que en las últimas décadas del siglo pasado convirtieron al pueblo en masa.⁸⁴ Es un rasgo propio de las tendencias contraculturales⁸⁵, tales como la música rock, los video clip y de la tradición literaria iniciada por los *beat* en los Estados Unidos a la cual nos hemos referido, rasgos permanentes en la narrativa de Alberto Fuguet y Sergio Gómez. La estética contracultural (que surge como una

Los personajes de Salinger, Bukowski y compañía no tienen absolutamente ninguna incidencia y en el mundo que habitan y además, su actitud con respecto a este es de renuncia, no de aprovechamiento.

⁸³ Rees, Richard *La situación de Salinger*, en Harry T. Moore **Novelistas Norteamericanos Contemporáneos**, Editorial Hobbs-Sudamericana, Buenos Aires 1967, p. 135.

⁸⁴ La definición de pueblo utilizada aquí corresponde a la de Gabriel Salazar, desarrollada en su **Historia de Chile. Tomo I**, Editorial Lom, Santiago de Chile 1999. La de masa es la que define Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados*, Editorial Tusquets, Barcelona 1997.

cultura contestataria a la oficial) es aquella que viene a ocupar el lugar del padre (un padre múltiple) en la narrativa de estos autores, quienes verán en los procedimientos de ésta, un eficaz vehículo para intentar rescatar la individualidad perdida. Para reivindicar su derecho a la diferencia en una sociedad totalitaria como la nuestra durante el régimen militar. Se oponen a la homogeneización, a la conversión de los ciudadanos en consumidores alienados, provistos de una identidad artificial impuesta desde el poder, donde los sujetos se definen en relación a sus posibilidades adquisitivas. A esta cultura de masa, oponen una cultura del yo, una contracultura opuesta al racionalismo, al economicismo y al utilitarismo, pero que utiliza los medios de expresión de ésta para denunciar sus vicios de manera clara y evidente. Es en este sentido que la escritura narrativa de estos novelistas nos parece más contracultural que publicitaria, en tanto los discursos publicitarios son sólo un recurso más utilizado por estos narradores para lograr este efecto de excepcionalidad del narrador-protagonista, un efecto de resistencia a la cultura oficial, efecto de bastión contracultural.

4. La actual narrativa realista

Quizás una de las denominaciones menos afortunadas hechas por Cánovas es la de “imaginación poética”, en la cual agrupaba una amplia gama de obras y de escritores sin lograr encontrar un denominador común que las cohesionara. Lo “poético”, en términos aristotélicos, es todo lo literario, las artes poéticas son aquellas que imitan mediante la palabra⁸⁶, por lo cual, esta definición de Cánovas, es, decididamente la más vaga e imprecisa de todas. El hecho de que los escritores que supuestamente adscribirían a la tradición *poética* sean aquellos que practican los géneros más tradicionales de la narrativa, que se manejen diestramente en los tejidos intertextuales, que reconozcan un mayor influjo de la tradición literaria, y un nivel estético, no superior, sino más depurado, no resulta un argumento suficiente como para aseverar que ellos sean escritores (los únicos “poéticos”) y el resto no. Me parece que dentro de todo, los escritores pertenecientes a las imaginaciones paródicas, grotescas, al realismo manierista y otros inclasificables para Cánovas (Contreras, Franz, Collyer) continúan, de una u

⁸⁵ La contracultura es, como la define Fabio Salas, una serie de discursos alternativos al oficial, que se construyen en base a los despojos de éste, a su misma lógica pero la mayoría de las veces parodiándolos o carnavalizándolos. Salas Zúñiga, Fabio: **El Grito del Amor**, Editorial Lom, Santiago de Chile 1998.

⁸⁶ Aristóteles: **Poética**. Editorial Gredos, Madrid, 1996, libro I.

otra manera con la tradición realista de la novela chilena, desde sus particulares subjetividades, pero, a nuestro juicio, con una intención no común, pero sí bastante parecida.

La novela realista es un género de origen burgués,⁸⁷ que da cuenta de la manera más fidedigna posible de la realidad que retrata; la novela realista post-romántica tiende a la objetivación del mundo que representa. Este objetivismo exacerbado, que podemos notar en la narrativa de un Gustave Flaubert o de un Honoré de Balzac, tiene un propósito bien definido, que guarda estricta relación con la clase social desde la que surgen estas obras y con una de sus características más notorias: la tendencia que tiene esta a revolucionarlo todo, como bien lo constata Karl Marx, en el **Manifiesto Comunista**⁸⁸, la burguesía es la gran gestora de las reformas en el mundo moderno: la revolución industrial, la revolución francesa, la independencia norteamericana, la revolución rusa y en las artes y letras, el nacimiento de la novela y del surgimiento de las vanguardias artísticas entre otras. La novela realista, es como ya hemos dicho, un género netamente burgués, que retrata las experiencias de la vida esta nueva clase dominante desde una óptica lo más objetiva posible, desde el estilo indirecto libre, hasta la narrativa naturalista de corte experimental, tendiendo mediante este ejercicio de distanciamiento y objetivización a la persuasión⁸⁹. Esta persuasión opera con el propósito de provocar una transformación social. Se denuncian situaciones anómalas, injusticias y deformaciones sociales; situaciones límites con el fin de crear conciencia de su existencia al público lector, pero se hace de manera distante y objetiva, para que esta denuncia no sea descartada de plano, para que no aparezcan intereses o ideologías comprometidas en la representación. Quienes escribían estas novelas creía irrevocablemente en la literatura como un vehículo de educación y de transformación social. Estas novelas, desde **Los Miserables** de Víctor Hugo hasta las novelas de Joaquín Edwards Bello, ya bastante avanzado el siglo XX en Chile, estas novelas denuncian una sociedad en crisis, que ha perdido su norte y que debe ser reformulada desde sus cimientos.

⁸⁷ Todas estas consideraciones acerca del origen burgués de la novela están extraídas principalmente de dos textos de Lukacs: **La Novela Histórica**, Editorial Era, México, 1966. Y **Significación Actual del Realismo Crítico**. Editorial Era, México 1963.

⁸⁸ Marx, Karl: **Manifiesto Comunista**, Editorial Siglo XXI, México, 1992.

⁸⁹ No olvidemos la preponderancia de los discursos positivistas y empirista que sostenían la posibilidad de alcanzar la felicidad a través del progreso científico y técnico, en este sentido, es entendible la adopción del discurso científico-altamente reputado- por parte de los novelistas, para sus fines persuasivos y de transformación social. Vid, Horckheimer, Max y Adorno T.W: **La Dialéctica del Iluminismo**, Sur-Sur, Buenos Aires, 1969.

En Chile, por razones varias, la narrativa ha estado marcada fuertemente por la tradición realista, y los prosistas han tenido una sostenida tendencia a concebir la novela y el cuento como vehículos de denuncia, educación y transformación social, para lo cual han seguido, se han hecho valer de los recursos con los que cuenta la tradición realista a través de toda nuestra historia literaria. Para esto: la incorporación de un narrador omnisciente, especie de figura divina que ordena el mundo desde su perspectiva, que es evidentemente crítica y moralizante, la objetivización y el distanciamiento del estilo indirecto libre, la fórmula “experimental” de la novela naturalista, la utilización del grotesco para exacerbar las cualidades negativas y monstruosas de algún ente o comportamiento anti-valórico, la parodia, con el fin de satirizar los comportamientos falsos, las clásicas máscaras del arribismo y la perversión entre otros. Es sin duda una particularidad en nuestra narrativa que las innovaciones de la corriente de la conciencia no produjeran un quiebre total con respecto a nuestra tradición realista, sino más bien se asimilaran. En éstas el foco del narrador se vuelca sobre la psiquis de un individuo y reproduce, tanto sus acciones en el mundo representado como su realidad mental, sus estados de conciencia a través de las técnicas del monólogo interior y el soliloquio, la mayoría de las veces marginal y sin capacidad de ejercer algún tipo de incidencia sobre el mundo más bien sujeto a los designios de su ambiente; es el clásico héroe mediocre Lukacsiano,⁹⁰ presente en todas las novelas modernas, sujeto a los designios del mundo.

Con este tipo de personajes, y con este tipo de narraciones son las que nos topamos en la narrativa chilena actual, sobre todo en las obras de Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine y Carlos Franz, a quienes utilizaremos como paradigmas. La existencia de este héroe mediocre, nos habla ya de un intento de denuncia, pero el hecho que se haga desde el punto de vista del narrador en primera persona –o donde se alterne este narrador en primera persona con el omnisciente, como en el caso de Fontaine–, hace que esta idea se vaya diluyendo. Evidentemente a partir de la descripción de los estados de conciencia de estos héroes mediocres, como los de **Santiago Cero** de Carlos Franz, como el protagonista de **La Ciudad Anterior** de Gonzalo Contreras, nos dan cuenta de una realidad alienada, de individuos desarraigados, perplejos ante las transformaciones que ha sufrido Chile durante los años del gobierno militar⁹¹, que ya han perdido todo tipo de fe en las grandes utopías de cambio social.

⁹⁰ Op.cit Lukacs, *La novela histórica*.

⁹¹ Algo similar ocurre en las novelas de Carlos Cerda, escritor que se encuentra en el límite entre esta generación y la novísima, donde los personajes desarraigados, retornados del exilio, nos dan cuenta de este desarraigo, de la dicotomía Chile antes y después del 73^o, de una situación de añoranza y desilusión, que

Podemos leer esta desilusión desde la estructura formal de estas novelas, el realismo psicológico, hijo de las épocas de crisis y la pérdida del referente “narrador omnisciente”, es decir, de un ente que ordene el mundo, que nos de una visión crítica de éste, más allá de las subjetividades de los personajes, nos habla de un desorden, de una pérdida de la capacidad crítica, acaso de una entrega. El caso es que no es así, no al menos de manera tan tajante, las nuevas novelas realistas chilenas intentan, a través de una estructura en algunos casos más psicológica, en otros más dialógica, en otros más paródica y humorística, exteriorizar mediante el uso de la ironía (“*mediante la ironía se dicen las verdades más grandes en la época moderna*”, decía Kierkegaard⁹²), una ironía que se puede expresar mediante el grotesco, como lo hacía magníficamente Donoso, y como lo hizo el siglo XIX, José Victorino Lastarria, en una interpretación Huguiana del grotesco, mediante la parodia, como lo hace Darío Oses, o como lo hizo Jorge Edwards en **El Museo de Cera**. El punto es que todas esas “sub-imaginaciones” que propone Cánovas dentro de la “imaginación poética” son tópicos recurrentes del realismo, en este caso, en la narrativa chilena actual, es un realismo bastante tradicional, que tiende a la denuncia a través de la utilización de los recursos con los que esta valiosa tradición cuenta, a una denuncia de la sociedad actual, de como llegó a convertirse en eso, a través de retrospectivas noveladas, cuadros satíricos de época, novelas visualmente grotescas, se intenta una exégesis literaria, que tiene bastante que ver con las raíces del realismo, una exégesis que busca describir la sociedad actual, luego de años de censura, mostrarla en su precariedad, y tender al cambio social, u al menos a una mediana toma de conciencia.

conduce a la contemplación y al inmovilismo, nos habla directamente de la caída del último de los grandes referentes: la política, arrasado por el mercado. Vid Cerda, Carlos: **Escrito con L**. Alfaguara, Santiago, 2002.

⁹² La cita está tomada de la introducción del libro de Berman, Marshall: **Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire**. editorial siglo XXI, México, 1995.

CONCLUSIÓN, BREVE REFLEXIÓN Y LAS DISCULPAS DEL CASO.

El cumplir el propósito que nos habíamos planteado en este trabajo ha sido, sin lugar a dudas un ejercicio extenuante, el realizar crítica sobre la crítica es un reto que es muy difícil de abordar, dada la poca cantidad de antecedentes que existen al respecto. En este informe, hemos intentado revisar los postulados acerca de la llamada “nueva narrativa” del profesor Rodrigo Cánovas. No está de más repetir cuan importante nos ha significado su trabajo, y de valorar el constante ejercicio que él hace por elaborar discursos críticos sobre la literatura chilena actual, más allá de que no compartamos sus puntos de vista, creemos estar en la misma senda.

Nuestra crítica ha apuntado, por sobre todo, a elaborar un discurso crítico desde las obras de los autores de la nueva narrativa más que desde la imagen pública que éstos, las editoriales y los medios de comunicación, se han encargado de crear; y con el que, según hemos visto, Cánovas es demasiado condescendiente. En una época donde la imagen lo es todo, y tanto las identidades como los reductos identitarios se construyen desde la implacable lógica del mercado y los medios de masas, hemos intentado, en un humilde esfuerzo, recobrar el viejo impulso de la crítica literaria, encarnado en las figuras de Cedomil Goic, José Promis, Hernán Díaz Arrieta “Alone” y matizarlo con las nuevas corrientes que nos parecen valiosas, como la crítica cultural del profesor Grínor Rojo, y trabajar arduamente para conectar los textos literarios de esta narrativa chilena actual con los discursos a los cuales han estado expuestos. La propuesta superficialmente puede parecer innovadora, sin embargo lo que hemos intentado hacer es establecer un eje, que en este caso ha sido la crisis del 73’, la sociedad autoritaria y la sociedad neoliberal de la post-dictadura, sobre el cual se articulen estos textos.

El tomar un hito histórico como referente de una corriente literaria, o generación, no es nada nuevo, ni en Chile (recordemos la generación del 38, que se agrupa en torno al gobierno del frente popular) ni en el mundo (recordemos la generación del 98 en España, que se define en relación a la pérdida de la última colonia, Cuba), es por tanto que lo que hemos tratado de hacer en este trabajo es exactamente eso, definir una generación en razón a una de nuestras crisis históricas más importantes, ver como a partir de estas experiencias históricas se han construido una serie de registros narrativos de suma importancia y de gran valor, que han

sido opacados por la publicidad a la cual han estado sujetos estos narradores, publicidad y marketing que, nos guste o no, predispone de manera negativa a la crítica.

Desde esa perspectiva comprendo el afán de Cánovas, como un esfuerzo reivindicativo, ante los prejuicios de la crítica universitaria, sobre todo, sin embargo de la reivindicación a la parcialidad, hay un paso muy grande, que es el que en la segunda y tercera parte de nuestro trabajo hemos intentado delinear. Si bien es cierto que existen una serie de autores de gran valor, a los cuales aún les queda mucho por dar, también existen aquellos que escriben para un público determinado siendo incapaces de crear el suyo, bajo los estrictos criterios del mercado, a ellos hemos intentado abordarlos con el fin de demarcar aquello que, hasta el momento y según nuestra humilde opinión, merece ser salvado de la quema, narrativa comercial, de consumo que nada aporta a nuestra historia literaria y que, mezclada con autores que sí tienen un peso específico en el panorama actual de nuestras letras, sólo producen el desprestigio de aquellos narradores que se esfuerzan por ganarse un lugar en el canon.

En conclusión, utilizamos el trabajo de Cánovas por parecernos el más serio y completo para comenzar a construir nuestros propios juicios al respecto, para abordar esto que es tan reciente, tan inmediato y tan fugaz, como todo hoy en día, que se nos escapa de las manos apenas logramos captarlo. Esperamos que este trabajo pueda ser algún aporte en este sentido, en el lograr captar algo de estas nuevas generaciones que, nos guste o no, algo tienen que decirnos. Nos a costado mantener el rigor, la disciplina e intentar justificar todo de manera adecuada, las conclusiones en realidad no son tales, las mías están en cada revisión, en cada re-clasificación, en cada comentario y en cada nota, las suyas, sólo usted dirá.

Rancagua, Marzo de 2003.

BIBLIOGRAFÍA

1. Textos literarios

- Allende, Isabel: **La Casa de los Espíritus**. Editorial Sudamericana, Santiago 1992.
- Ampuero, Roberto: **Nuestros Años Verde Olivo**. Planeta, Santiago 2000.
- Borges, Jorge Luis: **Ficciones**. Emecé, Buenos Aires 1995.
- Cerda, Carlos: **Escrito con L**. Alfaguara, Santiago 2002.
- Collyer, Jaime: **El Infiltrado**. Monadori, Madrid 1989.
- Contreras, Gonzalo: **La Ciudad Anterior**, Alfaguara, Santiago 2001.
- Contreras, Gonzalo: **El Nadador**, Alfaguara, Santiago 2002.
- Díaz Eterovic, Ramon y Muñoz Valenzuela, Diego(editores):
Contando el Cuento. Editorial Sinfronteras, Santiago 1986.
- Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego(editores):
Andar con Cuentos. editorial Mosquito, Santiago 1992.
- Díaz Eterovic, Ramón: **La Ciudad Está Triste**. Lom, Santiago 1999.
- Díaz, Eterovic, Ramón: **Nadie Sabe más que los Muertos**. Lom, Santiago 2000.
- Donoso, José: **El Obsceno Pájaro de la Noche**. Alfagura, Santiago 1998.
- Edwards, Jorge: **El Museo de Cera**. Barcelona, Tusquets 2000.
- Eltit, Diamela: **Lumpérica**. Seix-Barral, Barcelona 2001.
- Eltit, Diamela: **El Padre Mío**. Francisco Zegers Editores, Santiago 1989.
- Fontaine, Arturo: **Oír su Voz**. Planeta, Buenos Aires 1992.
- Fontaine, Arturo: **Cuando éramos Inmortales**. Alfaguara, Santiago 1999.
- Franz, Carlos: **Santiago Cero**. Editorial nuevo extremo, Santiago 1989.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio(editores):
Cuentos con Walkman. Planeta, Santiago 1993.

- Fuguet, Alberto y Gómez Sergio(editores):
Mc Ondo. Mondadori, Barcelona 1996.
- Fuguet, Alberto: **Sobredosis**. Alfaguara, Santiago 1996.
- Fuguet, Alberto: **Mala Onda**. Planeta, Santiago 1994.
- Gómez, Sergio: **La Mujer del Policía**. Alfaguara, Santiago 2001.
- Oses, Darío: **Machos Tristes**. Planeta, Santiago 1992.
- Parra de la, Marco Antonio:
La Secreta Guerra de Santiago de Chile. Planeta, Santiago 1989.
- Rivera Letelier, Hernán: **La Reina Isabel Cantaba Rancheras**. Planeta, Santiago 1994.
- Salinger, Jerome David: **El Guardián en el Centeno**. Alianza, Madrid 1999.
- Sarduy, Severo: **De Donde son los Cantantes**. Joaquín Mortiz, México 1967.
- Skármeta, Antonio: **No Pasó Nada**, Pehuén, Santiago 1985.
- Serrano, Marcela: **Antigua Vida Mía**. Alfaguara, Santiago 2000.
- Serrano, Marcela: **Para que no me Olvides**. Alfaguara, Santiago 1999.
- Sepúlveda, Luis: **El Viejo que leía Novelas de Amor**. Tusquets, Barcelona 2002.
- Sepúlveda, Luis: **Mundo del fin del Mundo**. Tusquets, Barcelona 1994.

2. Textos sobre narrativa chilena actual

- Cánovas, Rodrigo: *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*, ediciones dela Universidad Católica de Chile, Santiago 1997.
- Cánovas, Rodrigo: *Lihn, Zurita, Ictus y Radrigán, Literatura chilena y experiencia autoritaria*, Flacso, Santiago 1986.
- Collyer, Jaime: *Casus belli, todo el poder para nosotros*, en *Apsi*, Número 415, Santiago, 24 de febrero de 1992.
- Díaz Eterovic, Ramón: *Negras crónicas, apuntes sobre la novela policíaca en Calabaza del diablo*, número 3, año 4, enero de 2002.

Díaz, Eterovic, Ramón: *Escritores a la sombra del ogro*, en *Literatura y libros de La época*, año II, número 54, Santiago 30 de Abril de 1989.

Fuguet, Alberto: *Un largo y sinuoso camino*, en *Reportajes*, de *La tercera*, Santiago, Domingo 13 de Octubre de 2002.

Olivares, Carlos(editor): *Nueva Narrativa chilena*, Lom, Santiago 1997.

Parra de la, Marco Antonio: *La novela que se viene* en *Literatura y libros*, número 23, año II, de *La época*, Santiago 4 de enero de 1989.

3. textos críticos y teóricos

Auerbach, Eric: **Mimesis**. Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993.

Bloom, Harold: **La Angustia de las Influencias**. Monte Avila Editores, Caracas 1989.

Bloom, Harold: **El Canon Occidental**, Anagrama, Barcelona 1999.

Dubiel, Helmut: **¿Qué es Neoconservadurismo?**. Editorial Anthropos, Barcelona 1993.

Eco, Umberto: **Apocalípticos e Integrados**. Tusquets, Barcelona 1997.

Gramsci, Antonio: **Cultura y Literatura**. Editorial Península, Barcelona 1967.

Goic, Cedomil: **La Novela Chilena, Los mitos degradados**. Editorial Universitaria, Santiago 1976.

Goic, Cedomil: **Historia de la novela hispanoamericana**. Ediciones de la Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso 1977.

Humphrey, Robert: **La Novela de la Corriente de la Conciencia**. Editorial Universitaria, Santiago 1969.

Loveluck, Juan: **La Novela Hispanoamericana**. Editorial Universitaria, Santiago 1969.

Lukacs, Geog: **La Novela Histórica**. Editorial Era, México 1966.

Lukacs, Georg: **Significación Actual del Realismo Crítico**. Editorial Era, México 1963.

Lukacs, Georg: **Teoría de la Novela**. Edhasa, Barcelona 1971.

Promis, José: **Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena**. Editorial Nascimento, Santiago 1977.

- Promis, José: **La Novela Chilena del Último Siglo.** Editorial La Noria, Santiago 1993.
- Rama, Ángel(editor): **Novísimos Narradores Hispanoamericanos en Marcha.** Editorial Marcha, México 1981.
- Rojo, Grínor: **Crítica del Exilio.** Pehuén, Santiago 1989.
- Rojo, Grínor: **Diez Tesis sobre la Crítica.** Lom, Santiago 2001.
- Todorov, Tzvetan(editor): **Teoría de los Géneros Literarios.** Arco libros, Madrid 1988.
- Todorov, Tzvetan: **Crítica de la Crítica.** Monte Avila Editores, Caracas 1991.

4. Bibliografía de consulta y referencia

- Adorno T.W y Horckheimer Max:
La Dialéctica del Iluminismo. Editorial Sur-Sur, Buenos Aires 1969.
- Aristóteles: **Poética.** Editorial Gredos, Madrid 1996.
- Berman, Marshall: **Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire.** Editorial siglo XXI, México 1995.
- Constitución Política de la República de Chile,** Editorial Jurídica, Santiago de Chile 1986.
- Carpentier, Alejo: **Crónica., Tomo II,** Siglo XXI Editores, México 1986.
- Cavallo, Ascanio: **La Historia Oculta del Régimen Militar, Chile 1990-1998,** Grijalbo 1998.
- Franz, Carlos: **La Muralla Enterrada.** Planeta, Santiago 2001.
- Godoy, Eduardo: **La generación del 50, historia de un movimiento literario.** Editorial La Noria, Santiago 1992.
- Hugo, Víctor: **Prefacio a Cromwell.** Espasa-Calpe, Buenos Aires 1947.
- Lastra, Pedro: **Conversaciones con Enrique Lihn.** Xalapa, Universidad Veracruzana, México 1980.

- Legouis, Emile & Cazamian Louis:
History of English Literature. J.M Dent & sons, London 1964.
- Moore, Harry T. (editor): **Novelistas Norteamericanos Contemporáneos.** Editorial Sudamericana-Hobbs, Buenos Aires 1967.
- Marx, Karl: **Manifiesto Comunista.** Editorial Siglo XXI, México 1992.
- Ministerio de Educación de Chile:
Educación de Calidad para Todos, políticas educacionales y culturales 1990-1993, Mineduc, Santiago, 1993.
- Olivares Jara, René **Arden altares al amanecer,** Pentagrama, Santiago, 1999.
- Osterword, Tilman: **Pop Art.** Taschen, Madrid 1999.
- Salas, Fabio: **El Grito del Amor.** Lom, Santiago 1998.
- Salerno , Nicolás: *La insolencia y la ignorancia como armas de la crítica: reflexiones acerca de la muerte de la novela canónica latinoamericana en la edad de los asesinatos en serie,* en revista *Literanauta*, Número 4, Verano de 2002.
www.literanauta.uchile.cl
- Subercaseaux, Bernardo: **Historia del Libro en Chile, cuerpo y alma.** Andrés Bello Santiago 1993.
- Zolá, Emile: **La novela experimental,** Editorial Nascimento Santiago 1975.

ÍNDICE

Introducción.....	5
I. Breve abordaje al abordaje de los huérfanos: exposición de los planteamientos de Cánovas.....	10
Genealogía de la Nueva Narrativa.....	10
Novela de la Orfandad.....	15
De las Imaginaciones Discursivas.....	17
II. Sobre la genealogía de la imagen pública y la supuesta orfandad.....	26
III. Propuesta de reclasificación de la narrativa chilena actual.....	33
1. Narrativa de resistencia y memoria a/de la experiencia autoritaria.....	35
2. La narrativa de los “medio hermanos” del “boom” Latinoamericano, o el nuevo folletín	38
3. La narrativa Contracultural.....	43
4. La actual narrativa Realista.....	48
Conclusión, Breve Reflexión y Las Disculpas Del Caso.....	52
Bibliografía.....	54