



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Literatura

NOVELA Y REVOLUCIÓN EN LA UNIDAD POPULAR:
EL CASO DE *MOROS EN LA COSTA* DE ARIEL DORFMAN.

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

AUTOR:

MARCO ANTONIO QUEZADA SOTOMAYOR

PROFESOR GUÍA: MANUEL ALCIDES JOFRÉ BERRÍOS

Santiago, Chile

2011.

ÍNDICE

Resumen	3
Introducción	4
Capítulo I: Cultura y Novela en Unidad Popular	15
I. A. La creación de una nueva cultura: Cultura Popular	15
I. B. Los medios de comunicación masiva y la lucha ideológica	19
I.C. El rol del intelectual en la revolución chilena	25
I.D. La novela en la Unidad Popular: Proyectos y tendencias	35
I.D.1 Los novísimos y la estética del compromiso	45
Capítulo II: Una novela revolucionaria	51
II.A. <i>Moros en la costa</i> en la crítica	51
II.B. Los recursos narrativos de <i>Moros en la costa</i>	54
II.B.1 La estructura	54
II.B.2 Autor: el juego de la presencia y la ausencia	67
II.B.3 Metatextualidad: las dudas sobre el procedimiento	71
II.C. <i>Moros en la costa</i> : una novela revolucionaria	77
Capítulo III: Entre el modernismo y el posmodernismo	85
III.A. <i>Moros en la costa</i> : entre el modernismo y el posmodernismo	85
III.B. <i>Moros en la costa</i> y la disposición simultánea	94
Conclusión	105
Bibliografía	118

RESUMEN

Durante la década de los 60 se comienza a gestar en Chile una nueva generación de narradores que proponía una separación de sus predecesores, sobre todo los más inmediatos, los de la generación del 50 que, con nombres tan influyentes como José Donoso, Jorge Edwards y Enrique Lafourcade, tenían copado el espacio que ofrecía la prensa escrita y estaban en el ojo del debate público con sus polémicas literarias.

En esta polémica, Ariel Dorfman cumple un papel especial, primero como estudioso de la novela chilena, análisis que entrega en forma de artículos, y luego, como culminación de esa tarea, con la publicación de *Moros en la costa*, su primera novela, aparecida en el año 1973.

El proyecto de esta generación, al año de la publicación de esta novela, no había encontrado aún su madurez aunque, según los críticos de la época, seguía un camino auspicioso. El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 interrumpió el desarrollo de este proyecto narrativo, modificando el referente histórico y el compromiso que una línea de esta generación había adquirido con las transformaciones en todo ámbito que planteaba la Unidad Popular.

Es por esto que este trabajo se enfoca en el panorama narrativo chileno entre los años 1970-1973, años en los que gobernó la coalición de izquierda liderada por Salvador Allende. Acá, se propone una lectura de la primera novela de Dorfman, a la luz de la polémica generacional que instauran los novísimos narradores respecto a los modelos narrativos anteriores y especificando los recursos mediante los cuales propone una superación de esos modelos, para finalmente relacionar esta renovación en las letras con las transformaciones a nivel político social que lideraba el gobierno de la Unidad Popular.

INTRODUCCIÓN:

Moros en la costa, una novela del proceso revolucionario chileno.

La trayectoria literaria de Ariel Dorfman ha estado marcada tanto por el éxito como por una difícil biografía.

Nacido en 1942 en Buenos Aires, Dorfman es víctima de la represión y del exilio desde muy pequeño. Obligado a trasladarse continuamente por motivos políticos, primero junto a su familia en su más tierna infancia de Argentina a Estados Unidos, desde donde fue expulsado por la política anticomunista que dominó en el país de Norteamérica en la década de los cincuenta impulsada por el senador Arthur McCarthy. Llega finalmente a Chile en el año 1951, en donde comienza a forjar un rol político muy activo identificado con la izquierda, hasta sobrevenir el golpe de Estado de 1973 perpetrado por las Fuerzas Armadas de Chile y su Comandante en Jefe, Augusto Pinochet, situación que lo obliga nuevamente a partir al exilio, esta vez de vuelta a un Estados Unidos cuya represión antimarxista se encontraba con mayor evidencia fuera de sus fronteras.

Este itinerario influye notoriamente en su obra, no desde el punto de vista de un estrecho mecanicismo con el que algunos analistas pretendían entender una obra a partir de la biografía de su autor en algún momento de la historia de la literatura, sino más bien como testimonio del contexto no solo de los territorios atravesados por él en su exilio casi perpetuo, sino también del contexto mundial.

Arrojado al polarizado debate que implicaba la Guerra Fría, Dorfman construye su posición política y literaria instalado en la trinchera del marxismo. La llegada de la Unidad Popular a la presidencia de Chile en 1970 lo encuentra en un momento de análisis de la novela chilena muy activo. A partir de los lineamientos de teóricos como Gyorgy Lukács, Mao Tse-Tung, Vladimir Lenin y León Trotsky, y de una relectura de

Marx, desde la década del sesenta, momento en que se desempeñaba como profesor de literatura en la Universidad de Chile, Dorfman acusa el lamentable estado de la narrativa nacional con ensayos altamente polémicos y combativos.

En este sentido, las acusaciones y el tono controversial que se desprendía de sus escritos, forman parte de un contexto altamente dividido, en momentos en los que Chile vislumbraba la posibilidad de transformar su rumbo. De ahí que el tono militante se pueda inscribir junto al de otros autores de su propia generación dentro del optimismo característico que embargaba a algunos chilenos por la posibilidad concreta y certera del advenimiento de un gobierno del pueblo.

El alcance de la polémica literaria que instalan estos nuevos narradores, bautizados como los novísimos, y cuya aparición se comienza a gestar ya a mediados de la década del cincuenta mediante la publicación de sus narraciones en antologías como las de Roque Esteban Scarpa en 1953 y 1955¹, y la de Armando Cassígolí en 1959², la advierte muy tempranamente José Donoso.

En 1962, en *Revista Ercilla* y como justificación del anuncio de unas nuevas “Jornadas del cuento chileno” a realizarse el año siguiente, y del proyecto de la *Antología del novísimo cuento chileno* por editorial Zig-Zag, el autor del *El obscuro pájaro de la noche* analiza sintéticamente a las promisorias figuras de esta “novísima generación”, como Poli Délano, Carlos Morand, Antonio Skármeta y Cristián Hunneus, entre otros.

En este sentido, la realización de las “Jornadas del cuento chileno” marcó los lineamientos de la polémica generacional que se desarrolló hasta la interrupción del

¹ Escarpa, Roque Esteban. *El joven laurel: antología*. Santiago: Universitaria, 1951, y *El joven laurel: segunda antología*. Santiago: Universitaria, 1955.

² Cassígolí, Armando. *Cuentistas de la Universidad*. Santiago: Universitaria, 1959.

golpe de Estado. En palabras de Donoso, el conflicto que se sostenía se debía a que “Muchos de estos novísimos escritores sostienen que la llamada <<generación del 50>> no es importante en cuanto a méritos literarios. Por eso, las <<Jornadas>> se plantearán a modo de discusión o enjuiciamiento, en donde la <<novísima generación>> presentará sus obras, y la generación del cincuenta formará el jurado” (Donoso, 3).

De este modo, la victoria en las elecciones de 1970 de la Unidad Popular encuentra a la narrativa chilena sumergida en aguas turbulentas. La fuerza del discurso novelesco de los nuevos narradores toma impulsos y nuevos bríos a partir de la esperanza que implicaban las promesas de transformaciones del nuevo gobierno.

Así, no es difícil advertir la importancia del contexto histórico en la configuración de *Moros en la costa*³. Descrita en las pocas reseñas que alcanzó a obtener en revistas nacionales de la época, así como en trabajos posteriores, como una novela del proceso revolucionario chileno, esta novela, la primera de Ariel Dorfman, marca su tránsito del análisis teórico a la práctica novelesca, y por esto, marca también un momento inaugural.

Este tránsito se puede explicar a partir de una noción de la obra narrativa que se desprende de esta novela, y la cual se constata en el segundo capítulo de este trabajo. Pero a modo de adelanto, se puede señalar que esta noción está en directa relación con una interpretación de la historia a partir de los postulados marxistas, con la forma de obrar que le cabe a las personas en una sociedad revolucionaria o en vías de serlo, y con la preponderancia que se le da dentro de este pensamiento al actuar concreto, en detrimento de planteamientos abstractos.

³ Dorfman, Ariel. *Moros en la costa*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

En este sentido, la diferencia que se establece entre crítica y producción narrativa, se configura como un eje importante para interpretar tanto la intención estética de esta novela como su inscripción en su contexto.

Moros en la costa fue escrita durante 1972, y terminada durante los álgidos momentos en que el gobierno de Salvador Allende sufría, quizás, el embate más radical con la huelga perpetrada por los camioneros en octubre del mismo año. Es publicada al año siguiente, luego de obtener el segundo lugar en el Concurso de Novela de Editorial Sudamericana, y su desaparición de la escena literaria nacional se explica por las consecuencias que provocó el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

Esta circunstancia explica la escasa repercusión que logró en la crítica, la que solo alcanzó a reseñar el resultado en el certamen, por lo que el éxito del trabajo narrativo de Dorfman en los años posteriores se explica a partir de su posicionamiento con otras creaciones en la escena literaria chilena, sobre todo por el renombre que alcanza en Estados Unidos con obras de teatro como *La muerte y la doncella* de 1992, la que además fue llevada al cine en 1994 por el director polaco Roman Polanski, o con novelas como *La última canción de Manuel Sendero* (1982).

La curiosidad en torno a su obra más allá de las fronteras nacionales, ha tenido como consecuencia que, tanto su obra narrativa como ensayística, sea objeto de estudio en algunas universidades estadounidenses, las que, por supuesto, no olvidan la inclusión de su trabajo antes del golpe. Dos ejemplos claros de esta situación son las publicaciones de Sophia McClennen, *Ariel Dorfman: An aesthetics of hope*⁴, y el de Salvador Oropesa, *La obra de Ariel Dorfman: crítica y ficción*⁵.

⁴ McClennen, Sophie A. *Ariel Dorfman, an aesthetics of hope*. Duke: Duke University Press, 2010.

⁵ Oropesa, Salvador. *La obra de Ariel Dorfman: Ficción y crítica*. Madrid: Pliegos, 1992.

En este sentido, y quizás producto de este interés, se publicó en 1990 una traducción de la primera novela del autor chileno al inglés, revisada por él mismo, y para la cual decidió no incluir algunos de los pasajes de la versión primigenia y cambiar el título por el de *Hard Rain*⁶, lo que, por supuesto, altera los propósitos estéticos exhibidos en la primera versión a la luz de la experiencia de la dictadura militar.

Será por esta razón que para este trabajo no se tomará en cuenta la versión en inglés, pues lo que interesa es rastrear la ficcionalización que lleva a cabo del proceso chileno a partir de los objetivos y las esperanzas que se respiraban en la época. En este sentido, y como se señaló anteriormente, además de su valor literario, *Moros en la costa* interesa por su valor testimonial, como documento de un contexto que con el pasar de los años ha sufrido una inevitable mitificación que afecta su acontecer real según la postura del hablante.

De este modo, esta tesis se estructura a partir de la hipótesis de que *Moros en la costa*, mediante los recursos narrativos utilizados, se articula a partir de una relación con los objetivos programáticos fundamentales de la Unidad Popular, llevados al terreno de la literatura, de tal forma que en el diálogo que plantea con la tradición narrativa chilena, se advierte un deseo de superación claro de los modelos novelescos anteriores, el cual se sustenta en la plasmación de un compromiso político y social.

La manera de plasmar este compromiso en esta novela es, sin embargo, compleja, pues incluso se pueden reconocer dentro de las técnicas utilizadas, tres que se asocian por lo general a la estética posmoderna, cuyo paradigma central es la descreencia en los grandes relatos explicativos, y cuya relación será analizada en este trabajo: la fragmentación de su estructura, la “profanación” de la figura del autor y la consecuente democratización de la lectura (exigiendo una participación más activa del

⁶ Dorfman, Ariel. *Hard Rain*. Trad. George Shivers. Los Ángeles: Reader’s International, 1990. Versión en inglés de *Moros en la costa*.

lector para entregarle un sentido a la novela) y los elementos metatextuales e intertextuales.

Esta situación es la que obliga a ver en *Moros en la costa* una novela experimental, cercana a las prácticas vanguardistas, y por lo tanto de difícil lectura. En este sentido, es una novela que problematiza la noción de compromiso con la que trabajaban algunos escritores chilenos y latinoamericanos de la época, así como también la noción de experimentación con el que otros escritores defendían la autonomía de la literatura.

Es por esto que uno de los objetivos centrales de este trabajo será dar cuenta de la situación en la que se encontraba la literatura chilena en el período de la Unidad Popular, y de los caminos que había tomado y que se abrían con la aparición de una nueva generación, hasta el momento en que su trabajo se vio interrumpido por las consecuencias del golpe de Estado. El segundo objetivo general, que se deriva del primero, pues implica una relación con la tradición y el pasado narrativo nacional, es situar a *Moros en la costa* en su contexto material y discursivo, estableciendo diálogos con planteamientos más generales, especialmente referidos a la cultura, y al camino que estaba tomando Chile en ese entonces en lo político y social.

A su vez, el reconocimiento de los objetivos generales involucra el surgimiento de otros objetivos de carácter más específico, como son, primero, insertar a *Moros en la costa* dentro de la tradición narrativa chilena, planteando un diálogo entre los modelos narrativos de las dos generaciones precedentes y ésta, a la que pertenece su autor, y reconociendo los aspectos que se buscan superar de esos modelos anteriores. Segundo, reconocer la particularidad de Dorfman dentro de su generación, para ver de qué manera sus propias preocupaciones, manifestadas en sus publicaciones anteriores, son expuestas estéticamente en *Moros en la costa*. Tercero, realizar una descripción detallada de las técnicas y recursos narrativos que Ariel Dorfman pone en juego en esta novela,

revisándolos a la luz de los planteamientos de la estética posmoderna y discutiendo esta estética con los paradigmas marxistas que utiliza en sus artículos al analizar el panorama narrativo chileno de la época. Y cuarto, vislumbrar la implicancia que esos recursos narrativos tienen tanto en el contexto cultural y social. Revisar cómo se plantea la novela en su conjunto como revolucionaria, de acuerdo a lo que se entiende por una literatura revolucionaria tanto en el contexto chileno como latinoamericano, y la importancia de los recursos narrativos para definir una posición.

A partir de la observación de la hipótesis y de los objetivos que busca cumplir esta tesis, se pueden articular los pasos a seguir para tal cumplimiento.

En tal sentido, la revisión del carácter revolucionario y renovador de la primera novela de Dorfman obligan a reconstruir el contexto discursivo de la época, tanto a nivel nacional como latinoamericano. Esta será la tarea del primer capítulo, en el que se darán cuenta de las diversas posturas que envolvía el concepto de revolución y sus implicancias para la tarea de la literatura en una sociedad revolucionaria. A partir de esta situación, se destaca el “caso Padilla”: la detención del poeta cubano Heberto Padilla por la policía cubana en 1971, como el hecho que hizo visible un debate que se venía gestando subterráneamente algunos años atrás.

La metodología para la reconstrucción de este debate obliga a investigar en revistas de la época las manifestaciones concretas de los involucrados. Es por esto que la afirmación de Claudia Gilman en su estudio sobre el período, titulado *Entre la espada y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, parece atingente, a la vez que permite justificar el análisis de estas publicaciones y su validez a la hora de estructurar y reconocer las polémicas que rodeaban el comienzo de la década de los setenta⁷:

⁷ Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Los análisis sobre revistas del período que se han venido realizando en los últimos años expresan el hecho de que la revista político-cultural fue, en ese tiempo, un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, puesto que supuso la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia. También rubrican la hipótesis de que la polémica fue un discurso constituyente, dada la cantidad de polémicas en revistas y el hecho de que éstas se convirtieron en actores privilegiados que sirvieron para asegurar la difusión continental de sus ecos (22).

Sin embargo, importa también vislumbrar este debate no solo en su faceta sincrónica, sino también como consecuencia de un estado de cosas que provenían de un determinado recorrido que, tanto en política como en literatura, implicaban un diálogo con el pasado.

En tal sentido, los esquemas que tanto José Promis como Donald Shaw y Leonidas Morales construyen en sus libros *La novela chilena del último siglo*⁸, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*⁹ y *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*¹⁰, respectivamente, permiten entrever el recorrido del debate en su faceta diacrónica.

Este debate, igualmente, encuentra un punto de acuerdo en el reconocimiento del realismo como la estética consecuente con un objetivo revolucionario, aunque por sus múltiples maneras de encararlo y configurarlo en las distintas novelas de la época, es que se hace necesaria una delimitación. Para tal caso, este trabajo recurre a la conceptualización del término realizada por Lukács en su introducción a *Ensayos sobre el realismo*¹¹ y en *Significación actual del realismo crítico*¹², sobre todo por los puntos

⁸ Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993.

⁹ Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

¹⁰ Morales, Leonidas. *La novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

¹¹ Lukács, Gyorgy. "Introducción", en *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1965.

en común que se desprenden de la trayectoria de la novela chilena que dibuja Dorfman como crítico en los años sesenta y setenta. Esto permite delinear las fronteras dentro de las cuales se puede mover el realismo de *Moros en la costa* aunque, por supuesto, no alcance para apreciar todo su peso.

La apreciación cabal del realismo que propone *Moros en la costa* solo se puede dar en la medida que se analicen las técnicas narrativas que la componen. Es por esto que el segundo capítulo se propone la revisión y análisis del carácter revolucionario de la novela a partir de tres de los recursos más explícitos: la estructura fragmentaria, la ficcionalización de la figura del autor, y su carácter metatextual y autorreflexivo.

El primer punto sometido a análisis, la organización fragmentaria de la novela, será revisado a partir de la intención, declarada en *Moros en la costa*, de construir la novela como un “mosaico de Chile” (311). Es por esto que la diversidad de los discursos y de géneros que componen *Moros en la costa*, se observan a partir del objetivo propuesto por Lukács para el realismo: reflejar las contradicciones de la época, así como también de los planteamientos que el mismo Dorfman expone en sus artículos críticos, para de ese modo mostrar los puntos similares entre las reflexiones del teórico húngaro y las del escritor chileno.

El segundo recurso narrativo sometido a análisis, la ficcionalización de la figura del autor y su aparición en la novela como un personaje más que participa en el gran diálogo del complejo panorama chileno de la época, se analizará, para vislumbrar su alcance, de acuerdo a los planteamientos que Roland Barthes desarrolla en su artículo “La muerte del autor”¹³, así como también a los de Giorgio Agamben, que en *Profanaciones* dedica una parte al análisis de la función del autor como gesto a partir del

¹² Lukacs, Gyorgy. *Significación actual del realismo crítico*. México: Ediciones Era, 1967.

¹³ Barthes, Roland. “La muerte del autor.”, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987: 65-72.

artículo de Michel Foucault “¿Qué es un autor?”¹⁴. Este “gesto” que Dorfman practica en *Moros en la costa*, y el que se puede apreciar, por ejemplo, en la siguiente frase, puesta en boca de uno de los personajes de la novela llamado A. Dorfman: “Yo no tenía tiempo para escribir esa otra que tenía planeada. Así que empecé ésta. Originalmente se iba a llamar *Reseñas* (...). Obviamente. Después le cambié el título varias veces. Farías sugirió *Tarje lo que corresponda*, hasta que Skármeta me obsequió *Moros en la costa* como un regalo de año nuevo” (307-8), profana la figura del Autor-Dios que encabalga “una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto sentido” (Barthes, 69), y permite que el texto se constituya como “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (69), exigiendo una participación más activa del lector, algo que el mismo Julio Cortázar rescata de esta novela al proponerla como la ganadora del Concurso organizado por Editorial Sudamericana.

El tercer y último punto a analizar en el segundo capítulo será el carácter metatextual de *Moros en la costa*. Entendiendo que la protagonista de *Moros en la costa* es la novelística, y la pregunta que ronda por casi todos los fragmentos de la novela es por el lugar que le corresponde al quehacer novelístico en el proceso que la Unidad Popular estaba llevando a cabo en Chile, se puede observar una relativa anulación del referente que, para Jesús Camarero¹⁵, operan las novelas que contienen esta particularidad.

Sin embargo, la relación con el referente en *Moros en la costa* más bien se complejiza respecto a los modelos narrativos que se desarrollaban en Chile con anterioridad, pues a pesar de configurarse como una novela autorreferente y

¹⁴ Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

¹⁵ Camarero, Jesús. *Metaliteratura: estructuras formales metaliterarias*. Barcelona: Anthropos, 2004.

vanguardista, mantiene atenta su mirada hacia la realidad, recurriendo en varias ocasiones al injerto de fechas y de nombres fácilmente reconocibles en el espectro de acción que involucró los mil días de gobierno de la Unidad Popular. Esta contradicción aparente, sin embargo, permite rescatar su valor literario y testimonial, sobre todo atendiendo a que su estructura es, en definitiva, una manera de dialogar con los discursos que dominaban en la época.

Por último, en el tercer capítulo de este trabajo, pensado a modo de conclusión, se analizan los recursos narrativos observados en el capítulo anterior a partir de su instalación en una condición estética e histórica determinada. De este modo, los recursos utilizados por Dorfman para articular su primera novela son puestos a dialogar con los paradigmas estéticos modernos y posmodernos, para finalmente instalar su propuesta dentro de la trayectoria de la novela chilena a partir de los acontecimientos históricos y literarios anteriores y posteriores a su producción y publicación.

Cabe también advertir que mediante esta metodología, no se intenta agotar el análisis de una novela tan rica como ésta. La pretensión a la hora de elegir este texto como objeto de estudio, pasa más bien por entregar una contribución al examen de la historia de la literatura chilena, poniendo la mirada sobre un período muy dinámico y activo en cuanto a producción de obras narrativas, pero cuyas obras se han silenciado o pasado al olvido por diferentes motivos que este trabajo no alcanza a vislumbrar.

CAPÍTULO I:

Cultura y Novela en la Unidad Popular.

I.A. La creación de una nueva cultura: Cultura Popular.

La vía chilena hacia el socialismo, proyecto que lideraba la coalición de partidos de izquierda Unidad Popular, integrada por los partidos Socialista, Comunista, Radical y la fracción divergente de la Democracia Cristiana agrupada en el MAPU, llegó a la presidencia luego de las elecciones del 4 de septiembre de 1970 y la posterior ratificación del Congreso. Se lograba de este modo sentar en el sillón presidencial por primera vez en la historia del mundo a un jefe de Estado socialista por la vía institucional, en un particular camino escogido por los líderes de la coalición para el tránsito de la sociedad chilena hacia un sistema socialista.

El objetivo de implementar la sociedad socialista en el país compartía los lineamientos transversales promulgados por otros proyectos revolucionarios basados en los postulados de Marx y Engels. Es decir, básicamente, el arribo del pueblo, la clase trabajadora, al poder, la transformación de las relaciones de producción y de la base económica. Sin embargo, la tradición institucional chilena hacía, a los ojos de los líderes de la Unidad Popular, inviable la utilización de las armas para efectuar la revolución, tal como ocurrió en la URSS, China o Cuba. La necesidad de la violencia para obtener el poder por parte de los partidos y sectores revolucionarios en esos países se reconocía como inevitable, toda vez que estos procesos buscaban quebrar una tradición de carácter monárquico, feudal o dictatorial.

La afirmación del pluralismo, entonces, como sello distintivo de la revolución chilena, implicó que los tremendos cambios estructurales promovidos en todo ámbito de

la sociedad, tuvieron que lidiar con una oposición articulada y organizada, la que, sobre todo desde la prensa, en donde seguía manteniendo el control, lanzaba su ofensiva.

En el plano de la cultura, la Unidad Popular estableció objetivos similares respecto a los otros ámbitos. La creación de una cultura popular, que fuera el producto del hombre nuevo que nacía en una sociedad socialista como objetivo final del proceso, implicaba cambios profundos en el manejo de las herramientas y formatos culturales, así como también asignaba en este terreno un papel significativo a la concientización de las masas respecto a la nueva fase histórica que se inauguraba con la llegada del pueblo al poder.

La conciencia y la declaración de estar viviendo una etapa de transición, entonces, se asumía desde la cúpula gubernamental como una tarea que debía terminar en el control de los medios expresivos por parte del pueblo, y en donde la cultura ocupaba un rol de suma importancia. Así por ejemplo, en el *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular*, se señalaba que “las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto” (27)

Entendiendo que la creación de una nueva cultura de raigambre popular implicaba procurar “la incorporación de las masas a la actividad intelectual y artística, tanto a través de un sistema educacional radicalmente transformado, como a través del establecimiento de un sistema nacional de cultura popular. (...) El sistema de cultura popular estimulará la creación artística y literaria y multiplicará los canales de relación entre artistas o escritores con un público infinitamente más vasto que el actual” (27-8), y aceptando el rol que le tocaba al Estado en esa tarea de implementar una comunicación más expedita entre los gestores de la cultura y las masas, surgieron algunas iniciativas

desde el oficialismo que apuntaban a hacer accesible la cultura a las masas, como la creación de Centros Locales de Cultura Popular, en donde los intelectuales y artistas adherentes al proceso estaban llamados a posicionarse como la vanguardia, es decir, a ser los mediadores en el proceso de concientización y movilización de las masas.

Otro de los logros en cuanto a organización del proceso de revolución cultural chileno, fue la creación de la Dirección de Cultura de la Presidencia de la República, espacio obtenido gracias a la insistencia de las capas intelectuales en la instauración de un organismo que permitiera centralizar los impulsos individuales y colectivos que nacían a lo largo de todo el país.

Pero probablemente el proyecto más ambicioso fue el que terminó en la creación de la Editora Nacional Quimantú, ejemplo de las transformaciones a nivel económico, político-social y cultural que impulsaba la Unidad Popular. Su creación fue estimulada por la huelga que los trabajadores de Editorial Zig-Zag perpetraron en reclamo por reivindicaciones laborales. La presión ejercida obligó al gobierno a negociar el traspaso de la empresa al área estatal, hecho que se consumó en Enero de 1971, quedándose el privado con el nombre y un paquete con las revistas más comerciales, y el Estado con la infraestructura, transformándose luego en el principal aparato de producción y reproducción de arte bajo control estatal.

La masificación de la cultura desde Quimantú, que compartía el escenario editorial con Universitaria, Nacimiento, Universitaria de Valparaíso, entre otras, se logró principalmente por el bajo precio de sus producciones, el alto tiraje de algunas de sus colecciones: “‘Nosotros lo chilenos’ y ‘Quimantú para todos’ han roto la valla de los 3 ó 4 mil ejemplares de las ediciones normales en Chile y han llegado a tirajes de 50 mil y más”, y la apertura de los canales de venta, pues “se ha lanzado a los kioscos y a las organizaciones masivas, sindicatos, partidos políticos, juntas de vecinos, centros de madres...” (Otano, 387).

Esta culturización masiva, según Bernardo Subercaseaux en su *Historia del libro en Chile*¹⁶, implicaba una visión del objeto libro como “un medio superior a otros medios, una visión iluminista de la cultura que la enfatiza como alta cultura, como un legado al que se accede solo a través de ciertos objetos capaces de contenerla” (145), cuya consecuencia inmediata, más que una transformación del concepto de cultura, radicaría en una accesibilidad mayor a la cultura tradicional.

Una situación similar advertían los autores agrupados en el Taller de Escritores de la Unidad Popular antes de consumarse la creación de Quimantú, los que, en una declaración firmada en diciembre de 1970 y aparecida en el número ocho de revista *Cormorán*, afirmaban:

Tampoco se trata de repetir experiencias, ya realizadas, por lo demás, con poco éxito, en otros contextos, como es la de iniciar un proceso de culturización masivo, con la preocupación dominante de contagiar al pueblo el gusto por las altas cumbres del arte y la literatura, propio de las llamadas clases cultas. No desestimamos la posibilidad de que el pueblo se constituya gradualmente y a largo plazo, por ejemplo, en el mejor lector de Proust, Kafka y Joyce, pero creemos que desde el analfabetismo y el alfabetismo pasivo hasta la consecución de los más complejos fines culturales, hay infinidad de etapas intermedias que deben ser cubiertas por un proceso de culturización de base nacional y popular (7).

Fueron principalmente respecto a las vías para desarrollar este proceso de culturización masiva a nivel nacional y popular, que las capas de intelectuales y artistas divergieron. A pesar de compartir el llamado que desde el gobierno se les hacía a “vincularse al destino histórico” de los trabajadores, y de acordar una visión de la cultura similar en varios de sus puntos, la que se sustentaba sobre todo en pensadores como Marx, Lenin, Trotsky, Mao Tse Tung, Antonio Gramsci y Gyorgy Lukács, los que refutaban el mecanicismo y la teoría reflexológica de cualquier proceso cultural con el

¹⁶ Subercaseaux, Bernardo. “El Estado como agente cultural”, en *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. Santiago de Chile: LOM, 2000, p. 145.

que algunos marxistas más ortodoxos defendían el protagonismo de las transformaciones en la base económica, los intelectuales y artistas no lograban coincidir en las vías para alcanzar el objetivo de la concientización de las masas y la toma por parte de éstas de los medios de expresión, más aún cuando el temor del triunfo de la burguesía en la lucha ideológica se hacía palpable, lo que llevó a centrar la discusión en los medios de comunicación masiva, vislumbrados como la “palanca principal” para el desarrollo de una “auténtica cultura de masas”.

I.B. Los medios de comunicación masiva y la lucha ideológica.

La vía institucional democrática y la aceptación del pluralismo hacían que en el frente ideológico el triunfo en las urnas no pudiera consolidarse del mismo modo que en las otras esferas. Las iniciativas para nacionalizar el cobre y emprender la reforma agraria, dos de las principales banderas de lucha del gobierno popular, a pesar de contar con un importante apoyo masivo, no encontraba en las formas culturales y en la concientización de la clase obrera una transformación equivalente, sobre todo por la falta de una política cultural que encausara las iniciativas, pero también porque la oposición mantenía firme la defensa de los valores burgueses, centrando la crítica en la legalidad institucional de algunas reformas practicadas por el gobierno.

De este modo, la llegada al poder de la Unidad Popular se daba en términos poco prácticos para intentar una ofensiva ideológica. El reconocimiento de que

la situación chilena adquiere rasgos propios y específicos que la distinguen de otros procesos revolucionarios, desde el momento en que en Chile la lucha ideológica se da sin haber logrado consolidar una situación de poder político revolucionario. Es decir, no se da una situación en la cual la transformación cultural sea la continuación necesaria de un proceso revolucionario ya consolidado en lo político por una ruptura radical con el sistema burgués” (Castillo, 146),

planteaba la ineficacia de adoptar sin previa reflexión intentos perpetrados en otros contextos en el plano cultural, como la expropiación de los medios de comunicación masiva, para entregarlos al manejo del pueblo, así como también hacía urgente una intervención en el frente ideológico.

Definida la meta en la misma línea que en los otros aspectos de la sociedad de que “el medio no debería ser sino el canal de expresión de las masas empeñadas en construir las bases de la economía socialista, la culminación de su participación en la determinación de una nueva forma de vida total...” (Mattelart, “¿Hacia?”, 56), el lento proceder en este ámbito era reconocido incluso por el propio presidente Allende, quien en un discurso a seis meses de asumida la jefatura del Estado, señalaba: “aún no hemos logrado movilizar la capacidad intelectual, artística y profesional de muchos chilenos. Falta bastante para que todos los hombres de conciencia, los profesionales, los constructores, los artistas y técnicos... todo aquel que pueda y quiera cooperar en la transformación de la sociedad, encuentren un cauce para aprovechar su talento” (en Lavín Cerda, 47).

Antes de ganar las elecciones y asumir la conducción del país, en el *Programa básico de Gobierno de la Unidad Popular* que se elaboró para la campaña electoral, se propone que

la nueva cultura no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización” (27),

con lo que se instalaba la creación de la nueva cultura en el campo de la lucha ideológica.

La lucha ideológica, para el caso chileno, se delimita entonces como “una lucha contra la ideología burguesa en sus distintas expresiones. Es una lucha por destruir la influencia de esta ideología sobre la clase obrera y las clases que pueden ser aliadas de ella en la transición”. La transformación de los modelos mentales heredados del sistema anterior implicaba que “necesariamente la clase revolucionaria deberá elevarse, a través de una toma de conciencia, más allá del horizonte de las relaciones capitalistas de producción” (Castillo, 114-5).

La analogía planteada entre relaciones de producción y lucha ideológica llevan a esta última al campo de la lucha de clases, pues “La lucha ideológica, como ya se advirtió, constituye una expresión en la conciencia –las más de las veces como representación poco clara y transfigurada de la lucha de clases en toda su extensión y complejidad”, manteniendo la coherencia en cuanto al humanismo que debe nacer con la nueva cultura, aquel que “siempre expresa que se intenta lograr la realización del hombre total, del hombre que pueda desplegar todas sus potencialidades” (Castillo, 121), hermanando la teoría y la práctica, y por ende la política y la cultura, dicotomías creadas y sobrevivientes del esquema burgués que se intenta combatir.

En ese combate, serán los medios masivos de comunicación los que se vislumbrarán como las armas más poderosas, pues “el medio se ha convertido en el vehículo y el lugar de confluencia de la cultura llamada masiva” (Mattelart, “¿Hacia?”, 56). Sin embargo, la cultura masiva desarrollada hasta ese momento, definida como subcultura por Volodia Teitelboim, “esa de contenido manipulado como un negocio por el *status* capitalista, tendiente a perpetuar en la cabeza de las multitudes la ideología tradicional” (en Maldonado, *La revolución*, 53), debía transformarse en una auténtica cultura de masas.

El objetivo primordial de los medios masivos de comunicación en este contexto de transición sería “agitar y movilizar a las masas para recuperar un proceso que afecta

su sistema (...) En la necesidad de generar la superestructura de representaciones colectivas, reside la función principal del medio de comunicación de masas en la etapa actual” (Mattelart, “Lucha”, 195), objetivo compartido en general por todos los intelectuales involucrados en el proceso.

La mayoría de los esfuerzos teóricos a este respecto apuntaron a desenmascarar las técnicas y tácticas mediante las cuales la burguesía seguía propagando su ideología. Si bien algunos sectores justificaban el avance de la oposición por el control que seguían manteniendo de los medios de comunicación masiva, otros optaron por sumar a este hecho la habilidad discursiva del frente enemigo. Así por ejemplo, Carlos Maldonado, en un artículo publicado en el número 12 de *Cuadernos de la Realidad Nacional*, correspondiente a abril de 1972, titulado “El proceso cultural como incentivador de la praxis”, reconocía: “Resulta indiscutible que los enemigos de la revolución han sido capaces de ir readecuando con habilidad su arsenal ideológico, tanto en forma como en contenido, de acuerdo con la nueva realidad social” (71).

La misma visión es la que desarrolla Armand Mattelart en dos artículos publicados el mismo año y a través del mismo medio. Apuntando a la pluralidad como una limitación para emprender una ofensiva ideológica, acusa la utilización de banderas de lucha como la legitimidad de la legalidad institucional y la libertad de expresión por parte de los medios burgueses, conceptos expuestos siempre bajo su estructura de conocimiento de la realidad, para advertir y cuestionar los cambios que se introducen desde el gobierno y seguir manteniendo así el *status quo*.

Será en este contexto que aparezca el estudio realizado por el propio Mattelart en coautoría con Ariel Dorfman, *Para leer al Pato Donald*¹⁷. Aduciendo que “esto se relaciona con toda la problemática de la cultura de masas, que ha democratizado la

¹⁷ Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973

audiencia y popularizado las temáticas, ampliando indudablemente los centros de interés del hombre actual”, pero que “está elitizando cada vez más, apartando cada vez más, las soluciones, los métodos para esas soluciones y las variadas expresiones que logran trasuntar, para un círculo reducido, la sofocada complejidad del proceso” (20), se denuncian los artilugios colonizadores de Disney detrás de las tiernas historias que protagonizaban el distraído pato junto a su tío Rico McPato y sus tres sobrinos, los que enfatizaban la pasividad infantil y el orden establecido.

A través de esta denuncia se defendía también la iniciativa de Quimantú de crear y publicar historietas nacionales y de formar así una estrategia en la lucha ideológica en el frente de la literatura infantil, pues “esta narrativa (...) es ejecutada por adultos, que justifican sus motivos, estructura y estilo en virtud de lo que ellos piensan que es o debe ser un niño” (Dorfman, Mattelart, 16).

Esta desarticulación de las estrategias burguesas comenzó a desarrollarse con ahínco a medida que la movilización masiva inicial, al amparo de las transformaciones que se instauraban desde el gobierno, comenzaba a perder fuerza. En un estudio realizado por Fernando Castillo, Jorge Larraín y Rafael Echeverría, publicado en julio de 1972 en el número 13 de *Cuadernos de la Realidad Nacional*, una de las razones señaladas para ese retroceso es la poca consistencia en la estrategia de los medios de izquierda para acompañar esas transformaciones, y la poca convicción para concientizar al pueblo sobre el real significado de éstas.

Apuntando al sensacionalismo con el que medios de prensa como *Puro Chile* o *Clarín* llenaban sus páginas, dándole mayor hincapié a los crímenes y al sexo, la mayoría de los teóricos coincidía en que

desde el triunfo del doctor Allende no se ha apreciado ningún cambio sustantivo en los medios de comunicación de la izquierda; los “mensajes” que se prodigan siguen obedeciendo a los mismos esquemas escasamente concientizados que se desgranaban antes que la UP llegara al Gobierno. Los diarios que tienen una mayor repercusión masiva siguen siendo populistas y no reflejan,

consecuentemente, el proyecto socialista de la Unidad Popular” (Ossa, “Conciencia”, 90),

llegando a la conclusión de que “no sabemos valernos de los periódicos para sostener la lucha de clases, como lo hacía la burguesía” (Mattelart, “Lucha”, 173).

Frente a este panorama, la necesidad de una estrategia común para contrarrestar la ofensiva burguesa se planteaba como urgente. Esta estrategia, según Castillo y sus colegas, debía centrarse en “romper esta polaridad (entre libertad y totalitarismo esclavizante con el que la oposición caracterizaba la faena del gobierno) que en Chile descansa en gran medida en el círculo valórico de la legalidad como legitimación ideológica” (148).

Para Armand Mattelart, la ofensiva ideológica de la izquierda chilena debía comenzar por “apartar el hecho cultural revolucionario de esa caracterización de arbitrariedad y voluntarismo, de esta génesis sin génesis. En otras palabras, situarlo en su necesidad histórica y llevarlo a lo cotidiano, del cual la mistificación del enemigo de clase pretende cortarlo” (“¿Hacia?”, 51).

Carlos Maldonado y la Asamblea de los Trabajadores de la Cultura Comunistas, siguiendo los lineamientos discutidos en la asamblea del 11 y 12 de septiembre de 1971 en cuanto a lo que de continuidad y ruptura debía contener el proceso de revolución cultural chileno, planteaban la diferencia entre ideología y cultura burguesa. Esta diferencia se planteaba sobre todo por la sugerencia de la utilización de algunos de los vehículos formales masificados por los medios de comunicación burgueses como “la fotonovela, la historieta, el radioteatro, la teleserie, etc.”, los que debían servir como base al proceso de concientización de las masas. Sin embargo, éstos debían ser reestructurados, “dándoles nuevos contenidos, con una connotación nacional y evitando el tradicional mal gusto y la truculencia que siempre han tenido” (*La revolución*, 16).

Lo anterior es discutido por Mattelart, quien, apelando a Lunatcharski, señala: “solo resulta que, para actuar en estas capas, hay que recurrir a otros medios de propaganda: folletos muy populares...” (“¿Hacia?”, 74).

Estos dilemas, que no encontraban convergencia entre los intelectuales y teóricos de los medios de comunicación masiva, son los que determinaron una discusión muy rica, la que también abarcaba otros planos como el rol del intelectual y del artista en el proceso revolucionario.

I.C. El rol del intelectual en la revolución chilena

Ya desde el *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular* que el futuro gobierno intentaba un bosquejo respecto a la tarea que les competía a los intelectuales y artistas en la revolución chilena. En este documento se señalaba: “Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción” (27).

Este lugar de vanguardia que se les llamaba a ocupar en el proceso chileno, como ya se dijo, implicaba ocupar un rol de mediador entre la alta cultura y las masas. El punto de discusión, sin embargo, se alojó en el trabajo creativo de los intelectuales y artistas, lo que derivó en una polémica desatada principalmente a través de la prensa escrita.

En ese sentido, el primer documento que se pronuncia en nombre de un colectivo es el del Taller de Escritores de la Unidad Popular, en diciembre de 1970¹⁸. En éste, se

¹⁸ Este documento fue firmado por Alfonso Calderón, Poli Délano, Luis Domínguez, Ariel Dorfman, Jorge Edwards, Cristián Huneus, Hernán Lavín Cerda, Enrique Lihn, Hernán Loyola, Germán Marín, Waldo

propone la creación de un organismo central que coordine y oriente las manifestaciones culturales de distintas entidades, añadiendo además que

el papel del intelectual y del artista verdaderos, debe ser el de vanguardia, el de crítico, el de celador. ¿Cómo puede cumplirse dicho papel en la práctica? (...) solo puede cumplirse mediante la incorporación de los artistas e intelectuales a ciertos y determinados organismos de poder, siempre que tales organismos se estructuren bajo una genuina inspiración y cuenten con un apoyo oficial que comprenda la auténtica y vital función de la cultura (8).

A partir de la interpretación de este documento surgen diversas réplicas, tanto en apoyo como en desacuerdo con lo pronunciado. Dentro de ese marco de discusión, el texto leído por Carlos Maldonado ante la Asamblea de Trabajadores de la cultura del Partido Comunista, en septiembre de 1971, instaló la dicotomía que acompañó la labor artística e intelectual durante el período de gobierno de Salvador Allende. En aquel documento se llama a los intelectuales a ser la vanguardia cultural y a un cambio de actitud, alentándolos a producir “un íntimo diálogo con el pueblo (...), pero no sólo a través de sus obras o de encuentros ocasionales, sino en un conocimiento vital y diario” (25), y no, como advierte Volodia Teitelboim en su intervención en esta misma asamblea, “esperando que venga todo de arriba, vale decir, en este caso, del Estado” (48).

Ahora bien, de qué manera el intelectual de izquierda, o en este caso específico, el comunista, debe demostrar el compromiso requerido. Maldonado lo define así:

Y hablamos de ‘compromiso’ en su más entrañable sentido y no como una mera adhesión formal a un programa o a ciertos principios. La creación hoy día importa conocer profunda y responsablemente la realidad, dominar política e ideológicamente cada problema, cada situación. Este es el mejor escudo contra el

Rojas, Antonio Skármeta, Federico Shopf y Hernán Valdés. En Lihn, Enrique et al. “Política Cultural: Documento”. Cormorán n° 8 (Diciembre 1970), p. 7-8.

consignismo y el simplismo panfletario, que más que una sobrecarga política en las obras, siempre es el resultado de una visión superficial.

No podemos superar las obras sin que se superen los creadores. Por eso propiciamos la creación de talleres de escritores, cineastas, pintores, gentes de teatro, folkloristas, como centros de producción, de estudio, de evaluación crítica y autocrítica de su propia labor” (*La revolución*, 14).

La tarea mediadora de acercar a las masas la cultura y dotarlas del conocimiento para que sean ellas las que finalmente produzcan su propia cultura, no implicaba, para Teitelboim, “la uniformidad del hormiguero”, sino que, “consciente de que cada hombre es un microcosmos en sí mismo, que existe y actúa dentro del macrocosmos general de la sociedad” (en Maldonado, *La revolución*, 48), la cultura de masas “ha de ser, a la vez una cultura para la persona, dotada de substancia interior e intrínsecamente calificada. No un producto mecánico, sin palpitación, sin dignidad ética, estética ni espiritual” (en Maldonado, *La revolución*, 53).

La dicotomía en ciernes que en la discusión de ambos textos se puede rastrear es la que apela a la independencia crítica de la faena del intelectual en la revolución cultural. Mientras unos interpretaban el rol de vanguardia que debían adoptar como una posición autónoma frente al poder político y sus iniciativas, los otros destacaban el papel de mediador frente a las masas.

Haciéndose cargo de la polémica generada a partir de los planteamientos que habían acordado los miembros del Taller de Escritores de la Unidad Popular, Enrique Lihn publica, en coautoría con otros importantes agentes culturales de la época, el libro *La cultura en la vía chilena al socialismo*¹⁹.

¹⁹ Este volumen contiene además artículos de Hernán Valdés, Cristián Hunneus, Carlos Ossa y Mauricio Wacquez.

El artículo de Lihn, “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo”, se propone como un complemento a las sugerencias aparecidas en el documento del Taller, y atendiendo a las críticas recibidas por

cierta ortodoxia [que] falla, en general, en lo que se refiere a una concepción dialéctica de las relaciones entre conciencia y ser social, entre infraestructura y superestructura: concibe la conciencia como un reflejo pasivo de dicho ser, y a la infraestructura, como un sólido bloque refractario a todo, sobre el cual se constituye el mundo cultural, reducido a la mera expresión de la base económica” (27),

que tildó la declaración incluso como antimarxista, expone la dicotomía por la que atraviesa el intelectual en aquel momento histórico, defendiendo la coexistencia “de dos funciones en un mismo individuo capaz de aplicar a una tarea práctica, de monitor cultural, sus intuiciones o, mejor dicho, su disciplina adquirida en el trabajo creador” (29).

El principal argumento que señala Lihn para justificar este razonamiento, es la inexistencia de un escritor chileno medio que haya resuelto la dicotomía y sido capaz de expresar las luchas del proletariado y su proceso a través de la creación individual, pero también a la diferencia contextual existente entre Chile y Cuba, lo que no permitiría elevar “a la categoría de contradicciones principales” (43) las que atraviesan los intelectuales de la isla²⁰, proclamadas por algunos sectores de la izquierda y sobre todo de la extrema izquierda, resguardando con esto la particularidad del proceso chileno.

²⁰ “Chile empieza, entretanto, una incierta campaña de alfabetización y está muy lejos de contar con una base objetiva como para desbancar, a nivel de los creadores culturales, a los intelectuales de *procedencia burguesa, supuestamente constituidos en una casta privilegiada*, sustituyéndolos por >>intelectuales orgánicamente ligados a la clase proletaria y a su lucha por realizar el socialismo (...) Sería iluso suscribirse, desde nuestra situación, a la proposición enunciada por los trabajadores cubanos de la cultura, en el sentido de que: >>El desarrollo de las actividades artísticas y literarias de nuestro país, debe fundarse en la consolidación e impulso del movimiento de aficionados, con un criterio de amplio desarrollo cultural en las masas, contrario las tendencias de elite<<” (47).

De lo anterior también eran conscientes Maldonado y Teitelboim, quienes, en el documento referido anteriormente, señalan: “Pero nuestra revolución cultural tiene, además, que ser el fiel trasunto de todas esas peculiaridades que caracterizan el camino chileno hacia el socialismo (...) Lo cultural no puede concebirse marginado del pluralismo de que está imbuida toda nuestra acción revolucionaria” (*La revolución*, 20).

La dicotomía apuntada por Lihn surgió en toda Latinoamérica a partir del caso Padilla, que determinó el quiebre en el seno de lo que Claudia Gilman denomina “la gran familia latinoamericana”, entre un sector de los intelectuales del continente y el gobierno cubano, y que implicó la configuración de un nuevo mapa en las relaciones del intelectual con la revolución; el fraccionamiento de la figura del intelectual entre una faceta revolucionaria y una autónoma²¹.

La repercusión que alcanzó la detención que el día 20 de marzo de 1971 la policía cubana realizó al poeta Heberto Padilla, acusado de actividades contrarrevolucionarias, y la posterior autocrítica dada a conocer en el extranjero luego de su liberación, y reproducida treinta y ocho días después, puso en alerta a los intelectuales de izquierda del mundo, los que reaccionaron enviando una carta a Fidel Castro²², en la que se expresaba la preocupación por el trato dispensado al poeta, arguyendo que “el recurso de los métodos represivos contra los intelectuales y escritores que han ejercido el derecho a crítica en la revolución no puede tener sino una repercusión profundamente negativa entre las fuerzas anti-imperialistas del mundo entero, y más especialmente de

²¹ “Reconozcamos que ser artista es hoy en día difícil. La especificidad del arte es a cada momento cuestionada. ¿Qué da a la sociedad? ¿No es un elemento de evasión? ¿un viejo instrumento de la burguesía reaccionaria? Y si es un arma, una fuerza social ¿no debe poner al servicio incondicional de una causa social, de la revolución en nuestro caso? Ya que el enemigo es tan fuerte ¿por qué no unirse las plumas y las ametralladoras para hacer un frente compacto?” (Otano, *Mensaje* 198, 148).

²² Carta titulada “Carta de los Cien Intelectuales”, y firmada, entre otras figuras rutilantes de las letras latinoamericanas, por Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa.

la América Latina, donde la Revolución Cubana es un símbolo y una bandera” (en *Mensaje* 199, 230-1), solicitando además una aclaración de lo acontecido.

Aunque no hubo respuesta directa a esta carta por parte del líder cubano, su discurso pronunciado el 1 de mayo de ese mismo año podría entenderse como tal. Denunciando a los escritores latinoamericanos que “en vez de estar en la trinchera de combate, viven en los salones burgueses a diez millas de los problemas, usufructuando un poquito de la plata que ganaron cuando pudieron ganar algo”, anuncia que “nosotros, en un proceso revolucionario, valoramos las actividades culturales y artísticas en función del valor que le entreguen al pueblo, de lo que aporten a la felicidad del pueblo. Nuestra valoración es política” (en *Mensaje* 199, 231), lo que para los especialistas de la época era una clara redefinición de la política cultural cubana.

Ahora bien, los sucesos y la discusión generada en la isla a partir de éstos cobran importancia si se tiene en cuenta que “a lo largo de los años sesenta y setenta la política constituyó el parámetro de la legitimidad de la producción textual y el espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor, convertido así en intelectual” (Gilman, 29). En ese sentido, la rearticulación del sentido de la cultura en el proceso revolucionario practicada a partir del caso Padilla implicó que la legitimación de los discursos que cumplía el gobierno revolucionario cubano fomentara una nueva dicotomía dentro de la capa intelectual, antes alineada bajo el estandarte del compromiso, entre el revolucionario y el autónomo, lo que tuvo consecuencias en la consideración de nuevos formatos en el esquema revolucionario, como la poesía, el testimonio y la canción de protesta, dejando a la novela como ejemplo de la comercialización de la cultura.

La ruptura definitiva entre el gobierno cubano y un sector de los intelectuales que defendían la revolución se produjo cuando Mario Vargas Llosa renunció al Comité de la revista *Casa de Las Américas*, constituida en el principal órgano difusor de cultura de

Cuba, y anunció que no asistiría a dictar los cursos en enero de 1972 que había convenido a través de una carta en donde, además, señala respecto a la autocrítica de Padilla:

Conozco a todos ellos lo suficiente como para saber que ese lastimoso espectáculo no ha sido espontáneo, sino prefabricado como los juicios stalinistas de los años treinta.. Obligar a unos compañeros con métodos que repugnan a la dignidad humana a acusarse de traiciones imaginarias y a firmar cartas donde hasta la sintaxis parece policial (en *Ahora* 7, 48).

La respuesta no se hizo esperar y fue Haydée Santamaría, a la sazón directora de Casa de las Américas, quien tomó cartas en el asunto, acusando al autor peruano de ser “la viva imagen del escritor colonizado, despreciador de nuestros pueblos, vanidoso, confiado en que escribir bien no sólo hace perdonar actuar mal, sino permite enjuiciar a todo un proceso grandioso como la Revolución Cubana” (en *Ahora* 7, 49). En esta partida al peruano no lo acompañaron ni Gabriel García Márquez, quien, refiriéndose a la “Carta de los Cien Intelectuales” negó haber consentido su firma, y Julio Cortázar, quien, a través de un poema titulado “Policrítica en la hora de los chacales”, señala: “Tienes razón, Fidel, sólo en la brega hay derecho al descontento” (en *Ahora* 8, 48-9), cerrando así filas con la revolución.

Los coletazos que provocó en Chile el caso Padilla fueron profusos. Sendos reportajes y encuestas aparecieron en la prensa escrita, los que avivaron la polémica y definieron las posiciones de los distintos protagonistas en torno a un debate que ya se estaba forjando entre las capas intelectuales del país.

Quizás el ejemplo más emblemático lo constituye la “Declaración chilena”, documento firmando por varios artistas y que entre los escritores contó con el apoyo de Guillermo Atías y su hermano Waldo Atías, Carlos Droguett, Hernán Lavín Cerda, Carlos Maldonado, Gonzalo Rojas, Federico Shopf, Antonio Skármeta y Bernardo Subercaseaux. En ella se señala:

Recientemente, con motivo del llamado “caso Padilla”, algunos intelectuales latinoamericanos, que viven fuera del continente, además de otros europeos, han expresado criterios que demuestran una actitud completamente desenfocada en relación a los problemas de nuestros pueblos (...) Rechazamos una concepción de la libertad que no nazca del compromiso del hombre —en este caso del trabajador cultural— con los combates por la liberación de nuestros pueblos (...) Por todo ello es que vemos con entusiasmo el que se haya iniciado en Cuba una profundización del papel de los trabajadores de la cultura en función de la nueva sociedad que allí se edifica. Estamos convencidos de que ha llegado el momento de las definiciones y no hay ni habrá lugar para las posiciones intermedias. Nosotros nos definimos por ser revolucionarios” (en *Ahora* 8, 49).

En el mismo medio y mismo número se publicó una columna de Antonio Skármeta titulada “Otras voces, otros ámbitos”, en donde se reafirma el apoyo al líder de la Revolución Cubana: “Las palabras de Fidel Castro no fueron el telón a una época, sino el comienzo de otra para los intelectuales: el momento de readecuar su función en una sociedad revolucionaria, específicamente gestada por vía violenta, con invasiones del enemigo y de doce años de edad” (48).

El mismo autor señala además que

la derecha acumuló a sus tres o cuatro chantapufes habituales para que lanzaran un estentóreo do de pecho. Estos quisieron poner sus errores sobre el proceso revolucionario chileno que como lo sabe media galaxia es otra cosa muy distinta, es pluralista, y es y será tan generoso que les permite y les permitirá sus infamias, porque nuestra historia y nuestro destino específicos dan para eso” (48),

para concluir que la tarea del intelectual en el proceso chileno es “vigilarlo, no desde la torre de la conciencia crítica del intelectual, sino medio a medio en el baile. Eso dará el derecho moral de hacer la más despiadada crítica cada vez que corresponda” (48).

En el número 199 de la revista *Mensaje* se consultó a Enrique Lihn, Mauricio Wacquez, Carlos Ossa, Cristián Huneeus, Germán Marín y al novelista cubano Lisandro

Otero, consejero cultural de la Embajada de Cuba en Chile en ese entonces, la opinión respecto a lo sucedido con Heberto Padilla. Todos, excepto Marín, quien se excusó de opinar, y Otero, con distintos tonos y matices, se plantearon contrarios a la actitud tomada por el gobierno ante el poeta “contrarrevolucionario”.

Lihn, apelando al liberalismo en lo cultural practicado en Cuba hasta ese momento, producto, según el mismo autor, de la “indefinición teórica y una flexibilidad práctica hasta excesiva”, reclama “por qué, en lugar de abrumar tardíamente a sus intelectuales, la Revolución Cubana no se apoyó en ellos para provocar y sacar adelante una política cultural adecuada a sus circunstancias, sin recurrir a un verdadero ritual primitivo, hecho de ocultamientos, confesiones y mistificaciones” (237).

Huneus, por su parte, para entender el cambio de la política cultural cubana, pone el énfasis en los problemas de su economía, la que, según Fidel Castro pasa por “dificultades extremas”, aunque luego advierte que “entender no significa justificar” (239).

En la antítesis de esta posición, Lisandro Otero afirma que “El llamado ‘caso Padilla’ es consecuencia, por una parte, del origen de clase de la mayor parte de nuestros intelectuales”, y por otra, de que “la Revolución Cubana ha producido un desfase entre el impetuoso avance de su base material y ciertos aspectos de su superestructura”, para concluir luego:

Durante algún tiempo hemos discutido en Cuba sobre el papel del intelectual en una sociedad socialista. Algunos pretendían que era el de conciencia crítica, extendiendo erróneamente el papel que le corresponde en el capitalismo. Algunos entendíamos que era inmoral abrogarse la función de juez si no se contribuye a la construcción común (...) se trata (...) de brindarle la brillante oportunidad de ayudar en la fundación de una nueva estructura social, de que pueda modificar con su participación activa, desde dentro, aquello que encuentre mal hecho (239).

En el número 11 de revista *Ahora*, Federico Shopf publica un comunicado en la misma dirección que Otero, en donde recalca que

La ilusión de autonomía e independencia de las capas intelectuales con respecto a los cambios sociales, económicos y políticos –una ilusión inyectada y continuamente legitimada por las ideologías burguesas- ha permitido a algunos intelectuales de izquierda ejercer una crítica supuestamente demoledora contra Cuba desde una posición que ellos juzgan neutra, imparcial, y desde luego, libre”, para destacar en sus últimas líneas que “El modelo que la revolución cubana propone, la legítima exigencia que toda revolución hace a sus intelectuales (...) es la creación de una auténtica cultura revolucionaria y, sobre todo, la formación de un nuevo tipo de intelectual, surgido de la clase revolucionaria (49).

En el artículo “El proceso cultural como incentivador de la praxis”, aparecido en el número 12 de *Cuadernos de la Realidad Nacional*, de abril de 1972, Carlos Maldonado vuelve a reafirmar algunas proposiciones expuestas en el Informe de la Asamblea de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista, aunque esta vez señala de manera explícita a los “enemigos que atentan contra el proceso cultural” (74). Entre ellos, identifica tres posiciones frente a la tarea del intelectual en la revolución chilena. La primera, que define como independiente, apunta directamente a Lihn y al documento firmado en nombre del Taller de Escritores de la Unidad Popular, denunciando la errada visión de la revolución cultural, al concebirla, según el autor, “como un acto voluntarista, entendiendo el mundo de la conciencia en cuanto sólo a su autonomía” (75).

La segunda posición, caracterizada como “revolucionarismo furibundamente aséptico”, engloba a los intelectuales y artistas de extrema izquierda que ven todo lo existente corroído por el cáncer burgués. El último, tildado de populista, lo encarnan sobre todo los diarios *Clarín* y *Puro Chile*, de los que señala que “no hacen la menor labor de concientización, al solo enfatizar el sensacionalismo” (77).

Mientras, Armand Mattelart explica la dicotomía del intelectual en un momento de transición al socialismo que experimentaba Chile en esa época, por el origen de clase de éstos, aduciendo que en ese contexto se desarrollaban dos proyectos culturales: el

pequeño burgués, que defiende su *status* de “conciencia crítica única de los procesos y fenómenos sociales”, y el proyecto de la cultura revolucionaria, es decir, “el que surge de las masas organizadas” (“¿Hacia?”, 87). Defendiendo la posición adoptada por el gobierno cubano, afirma además que “Los roces entre la revolución y los intelectuales europeos o europeizantes son indicativos de este quiebre que, por una parte, rompe precisamente con el concepto de intelectual, hechicero del saber moderno, implícito en la primera configuración cultural y, por otra, encara las exigencias del acceso de las masas a la creación y expresión de sus formas culturales” (95). Es decir, la capa intelectual pase de ser “detentores exclusivos del sentido” para transformarse en “monitores del sentido” (91).

I.D. La novela en la Unidad Popular: Proyectos y tendencias

El período comprendido entre los años 1970 a 1973 marca un momento de convivencia entre varios proyectos narrativos que mantenían su vigencia en la época. Es también un período de balances y revisiones respecto a la trayectoria histórica de la novela chilena, aparecidas en la prensa escrita y otros medios especializados, los que coincidían en general en la apreciación de que con *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, aparecida en 1951, comenzaba una nueva etapa en el trabajo novelesco nacional.

Quizás el trabajo más sistemático en cuanto a su proposición esquemática es el que publica Cedomil Goic en 1968 bajo el título *La novela chilena: los mitos degradados*²³. A partir de la lógica generacional, Goic establece la existencia de dos tipos de paradigmas dentro de la historia de la novela chilena: el naturalista, desarrollado durante el siglo XIX y comienzos del XX hasta 1934, el que comprende cinco generaciones y cuya producción es caracterizada como novela moderna, y el superrealista, cuyo período de gestación y desarrollo comprende el período de años que

²³ Goic, Cedomil. Op. Cit.

va de 1935 hasta 1957, alcanza, hasta el momento de la publicación del estudio de Goic, a tres generaciones: la del 27, denominada superrealista y a la cual pertenecería Manuel Rojas, y cuya obra *Hijo de ladrón* inaugura esta nueva etapa en la novela chilena; la de 1942, neorrealista; y la de 1957, irrealista. Este paradigma, que inaugura la novela contemporánea chilena, está dominado por la incoherencia, fijando su preocupación en el interior del personaje y dotando a la realidad de un carácter ambiguo, superando con esto el naturalismo y el realismo desarrollado durante el paradigma anterior.

Estas tres generaciones esquematizadas por Goic, las que de todos modos no están caracterizadas según las fechas que estableció la crítica nacional, son las que predominarán durante el período de gobierno de la Unidad Popular, pues sus representantes mantenían vigencia, tanto en los referidos a publicaciones como a influencia y reconocimiento. Es el caso de la generación que Goic reconoce como de 1927. Para la crítica será la generación de 1935, y a pesar de que vivía ya sus últimos estertores con la publicación en 1972 de la novela de Manuel Rojas, *La oscura vida radiante*, el reconocimiento a la influencia que significó para la novela chilena en general *Hijo de ladrón* seguía manteniéndose firme dentro de la consideración de las generaciones más jóvenes.

La generación siguiente, la que Goic caracteriza como del 42 pero que la crítica identificó y sigue identificando como la del 38, forjada al ardor de la lucha emprendida por el Frente Popular liderado por Carlos Aguirre Cerda a finales de la década del treinta y que vislumbraba, por lo tanto, con la llegada al poder de la Unidad Popular, la posibilidad de un triunfo negado en tiempos pasados, mantenía un protagonismo mucho más activo de sus representantes, tanto en el debate armado en torno a la novela chilena, como a través de nuevas publicaciones. Es así como, por ejemplo, Carlos Droguett era reconocido con el Premio Nacional de Literatura en 1970 y al año siguiente con el Premio Alfaguara de Novela en España por *Todas esas muertes*, o como Guillermo Atías, que en 1972 publicaba su tercera novela, *Y corría el billete*, bajo la Editora Nacional Quimantú.

Fernando Alegría, otro de sus autores más prolíficos, publicaba en 1970 un compendio de ensayos titulado *Literatura y Revolución*, en donde expresaba su postura ética y estética respecto a la relación entre ambas, señalando

Las técnicas revolucionarias en el arte son el producto de una concepción revolucionaria del mundo, existen y prueban su valor únicamente en la medida que afectan y cambian a la sociedad y al artista en su más íntima y auténtica realidad (...) En cambio, un escritor que vive la revolución desde adentro no podrá evitar, si es sincero, preguntarse cómo actúa su obra en la nueva organización social y qué se espera de él dentro del dinamismo de la revolución” (10).

Fijando su análisis en tres ejes que según su consideración marcan la evolución de la novela latinoamericana: técnica, lenguaje y actitud del narrador, plantea además la revisión entre acto y palabra que tan en boga se encontraba en esta época.

Pero sin duda la figura más reconocida e influyente de esta generación era Carlos Droguett. En el número 202-203 de septiembre de 1971, revista *Mensaje* publica su estudio del panorama de la novela chilena titulado “Veinte años de narrativa chilena: una tabla cronológica”.

A través de su artículo “La literatura chilena de espaldas a la realidad”, el autor de *Eloy* coloca en el tapete una comparación odiosa para muchos entre la novela chilena y la latinoamericana, indicando que “a mi modo de ver la literatura chilena actual es la más mala de América”, caracterizándola como “frívola, espiritualmente pequeña, irresponsable, no tiene garra, no tiene coraje, no tiene imaginación, profundidad ni estilo, vive de espaldas a la realidad chilena, no solo la realidad histórica sino la realidad no escrita” (477). Incluye en esta visión sobre todo a la producción de la generación del 50, la que a pesar de tener en José Donoso y Jorge Edwards a “sus personeros más valiosos”, es “despectiva y papelera, se quedó perdida y prefijada en los viejos caserones” (481), finalizando su visión con el entusiasmo que le provocan la aparición de los noveles autores como Alfonso Alcalde, Antonio Skármeta y Patricio Manns,

señalando que “por fin, por fin dios mío, están apareciendo en Chile grandes autores, tocando temas inmobilizados desde centurias, poniendo la pasión creadora no en el inmediato y caduco presente, y en la consabida pitanza, sino en el verdadero frágil arte, en el milagro profundo y palpitante del arte durable, es decir, del arte” (484).

Guillermo Blanco, integrante de la denominada generación del 50, fija su testimonio, aparecido en la misma publicación, a partir de un tono marcadamente personal y en donde prevalece una perspectiva católica del asunto.

En el mismo documento, Antonio Avaria, representante de la nueva generación que irrumpía con fuerza en las letras chilenas, da cuenta de las novelas publicadas en la década de los sesenta y hasta 1971, analizando sintéticamente la producción de los novelistas chilenos y distinguiendo diferencias individuales más que las generacionales desarrolladas por los autores mencionados anteriormente.

El mismo año que Goic publicaba su estudio (1968), Jorge Edwards, exponente de lo que se denominó como generación del 50²⁴ (del 57 para Goic), dictaba en La Habana, en el contexto del Ciclo de Literatura Latinoamericana organizado para el Congreso Cultural, una charla respecto a la situación de la prosa chilena.

Aquí, el autor comienza sus planteamientos expresando la preocupación por los equívocos a que conduce una comparación de la calidad de la novela chilena respecto a la latinoamericana, tan en boga en esa época entre los críticos y autores chilenos (como se vio con Droguett y como se verá más adelante en este trabajo), pues “se abusa aquí de

²⁴ La generación del 50 (del 57 para Goic) en esos años compartía el protagonismo con la generación anterior, sobre todo por la encendida polémica ideológica que animaban sus representantes y por la publicación de novelas controversiales como *Palomita Blanca* de Enrique Lafourcade (de 1971), y de obras que alcanzaban reconocimiento a nivel nacional e internacional, como *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso o los mismos cuentos de Jorge Edwards.

una división que es una división administrativa y política pero que no es una división cultural” (175).

Apelando al reconocimiento de una dicotomía en la historia de la prosa chilena²⁵, y estableciendo una comparación entre ésta y la producción de su generación, se encarga de destacar que el tema central de su generación es “la descomposición final de esa oligarquía chilena que sigue siendo la misma del parlamentarismo descrita por Orrego Luco (...), y al mismo tiempo la descripción de la aparición de nuevas capas chilenas que empiezan a tomar el dominio político, el dominio económico y que a la larga también toman el dominio social” (181-2), instalando con esto la producción de sus coetáneos en una línea distinta a la principal en la novela chilena²⁶, para luego insinuar las discrepancias ideológicas que negarían a la del 50 su carácter de generación.

Finaliza su ponencia el autor de *Persona non grata* con unas palabras para los novísimos, en quienes advierte un cambio respecto a la tradición iniciada por Orrego Luco, lo que vislumbra a partir de la “actitud deportiva” y a la “especie de despreocupación frente a todo el cúmulo de prejuicios religiosos y de prejuicios sociales” (183).

²⁵ Esta dicotomía trasunta entre “el uso del lenguaje como medio de acción, como medio de actuar sobre la comunidad”, imponiendo en el origen de esta tradición a Vicente Pérez Rosales y a Baldomero Lillo como uno de sus continuadores, y “el uso del lenguaje en un sentido puramente instrumental” (179), cuya figura iniciática sería Alberto Blest Gana y cuya práctica sería el eje central en la historia del género novelesco en Chile.

⁸ Edwards se aboca a la revisión de la tarea narrativa emprendida por las generaciones anteriores a la suya, situándolos en el eje inaugurado por Blest Gana, proponiendo que en el criollismo existe una inautenticidad del tema, pues los escritores que desarrollan esta tendencia escribían “sobre temas que no interesaban verdaderamente, con los cuales no tenían un compromiso real, y no conseguían por este motivo interesar de veras a sus lectores” (177-8), y en la generación del 38 la inautenticidad se produce en el uso del lenguaje, pues los temas de esta generación, como las luchas obreras, la huelga y la agitación social, eran tratados con un “lenguaje adornado (...), elegante (...) con buenas metáforas” (178).

Pero sin dudas que el que se empeñó más en este esfuerzo por sistematizar el panorama novelesco chileno hasta esa fecha, fue Ariel Dorfman, quien sobre todo a través de cuatro artículos aborda la problemática desde una perspectiva marxista.

En el primero de éstos, “Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual”²⁷, revisa el panorama de la novela chilena a partir de algunos de los puntos recurrentes que visualiza como problemáticos: la abstracción, la seudofilosofía, la temática existencial, el peso del criollismo, el tratamiento del lumpen y la marginalidad, la forma caótica, y la trampa de la “forma nueva”, y advirtiendo la ausencia de maestros en la trayectoria de la novela chilena, lo que se debe principalmente a la escasa continuidad que visualiza entre generaciones, señala en tono lapidario:

La nueva novela chilena es la manifestación y el producto de la enajenación que sufre el escritor chileno, y de su incapacidad para enfrentarse a esta enajenación y derrotarla. Las características esenciales de la novela chilena actual están condicionadas por la necesidad del escritor de huir de un compromiso real con su mundo: de ahí, el predominio de una temática falsa llena de problemas irreales, la visión de la burguesía y del proletariado, la frecuencia de las frustraciones sexuales, la superabundancia de adolescentes, criminales y viajes al extranjero, la descripción de la naturaleza y de la explotación, cuando ocurre, con modelos generacionales anteriores. Este mismo miedo explica la fatiga que recorre al mundo ficticio y a sus personajes, la desvitalización y vetustez del lenguaje y el modo narrativo. Explica la estructura caótica, desintegrada, sin un eje centralizador significativo. Explica la máscara del falso experimentalismo que deforma y desvía la auténtica voluntad de renovación formal. El lenguaje retórico y no poético. Los clisés, los lugares comunes, la reiteración de las gastadas fórmulas del pasado. La despreocupación por el idioma o por la asimilación efectiva de nuevas técnicas. La función de mera entretenición. La falta de rebeldía frente a la sociedad” (111-2)

²⁷ Dorfman, Ariel. “Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual”, en Anales de la Universidad de Chile n° 140 (1966), p. 111-2.

Esta visión no varía demasiado en 1970, año en que publica el ensayo “Temas y problemas de la narrativa chilena actual”²⁸, en donde centra el análisis en los personaje advirtiéndolo que

El personaje central de la narrativa chilena rara vez se enfrenta a una encrucijada clara, no dispone de una conciencia cabal de sus dilemas. La existencia se le aparece más como un proceso, doloroso y absurdo, que como una serie de actos en que se delimitan sus causas y efectos. Testigo confuso de acciones que no reconoce como suyas, pero por las cuales deberá responsabilizarse, siente la imperiosa necesidad de buscar algún vago temblor de plenitud, aunque en la mayoría de los casos este esfuerzo se convierta en algo marginal (405).

Y a pesar de que el tono alcanza cierto optimismo al fijar su atención en el trabajo de Skármeta, este vuelve a la cautela al sugerir que “El universo maravilloso que construye Skármeta es de esta manera una respuesta al de Donoso, Droguett, Edwards, y tantos otros (por ejemplo Atías o Guillermo Blanco); pero no es una *solución*” (397).

Los planteamientos esquematizados en estos artículos se desarrollan y se desprenden de otros en los que se fija en una figura en particular. Por ejemplo, en “El patas de perro no es tranquilidad para mañana”²⁹, se concentra en el trabajo de Carlos Droguett y en especial en su novela *Patas de perro*, y analizando la revalorización de los términos de la dicotomía civilización y barbarie iniciada por el argentino Domingo Sarmiento y el trasfondo católico de su narrativa, advierte el impulso iconoclasta hacia el *status quo* y el sistema burgués, que siente la necesidad de encasillar o aislar a Bobi, el patas de perro, protagonista de la novela, para no observar en su deformación la falacia y la injusticia del orden que impone.

²⁸ Dorfman, Ariel. “Temas y problemas de la narrativa chilena actual”, en Pinto, Anibal. *Chile, hoy*. México: Siglo XXI, 1970, p. 405.

²⁹ Ver, Dorfman, Ariel. “El patas de perro no es tranquilidad para mañana”, en Revista Chilena de Literatura, n° 3 (1970): 167-97.

En otro de estos artículos, “¿Volar?: un estudio en la narrativa de Skármeta y Edwards”³⁰, establece una comparación a partir de la figura del pájaro en las narraciones de ambos autores, donde aprecia un cambio de actitud que en los otros trabajos más panorámicos del mismo crítico se evalúan dentro de la polémica generacional³¹, lo mismo que visualiza, por ejemplo, en el prólogo al volumen de cuentos *El ciclista del San Cristóbal* del escritor antofagastino, publicado por Quimantú en 1973.

Pero sin duda el artículo más sintético, más arriesgado y en el que se pueden apreciar más las problemáticas de la novelística chilena que se señalan en los trabajos anteriores desde un ángulo más definido³², así como en su trasfondo una propuesta estética más específica, es el aparecido en el número 69 de la revista cubana *Casa de las Américas*, correspondiente a diciembre de 1971, titulado “Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años”³³. Acá, el autor aborda las deficiencias ya advertidas en un esquema generacional que, además de contemplar en la trayectoria histórica de la novela chilena a las dos promociones que gozaban en esta época de mayor protagonismo, integra a la generación de los novísimos, que Dorfman en este artículo define con una interrogación como del 70, y a la cual declara pertenecer.

³⁰ Ver Dorfman, Ariel. “¿Volar? Un estudio comparativo de Jorfe Edwards y Antonio Skármeta”, en Revista Chilena de Literatura (1970): 59-78.

³¹ “Volar, entonces, no significa [en Edwards] liberarse, ya que las altas aves de los deseos se estrellan contra las paredes interiores de la mente, contra las murallas exteriores de la sociedad ella misma ciega e incapaz. (...) La subida del protagonista en *El ciclista del San Cristóbal* implica, en cambio, una verdadera catarsis, una victoria sobre las fuerzas de la muerte y de la enfermedad” (62).

³² “Quisiera que este trabajo sirva primordialmente para abrir una discusión seria acerca de los problemas que plantea en los países dependientes una sociología de la literatura” (“Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años”, 65).

³³ “Notas para una aproximación marxista a la novela chilena de los últimos treinta años”, en Revista Casa de las Américas, n.º. 69 (1971), p. 68.

El eje a partir de cual estructura el análisis de la generación del 38 será la pregunta por la relación de sus exponentes con los de la misma con sus coetáneos del resto del continente, respuesta que encuentra en la peculiaridad contextual que se producía en los años treinta en Chile, período en que estos escritores vivían su adolescencia y en el que el Frente Popular llegaba al poder encabezado por Pedro Aguirre Cerda, lo que implicaba que “la correlación de fuerzas era distinta: la burguesía tuvo que tomar en cuenta un movimiento obrero fuerte, organizado en torno a la doctrina marxista.

La lucha de clases, por tanto, forzó a hacer más visibles las contradicciones de la ideología dominante con la realidad que debía interpretar” (68), lo que determinó que los escritores chilenos de esta generación enfatizaran otros códigos estéticos, vinculados a “un arte instrumental, de efecto a corto plazo, que proclamaba la fe en el progreso, la ciencia, la razón, el desarrollo técnico y económico al servicio de la clase obrera a punto de tomar el poder” (69). Sin embargo, el resultado de este intento, que Dorfman identifica con el realismo socialista que se desarrollaba en la Unión Soviética, y al que asocia el trabajo de las primera novelas de Nicómedes Guzmán, Juan Godoy o Guillermo Atías, “fue aberrante, un conglomerado monstruoso, porque el proletariado en Chile *no hizo la revolución*, no negó la civilización capitalista, no eliminó a la burguesía. En nuestro país, como en los otros, fue finalmente la burguesía la que utilizó al pueblo para acentuar por último los vínculos de una nueva forma dependiente, un dominio aún mayor del imperialismo” (69).

Y analizando la otra tendencia dentro de esta generación, aquella que “se repliega a un universo estético, de total autonomía y se asfixia ahí dentro” (70), en el que encasilla a narradores como María Luisa Bombal, Braulio Arenas y Pablo García, termina por concluir que “la narrativa de esos años es un fiel reflejo, por tanto, aunque un fracaso poético, de la lucha y colaboración del proletariado y la burguesía en Chile” (70).

De este modo, será a partir del contexto político social que Dorfman explique el evidente atraso en cuanto a la búsqueda de nuevos modelos narrativos que en los otros países de Latinoamérica desarrollaban escritores como Cortázar, Arguedas, Rulfo, Lezama Lima u Onetti, pues “el arte se hace vanguardia, resquebraja formal y ensoñadamente, en la ficción y en el lenguaje, lo que no destruye el proletariado inorgánico en la acción histórica” (68). Igualmente, y por razones bastante similares a las ya mencionadas anteriormente, ubica a Carlos Droguett como el autor chileno cuyo trabajo narrativo más se relaciona con el que estaban desarrollando los escritores en todo el continente, pero cuyo control por lo mítico del caos expresado en las estructuras de sus novelas no le permite alcanzar a constituirse en “maestro, aunque sí una rebeldía ejemplar y compañera” (72) para la generación más joven.

Respecto a la generación del 50, Dorfman se plantea en términos más antagónicos, y a pesar de reconocer que “Guzmán, Donoso y Edwards han creado un universo y hallado los recursos expresivos perfectos para comunicarlo” (78), se critica la pasividad extrema de sus personajes, que no logran superar lo cotidiano, el ahistoricismo derivado de la fijación en un plano subjetivo y la relación que se establece con lo mítico, la que plantearía la vuelta a un orden anterior en el que sigue dominando la burguesía, y la aparición del proletariado en estas novelas, expresado solo como amenaza deformadora y no dando cancha a su fuerza creativa, dando cuenta solo de este sector en cuanto a los aspectos que interesarían a la clase dominante.

De este modo, la modernización de las formas narrativas que propusieron y desarrollaron los narradores de esta generación, “reemplazar las insatisfactorias y anticuadas estructuras narrativas del 38, liquidar el criollismo, aprovechar las últimas modas europeas y norteamericanas” (76), es propuesta, a modo de hipótesis, en términos relacionales con la política reformista y el impulso modernizador de las estructuras que Eduardo Frei Montalva y la Democracia Cristiana buscaron instaurar durante su

gobierno, entre 1964 y 1970. Y en ese sentido, se dejaba que “el sistema acomodara las contradicciones, negando la lucha de clases; una ‘revolución en libertad’, avanzar sin pasiones y sin violencia. Vía propia, ni derecha ni izquierda” (76).

Finalmente, Dorfman termina reconociendo que, a pesar de que el escepticismo de esta generación los alejó de todo posible compromiso social, su mérito está en que “acentuaron la necesidad del examen crítico y dubitativo de cualquier esquema (...), fundamentando la necesidad (...) de libertad creadora, de rechazo del dogmatismo y los lugares comunes que la sociedad vigente quisiera injertar en la conciencia de los dominados” (79).

A partir de la caracterización de la generación siguiente, la suya, es posible rastrear ya más derechamente la construcción de una estética que, en el recorrido crítico de la tarea de las generaciones anteriores, se va presintiendo o vislumbrando. Esta estética tendrá como centro de su desarrollo y plasmación el compromiso social, noción que, por lo demás, no estaba exenta del debate.

I.D.1. Los novísimos y la estética del compromiso

Cuando en diciembre de 1962 José Donoso publica un artículo en revista “Ercilla”³⁴ anunciando la realización de las “Jornadas del cuento chileno” para el año siguiente, lo primero que señala es el pie de guerra con que la nueva generación, que bautiza como novísimos, se planta frente a ellos³⁵.

³⁴ Donoso, José. “Jornadas para la novísima generación”. Revista Ercilla (1440), Diciembre 1962, p. 3.

³⁵ “Muchos de estos novísimos escritores sostienen que la llamada <<generación del 50>> no es importante en cuanto a méritos literarios. Por eso, las <<Jornadas>> se plantearán a modo de discusión o enjuiciamiento, en donde la <<novísima generación>> presentará sus obras, y la generación del cincuenta formará el jurado” (Donoso, 3).

Los novísimos escritores a los cuales se refiere Donoso son los que hacen su primera aparición en la escena literaria chilena en el año 1959, con la publicación de la antología *Cuentistas de la Universidad*, realizada por Armando Cassígoli, y dentro de los cuales el autor de *Coronación* destaca, en un sintético análisis de la trayectoria narrativa de cada uno, a Poli Délano, Antonio Skármeta, Carlos Morand, Antonio Avaria, Cristián Hunneus, Mauricio Wacquez, Juan Agustín Palazuelos y Luis Domínguez, la mayoría de los cuales, en los comienzos de los setenta y del gobierno de la Unidad Popular, ya contaban con publicaciones y el reconocimiento de un proyecto que, si bien no llegaba a su plena madurez, se podían reconocer preocupaciones estéticas y códigos narrativos similares.

La polémica generacional que señalara Donoso encuentra su punto de quiebre más profundo partir del caso Padilla en 1971. Enmarcada la discusión en el contexto de un requerimiento mayor en la militancia política hacia los escritores y artistas, la actitud subversiva respecto a la producción de la generación del 50 sirvió para modelar los lineamientos de una nueva búsqueda estética.

Si antes del caso Padilla, en el contexto continental, “la obra comprometida podía ser, para algunos, formulada en términos ya de la estética realista, ya de la estética vanguardista o de ruptura” (Gilman, 144), después del sisma “convertirse en vanguardia cultural dentro del marco de la revolución supone la participación *militante* en la vida revolucionaria” (Gilman, 206).

En ese sentido, si durante la década del sesenta se designaba el impulso hacia lo nuevo y la experimentación formal practicada por los escritores del Boom como vanguardismo, cuyo trasfondo era la modernización y renovación de los modelos narrativos a la par que la revolución modernizaba las estructuras político-sociales, incluyendo ese programa en la tendencia comprometida de la estética realista bajo el concepto de “nuevo realismo”, cuya consigna era reflejar “zonas más hondas de la

realidad”, hermanando de esa forma los términos bajo la contraseña “realismo vanguardista o vanguardismo realista”, luego del quiebre se produce la dicotomía que va a asociar la práctica textual de los escritores que gozaban del éxito editorial con un vanguardismo hermético, que no contempla a las masas analfabetas, acusándolos además de fomentar la relación de la novela con el mercado y la comercialización de la cultura.

De este modo, se transforma a nivel latinoamericano el programa estético, el que ahora se centraba en “el rescate de la representación y la comunicabilidad” (Gilman, 334), enfatizando la función pedagógica e incluyendo aspectos denunciacionistas y temáticos vinculados con los nuevos propósitos revolucionarios de la literatura, lo que derivó en la reconsideración de formatos que antes fueron desechados, como la poesía, la canción de protesta o el testimonio.

La explosión de esta dicotomía se expresó en la confrontación entre vanguardia y realismo, produciéndose la definitiva separación de los términos, y quedando la plasmación estética del compromiso dentro de los límites de la segunda tendencia.

En Chile, fue sobre todo la novísima generación de la que hablaba Donoso la que tomó a su cargo la formulación de una nueva estética, confrontándose directamente con aquellos que habían tomado a su cargo la modernización de las formas narrativas que a nivel latinoamericano habían formulado los escritores del boom: los del 50.

Antonio Skármeta, en el prólogo a la primera novela de Fernando Jerez, *El miedo es un negocio*³⁶, abordaba así la relación entre la literatura y el nuevo escenario político-social que se impuso en Chile entre 1970 y 1973:

A partir de la nueva fase en la lucha de clases en Chile, que inaugura el gobierno de la Unidad Popular, los escritores han oscilado en dos tendencias. Aquellas que

³⁶ Jerez, Fernando. *El miedo es un negocio*. Santiago: Quimantú, 1973.

estiman que para escribir sobre la gesta chilena se necesita la maduración de los acontecimientos más cierta perspectiva histórica, y la de otros que reaccionan sobre la marcha a los múltiples estímulos que la realidad dispara. En uno y otro caso, sobre los escritores pesa el fantasma de una larga discusión sobre el sentido de una literatura comprometida con el cambio social. Hay en esta polémica una fácil tentación de identificar compromiso con panfleto, y tal vez no falten razones para argumentar de modo tan desafortunado (7).

El compromiso como estandarte, sin embargo, no estuvo exento de discusiones y proposiciones diversas. Así por ejemplo, un termómetro de la situación la expresa Mariano Aguirre en un artículo publicado en el número dos de la revista *La Quinta Rueda*, en 1972, titulado “Escritores frente a la realidad”. En éste, se señala que

Las discusiones teóricas acerca de las formas de interacción entre la base económica y la superestructura ideológica han sido arduas y aún no resueltas en toda su complejidad. Que a un cambio en las condiciones económicas siga, mecánicamente, una transformación en las condiciones culturales, es rechazado de plano. Las modificaciones en las “formas de la conciencia social”, si bien dependen, directa o indirectamente, en última instancia, de las transformaciones en la base económica, mantienen una autonomía relativa y se rigen por leyes específicas (5).

El artículo continúa con las entrevistas realizadas a una serie de escritores respecto a la problemática que expresa el título, y cuyas respuestas apuntan a desclasificar los efectos que el proceso que vive Chile en esos años ha producido en su labor como creadores. Las respuestas se articulan sobre todo en torno a la factibilidad de narrar el proceso en la inmediatez de los sucesos o si es necesaria una distancia temporal respecto de los hechos.

Por otro lado, en 1969, Antonio Avaria advertía en su artículo “El emplazamiento del escritor latinoamericano”³⁷, y a partir de las conclusiones que arrojó el Encuentro Latinoamericano de Escritores realizado en Santiago y Viña del Mar en 1969, sobre los infructuosos ataques de los que fueron víctimas los invitados. A partir de

³⁷ Avaria, Antonio. “El emplazamiento del escritor latinoamericano”, en Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN), n° 1 (Septiembre 1969), 101-8.

un hecho “inesperado”, la recriminación de algunos estudiantes asistentes al evento hacia las figuras invitadas por escribir en París y Londres y no en su patria, por no luchar junto a su pueblo armados con un fusil, Avaria concluye que

se les emplazaba porque eran escritores y -paradójicamente- se les pedía que dejarán de serlo”, y vislumbra esta actitud como una consecuencia del Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1954, el que “infundió una falacia que hasta hoy provoca profundos efectos negativos y perplejidad en las conciencias humanistas de todo el mundo; superada por la propia teoría marxista, aún condiciona a muchos la trampa de la <<literatura proletaria>>” (101).

Otro de los participantes de esta generación, Ariel Dorfman, articulaba de este modo los cuestionamientos respecto a la formulación de una estética comprometida con las transformaciones sociales: “¿No se olvidará así la calidad estética, no transformaré la obra en mero síntoma, pelos en la piel? ¿La literatura solo vale como epifenómeno, en cuanto ilumina fuerzas sociales en contradicción y es explicado por ellas?” (“Notas”, 79). Y señalando que “personalmente me siento distante de los traumas y dobleces que interesan a la generación del 50, y en especial de su lenguaje y actitud social” (“Notas”, 78), caracteriza como iconoclasta la producción del trabajo narrativo de los exponentes de su generación, en la que “se vislumbra una lucha más frontal contra el sistema mismo, y no contra los factores tradicionales sectorializados dentro del orden vigente. Sin embargo, tampoco es la lucha ‘realista’ del 38: es más bien un combate contra los valores capitalistas, en lo sexual, en lo económico, pero especialmente en el lenguaje” (“Notas”, 80).

A pesar de estas discrepancias y cuestionamientos, es posible establecer una cierta categorización de las preferencias narrativas de esta nueva generación, lo que realiza José Promis al conceptualizar este proyecto narrativo como “novela de la desacralización”, y establecer sus características más importantes:

El nuevo programa narrativo se autodefine por lo tanto como un esfuerzo desacralizador de los esquemas impuestos por la novela del escepticismo. A

diferencia de ésta, ofrece una confiada actitud de optimismo para superar los obstáculos inmediatos, impulsa una nueva ética a través de la recuperación de los placeres sensoriales, descubre en los modos cotidianos de comportamiento el repertorio favorito de asuntos literarios, recupera para el discurso una funcionalidad predominantemente narrativa al despojarlo de sus connotaciones de pesimismo existencial, e introduce en el lenguaje un vocabulario coloquial cargados de expresiones de intensa vitalidad cotidiana. Sus proposiciones manifiestan, sin duda alguna, el optimismo con que muchos chilenos vivían el momento histórico de renovación social y política que se comenzaba a experimentar en Chile a fines de esa década” (“Programas”, 931).

De este modo, reconocidos los límites tanto estéticos como contextuales dentro de los cuales los novísimos desarrollan el proyecto narrativo de tendencia comprometida, se hace perentorio revisar la manera en que estos postulados se desarrollan en una obra narrativa.

El papel que jugó Ariel Dorfman como crítico e historiador de la novela chilena antes y durante el gobierno de Salvador Allende, puede complementarse al estudiar su primera novela, *Moros en la costa*, publicada en 1973. En ella, entran a batallar dos de los aspectos que delimitaron el accionar cultural y literario durante la década del sesenta y comienzos de los setenta, ya desarrollados en este capítulo: la preocupación formal y el compromiso social, insertados en la dicotomía más amplia de la autonomía crítica del intelectual o su papel activo en el tránsito hacia una sociedad socialista, que dividía las aguas entre sus actores, y por ende, sus opciones estéticas.

El análisis de esta novela permitirá entonces reconocer la manera en que la estética del compromiso, visualizada en este capítulo tanto en sus aspectos teóricos como en su relación con el contexto de transformaciones político-sociales que buscaba implementar el gobierno de la Unidad Popular, se concretiza en la forma novelesca de un autor.

CAPÍTULO II:

Una novela revolucionaria.

II.A. *Moros en la costa* en la crítica.

El gran tema que introduce *Moros en la costa*, la primera novela de Ariel Dorfman, es el lugar de la literatura y del escritor en el contexto de una sociedad en tránsito hacia el socialismo, atendiendo a las particularidades del proceso chileno que, como se mencionó anteriormente, instaló en el poder a las fuerzas revolucionarias por la vía institucionalizada, es decir, mediante elecciones.

La manera adoptada en la novela para ficcionalizar los cuestionamientos más significativos en la época, se corresponden con métodos pocos convencionales: además de una clara preocupación formal, algo ligado a la práctica narrativa de la generación anterior y duramente criticado por la nueva generación de escritores a la que pertenecía Dorfman, se introduce el optimismo característico de esta generación por las transformaciones sociales que la Unidad Popular buscaba implementar, el que se descubre en los hechos cotidianos.

En este sentido, y desde su publicación, o incluso antes, desde su participación en el certamen de novela organizado por la editorial argentina Sudamericana, *Moros en la costa* fue una novela de difícil clasificación. Así por ejemplo lo demuestra el fallo del concurso, donde la novela de Dorfman obtuvo el segundo lugar. Dentro del jurado, compuesto por Rodolfo Walsh, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos y Julio Cortázar, la primera incursión novelesca del escritor chileno nacido en Buenos Aires solo obtuvo el beneplácito del autor de *Rayuela*, quien esgrimió así sus motivos:

Defendí *Moros en la costa* porque me pareció y me sigue pareciendo el libro más rico, incitante y provocador de todos los presentados. El complejo panorama actual de Chile es visto desde múltiples perspectivas (en lo histórico y en lo ficcional), y la riqueza de cada uno de los múltiples episodios es con frecuencia vertiginosa. Crítica, apasionada, profundamente revolucionaria en su intención narrativa y en el hecho de no hacer fáciles concesiones a la lectura (en *La Quinta Rueda* 7, 8).

Este argumento, sin embargo, es rebatido por otro de los jurados, Rodolfo Walsh, quien pone hincapié en uno de los tópicos que toca la novela: su clasificación genérica:

Onetti y yo coincidimos en suponer que no es una novela sino una antología de crítica literaria, cuyo tic formuló Borges, creo que en Almotásim: mejor que escribir vastos libros es imaginarlos y resumirlos en una gacetilla bibliográfica. Mi resistencia a “Moros” no es simplemente formal, admito que los límites de la novela sean hoy imprecisos, pero un Borges socialista no es a mi juicio una superación del Borges reaccionario que conocemos: dicho esto como una simplificación y con las excusas que merece el brillo de Dorfman (en *La Quinta Rueda* 7, 8).

Esta discusión no se resuelve con el tiempo, y las mismas lecturas vuelven a aparecer más tarde. Sophia McClennen, una de las estudiosas más importantes de la obra de Dorfman, reconoce en la estructura de la novela una influencia de las vanguardias artísticas, pero amplía su círculo hacia el Renacimiento y el Barroco, lo que se aprecia, según ella, en la autoconciencia del proceso de producción artística revelado en su contenido, discutiendo de este modo el concepto de “neovanguardia” con el que Salvador Oropesa, otro de los estudiosos de la obra de Dorfman, la caracteriza, pero agrega además que la intención del autor al organizarla de manera fragmentaria no era mostrar la imposibilidad del diálogo, sino que, y atendiendo al contexto histórico, la novela plasmaría una preocupación por el rol del arte en el fomento del diálogo entre los sectores políticos altamente polarizados³⁸. Con esto, McClennen devuelve al texto de

³⁸ “The problems with these readings of Dorfman’s novel are twofold. First, when Oropesa accepts Lyon’s literary dismissal of *Moros en la costa* because it is not a novel, he misses the chance to read the text’s literary influences. He correctly notes that there is a vanguard influence on the work, but it is also useful to notice the way that the text stems from Renaissance and baroque literature, which emphasized self-consciousness about the process of artistic production. Appreciating *Moros en la costa*’s intertextuality

Dorfman su cualidad novelesca, algo que tanto Walsh como Oropesa, por distintos vías, cuestionan.

De cualquier forma, el experimento narrativo que logra Dorfman en su primera novela no puede entenderse sin tener en cuenta el ambiente que se respiraba en Chile entre los años 1970-1973, algo que sintetiza muy bien Constanza Lira, al señalar que

Moros en la costa y Soñé que la nieve ardía de Skármeta (...) son las dos obras del proceso chileno (70-73) que dan cuenta en profundidad de la búsqueda de nuevas formas literarias que correspondan a la infinita complejidad de la nueva formación social chilena. La experimentación artística de estos autores, quedó en la manifestación de una crisis sin evolución, al ser abortadas bruscamente por el golpe militar (37).

Esta búsqueda, aunque llevada a cabo por caminos distintos, pues

En los comienzos históricos del programa [novela de la desacralización] se manifiestan claramente dos tendencias discursivas antagónicas: una, representada por textos cuya arquitectura de notable complejidad formal se edifica en detrimento de las dimensiones propiamente narrativas del discurso, y de la cual *Moros en la costa* podría ser considerada como texto paradigmático, y otra que recupera y reinstala la condición de ‘narratividad’ inherente al género, cuyos paradigmas serían a su vez los textos de Antonio Skármeta (Promis, *La novela*, 262),

descubre para Promis un elemento común: el “carácter textual de la novela, es decir, su condición de discurso escrito para ser leído” (*La novela*, 272).

whit the vanguard, the Renaissance, the baroque, and also the absurd is necessary in order to recognize the full range of the novel’s literary influences. The second problem is a consequence of inattention to text’s historical context. For example, Oropesa states that the majority of the characters in the novel “no dialogan, monologan, que es lo que a fin de cuentas ocurría en Chile en 1972” (...). He is quite right to note the absence of dialogue in the novel, but his interpretation does not account for the fact that there was substantial dialogue in Chile at the time. Dorfman’s concern was whether there could be dialogue between those who supported Allende and those who did not, and he was further worried about whether art could play a role in fostering such dialogue” (McClennen, Sophia., *Ariel Dorfman. An Aesthetics of Hope*. Duke University Press, 2010: 98-9).

Será esta conciencia del carácter textual del discurso novelesco un rasgo distintivo de la primera novela de Ariel Dorfman. A partir de esta consideración, el análisis que sigue ha sido dividido en tres elementos que plasman y dan cuenta de esa búsqueda por nuevas formas: la estructura fragmentaria, la inclusión del nombre del autor como un personaje-narrador más, y la presencia de rasgos metanarrativos.

II.B. Los recursos narrativos de *Moros en la costa*.

II.B.1. La estructura.

Si se tienen en cuenta la militancia en la izquierda chilena y el desarrollo de una metodología marxista en sus análisis de la trayectoria de la novela chilena, la preocupación formal que Ariel Dorfman plasma en *Moros en la costa* puede entenderse como un exceso.

Sin embargo, y aunque esta novela pueda leerse dentro del canon vanguardista, su experimentación no puede tomarse en cuenta sin destacar su conexión con los hechos ocurridos en Chile durante los años que alcanzó a gobernar la Unidad Popular y el contexto que creó por medio de sus transformaciones. Esta conexión se explica principalmente por uno de los puntos que Lukács critica del vanguardismo: el reemplazo de la evolución histórica del hombre por el de condición humana eterna e inmutable³⁹.

Uno de los recursos característicos que el teórico húngaro distingue como correlato de la estaticidad de la visión de mundo que domina a la literatura vanguardista, es la abstracción. Ésta, que se manifiesta en la preponderancia que tiene la conciencia del personaje y la descripción de su interioridad como materias narrativas, impide

³⁹ “La estaticidad, como forma de representación literaria de la realidad, no es una moda pasajera, sino que está profundamente arraigada en la concepción del mundo de los escritores vanguardistas” (Lukács, *Significación*, 43).

retratar el contacto del hombre con el mundo y por lo tanto, mostrarlo en su evolución. De ahí los calificativos que describen esta literatura como ahistórica y anti-humanista, pues se sigue representando al hombre fragmentado entre público y privado, polarización fomentada por el capitalismo y la ideología burguesa.

En desmedro de la abstracción, Lukács propone la fórmula de las “posibilidades concretas” para representar al hombre en su evolución. Éstas, materializadas en las decisiones de los personajes, permiten visualizar al hombre insertado en la sociedad, en contacto con ella, y por ende, mediante su reproducción artística se cumple el objetivo central de la estética realista de retratar al “hombre total” en su movimiento y evolución. De este modo se puede entender que “La disolución del mundo y la disolución del hombre van pues unidas, aumentan y se refuerzan mutuamente. Su causa fundamental **es la carencia objetiva de unidad en el hombre**, su transformación en una sucesión confusa de experiencias momentáneas y, por consiguiente, su impenetrabilidad de principio, tanto para sí mismo como para los otros” (*Significación*, 30, el subrayado es mío).

La integración de forma y contenido en la novela, división propagada por la crítica burguesa, que fija su preocupación solo en la estructura y el estilo, es también parte constituyente de esta visión integral y humanizadora que busca restituir el marxismo. Ambas se relacionan en la medida en que “la forma artística es la forma particular de un contenido particular (...) Pero el desarrollo, propagación y profundización de la forma literaria dependen –en último término– de este enriquecimiento objetivo y subjetivo de los contenidos del mundo” (Lukács, *Significación*, 120).

Esta imbricación dependerá para Lukács, en último término, de la perspectiva, siendo ella la única que “puede establecer el principio de la selección última entre lo esencial y lo superficial, lo decisivo y lo episódico, lo importante y lo anecdótico, etc.,

pues ella determina directamente el contenido y la forma de la obra, y en ella deben culminar, como en todo arte temporal, las líneas directrices de la creación artística. El hombre plasmado literariamente evoluciona en una dirección determinada por la perspectiva: es ella la que destacará los rasgos y cualidades que estimulan o dificultan esta evolución” (*Significación*, 41):

Una de las perspectivas que se ofrecen al escritor para retratar la realidad, aunque no es la única, es la socialista. Ésta propone una orientación en la significación del dinamismo del hombre, y su rechazo como perspectiva implica, para Lukács, “el cerrar las puertas o el dejar caer una cortina ante todo porvenir; no es extraño, pues, que la situación de angustia y caos en el mundo se convierta en algo permanente, predeterminado desde toda la eternidad” (*Significación*, 95).

El realismo que propone Lukács, por ende, no establece parámetros formales específicos, y en su lógica humanista, instala como centro articulador el dinamismo y la evolución del hombre en el mundo. Será éste el principio que seleccione lo esencial de lo anecdótico, y en el que confluirán los rasgos universales y particulares de la época. La perspectiva que adopte el escritor realista no puede negar la participación del socialismo en el mundo, y aunque no se vislumbre a este como único criterio de selección, es el que mejor expresa el optimismo en la labor del hombre.

En el ensayo “Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual”, publicado en 1966 en la revista *Anales de la Universidad de Chile*, Ariel Dorfman detalla los puntos flacos de la nueva novela chilena (cuyo límite temporal lo coloca en 1960), según una concepción marxista de la literatura. Dentro de esos puntos, ya mencionados en el capítulo anterior, se encuentran la forma caótica y la “trampa” de la forma nueva.

Respecto a la primera, sostiene que las novelas chilenas publicadas en esa década “tienen una estructura dispersa, sin una línea clara, central, sin un eje unitario en torno al cual se pueden centripetar las demás partes” (147), acusando de esto a la confusión de formas que implica la coexistencia del criollismo y el existencialismo, y viendo en ello

un síntoma de la situación del país, pero no un reflejo artístico, el cual solo podría articularse a partir de dos actitudes:

una, la más difícil, es enfrentar y examinar este caos, tratando de encontrar mediante el arte el secreto fundamento que une y vertebra todo ese remolino. O la otra: enfrentarse valientemente al hecho de que el mundo no parece tener explicación, que todo es efectivamente caótico, que todo orden es una racionalización dogmática. Pero eso traería como corolario dejar que la realidad fluyera con la *forma* del caos, que el caos se dibujara a sí mismo, saliendo de las concreciones mismas” (150).

En cuanto a la segunda, si bien afirma que la “experimentación, la interioridad y creación de personajes complejos, búsqueda de un nuevo lenguaje y de formas coloquiales, mayor conciencia artística de todo, universalidad, necesidad de incorporar la ciudad a la literatura” (163) han dotado a la novela chilena de dinamismo, estas prácticas no se han plasmado en lo concreto, es decir, en el mundo ficticio, en el lenguaje, quedándose solo en la teoría, en el deseo, y por ende no han intervenido en la realidad.

El examen del caos y la búsqueda de un centro que organice todo el remolino Dorfman lo observa en la novela del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, *Hombres de Maíz*, aparecida en 1949. Será ésta, junto a *Los pasos perdidos* del cubano Alejo Carpentier, las que, según la visión del chileno, transformen la manera de escribir y de narrar en Latinoamérica, y funden una nueva forma de ver lo real y lo americano.

En el compendio de ensayos *Imaginación y violencia en América*⁴⁰, Dorfman dedica un estudio a la novela del Premio Nobel de Literatura 1967, en el que se hace cargo de las críticas recibidas por el aparente caos que domina su obra, visualizando su unidad en la actualización del mito mediante la palabra coloquial, lo que permite la

⁴⁰ Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago: Universitaria, 1970.

“incorporación del pasado a la imaginación de cada presente”, logrando con esto una “metamorfosis de lo impersonal en una voz humana individual”. De este modo,

el acontecimiento, que antes existía como palabra al nivel del narrador, pasa a ser palabra en boca del personaje. El conocimiento ‘objetivo’, a que tenía acceso el lector mientras los personajes sufrían la tiranía de los hechos, pasa a integrarse al mundo, digerido por mil estómagos anónimos, devuelto a lo concreto para que pueda seguir rodando. Se ha independizado de su situación factual y vive solo en su situación lingüística, accede de alguna manera a lo intemporal (82).

Esta encarnación del lenguaje coloquial en los personajes, que permite la actualización del mito como paradigma explicativo de la realidad, dota a *Hombres de maíz* de Asturias del dinamismo requerido por Lukács, y humaniza su propuesta negando el caos, la irregularidad narrativa y dispersión con que la caracterizó la crítica. Con esta operación, además, Dorfman inserta en el canon marxista una novela que en un primer momento fue juzgada según los vicios vanguardistas.

Las consideraciones anteriores permiten vislumbrar el alcance de la estructura caótica de *Moros en la costa*. Compuesta por veintisiete fragmentos en los que la voz del narrador se difumina en trece narradores-personajes, los que en su mayoría son escritores o artistas que reflexionan y discuten por medio de críticas literarias, cartas, comentarios y reseñas a sus propias obras acerca del lugar y del rol de la literatura en la revolución, la primera novela de Dorfman construye un diálogo que va desarticulando gradualmente el orden lógico de la lectura al insertar entremedio de las reflexiones críticas pedazos de las narraciones ficticias comentadas, las que hacen su aparición sigilosamente en un comienzo hasta irrumpir con fuerza entre las reseñas, cortándolas aleatoriamente y asaltando el lugar que en un principio correspondía a la reflexión.

Esta progresiva interrupción se puede medir si se comparan el tercer fragmento con el penúltimo. El tercero de los pedazos que componen la novela es una narración que relata, desde la conciencia de uno de los participantes, un juego entre amigos que se encuentran en un departamento, y que no corresponde al registro utilizado en los

segmentos anteriores, estructurados como crítica literaria el primero y como comentario de arte el segundo. El juego, propuesto por uno de los presentes, consiste en volver a ser niños, lo que determina que cada integrante busque su manera de representar, mediante un juego infantil, su manera de volver a la infancia. Esto va creando grupos de afinidad efímeros y arrestos de individualidad que conducen al caos. Este caos, sin embargo, está siempre mediado por la conciencia del narrador, cuya perspectiva apunta mayoritariamente a cuestionar al líder, que dio inicio al juego y que también le pone término.

La narración será interrumpida varias páginas más adelante por una carta firmada por Alberto Hinojosa y destinada a un tal Fermín, al parecer colaborador de la editorial Aquí. En esta carta se elabora un informe de la novela *Intervenciones* de Manuel del Fierro, recomendando su publicación, y en la que además se adjunta una posdata en la que también se recomienda publicar su segunda novela, *Informes*, para luego continuar, terminada la carta, con la narración de la ficción.

Posteriormente, y a medida que se han ido recopilando antecedentes, se puede concluir, no sin ciertos reparos y dudas, que el trozo narrativo corresponde a la novela *Juegos* de Esteban Monreal, lo que permite ir captando paulatinamente el sentido de *Moros en la costa*.

En el penúltimo de los fragmentos, estas interrupciones se tornan más violentas; el amasijo se hace más evidente, pues son más los elementos que entran en juego. Comienza este pedazo con un análisis de *El lugar sin límites* de José Donoso, el que es interrumpido y cortado en un punto aparte por una carta dirigida nuevamente a Fermín, y en el que se expone una queja por tener que rechazar libros por el bien de la editorial Aquí. Esta vez, la novela informada es *La transición*, de Rubén Rettina. Unas páginas más adelante este informe es obstaculizado por la continuación de una novela aparecida en un fragmento anterior, de la que se puede deducir que lleva por título *Pero lo*

harás/sí/mañana de Jorge Caballero Muñoz. Esta irrupción revela la tónica que se seguirá luego en este fragmento: la carta es cortada de raíz al medio de una idea, sin punto ni coma que distinga una referencia, y ésta continúa dos páginas más adelante, para volver a ser interrumpida de la misma manera, esta vez por un pasaje de *Cto. de hds.*, la novela de Juan Menguant.

En este punto se intercala una entrevista a otro personaje-narrador llamado Ariel Dorfman, la que también es dispuesta en trozos entremedio de análisis y narraciones, y en la que se habla de una novela, no se sabe muy bien si de *Moros en la costa*, aunque se puede intuir que sí, pues se explica esta disposición:

Esto tenía un sentido múltiple. Por una parte, al comprobar en la sensualidad del lenguaje (y en la vivencia de la estructura) la manera en que la literatura propiamente dicha se apoderaba de las parasitarias reseñas que pretendían ser la única vía de acceso al lector, se postulaba un *tal como*. Tal como la realidad propiamente dicha debía irse posesionando de la parasitaria ficción, sin nunca lograr del todo su abolición y tal como –en una época de transición, tanto en lo personal como en lo histórico- a la larga la concreción verdadera de Chile y del mundo, la clase trabajadora propiamente dicha iría dominando a los parásitos que vivían de ella (306-7).

Ahora bien, ¿en qué medida esta disposición del material objetivo es articulada a partir de un centro que ordene el caos? ¿O no será más bien la forma en que Dorfman se enfrenta valientemente al sin sentido del mundo y *Moros en la costa* es el dibujo del caos en el que está inmerso Chile a fines de 1972? Y de existir un centro, ¿cuál sería? ¿Cómo se articularía?

La respuesta a esta interrogante podría encontrarse en la relación que establece el narrador-personaje Ariel Dorfman entre la clase trabajadora y las ficciones, y entre las críticas y los parásitos que viven del trabajo del proletariado. El trabajo creativo, según esta asociación, adquiere un carácter concreto al ser la forma en que el escritor se inserta en el mundo. En ese sentido, la ficción se transforma en un ente real que encarna una

voz que posibilita el diálogo. Esta apreciación es la que expresa en una carta dirigida a un tal Esteban (se puede intuir que se trata de Esteban Monreal) otro de los narradores-personajes, el que se identifica como A. Dorfman. En esta misiva se intenta justificar un procedimiento narrativo que consiste en apoyarse “en lo que llamabas Modelos Culturales, marcos de referencia previos” (202), criticado por el destinatario y adoptado por el firmante, quien señala más adelante:

Pero mi caso es diferente. Todas las respuestas son ilegítimas si soy incapaz de probar que tengo talento auténtico para la ficción. Todos mis argumentos se tiñen de mala fe, como encubridor que puede decir algunas verdades a la policía, pero que en definitiva de todas maneras cometió un delito. Porque si no es así, estoy usando los mitos como muletas, Superman es una pura coartada, para mi falta de imaginar historias verdaderas, sacadas de los hechos cotidianos que me rodean, me estoy rodeando de cultura porque temo la vida (*Moros*, 204).

A partir de esta afirmación, se puede advertir que el paralelismo entre la clase trabajadora y las ficciones se fundamenta en que el material narrativo de éstas últimas se encuentra en la realidad; solo así el trabajo creativo de un escritor expresa la vitalidad que caracteriza a la generación de Ariel Dorfman y la actitud dinámica que implican los cambios estructurales que busca implantar la Unidad Popular.

Uno de los pasajes que ficcionaliza esta asociación es el que está contenido entre las páginas 94 y 115. En este pasaje se cuenta la historia de Hernán Iriarte Arriagada, un escritor de corta trayectoria cuyas obras eran conocidas en un círculo reducido, y el que a mediados de la década de los sesenta había partido a la Universidad de Kansas, para aparecer la madrugada del 4 de noviembre, fecha clave en el proceso chileno, pues es el día que Allende asume la presidencia, en la casa del narrador de este fragmento, para mostrarle la obra maestra que anunciara por medio de crípticos mensajes a los amigos que se habían quedado en Chile.

Exigiéndole al narrador (el que se identifica más adelante como César Rocafitto) la lectura en esa misma noche de su novela, titulada *O no esperar*, apelando a la militancia marxista de éste, Iriarte le recalca que solo ha viajado para verlo a él y mostrarle el manuscrito, el que fue retirado por el mismo autor en las oficinas de editorial Sudamericana en Argentina cuando ya estaba listo para publicarse.

La novela relata la odisea hacia las estrellas que un comandante de la Fuerza Aérea Norteamericana emprende junto a su tripulación, y cuya duración es de cinco mil años. Para tal propósito, se ha puesto a toda la tripulación en animación suspendida, congelando los cuerpos hasta llegar a su destino. Sin embargo, el comandante despierta pero no siente su cuerpo, por lo que lo único que puede hacer es pensar y proyectar los cinco mil años de viaje y de total conciencia que le esperan.

En esta inmovilidad comienzan las divagaciones respecto a su pasado, lo que lo hace dudar de todo: del gobierno, de la ciencia y la técnica, de la NASA, hasta que es “incapaz de afirmar la existencia de nada”, incluso de él mismo. Sumido en este vacío, comienza a nombrar las cosas, al universo, comienza a inventar nombres, los que terminan por ser sílabas inconexas, pero que sin embargo “pueden ser tan reales y tener tanto cuerpo como aquello que el lector reconoce como efectivamente perteneciente a un objeto de la vida cotidiana” (107). La conciencia es, entonces, puro lenguaje.

En la segunda parte de la novela, de la que el narrador no se acuerda muy bien, el protagonista comienza a confundir sueño con realidad, proyectándose en otra situación con la ilusión de que la odisea no fuera más que un sueño, lo que finalmente no acontece.

Luego de terminar la novela, Rocafitto e Iriarte sostienen una conversación respecto a ella. Para sus adentros, Rocafitto piensa: “Mira que transportar la literatura de Beckett a extremos que ni el propio Beckett podía haber olido. Pobre latinoamericano.

Other-directed. Imitando y exagerando, eso somos” (112). Iriarte, que parece intuir la sensación de malestar que le ha provocado a su interlocutor la lectura de su trabajo, le responde: “César, tienes que creerme, no la quise escribir. Fue algo que no logré evitar. Ya no creía, ni en la literatura, en nada. Se fue dando. Había que terminarla (...) Pero debemos suponer que mayoritariamente mi persona se debatía, se moría, César, por narrar, por perdurar en..., en algún derrame cerebral del lenguaje” (113).

Más adelante, después de reconocer que no regresará al país a integrarse a la revolución, porque “no tengo las agallas” (113), decide volcarse al silencio: “Lo único importante que hice en mi vida está en este manuscrito, la única copia que queda de todo mi esfuerzo, y no me interesa haberlo hecho, no siento nada de especial por esta novela (...) Pero puedo hacer algo por Chile: no publicar esta basura” (114), y prendiéndole fuego al manuscrito desaparece del mapa y se destruye como escritor.

De este modo, la novela que escribe Iriarte se articula como correlato de su propia situación, algo que él mismo reconoce: “Siento nostalgia infinita por la novela que nunca edité, me sentiría siempre incapaz, siempre con ganas de expresar el proceso, le impondría puro pesimismo. Prefiero callar, mostrarme consecuente con la filosofía de la novela, aprender del personaje” (115).

Esta perspectiva es similar a la que expone Dorfman en sus análisis de la producción novelesca de la generación del 50, sobre todo en lo referente al silencio que implicaba la preponderancia de la interioridad del personaje, intuición que cobra fuerza toda vez que se revela la inclusión de esta historia en un fragmento de carácter oral (lo que se deduce por la declaración: “abusando un poco de esta grabadora...”) que se propone historiar “la crisis y el derrumbe de la narrativa tradicional en la década del 70 en Chile” (94), y que mediante una elipsis en su comienzo indica que su primera tarea fue la elaboración de un informe sobre la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*. Además, si se recuerda la exigencia de Skármeta, señalada en el capítulo anterior, de que

la fase histórica que se inaugura con la llegada al gobierno de la Unidad Popular implica el desarrollo de una literatura comprometida con los cambios sociales, se obtienen varias evidencias que permiten establecer la relación.

¿Se podría hablar entonces de que en *Moros en la costa* se adopta una perspectiva socialista? Esta hipótesis podría analizarse a partir del juego entre realidad e irrealdad que se propone y que articula toda la novela.

En una carta también dirigida a un tal Esteban, Gonzalo Farías, otro de los narradores-personajes que asumen la voz en la novela de Dorfman, crítica un volumen de cuentos publicado por el destinatario, de los cuales señala: “A tus personajes, mi viejo, no les pasa nada, lo que es nada” (*Moros*, 199), para luego agregar: “La única manera de hacer sentir la irrealdad de algo es teniendo previamente, junto y cercano, la realidad misma, tener las agallas para nacionalizar los lazos que amarran tus ojos y manos y lanzarte al descubrimiento de algo realmente nuevo” (201).

Esta afirmación se podría conectar con el concepto de “posibilidades concretas” que postula Lukács. Esta concreción que, como se señaló anteriormente, para el teórico húngaro se manifiesta en la decisión de los personajes, pues es la que permite presentar “las posibilidades abstractas y concretas de los hombres en esa unidad y oposición reales” (*Significación*, 26), es la que permite en la novela estructurar el juego entre realidad e irrealdad.

Este juego se organiza en varios niveles. El primero es el que hace evidente el Ariel Dorfman narrador-personaje de la entrevista mediante la oposición entre crítica y ficción, dotando a esta última de los rasgos de vitalidad que surgen de la cotidianidad. Según esta lógica, una obra de ficción es la “posibilidad concreta” que le permite al escritor participar del mundo y mantener el diálogo con los hombres. Ahora bien, esta obra se puede transformar en posibilidad concreta en la medida que proponga este diálogo, es decir, que refleje “los acontecimientos de la época, aún cuando su intención

subjetiva, consciente, parezca estar dirigida por leyes opuestas” (*Significación*, 106), manifestando con esto la esencia histórico-social que contiene la verdadera literatura.

A partir de estas consideraciones, se puede deducir que la novela de Iriarte Arriagada no proponía ningún tipo de diálogo; al plasmar la estaticidad de su personaje principal, no insertaba al lector en conflictos de su época, dejándole solo en la conciencia de éste. Al no haber concreción, ni decisiones que muestren esa concreción, ni movimiento, no hay tampoco posibilidad de contacto, y la lectura se transforma en mero divertimento, mera distracción, en silencio.

La lógica contraria a la de Iriarte es la que narra el segundo fragmento de *Moros en la costa*, en el que se comenta una exposición en la sala Carmen Waugh. La exposición, definida como artístico-literaria y titulada MIERDA, monta una novela-objeto escrita en un rollo de papel confort dispuesto frente a un sillón en el cual el espectador se sienta y desenrolla la narración. Ésta trata básicamente—de los cuestionamientos del propio rollo por no cumplir con la experiencia colectiva, aquella para la cual él y “sus congéneres” habían sido destinados.

La exposición ha contado con un éxito rotundo de público, lo que obligó a colectivizar la experiencia de la lectura que el mismo autor trata de negar, pues “el sentido de su arte no solo consistía en la esperanza de que el lector despedazara la obra, sino que era una exigencia” (32).

Dentro de la historia destaca el lamento por un amor perdido, “en el mismo tono desgarrado con el que el rollo comunica su falta de sentido, su lejanía de los compañeros (...), la plenitud de un mundo que está al alcance de la imaginación pero no de la materialidad” (33), situación que, plantea el crítico, sintetiza pero a la vez opone a rollo y poeta, porque “lo que para uno es esperanza (la cloaca ...) para otro es amargura” (33). Esta lectura niega el vanguardismo vacío de la obra y rescata lo que tiene de concreción: el lamento por la no participación en un colectivo al cual se estaba destinado toma un

cariz de rebeldía, porque mientras ese lamento sigue con vida, actualizándose en cada lectura, la intención del autor de destruir su obra no alcanzará su objetivo. En ese sentido se puede establecer la “posibilidad concreta” del rollo derivado en sujeto. El reclamo ante cada despliegue del lector es el mecanismo de defensa con el que se rebela a una imposición autoritaria. Consigue su independencia y se libera del paternalismo; expresa su vitalidad, del mismo modo que la obra se separó de la intención original del autor y articuló un diálogo con los lectores.

Este pasaje es interesante porque revela, además, la manera en que la perspectiva con que estructura un escritor su obra, no necesariamente es la que termina imponiéndose en la lectura. A esto se refería Lukács cuando rescata a Balzac como el paradigma del escritor realista en desmedro de Flaubert, y cuando señala además que el socialismo no es la única alternativa para un escritor, sino que lo valdiero era el reflejo de los conflictos y contradicciones de su época. Los sesenta y setentas estuvieron marcados por la lucha de clases y la oposición entre capitalismo y socialismo, y en ese contexto, no se podía negar la existencia del socialismo.

Adoptar una perspectiva socialista, no implicaba, por lo tanto, adoptar las prácticas servilistas del realismo socialista entendido por los escritores en la Unión Soviética. Significaba reflejar los conflictos y contradicciones, o en palabras de Dorfman, el caos. Lo que ofrecía el socialismo era el optimismo humanista de una línea de progresiva evolución. Y esta perspectiva se adoptó en *Moros en la costa* con la frase que da término a la novela y que cierra el reflejo de las contradicciones: “Ya ves, a pesar de todo, he avanzado. Hemos” (376). El eje que ordena el caos, la lucha real explicada y metafórica en el campo del lenguaje, que es tan real en la medida que lo porta un sujeto, y dibujada en la estructura fragmentaria, es este optimismo que ofrece la perspectiva socialista.

II.B.2. Autor: el juego de la presencia y la ausencia.

El juego entre realidad y ficción que plantea la estructura de *Moros en la costa* se puede rastrear también en el nivel del autor. A las apariciones ya mencionadas del nombre real o del apellido de Ariel Dorfman en la trama de la novela, se suman las referencias en la página 164, en el contexto de una presentación de un libro, entrecortada e intercalada en medio de una ficción que narra la decadencia de Tarzán desde la perspectiva de Cheetah, en la que se desclasifica la “primera obra de ficción que nos brinda Ariel Dorfman, el coautor de *Para leer al Pato Donald*” (164), cuyo contenido se describe así: “enfrenta a los personajes más (...) conocidos de los comics, la televisión, la radio, mezclados con otros aparentemente más reales (...) con las limitaciones cotidianas que sufrimos todos los hombres (165-6).

La última recurrencia al nombre del autor de la novela aparece en la página 246, en un análisis de la novela *Cto. de hds.* de Juan Menguant, y en donde se lo vincula, junto al mencionado, a Rocafitto e Inibata, al “grupo que se preocupa de los medios masivos de comunicación como problema central de la ficción literaria” (246).

Como señala Sophia McClennen, esta combinación constante entre figuras literarias actuales y ficticias produce molestias en el lector, forzándolo a preguntarse constantemente si la figura es real o imaginaria. Pero ¿qué sentido puede tener el incluir en ese juego el nombre propio del autor? ¿Cuáles son sus alcances?

El descubrimiento de la naturaleza textual del discurso novelesco con que describe José Promis el proyecto narrativo de la generación de Ariel Dorfman⁴¹, permitirían aventurar la observación de la inclusión del nombre propio y real del autor

⁴¹ “Partiendo desde el desenfadado vitalismo del discurso skarmetiano hasta llegar al formalismo casi torurado de los textos de Dorfman, cual más cual menos, todos los relatos de la Novela de la Desacralización participan de una ganancia común: el descubrimiento del carácter ‘textual’ de la novela, es decir, de su condición de discurso escrito para ser leído” (en *La novela chilena del último siglo*, 262).

en la ficción a la luz de la propuesta de Roland Barthes en su artículo “La muerte del autor”⁴².

En este artículo, escrito en el año 1968 en medio de los ataques del humanismo hacia la teoría estructuralista⁴³, Barthes explica el surgimiento de la figura del autor a partir del nacimiento de una conciencia individual, momento en que la burguesía se levanta como clase, por lo que se trataría de una invención moderna, derivada sobre todo del capitalismo, que comportaría además una carga ideológica significativa.

Al proponer su muerte, el teórico francés formula la ineficacia de una interpretación que opere a partir de un elemento externo al tejido de citas que es un texto, es decir, la explicación de un libro a partir de la biografía de su autor real, de carne y hueso y cuya fotografía suele aparecer en las solapas de algunos libros, y por lo tanto lo libera de su función expresiva. Este espacio vacío es ocupado por la escritura, la que no reconoce a una persona, sino a un sujeto, que se define por su propia enunciación y que por lo tanto, previo a la aparición de ésta, es un sujeto vacío: “el escritor moderno nace a la vez que su texto” (Barthes, 68). De este modo, el sujeto comienza a ser junto con su enunciación, es decir, con su escritura; y el sujeto, al ser enunciación, es también, lenguaje.

Michel Foucault, en 1969 y en medio de la misma polémica en la que Barthes inscribía sus planteamientos, dictaba la conferencia “¿Qué es un autor?”. Contrariamente a lo propuesto por este último, Foucault ve en la defunción del autor solo una manera de restablecer sus privilegios, y restituye su figura apelando a que “hace posible una

⁴² Barthes, Roland. Op. Cit.

⁴³ Estos ataques sindicaban al estructuralismo como ahistórico y anti-humanista, por su metodología de análisis, la que se basaba en los métodos e intuiciones del fundador de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure, el que “consideraba al lenguaje como un sistema de signos que debía ser estudiado ‘sincrónicamente’, es decir, estudiado como sistema completo en un momento determinado dentro del tiempo, no ‘diacrónicamente’ en su desarrollo histórico” (Eagleton, 120)

limitación de la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo donde se economizan no solo recursos y riquezas, sino sus propios discursos y significaciones. El autor es el principio de economía de las proliferaciones” (en Agamben, 18).

Sin embargo, y como bien lo señala Giorgio Agamben, con esto Foucault distingue claramente “el autor como individuo real, que permanecerá fuera del campo, y la función-autor, la única sobre la cual Foucault concentrará sus análisis” (82): la función-autor opera como “un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos” (85), obstaculizando con esto “la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición y recomposición de la ficción” (84).

A partir de los planteamientos de Foucault, Agamben concluye que el autor solo está presente en el texto por medio de un gesto, “aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión” (87). A su vez, la expresión solo es posible en la medida que “instauro en ella un vacío central” (87). Este vacío central tiene sentido en la medida que se observen las palabras como instrumentos que ponen en juego al sujeto, entendiendo por poner en juego tanto el poner en escena como la oscuridad en que permanece el agente que pone en juego a ese sujeto. De este modo, concluye Agamben que el sujeto “como el autor (...) no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido –si lo fue– puesto en juego” (93), para luego agregar: “Puesto que la escritura (...) es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositivos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje” (94).

Estas reflexiones permiten ampliar el campo de análisis de la labor creativa de Dorfman más allá del realismo lukacsiano, en la medida que se pueda establecer la concepción del lenguaje que se plasma en la novela.

A este respecto, vale la pena recordar el diagnóstico de Dorfman respecto de la producción novelesca de la generación del 50 ya aludida páginas atrás, en la que señala que la modernización de las formas narrativas que han practicado no han alcanzado la herramienta concreta del escritor: el lenguaje, y la actualización del mito que observa en *Hombres de maíz* de Asturias por medio de la voz coloquial de los personajes. En ese sentido, se puede concluir que el lenguaje es para Dorfman algo concreto. Sin embargo, esta concreción solo se logra en la medida que se encarna en un sujeto, y con esto se acerca a lo expuesto por Agamben cuando dice que “por definición, un sentimiento, un pensamiento exigen un sujeto que los piense y experimente” (92).

Dentro de la misma novela además, en el primer fragmento que es una crítica a *Yo me concentro/nosotros nos concentramos/ellos se*, del imaginario escritor venezolano radicado en Chile Arístides Ulloa, la que narra las peripecias de varios detectives que deben descubrir un misterioso asesinato en los respectivos campos de concentración en donde se encuentran, ya como víctimas, ya como victimarios, se señala, respecto a su configuración:

Las palabras son el campo de batalla en que la confirmación de su propio arte y la duda respecto a él, en que sospecha y cooperación, se miran, sin mucho amor, tal como los detectives mismos, y además trasuntan de este modo la forma en que ha querido expresar el caleidoscopio de geografías y costumbres y culturas por las cuales pasa la música bestial y ebria de un universo donde unos hombres exterminan a otros” (27-8).

La difuminación de la voz del autor, entonces, en varios personajes-narradores, podría entenderse como la manera de encarnar los contenidos del mundo objetivo que, para Lukács, deben reflejarse en una obra, y la inclusión del nombre del autor dentro de

la trama como otra voz que encarna una idea, un sentimiento, una visión, como un gesto mediante el cual se pone en juego, se pone en lucha, con otras voces. Pero este ponerse en juego, según la advertencia de Foucault y Agamben, no traen la presencia del Ariel Dorfman real al momento de la lectura, ni tampoco, como lo expone Barthes, se explican según la biografía de Dorfman; no es el Ariel Dorfman real el que se ha expresado mediante la inclusión de su nombre. Esto se hace evidente cuando Arístides Ulloa, en el mismo fragmento, señala en una entrevista incluida en la crítica: “Tal vez el hecho de que sea producto de un período de relativa inactividad política explique un cierto grado de escepticismo, algunas dudas respecto a la muerte, por ejemplo, que de ninguna manera me aquejan cuando vivo mi militancia política, pero que parecen infiltrarse apenas me siento frente a una máquina de escribir” 27). Lo que ha hecho el Dorfman escritor, al igual que el Dorfman ficticio y los demás narradores-personajes, es utilizar el dispositivo para establecer un diálogo, manifestando de ese modo los conflictos centrales de la época. Porque el lenguaje no tiene dueño, las palabras, como señala Foucault, son instrumentos, y en ese sentido podría concluirse, volviendo a Barthes, que la textualidad de la novela se descubre mediante su intertextualidad, es decir, su tejido de citas.

De este modo, los personajes-narradores de la novela se configuran como sujetos que nacen con su enunciación, y ésta no se explica ni es posible interpretarla según la biografía de Dorfman, o su militancia. Esta es la dinámica que pareciera proponer *Moros en la costa* con el juego entre realidad y ficción; liberar al lector de la palabra autoritaria y paternalista del autor, y abrir un espacio más amplio para su participación.

II.B.3 Metatextualidad: las dudas sobre el procedimiento.

Si se entiende por metaliteratura “una relativa o considerable (según el caso) anulación de la referencia externa del signo en cuanto que se orienta hacia los objetos y al mundo, al mismo tiempo que genera unas estructuras formales capaces de

<<referenciar>> el proceso mismo de materialización de los signos en el tránsito de la escritura hacia el texto y de éste a la lectura” (Camarero, 43), habría que considerar que la problemática por la manera de ficcionalizar el proceso revolucionario chileno, que está presente en todos los fragmentos de *Moros en la costa*, complejiza la relación que expone Camarero respecto a la referencia externa o extraliteraria.

La aparición de este elemento en la novela de Dorfman puede asociarse a las palabras que Morelli dejara en el fragmento 79 de *Rayuela*, cuando apunta a la ironía, la autocrítica y la imaginación al servicio de nadie como procedimientos que permiten transformar el estatus de la literatura. En ese sentido, y en el marco de una revolución socialista, la literatura como práctica asociada al esquema burgués no puede mantener los mismos lineamientos que se le exige en la nueva fase histórica. Será por esto que el autocuestionamiento y la ironía se consideren como elementos revolucionarios, que permiten concientizar al lector y modificar su percepción.

Ahora bien, ¿cómo aparecen estos elementos en *Moros en la costa*?, o ¿De qué manera Dorfman introduce los consejos del personaje de Cortázar?

De momento, la inclusión del nombre del autor como uno de los narradores-personajes, el que además, estratégicamente, tiene a su cargo la explicación de la fragmentación de la novela y la teoría del “tal como”, bastarían para vislumbrar en *Moros en la costa* el juego irónico y el autocuestionamiento, toda vez que esta perspectiva es puesta a dialogar con otras, como por ejemplo la que se incluye entre las páginas 161 a 163, y que advierte:

Entre todos los fenómenos con que la minoría denominada Unidad Popular ha asolado al país, uno de los que ha producido quizás más desagrado para los espíritus selectos de nuestra estirpe –que no son pocos- ha sido el intento de introducir el caos y la concientización (palabras que, con su cacofonía, repugnan a cualquier ser ilustrado) en el terreno de la novela (161).

Sin embargo, el juego no termina ahí, y este indicio es solo el punto de partida para el armazón de un canon novelesco chileno cuya producción se encuentra en constante revisión, y la que va develando, al mismo tiempo, el propio mecanismo de la primera novela de Dorfman.

Probablemente el fragmento que mejor ilustra lo señalado anteriormente, es el que aparece entre las páginas 172 a 176. El texto, organizado como un reclamo de un lector respecto a las falencias detectadas en lo que lleva leído de la novela, expresa mediante esta operación las posturas frente al quehacer literario que dominaban en la época, tanto en el público como en los escritores.

La primera demanda refiere lo siguiente: “A la vez no hay ningún interés por enjuiciar la falta de política cultural, el uso inimaginativo y burocrático de los medios masivos de comunicación por parte de la izquierda, la falta de apoyo a un estallido de creaciones a raíz de la remoción de las conciencias. Estas fallas no pueden taparse con una serie de reseñas” (172), cuestionando así la militancia que exhibe el autor al acallar las críticas, y al mismo tiempo, su procedimiento novelesco.

Pero el reclamo más significativo respecto al procedimiento novelesco se articula luego, cuando se pone en el centro la participación del pueblo en las novelas: “El ingreso del pueblo a las novelas, en definitiva, debe pasar antes por el ingreso de los trabajadores al poder, político, económico, cultural, entendiendo en esto la posibilidad de que los trabajadores puedan también comprar y entender aquello que se escribe sobre ellos” (173). A partir del trazado de este objetivo, se juzgan las producciones novelescas de las generaciones anteriores exhibiendo, por ejemplo, la falencia de algunas novelas de la generación del 38, cuyo procedimiento ostenta “errores de fondo acerca de la relación arte-sociedad y de una lectura superficial de Marx”, que se deforma “aún más al trasladarse a un país subdesarrollado y dependiente que vive problemas diversos y en otras coyunturas” (172).

Sin embargo, el lector propone que el repudio hacia ese tipo de obras es injustificado, “ya que, en realidad, muchas veces no se dispone de otros medios de difusión de la vida y aspiraciones de la clase obrera”, bastando solo la advertencia “sobre el peso ideológico que la pequeña burguesía ha tenido en esas obras” (173).

Inmediatamente después el lector revela los tres procedimientos narrativos que dominaban en la época, acusando el tratamiento recibido por cada uno de ellos en la novela. Se podrían reconocer tres propuestas de trabajo. La primera, que identifica como “obrerista”, y que consiste en: “partir a recoger el testimonio colectivo de grandes experiencias de la clase trabajadora, poniendo sus servicios técnicos a disposición de un conjunto de voces que quieren expresarse pero que no tienen todavía la capacitación ni los métodos” (173-4)⁴⁴. Esta postura, promovida por los trabajadores comunista de la cultura, implica ver la literatura como una técnica capaz de ser enseñada y traspasada a otros, colocando en segundo plano el talento individual.

Ante esta perspectiva, el lector reclama:

Está bien realizar esas tareas, que pueden entenderse como propiamente políticas. Pero ya que lo son, por qué el escritor no vive como militante político en el frente que le corresponda y que no oculte sus problemas, sus dudas, sus ambigüedades, no huya del hecho de que es producto de una tradición (por enajenada que sea), y que es el depositario de ella hasta el momento en que el pueblo pueda querer usar o desecharla. Lo peor que se puede hacer es falsear la voz: eso sí que es traición a la clase obrera (174).

La segunda postura es aquella que “defiende el derecho del artista como juez de la revolución, como crítico y astilla del proceso, como portavoz de una silenciosa mayoría que encuentra en él su fiel intérprete, como fondo incorruptible y guardián de la

⁴⁴ Esta sería la perspectiva de los trabajadores de la cultura comunista. En la Asamblea realizada los días 11 y 12 de septiembre de 1971, el coordinador de escritores señala en su informe: “Los escritores debemos meternos en la vida del proletariado, irnos a los mismos centros laborales, a las industrias, a las minas, a los campos y agrupaciones poblacionales” (83).

pureza”, y cuyo procedimiento radica en “desentrañar en toda su magnitud las dificultades estructurales profundas de la época, y que si escribimos para los iletrados de hoy seremos repudiados por los bisnietos suyos en el mañana” (174)⁴⁵.

Por último, el lector que se introduce acá destaca la existencia de un grupo de escritores que directamente prefieren escribir para los ilustrados de la época, detectando una falencia en la inclusión de esta postura en el diálogo de la novela, pues esta posición, y la de aquellos que no son de izquierda, y que por lo tanto podrían considerarse como “impugnadores estéticos del tipo de narración perpetrada por Ulloa, del Fierro, la monja de León, Farías, Rocaffito, Menguant, Nicómedes Guzmán, **no han tenido (ni tendrán) cabida en esta novela. Es como si hubieran desaparecido del mapa literario de Chile a partir de 1970. Lo que es falso, y por decirlo menos, voluntarista**” (174, el subrayado es mío). Y luego, en el mismo párrafo, enrostra la actitud del autor: “Tanto es el fastidio que el autor les tiene que su único representante hasta el momento (Iriarte) quema su manuscrito y se convierte como un emperador romano histórico ante la santa cruz en una de Cecil B. de Mille”.

Más adelante se advierten otras falencias, como que no se hable del amor, ni se dé importancia al estudio psicológico de los personajes que encarnan a los hombres que viven fuera de la revolución, destacando que “el autor desprecia todo lo que no sea abiertamente político, es incapaz de aceptar que no todo es ideología, tiene que justificar el tiempo que le dedica a las páginas que mancha”. Luego, incluso se da mañana para aconsejar al autor: “humildemente (...), que el escritor es siempre el verdadero protagonista de su obra, y que las dificultades que enfrenta en la creación y constitución de su ficción se reflejan inevitablemente en el modo en que el personaje central vivirá o destruirá su propia transcendencia” (175).

⁴⁵ Tal como se señaló en el primer capítulo, esta postura se asociaba a la defendida por Lihn y los firmantes del documento del Taller de Escritores.

A partir de esta última apreciación, cabe detectar al gran protagonista de *Moros en la costa*. Y en ese sentido, habría que recalcar que todos los fragmentos implican el autocuestionamiento por la manera en que se está ficcionalizando el proceso chileno, siendo cada uno ellos una especie de paso en falso en el que el escritor expresa sus dudas y conflictos, instalando de ese modo a la narrativa y su procedimiento en el personaje principal, destacando con esto sobre todo su carácter metatextual.

Teniendo en cuenta las similitudes entre la noción de realismo de Lukács y las exigencias que Dorfman plantea en sus análisis de la trayectoria histórica de la novela chilena para ésta, como el compromiso con las transformaciones sociales que la Unidad Popular buscaba llevar a cabo, la anulación hacia una referencia externa aparece como incompatible. Sin embargo, la convicción de que el lenguaje es una herramienta concreta que interviene en la realidad, y cuyo campo también está en disputa, como se ha señalado anteriormente, permiten relacionar la realidad externa con la autorreferencia. Será entonces en ese sentido, como un cuestionamiento que apunta hacia sus propias posibilidades en el marco más amplio de un contexto revolucionario, que aparece el rasgo metatextual en *Moros en la costa*.

El elemento metatextual permite, entonces, influir en la realidad, en su destino; en el lector. Esto queda expresado en el último párrafo en el que se le entrega la palabra al lector, cuando dice “Pido, eso sí, una página en blanco para otro lector, que la utilice. No quiero caer en el pecado de asumir su representación unívoca” (175), estableciendo así la posibilidad del diálogo que observa Sophia McClennen.

Atendiendo a esto último, se puede plantear la disposición de *Moros en la costa* según lo referido por Jesús Camarero para *Rayuela*, cuando señala que la lectura que se propone en la novela de Cortázar es

un tipo de lectura que va más allá de la lectura básica o elemental y que asume sin ambages el **efecto de la relectura**, la posibilidad de recorrer el texto de otra

manera según algunos principios inéditos o no previstos dentro de una dinámica escritural que está más próxima al lector. Este hecho permite al lector introducir una dimensión reescritural en el texto típica de la metaliterariedad (165; el subrayado es mío).

De este modo, además de la presencia constante del autocuestionamiento, o determinado por él, la fragmentación de la estructura, ya analizada en párrafos anteriores, se realiza a partir de la introducción de principios inéditos, como la ubicación de un pasaje denominado “Prólogo” cerca de la mitad de la novela, y la yuxtaposición de pedazos que interrumpen la lectura ordenada y cronológica, instando al lector a tomar la decisión de leer tal cual se le propone en el papel o avanzar saltando y retrocediendo en las páginas. Aunque *Moros en la costa* no contenga un tablero de direcciones como *Rayuela*, es clara la intención de desestabilizar la práctica de lectura común. Y esta disposición implica, en el polémico contexto en el que se inscribe la novela, una toma de posición.

II.C. *Moros en la costa*: una novela revolucionaria.

La síntesis de los tres elementos analizados, permite indagar sobre el sentido revolucionario que se desprende de la novela e insertarlo en el polémico contexto que abrió el caso Padilla y que dividió las aguas en el seno de los intelectuales latinoamericanos.

En ese sentido, y dentro de las alternativas que se ofrecen en el complejo panorama, ya señaladas anteriormente, *Moros en la costa* encamina su propuesta hacia una noción de la literatura que rescata su aspecto crítico. Pero sobre todo, y basándose en esa visión, es una novela que intenta transformar y deconstruir, a través de su disposición, la pasividad de la forma tradicional de lectura y la implicancia ideológica que hay detrás de ella, intentando involucrar al lector, y produciendo con ello una verdadera democratización del acto de lectura. Tanto la estructura fragmentaria, el juego

de la presencia del nombre del autor en la trama, y los elementos metanarrativos, apuntan a esta intención.

Es por esto que la dinámica de estos factores puede entenderse a la luz del concepto de dialogismo que Mijail Bajtin desarrolla a partir del estudio de la obra de Dostoievski, en el que la voz del autor

no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador (Bajtin, *Problemas*, 34).

Esta participación activa del lector en la configuración del sentido del texto novelesco se plantea en *Moros en la costa* de manera explícita en uno de los fragmentos que la forman. En este pasaje, contenido entre las páginas 170 a 171, y encabezado por el título “Prólogo”, se hace una advertencia al lector, la que comienza: “escucha mi maldición”, y continúa así: “Esto lo leerás como un sordomudo un ballet, absorbiendo atentamente forma y color, imagen y desplazamiento, con la esperanza tan secreta de algún día redimir el oído, **liberar la voz**, y poder asociar en este momento toda esa pantomima –esa, y tantas otras- a un texto altamente significativo, algo que centralizara y diera orden a la dispersión, sonoras sílabas sin caos” (170; el subrayado es mío).

En esta afirmación se puede advertir la aspiración de liberar la voz del lector-espectador, confluyendo así con la propuesta de una estética revolucionaria que recobraría el lenguaje para el pueblo, descubriendo un nuevo sentido en las palabras y raspando así su carga ideológica. De este modo, se postula al lenguaje como un elemento que actúa concretamente en la realidad, y por ende como una herramienta que debe ser tenida en cuenta en un proyecto socialista que pretende fundar una nueva conciencia.

En este sentido, la propuesta estética que encarna *Moros en la costa* parece delinearse dentro de los límites que Julio Cortázar destaca como revolucionario. En un artículo publicado a mediados de la década de los cuarenta y titulado “La teoría del túnel”, el escritor argentino expone su noción de una práctica literaria revolucionaria. Aquí, señala que

La ruptura del lenguaje ha sido entendida desde 1910 como una de las formas más perversas de la autodestrucción de la cultura occidental; consúltese la bibliografía adversa a Ulysses y al surrealismo. Se ha tardado, se tarda en ver que el escritor no se suicida como tal, que al barrenar el flanco verbal opera una necesaria y lustral tarea de restitución. Ante una rebeldía de este orden, que compromete el ser mismo del hombre, las querellas tradicionales de la literatura resultan meros y casi ridículos movimientos de superficie. No existe semejanza alguna entre esas conmociones modales, que no ponen en crisis la validez de la literatura como modo verbal del ser del hombre, y este avance en túnel, que se vuelve contra lo verbal desde el verbo mismo pero ya en un plano extraverbal, denuncia a la literatura como condicionante de la realidad, y avanza hacia la instauración de una actividad en la que lo estético se ve reemplazado por lo poético, la formulación mediatizadora por la formulación adherente, la representación por la presentación (3).

Es dentro de esta misma perspectiva que en *Rayuela*, publicada en 1963, se plantea la teoría del lector hembra y el lector cómplice. Presentado como una nota “pedantísima” de Morelli, el capítulo setenta y nueve de la novela de Cortázar expone lo siguiente: “Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*” (427). Y al mismo tiempo, se plantea un método para lograr la complicidad del lector:

Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco) (...) Como todas las criaturas de occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción

sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (426).

Esta participación activa del lector que se propone en *Rayuela* es consecuencia de la noción de la dimensión lúdica que para Cortázar tiene la literatura, la que se escapa desde el mismo título de su novela y de otras narraciones, y que el autor además relaciona con la infancia y la poesía:

Es verdad que si a los niños los dejasen solos con sus juegos, sin forzarlos, harían maravillas. Usted vio cómo empiezan a dibujar y a pintar; después los obligan a dibujar la manzana y el ranchito con el árbol y se acabó el pibe. Con la escritura es exactamente igual. Las primeras cosas que cuenta un niño o que le gusta que le cuenten, son pura poesía; el niño vive un mundo de metáforas, de aceptaciones, de permeabilidad (Cortázar, *Rayuela*, 426).

Será en este sentido que podría entenderse el tercer fragmento incluido en *Moros en la costa* entre las páginas 36 y 84, y que sugerentemente se puede asociar a uno de los títulos que dan vuelta por la novela: *Juegos*, adjudicada a Esteban Monreal.

El pasaje relata los acontecimientos de una reunión de amigos en un departamento desde la conciencia de uno de los concurrentes, el cual aspira en un comienzo a establecer lazos más cercanos con otros participantes. Sin embargo, este torrente de su conciencia se ve abruptamente interrumpido por la intervención de otro de ellos, el que reclamando la atención de todos anuncia primero

Hijos míos (...) yo los salvaré”, para luego agregar “¿Quién tiene el alma de un niño? (...) Esta noche (...) vamos a ver quién tiene el alma de un niño” (45-6). Y con esto sumerge a los presentes en un juego que consiste en descubrir quien aún tiene el alma de un niño, pero que “no se trata, entendámonos, de tener más o menos años, no es un concurso. Cada cual sabrá, habrá algunos que, bueno, bueno, pero no hay jurado, no hay condena. No vamos a competir, si me hago claro, nadie puede saber si el otro ha sido más o menos niño esta noche o no, nadie podrá averiguarlo (47).

A partir de esta vaga indicación, los asistentes comienzan una caótica performance, en donde los gritos, extractos de canciones infantiles como “el que se ríe se va al cuartel”, “Mambrú se fue a la guerra” o “mientras el lobo no está”, muecas y típicos juegos de niños dominan la dinámica de las relaciones, mientras el caudillo que había iniciado el juego con sus palabras permanece con los ojos cerrados.

Esta dinámica funciona como correlato de la estructura de *Moros en la costa*; el autor propone una guía, un primer movimiento a partir del cual deja al libre albedrío la participación tanto de sus personajes como del lector, mientras permanece con los ojos cerrados avizorando las reacciones de éstos.

Algo similar es lo que se expone en otro de los fragmentos de la novela de Dorfman, unas páginas más adelante. Se trata de un análisis realizado por una estudiante de tercer año de castellano de la U. Católica de Chile a la novela de Monreal, y en donde se señala: “Porque cada capítulo está construido en torno a algún juego que realizan los participantes. Aunque están ordenados de un modo rigurosamente cronológico, cada vez se los enfoca en un momento lúdico especial. Sea el ajedrez, metrópoli, fútbol, naipes. Es como si no pudieran contar su historia sino sobre un tablero o una cancha (...) Utilizan los juegos para poder acercarse más, para irse revelando y arriesgando, para convivir y compartir” (182).

Este trabajo es inmediatamente rebatido por el informe de un profesor, que aconseja rehacerlo. Uno de los puntos que destaca este informe y que no atendió la alumna, es “A él (Monreal) solo le interesa recalcar un hecho que la educanda bien podría tomar en cuenta antes de categorizar tan históricamente la producción de otros: la única manera de garantizar que unos no se impongan sobre otros es cambiando el alma de cada ser humano previamente” (183).

De este modo se puede relacionar la asociación de Cortázar entre poesía, infancia y escritura, y el juego infantil que practican los personajes de Monreal en el contexto de una sociedad en vías al socialismo: el surgimiento del “hombre nuevo” se dará a partir de una nueva concepción del hombre, de una nueva moral y de nuevos valores. En ese sentido, la literatura revolucionaria que propone el autor argentino debe, como lo plantea en su artículo, operar como en la construcción de un túnel; destruir para construir. Así se explica la experimentación en la estructura de la novela que practica *Moros en la costa*, impulsar al lector a nacer de nuevo, a transformarse en un niño que mediante este juego descubre una nueva realidad y nuevo escenario de posibilidades que en un estado de alienación promovido por los valores burgueses no podía vislumbrar. Esto explica también la metáfora del acto de lectura como acto militante ya señalado anteriormente; el lector puede, por medio de la lectura de esta novela, superar el pasado para delinear un nuevo futuro, participando activamente en su construcción. Será así que se transformará en un coparticipante; y en el caso de la novela de Dorfman, en un coparticipante de la revolución socialista. Se practica, de este modo, la democratización de la lectura.

Sin embargo, esta intención no está exenta de contradicciones. Y en este punto Dorfman comparte con Barthes la apreciación de que “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal” (Barthes, 71).

La experiencia de lectura entraña la contradicción revolucionaria entre individualidad y colectivo. En este sentido, el análisis de la alumna ya referido anteriormente destaca que

A pesar de que Monreal parte de una opinión terminante (estos hombres y mujeres han cometido un grave error histórico), no le interesa condenar o juzgar a los protagonistas. Para él, según ha manifestado en una entrevista, en *Última hora*, la única manera de comprender lo que pasa en Chile (o en cualquier parte) es por

medio del ‘método indirecto o de reflexión’, donde lo que ocurre en la pantalla apenas se sabe por las reacciones del espectador (180).

Pero esta apreciación también es refutada por el profesor en su informe, al señalar que

No es realismo social, no se desea reflejar las contradicciones del proceso. Se ha comprendido mal el ‘método indirecto’ de Monreal. De lo que se trata es de una alegoría sobre la autoridad, la manera en que los seres humanos intentan crear sus estados totalitarios en cada momento de su vida, y en que la lejanía del otro ser humano es el resultado de un mundo enloquecido en que cada cual, como en un cuento de hadas, tiene la oportunidad de ser rey por un día y quiere aprovecharla (183).

Finalmente, acota el profesor, “No se puede construir el socialismo con el corazón podrido. Ese es el mensaje de Monreal, acorde con toda su producción anterior. El que no quiera ver esta realidad, tampoco podrá construir el mundo de relaciones libres que Monreal propugna, en el que el arte será igual al trabajo, en que la vida será un juego sin perdedores” (184).

De este modo, la lectura se propone como un juego sin competencia, en el que el compromiso es a conciencia y total, como un niño, en el que el tiempo no impera según el orden cronológico, y en el que las relaciones que se establecen no buscan imponer el paternalismo con el que el capitalismo dota las relaciones sociales. Participar de un colectivo implica superar la división entre hombre público y privado, y toda división imaginaria; por ejemplo, autor-lector. El hombre es, para el marxismo, de por sí integral, y la tarea revolucionaria se adjudica la misión de mostrárselo.

En *Moros en la costa*, esta misión se plasma uniendo forma y contenido, llamando a una actitud más activa, a la coparticipación del otro, en la lectura y también en la realidad objetiva, algo que se grafica muy bien en el análisis de la novela *Intervenciones*, de Manuel del Fierro, que relata el paso de una empresa del sector privado al estatal, impulsado por los mismos trabajadores: “El modo en que se narra el triunfo es el modo mismo del triunfo: es una victoria del conjunto, esa totalidad caótica

y repleta que se llama masa. Ahí, adentro, cada cual vivió su pequeña derrota, su gran brinco hacia el amanecer, cada cual se hizo parte de la máquina de la historia, de la máquina de la empresa” (65).

CAPÍTULO III:

Entre el modernismo y el posmodernismo.

III.A. *Moros en la costa*: entre el modernismo y el posmodernismo.

Los recursos narrativos que componen la primera novela de Ariel Dorfman, analizados en el capítulo anterior a la luz de algunos teóricos enmarcados dentro de las teorías posestructuralistas, obligan a preguntarse respecto a la condición de *Moros en la costa*, ya sea como novela moderna o como novela posmoderna.

Independientemente de si se entiende como “un estilo (...) o debemos considerarlo estrictamente como un concepto de periodización” (Harvey, 59), y de las diversas interpretaciones de las cuales ha sido objeto, el posmodernismo engloba una serie de características, la primera de las cuales, señala David Harvey, es que “representa cierto tipo de reacción o distancia respecto del <<modernismo>>” (22). El problema, tal como reconoce el mismo autor, es que el modernismo es confuso, y su desarrollo fue tan inestable como las concepciones que se ofrecen respecto a la posmodernidad. Sin embargo, se reconoce como su problemática central la búsqueda de lo eterno e inmutable en el estado de cambio y transformación constante en que se sumergía el hombre en la vida moderna.

En ese sentido, la periodización que configura Harvey del modernismo estético, ubica al proyecto de la Ilustración y su ideal de progreso como el primer bastión que rompe con las tradiciones precedentes, instalando el optimismo y la fe en la razón, a través de la cual se buscaba la revelación de cualidades universales, eternas e inmutables

de toda la sociedad⁴⁶. De esto se deduce que “el mundo podía ser controlado y ordenado racionalmente si teníamos la capacidad de describirlo y representarlo con justeza. Pero esto suponía que existía **una sola forma de representación correcta** que, en el caso de poder descubrirla (...), nos proporcionará los medios para alcanzar los fines de la Ilustración” (44; el subrayado es mío).

Frente a esta concepción de una única verdad posible de representación de lo inmutable es que, según el autor, desde 1848 y sobre todo entre 1910 y 1915, los artistas y escritores comienzan a rebelarse, imponiendo, mediante la experimentación, el relativismo y la diversidad de perspectivas y transformando con esto “cualitativamente” el proyecto de la modernidad. Producto del malestar frente a las categorías fijas de la Ilustración, cuya unidad se veía amenazada sobre todo por la lucha de clases y el surgimiento del socialismo, se comienza a cuestionar el liderazgo de la burguesía como clase en el desarrollo del proyecto moderno. Sin embargo,

el tipo de arte que se producía [en esta época] celebraba los universales aún en medio de una multiplicidad de opciones”, lo que significó que “el modernismo adoptara el relativismo y la múltiple perspectiva como la epistemología que daría a conocer aquello que aún se consideraba como la verdadera naturaleza de una realidad esencial, unificada pero compleja (46).

Será en el modernismo de entreguerras que “la búsqueda de un mito apropiado a la modernidad se volvería esencial en ausencia de las certezas de la Ilustración en cuanto a la condición perfectible del hombre” (47). Denominada esta etapa como “heroica”, se advierte que la aparición del perspectivismo “deja abierta la posibilidad de informar la acción social con cierta visión estética, de modo que las luchas entre las diferentes

⁴⁶ Esto significó que se vislumbrara en “el dominio científico de la naturaleza (...) la liberación de la escasez, de la necesidad y de la arbitrariedad de las catástrofes naturales. [En] el desarrollo de formas de organización social y de formas de pensamiento racionales (...) la liberación respecto de las irrationalidades del mito, la religión, la superstición, el fin del uso arbitrario del poder, así como del lado oscuro de nuestra propia naturaleza humana” (Harvey, 27-8).

corrientes del modernismo adquirieron algo más que un interés pasajero” (47). De este modo, se instaló a la máquina, la fábrica y la ciudad racionalizada como el mito que garantizaba la definición de las cualidades eternas de la vida moderna.

Pero en este período apareció también, como respuesta al fascismo y al arte decadente burgués, un arte políticamente comprometido que se hizo cargo “de un ala del movimiento modernista”, expresado sobre todo en el realismo socialista, el surrealismo y el constructivismo, que intentaron “mitologizar al proletariado, cada uno a su manera” (50). Es dentro de este contexto que se puede insertar la polémica sostenida por Lukács y Bertold Brecht respecto al expresionismo, polémica que envolvería a Latinoamérica, tal como se evidenció en el primer capítulo, con el “caso Padilla”.

Esta mitologización, que otros buscaron también en las tradiciones arraigadas a un lugar, oponiéndose a la racionalidad mecánica que se proponía como el universal de la vida moderna, y que terminó, por ejemplo, con la instalación del nazismo y el mito de la raza aria, dio paso, luego de la Segunda Guerra Mundial y de los cuestionamientos al progreso del hombre y de la ciencia que provocaron, a lo que Harvey denomina un “modernismo <<universal>> o <<alto>>, que (...) exhibió una relación mucho más comfortable con los centros de poder dominantes de la sociedad” (52), transformándose el arte, la arquitectura y la literatura, previa despolitización, en prácticas del *establishment*⁴⁷, para ser utilizado luego “como arma ideológica en la guerra fría” (54)⁴⁸.

Como respuesta a esta situación, que imponía una diferencia tajante entre “alta cultura” y “baja cultura”, es que surgen en la década de 1960 movimientos

⁴⁷ La verdadera faz interior de este modernismo, señala Harvey, “yace en la celebración subterránea del poder y la racionalidad burocráticos y corporativos, bajo la forma de un reiterado culto a la eficiencia de la máquina, como mito suficiente para encarar todas las aspiraciones humanas” (53). En este sentido, la gran literatura modernista, que incluye a autores como Joyce, Prouts, Pound o Faulkner, se canoniza y se instala en las universidades.

⁴⁸ Esto imponía una necesidad de diferenciación con el tipo de modernismo principalmente europeo, para imponer de ese modo “una estética <<viable>> con materia prima específicamente norteamericana” (54).

contraculturales, como consecuencia de las pretensiones universales de la modernidad, del capitalismo liberal y del imperialismo. Estos movimientos contraculturales “exploraron ámbitos de realización individual mediante políticas específicas de la <<nueva izquierda>>, adoptaron gestos anti-autoritarios, hábitos iconoclastas (...), y cultivaron la crítica de la vida cotidiana”, situándose por esto como el “precursor político y cultural del surgimiento del posmodernismo” (55), y definiéndose como un movimiento anti-moderno.

El destacar esta periodización permite apuntar a la problemática central del modernismo (la búsqueda de lo eterno e inmutable en medio de lo efímero de la vida moderna) y a sus modos de representación, y diferenciarla de la búsqueda del posmodernismo en las prácticas artísticas.

Esta diferencia se puede rastrear advirtiendo la actitud divergente que separa a ambas condiciones en la utilización de los mismos procedimientos artísticos. Así, por ejemplo, el montaje/*collage* en el modernismo constituyó una manera de abordar el problema de lo eterno,

ya que al superponer los diferentes efectos de diferentes tiempos (viejos periódicos) y espacios (el uso de objetos comunes) fue posible crear un efecto simultáneo. Cuando exploraban la simultaneidad de esta manera, <<los modernistas aceptaban lo efímero y lo transitorio como el lugar de su arte>>” (Harvey, 37); o el perspectivismo, que implicaba una conexión “con el significado de una realidad compleja pero singular (Harvey, 37).

En el posmodernismo se opera un desplazamiento ontológico y epistemológico, pues mediante los mismos procedimientos se acentúan “los problemas vinculados a la coexistencia, el choque y la interpretación de realidades tan radicalmente diferentes” (Harvey, 58).

Siguiendo esta lógica, Harvey propone como primera característica del posmodernismo

su total aceptación de lo efímero, de la fragmentación, de la discontinuidad y lo caótico que formaban una de las mitades de la concepción de la modernidad de Baudelaire. Pero el posmodernismo responde a este hecho de una manera particular. No se trata de trascenderlo ni de contrarrestarlo, ni siquiera de definir los elementos <<eternos e inmutables>> que pueden residir en él. El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay” (61).

Esto implica atacar “cualquier noción que suponga que las cosas pueden conectarse o representarse a través de un meta-lenguaje, meta-relato o meta-teoría” (62), negando de este modo un compromiso con un proyecto global y colectivo.

Sin embargo, hay autores que, al observar que “las luchas de liberación múltiples, locales, autónomas que se dan a lo largo del mundo posmoderno vuelven absolutamente ilegítimas todas las encarnaciones de los discursos dominantes” (Aronowitz en Harvey, 65), establecen una relación con el marxismo, pero Harvey advierte que están seducidos “por el aspecto más liberador y por lo tanto más atrayente del pensamiento posmoderno: su preocupación por la <<otredad>>”, lo que implica reconocer “la idea de que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos, con su propia voz, y que esa voz sea aceptada como auténtica y legítima” (65), descuidando “el espinoso problema de la comunicación y de los medios para ejercer un poder a través del dominio de esto” (66).

Este desplazamiento que se opera en la actitud frente a la representación, se explica a su vez por un desplazamiento en la manera de experimentar y estar en el mundo, la que en el posmodernismo está determinada por la condición esquizofrénica, según los planteamientos de Lacan, que la describe como “un desorden lingüístico, [como una] ruptura de la cadena significante creada por una simple frase” (71).

Esta situación tiene como consecuencia que el sujeto mantenga una relación ahistórica con el pasado, no advirtiendo ya el “sentido de continuidad y de memoria históricas, a la vez que, simultáneamente, desarrolla una increíble capacidad para entrar a saco en la historia y arrebatarse todo lo que encuentre allí como si se tratara de un aspecto del presente” (72). Esto provoca la falta de profundidad y la preocupación por la superficialidad (o textualidad), y un *rapprochement* “entre la cultura popular y lo que alguna vez permaneció aislado como <<alta cultura>>” (77).

Ahora bien, y atendiendo a las características de cada movimiento ¿de qué manera se puede clasificar a *Moros en la costa*?

La respuesta a esta problemática puede encontrarse en la función que Harvey reconoce en la fragmentación en uno y otro movimiento. De este modo, y recurriendo a Benjamin, “un teórico complejo de la tradición marxista, que trabajó la idea del *collage*/montaje a la perfección, con el objeto de capturar las relaciones fragmentadas y superpuestas entre la economía, la política y la cultura, sin abandonar nunca la perspectiva de una totalidad de prácticas que constituyen el capitalismo” (69), y a Derrida, quien considera que “el *collage*/montaje define la forma primaria del discurso posmoderno. La heterogeneidad inherente a ello (...) estimula en nosotros, receptores del texto o imagen, <<la producción de una significación que no podría ser ni unívoca ni estable>>. Tanto los productores como los consumidores de <<textos>> (artefactos culturales) participan en la producción de significaciones y sentidos” (68), plantea la diferencia entre el modernismo y el posmodernismo en la actitud hacia la fragmentación. Mientras para los primeros ésta tenía un carácter de representación de la diversidad, para los segundos esa capacidad perdía toda validez al considerársela “represivas o ilusorias (y por lo tanto, están condenadas a disiparse y anularse a sí mismas” (Harvey, 69), centrándose más en la participación tanto del productor como del receptor.

De acuerdo a esto, es decir, al examen de si la disposición discontinua de *Moros en la costa* apunta a una representación o invalida su autoridad, es que se podría ubicar la propuesta de la novela de Dorfman en uno u otro contexto.

A partir acá, habría que señalar que tanto la estructura fragmentaria, como el juego de la ausencia/presencia del autor y las consecuencias que esto produce para una participación más activa del lector, y los rasgos metatextuales ya señalados, están configurados a partir de una intencionalidad clara: desarticular el discurso autoritario de la burguesía chilena y la influencia de la cultura norteamericana en el ámbito político, social y cultural, cuya alianza ostentaba el poder para definir los roles y la participación en el sistema sobre todo de la clase obrera. En este sentido, la actitud que se trasluce en *Moros en la costa* podría coincidir con la visión del posmodernismo que lo acerca al marxismo, en donde se vislumbra la liberación respecto de los discursos dominantes gracias a la concentración de movimientos locales que desacreditan los discursos homogeneizadores universales.

Sin embargo, la problemática sigue presente al tomar en cuenta la advertencia de Harvey de que esta postura solo se fija en la parte más fascinante del posmodernismo, así como también la lectura de Sophia McClennen de la novela en cuanto a su estructura, ya mencionada anteriormente, y que destaca la preocupación por establecer un diálogo más que por significar la imposibilidad de él en el Chile de la Unidad Popular. De este modo, se advierte que la resistencia que opone la novela al sistema burgués y al imperialismo, como se ha señalado en el capítulo anterior, es más bien de carácter colectivo, y cuyo objetivo es la instalación de nuevos valores.

El principal indicio que permite tal interpretación es el juego con el nombre del autor, inscrito en la problematización más general entre realidad y ficción. Aunque problemático, pues su alcance deconstructivo solo se aprecia en toda su magnitud al leerlo bajo la luz de algunas teorías posestructuralistas, el descubrimiento de la

textualidad de *Moros en la costa* y el consecuente requerimiento de una actitud más activa del lector para dar un sentido a su construcción, encuentran un correlato en la realidad en la esperada liberación del proletariado y la instauración del socialismo como sistema político y económico para la sociedad chilena. En ese sentido, parece claro que la deconstrucción que se plantea en la novela de Dorfman apunta a desarticular, a nivel lingüístico, la relación ideológica que ha instalado la burguesía entre significado y significante, del mismo modo que el gobierno de la Unidad Popular buscaba transformar los valores que la burguesía instauraba en las relaciones de producción a nivel político y económico.

Llegados a este punto, surge inmediatamente la pregunta por la actitud que trasluce la novela frente al espacio vacío que dejarían los valores burgueses e imperialistas. Es decir, queda claro que, en palabras de Harvey para definir el posmodernismo, *Moros en la costa* minimiza “la autoridad del productor cultural, [creando] oportunidades de participación popular y de maneras democráticas de definir valores culturales” (Harvey, 68). Sin embargo, hay que tomar en cuenta la advertencia del mismo Harvey frente a esta práctica, la que produciría “una cierta incoherencia o –lo que es más problemático- vulnerabilidad a la manipulación por parte del mercado masivo” (68). La problemática radica entonces en captar si lo que propone la primera novela de Dorfman es quedarse en esa incoherencia, o instalar un nuevo centro, distinto, alternativo al proyecto burgués, y cuyo propósito puede acercarse al planteado por los líderes de la Unidad Popular, el cual busca anular el paternalismo con que la burguesía dominaba a las clases oprimidas⁴⁹.

⁴⁹ Tal como se señala en el *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*: “El crecimiento de las fuerzas trabajadoras en cuanto a su número, su organización, su lucha y la conciencia de su poder, refuerzan y propagan la voluntad de cambios profundos, la crítica del orden establecido y el choque con sus estructuras” (10).

Esta interrogante habría que analizarla a la luz del polémico contexto creado por el “caso Padilla” en la definición de una estética y un intelectual revolucionarios. Como ya se señaló en el primer capítulo, al momento de publicarse la novela (1973), las relaciones entre la vanguardia política, liderada por Cuba, y la vanguardia literaria, cuyos mayores exponentes se identificaban con el Boom, estaban desgastadas, y las diferencias se hacían irreconciliables entre los intelectuales, que tuvieron que abanderarse por una postura que instalaba como primer axioma revolucionario a la tarea política, o por la otra, que reclamaba el derecho del carácter crítico de la literatura, independiente del régimen político que estuviera al mando.

Dentro de este cisma, y atendiendo a la deconstrucción practicada en la novela y a la apertura de significados que expone, *Moros en la costa* puede leerse como una toma de posición frente a este dilema, reconociendo el carácter crítico de la literatura y sus posibilidades revolucionarias en su herramienta; el lenguaje. En este sentido, como ya se señaló, podría considerársele como una novela que entra en los postulados posmodernos.

Sin embargo, los argumentos para responder la pregunta por el vacío que deja la ideología burguesa aún no son convincentes, sobre todo si se tiene en cuenta que la crítica reconocía un estilo posmoderno en la producción de algunos autores latinoamericanos que en esa época escribían a miles de kilómetros de distancia de la acción revolucionaria, como el cubano Severo Sarduy, quien se encontraban en Europa, y la polémica se centraba en validar un juicio sobre la Revolución Cubana emitido desde la lejanía. No siendo el caso de Ariel Dorfman, quien se encontraba en Chile ejerciendo activamente su militancia política en pos del logro del objetivo revolucionario impuesto por la Unidad Popular, los argumentos para suponer una actitud posmoderna en *Moros en la costa* van perdiendo sostén.

En este sentido, la posición de Dorfman podría considerarse intermedia, pues su escritura se alejaba de los requerimientos revolucionarios esgrimidos desde Cuba, pero

su actividad como militante no. Con esto, se debe advertir la separación entre la figura del autor y su escritura (el sujeto del enunciado que nace junto con discurso), analizado en el capítulo anterior, que propone la novela.

A partir de este contexto, entonces, es que hay que seguir analizando si la deconstrucción que se opera en *Moros en la costa*, persigue un objetivo concreto, o es solo la plasmación de un ejercicio retórico que renuncia a la unidad en la representación del mundo.

Llegados a este punto, se descubren dos indicios que podrían acercar una respuesta respecto a la condición de *Moros en la costa*. El primero es el tratamiento del pasado; el segundo, el pluralismo y la aparición del otro, que se puede revisar, ya bajo la luz del concepto de heterotopía de Foucault, ya bajo la luz del dialogismo de Bajtin⁵⁰.

III.B. *Moros en la costa* y la disposición simultánea.

Observado ya que el posmodernismo actúa sobre el pasado de manera ahistórica, y que por lo tanto no vislumbra una continuidad entre los hechos ni los revisa en un sentido evolutivo, habría que observar qué tanto de este tratamiento recibe la tradición en la novela de Dorfman. Y este tratamiento se hace explícito en las “posibilidades concretas” advertidas por Lukács, ya explicadas en el capítulo anterior, que se articulan a través de las interpretaciones críticas de los retazos de novelas que van poblando el espacio de *Moros en la costa*.

De este modo, por ejemplo, en uno de los últimos fragmentos de la novela, se expone a través de la voz de uno de los narradores-personajes, Esteban Monreal, una

⁵⁰ Para este caso, se profundizara lo enunciado en el apartado final del capítulo anterior, en donde se revisaba la democratización de la lectura que practica *Moros en la costa* a la luz del concepto de dialogismo desarrollado por Bajtin.

defensa de *Pero lo harás/mañana/sí*, la novela de Jorge Caballero Muñoz, acusado de reaccionario. En tal sentido, señala Monreal

Desde la inmovilidad, todo es posible. Pero cuando no estamos frente a murallas y almohadas que nos salgan al paso, entonces el desarrollo de la vida como reguero de caminos, la mayoría de los cuales nunca se tomaron, pasa a ser el único firmamento (...) Caballero Muñoz ha demostrado conocer bien esta regla: colonizando la fantasmagoría del tiempo, tan de boga en la novelística latinoamericana, para expresar la lucha contra el pasado que cada uno llevamos adentro, la derrota de los recuerdos en la praxis de cada día (366).

La idea implícita de superación del pasado expresada en las líneas anteriores, se confirma unos párrafos más adelante, cuando Monreal señala respecto a la posición que se extrae de la producción novelística de Caballero Muñoz: “Jorge entiende (...) que el hombre nuevo no se hace de una vez, en un solo alumbramiento. Ruptura, saltos al vacío, arrumacos, aprendizajes lentos, y se prepara a muchos niveles diferentes” (369).

La misma posición expresa Jorge Rettina, otro de los narradores-personajes de *Moros en la costa*, quien también debe defender su novela *La transición* ante los ataques de los izquierdistas más extremos, que definen a su protagonista, un espantapájaros que presencia las tareas de los campesinos para llevar a cabo la reforma agraria desde su inmovilidad, como reaccionario. Así, en una entrevista señala Rettina:

El espantapájaros no es algo ajeno al agro. Es la forma ideológica y afectiva de la burguesía. Pero es también el sufrimiento que causa el desgarramiento del sistema que sustenta esa ideología. Es el explotador y el explotado. Estamos en contra del sistema. Pero no podemos negarnos a representar el dolor. Que es, además, en gran medida, el nuestro. ¿O los señores críticos desean un universo rosa, pura llegada y nada de carrera? (...) Hay que asimilar la tradición. No podemos partir de fojas cero (317).

Señaladas estas advertencias respecto al pasado en la misma novela, habría que preguntarse por la manera en que *Moros en la costa*, como totalidad, se plantea frente a la tradición novelesca chilena.

En este sentido, habría que recordar la pregunta de Donald Shaw cuando establece su periodización de la novela Latinoamericana, ya explicitada en el primer capítulo de este trabajo, cuando señala “¿Cómo es posible volver hacia el realismo después de la crítica del mismo empezada por Borges y llevada adelante por sus sucesores?” (267), y su respuesta, que apela a la situación histórico-social distinta en la que se inscriben el Boom y el Posboom.

La preocupación formal cercana al vanguardismo y que Shaw asocia a las prácticas textuales del Boom, se mezclan en esta obra de Ariel Dorfman con la característica vitalidad narrativa que el mismo Shaw y José Promis establecen como diferenciadora de esta generación de narradores con las anteriores. Habría que decir entonces que el realismo de Dorfman no es nada ingenuo, que supo captar los avances introducidos por los escritores del Boom y de la generación del 50 en Chile, y que a la vez expresa un rechazo al servilismo, consciente del momento de transición que atravesaba el país con el gobierno de la Unidad Popular.

De este modo, la superación del pasado implica introducir las “posibilidades concretas” lukacsianas en la novela, concretizando los devaneos mentales característicos de los personajes de la generación del 50, y rehuendo de “toda idealización, todo acaramelado sentimentalismo sobre el proletariado y su empuje invencible” (Dorfman, *Moros*, 68), con el que se define a la generación del 38.

Así, no es posible encontrar en *Moros en la costa* una renuncia a los meta-relatos explicativos modernos, sino más bien una reafirmación que, aunque deconstructiva, no busca vaciarlo de significado, sino rebosarlo mediante una participación democrática, en

el marco de un proyecto colectivo superior. De acuerdo a esto, se instala también la idea de progreso, que lleva implícita la idea de la superación, que se advierte en *Moros en la costa* al constatar que gira

en gran medida en torno de la búsqueda de un futuro mejor, aun cuando la constante frustración de ese objetivo llevara a la paranoia”, diferenciándose así de la estética posmoderna, pues ésta cancela “esa posibilidad [para] concentrarse en las circunstancias esquizofrénicas a las que dan lugar la fragmentación y todas aquellas inestabilidades (incluidas las del lenguaje) que nos impiden proyectar estrategias para producir un futuro radicalmente diferente (Harvey, 71-2).

En este sentido, la visión del pasado que se plasma en la *Moros en la costa* es más cercana a los planteamientos de Lukács en *Significación actual del realismo crítico*, en donde, como ya se vio en este trabajo, argumenta la solución de continuidad entre el realismo crítico y el realismo socialista, rebatiendo de ese modo la postura tajante de algunos marxistas más ortodoxos frente a la tradición burguesa.

Esta visión respecto al pasado es también similar a la planteada por la Unidad Popular, lo que se puede apreciar al elegir la vía institucional, es decir, mediante elecciones, para llegar a la presidencia, lo que abrió paso al cuestionamiento respecto al verdadero carácter revolucionario del gobierno que lideraba Salvador Allende, algo que registra Julio Pinto Vallejos en su artículo “Hacer la revolución en Chile”, publicado en el volumen *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular* del año 2005, en el que analiza los dos posturas en las que se debatió la izquierda de ese entonces para conseguir el objetivo de instalar el socialismo en Chile. Estas posturas se movían entre una posición gradualista y otra rupturista, y cuya mayor diferencia radicaba en que

para la izquierda gradualista, las condiciones políticas y sociales que prevalecían en Chile hacían muy improbable que la revolución pudiese verificarse por la clásica ruta del “asalto al Palacio de Invierno”, o la toma violenta del poder. Había en nuestro país, sostenían los partidarios de esta postura, toda una tradición de

respeto a la convivencia pacífica y la legalidad vigente, que ya había pasado a formar parte de una cultura política nacional, compartida y valorada por las clases populares (16).

Sin embargo, las maneras en que el pasado se hace presente en la novela de Dorfman estructuran una visión no lineal de la historia. Y esto se hace palpable en la medida en que se comprueba que el propósito que se trasluce de *Moros en la costa* es el retrato del momento de transición, y que como la ruptura definitiva está lejos de producirse, se debe apreciar la influencia que el pasado sigue teniendo sobre la realidad.

Esto se hace evidente al recurrir a la definición de compromiso del escritor que esgrime Alberto Hinojosa en una carta dirigida a Fermín y en donde se informa la novela *Intervenciones* de Manuel del Fierro, el cual radica:

no en la alabanza desenfrenada de las cualidades de los obreros, no en el esquematismo panfletario, no en la división del mundo en buenos y malos, no en la simplificación psicológica, no en la ceguera a las debilidades, tropiezos, zambullidas, sino en el hecho de que el lector deberá deducir como conclusión emocional el espectacular salto y poderío de los trabajadores, sin aislar un factor dentro de ese avance como esencial (...). Por eso, el autor no toma partido por ninguno de ellos. Sólo permitiendo que su voz circule libremente por la obra, y que el único límite sean todas las demás intervenciones, que la corrección estética y moral provenga del orden múltiple y bello que van imponiendo en su avance fluctuante y seguro los demás oradores, la sanción, el comentario, el contexto, el panorama, todo lo que envuelve y acomoda las actitudes y objetivos que se proponen los personajes (69-70).

Valdría la pena considerar esta disposición a partir del concepto de heterotopía de Foucault, que Harvey instala dentro de los parámetros posmodernistas. En este sentido, la inclusión de las distintas posturas frente al dilema intelectual que presentaba la época en *Moros en la costa*, y que implican entregarle la voz a un “otro”, podrían considerarse como una “coexistencia en un <<espacio imposible>> de <<un gran número de mundos posibles fragmentarios>> o, más simplemente, espacios inconmensurables que se yuxtaponen o superponen entre sí” (Harvey, 66). Es decir,

mundos que no se conectan, que no dialogan y que no encuentran relación, lo que se trasluce en la actitud que adoptan los personajes en las novelas posmodernas, que se ven “obligados a preguntar <<¿Qué mundo es éste? ¿Qué es preciso hacer en él?>> <<¿Cuál de mis personajes debe hacerlo?>>” (Harvey, 66).

Según esto, la inclusión de un fragmento en el que se narra la aventura de un doctor argentino en un bar mendocino, al que entra a tomar un trago mientras espera la partida de su tren que lo trasladará al Chile de la Unidad Popular y al encuentro con su esposa, sin advertir que se trata de un bar donde se reúnen autoexiliados chilenos que terminan por hacerle una encerrona retórica, recordando el mito de un Chile exitoso ocurrido no muchos años antes de que Allende asumiera la presidencia, y el espacio que se le da al editorial de un periódico contrario a los postulados mayoritarios que se expresan en *Moros en la costa*, el cual reclama que “[E]ntre todos los fenómenos con que la minoría denominada Unidad Popular ha asolado al país, uno de los que ha producido quizás más desagrado para los espíritus selectos de nuestra estirpe –que no son pocos- ha sido el intento de introducir el caos y la concientización (...) en el terreno de la novela” (161), dialoga en la novela con el airado reclamo de un estudiante de agronomía que implora por un realismo estético más acorde con las tareas que se están llevando a cabo en el campo chileno, en medio de las transformaciones que impulsa la Unidad Popular.

Estas dos posiciones, acaso las más opuestas dentro de la novela, encuentran, sin embargo, un eje que las une y que las hace dialogar en la definición del compromiso del escritor señalada anteriormente. En ese sentido, el *collage* se articularía de acuerdo con una unidad de la representación, la que, como se señaló en el capítulo anterior, y según los requerimientos de Lukács, apuntaría a reflejar las contradicciones de la época, y por esto, los personajes-narradores apuntan sus reflexiones “a ver cómo pueden desentrañar o descubrir un misterio central” (Harvey, 66), actitud que Harvey destaca como típica en la novelística moderna.

En este sentido, la plasmación literaria de esta intención coincidiría con los propósitos revolucionarios generales del gobierno de la Unidad Popular⁵¹. Este motivo problematiza de alguna manera el carácter posmoderno de *Moros en la costa*, en la medida que se inserta dentro de un proyecto que los discursos posmodernos han conceptualizado como meta-relatos. La simultaneidad de los discursos históricos, es decir, el peso que aún tiene el pasado en el presente, podría hacerse más claro si se revisa según el concepto de dialogismo que desarrolla Bajtin, principalmente en *Problemas de la poética en Dostoievski*, si se advierte, con Iris Zavala, que

si el problema central de lo dialógico es la función del <<otro>>, la cuestión crucial es el aspecto social de la comunicación que exige un diálogo (de acuerdo o polémica) con el pasado o el presente (...). Sin embargo, es más importante en el contexto presente la premisa bajtiniana del <<signo ideológico>> o teoría ideológica del signo (...) y de la orientación social del lenguaje: para dialogar son necesarias *dos* personas, lo que está lejos de los ejemplos posmodernos característicos de alienación, esquizofrenia, fisuras, que animan la vuelta de oposiciones contra el *uso* social e ideológico del lenguaje que refracta las relaciones de clase (132).

Y en este sentido, “no se puede minimizar la importancia del <<receptor>> ni en la comunicación social ni en el intercambio social de la literatura” (Zavala, 134).

La apertura que permite *Moros en la costa* respecto a la participación del lector en la construcción de un sentido, y su intención de subvertir la carga ideológica burguesa que contienen tanto el lenguaje como la noción de literatura que se desprende de ella, estaría en consonancia con el dialogismo de Bajtin, si se entiende por él “una propiedad

⁵¹ “La revolución, entonces, se concebía como una transformación radical (“estructural”, se decía entonces) del régimen político, económico y social vigente, que era, para los efectos chilenos, el capitalismo subdesarrollado o dependiente. Se la concebía también con un apellido y una meta precisos: la revolución chilena debía ser socialista, es decir, inspirada en un modelo de organización social en que no hubieran explotadores ni explotados; en que la riqueza social se apropiara y distribuyera colectivamente (por tanto, aboliendo la propiedad privada); y en que las personas se relacionaran de acuerdo a principios de solidaridad y justicia social, y no de individualismo y competitividad como ocurría bajo el régimen capitalista” (Pinto Vallejos, 12).

del discurso, del uso del lenguaje (no <<representado>>), frente al discurso monológico, unilateral, univocal o autoritario, que suprime al <<otro>> y da validez sólo a una ideología o refracción de clase”, (Zavala, 134-5), partiendo de la premisa de

situar los textos culturales dentro de lo ideológico, no como ontología del discurso, sino el discurso hablado como signo material que obtiene su significado del uso y de los discursos y lenguas múltiples y variables que compiten entre sí, o prácticas discursivas que coexisten en una sociedad en un momento dado, para poner de manifiesto las relaciones del poder y el conocimiento (176),

y cuya formulación del problema “es obviamente el medio estratégico de transformar la sociedad y de ampliar el marco para incluir la inmensa variedad de <<voces>> populares en un carnaval de los oprimidos” (Zavala, 176).

La concordancia con la idea de Alberto Hinojosa aparecida en el mismo informe de la novela de Manuel del Fierro, en donde señala: “La mano del autor, su verdadera presencia, está en la elaboración de una materia bruta previa. Tal como la fábrica misma transforma la naturaleza en bienes de consumo, así también la novela toma el material humano y produce la revolución como exigencia y posibilidad” (71), y también con la teoría del *Lector militante* que construye Arístides Ulloa, cuya novela es objeto de crítica en el fragmento inicial de *Moros en la costa*, y la cual proponía “una novela en que fuera el lector el que contaba central democráticamente la historia, que se negaba a recibir tal cual la información proporcionada, que hacía de comité de vigilancia” (254-5), se hace aún más evidente si se destaca la concreción en el uso del lenguaje que apunta Zavala respecto al concepto de dialogismo de Bajtin.

Será a partir de esta concreción, es decir, de la puesta en escena de las distintas posturas frente a la tarea de la literatura que surgían en del debate de la época en voces concretas, materializadas en los nombres y apellidos de los narradores-personajes, que *Moros en la costa* organice el retrato del momento de la transición hacia el socialismo que vivía la sociedad chilena con el gobierno de la Unidad Popular de manera dialógica.

Pero el optimismo que se trasluce en sus líneas, se remarca si se revisa a la luz del potencial revolucionario que advierte el mismo Bajtin en las imágenes grotescas de la literatura medieval y renacentista, desarrollado en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*.

El autor ruso señala, luego de hacer una periodización histórica del desarrollo del grotesco desde la Antigüedad hasta el siglo XX, que en este último siglo

se pueden destacar dos líneas principales. La primera es el grotesco *modernista* (Alfred Jarry, los surrealistas, los expresionistas, etc.). Este tipo de grotesco retoma (en diversas proporciones) las tradiciones del grotesco romántico; actualmente se desarrolla bajo la influencia de existencialistas. La segunda línea es el grotesco *realista* (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas carnalescas (Pablo Neruda) (41).

A partir de esta cita, se puede ir delineando el realismo que propone Dorfman en su primera novela, sobre todo si se tiene en cuenta que, tal como señala Iris Zavala,

desde el punto de vista semiótico de Bajtin, el espíritu del realismo –el realismo grotesco– parece gobernar la relación de la obra carnavalizada y hace posible e imperativa la transgresión (...). Me atrevo a sugerir que, históricamente, el género del realismo del carnaval es experimental, subversivo, contra las instituciones sociales y contra el mundo monolítico de la autoridad y la represión (138).

Los alcances de esta visión podrían resumirse en dos párrafos del estudio del grotesco del autor ruso. El primero, en el que señala que “el pensamiento grotesco interpreta la lucha de la vida contra la muerte dentro del cuerpo del individuo como la lucha de la vieja vida recalcitrante contra la nueva vida naciente, como una crisis de relevo” (45), permite apreciar la mirada sincrónica que *Moros en la costa* plasma con su estructura fragmentaria, en la que el pasado burgués aún no se ha extirpado ni a nivel material ni a nivel de conciencia, y que por lo tanto sigue pujando por instalarse como la

ideología dominante en un presente que, con problemas, con dudas y retrocesos, intenta dejarlo atrás.

Y en el segundo, que dice:

En realidad la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad la idea de necesidad es algo relativo y versátil. La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades (45),

se puede apreciar el potencial liberador y subversivo de la palabra novelesca, al incluir al otro, al proletariado que no tenía voz propia en la literatura, y advertir su poder revolucionario a través del proceso en el que adquiere esa voz y la confianza en su capacidad creativa para transformar el mundo y dotarlo de nuevos valores.

Esta relación entre el grotesco y el poder liberador de sus imágenes se plantea también en *Moros en la costa*, en un segmento que se presenta como el prólogo a una antología titulada *Pájaros y Gusanos*, y en la que se rescatan “los testimonios narrativos que han surgido a raíz del proceso, teniendo como tema básico la confrontación de aquellos que destruyen (gusanos) con aquellos que se construyen y se levantan (pájaros)” (186). En este prólogo, se menciona la inclusión de un relato del señor Dorfman, titulado “Leonardo Da Vinci, no me estés mirando”, el cual narra “la grotesca escena de un banquete en una casa burguesa, contada desde la perspectiva de uno de los hijos que es de izquierda y que revelará ciertos secretos que ha descubierto respecto a la implicación de su padrino en un plan sedicioso” (189).

De este modo se advierte el poder transformador del arte, algo que queda claro al leer, dentro de la misma novela, la opinión de un profesor de la novela de Juan

Menguant *Cto. de hds.*, y que puede perfectamente aplicarse al procedimiento y la intención de *Moros en la costa*:

El cuento de hadas sirve para relatar la enajenación de la conciencia colectiva de una nación, la trayectoria en el plano del lenguaje de la mitología que un sistema social erigió para poder seguir subsistiendo (...) Por eso el arte pasa a constituirse en el representante de la historia, subvirtiéndolo, desorganizando, introduciendo verdades en las mentes enmuralladas, creando precisamente una expresión lingüística ambigua, fluyendo entre lo irreal y lo real, penetrando con ideas dignas de un ensayo la estructura imaginativa (263).

En conclusión, y volviendo a la pregunta planteada al final del segundo capítulo, *Moros en la costa* es una toma de posición en el debate de la época respecto al rol del escritor y de la literatura en una sociedad en tránsito al socialismo. Y en este sentido, y sobre todo mediante su estructura y el juego entre realidad y ficción que plantea buscando descolocar al lector y a su relación tradicional con una novela, defiende el papel crítico y revolucionario de la literatura. Esta defensa, sin embargo, no se articula desde una posición cerrada, autoritaria y monológica, sino que explora todas las posibilidades, plantea dudas y cuestionamientos respecto al proceso novelesco, propone soluciones que son inmediatamente desmentidas, hasta configurar “un equilibrio transitorio y tenso con respecto a la definición de arte/política” (Dorfman, 1973a, 242), equilibrio que, por lo demás, puede ser resquebrajado en el acto de lectura.

Es por esto que *Moros en la costa* puede considerarse una novela revolucionaria, en el sentido que Cortázar lo entiende, cuya visión ya fue explicitada en el capítulo anterior mediante su teoría del túnel: la novela como agente que destruye y construye al mismo tiempo. En ese limbo que se mueve entre los rasgos modernos y los posmodernos, se articula ese tenso y frágil equilibrio de la primera novela de Dorfman, equilibrio que se sabe transitorio, porque la esperanza de la transformación total de la sociedad, y su mirada optimista respecto al progreso de esa transformación, se palpan en cada uno de los fragmentos que la componen.

CONCLUSIÓN:

Moros en la costa en la tradición narrativa chilena.

Hasta este punto, el análisis se ha concentrado en aquellos elementos de *Moros en la costa* que delimitarían su condición estética, llegando a la conclusión de que confluyen en su estructura y su contenido tanto rasgos modernos como posmodernos, moviéndose en la delgada frontera que separa a ambas categorías.

La condición histórica de la primera novela de Ariel Dorfman es, igualmente, contradictoria, y su instalación dependerá de la perspectiva con que se analice la trayectoria de la novelística chilena.

Se ha destacado ya, en el primer capítulo de este trabajo, la significación de las transformaciones que el gobierno de la Unidad Popular impulsaba, y el quiebre que implicaba con la línea histórica que había recorrido el país en los ámbitos de la economía, la política y lo social. Se mencionó y se puso énfasis también en que estos cambios tuvieran un sustento en la creación de nuevos valores en la conciencia de los chilenos, así como del rol que el Estado le asignó a la cultura y sus creadores en este espacio, para finalizar con la repercusión que tuvo el surgimiento de una nueva generación de narradores en el panorama literario, y de cómo algunas de sus propuestas se inscribían dentro de los lineamientos generales de la política de la Unidad Popular aplicados al campo de la novela.

En este sentido es que se debe revisar a *Moros en la costa* en cuanto a su inscripción en el itinerario histórico que recorrió la novelística chilena hasta esos años, que terminaron drásticamente con el golpe militar, lo que determinó un quiebre a todo nivel, y del cual, por supuesto, la literatura no escapó.

Se mencionó también, en el comienzo del segundo capítulo de este trabajo, que las circunstancias del golpe de Estado no permitieron que *Moros en la costa* tuviera la repercusión proyectada, pues no alcanzó la circulación normal de una novela que se planteaba polémicamente frente a las acciones emprendidas desde el gobierno de la Unidad Popular (un gobierno que, como se destacó en el primer capítulo, respetaba la pluralidad) por el escaso tiempo que medió entre su edición en Argentina y la invasión a La Moneda perpetrada por las Fuerza Armadas.

Debido a esta circunstancia es que no se puede medir concretamente el impacto que esta novela hubiese tenido entre los narradores nacionales, pues no se registran ni críticas ni reseñas en la época, ni tampoco opiniones de otros autores que compartían el escenario con Dorfman, y que analicen en profundidad la propuesta de su primera novela. Así por ejemplo, Fernando Jerez, en el panorama que construye de la generación del 60⁵², solo menciona que Dorfman, a sus 31 años, había publicado *Para leer al pato Donald* y *Moros en la costa*, y Mauricio Wacquez da cuenta de la poca repercusión social que tuvo la novela⁵³.

La experimentación narrativa que plasma *Moros en la costa* en sus páginas, como se aclaró en el comienzo del segundo capítulo, se establece como un correlato de las medidas revolucionarias que la Unidad Popular implementaba en materia político-social y económica. Y esto se comprueba mediante la clara intención de transformar la pasiva forma tradicional de lectura por una en la que se convoca a una mayor participación del lector en la configuración del sentido, dejando atrás el paternalismo del sistema burgués.

En este sentido, vale recordar las palabras que José Promis utiliza para caracterizar el proyecto de la “Novela de la desacralización”, programa dentro del cual

⁵² “Generación del 60: tiempos difíciles”, en www.escritores.cl.

⁵³ “La última generación de la narrativa chilena”, en www.revistalasila.blogspot.com

se inscribe la primera novela de Dorfman, y cuyas proposiciones “manifiestan (...) el optimismo con que muchos chilenos vivían el momento histórico de renovación social y política que se comenzaba a experimentar en Chile a fines de esa década” (“Programas”, 931).

Lo anterior se comprueba al comparar la propuesta de Dorfman con las creaciones que por esos años publicaban autores de la generación anterior, definida por Promis como la novela del escepticismo⁵⁴. Así por ejemplo, novelas como *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso, publicada en 1970, incluían a la servidumbre dentro de su trama, pero la convertía en una presencia amenazante que no materializa su poder, o *Palomita Blanca* de Enrique Lafourcade, de 1971, en donde la imagen que se construye del proletariado, plasmado en la figura de la madre y de la protagonista, resalta sus rasgos perezosos, alcohólicos e ingenuos.

Otro de los autores que construye un panorama del recorrido de la novela, pero a nivel latinoamericano, es Donald Shaw, quien aprecia una diferencia generacional entre los autores del Boom y sus sucesores, a quienes engloba bajo el concepto de posboom. Citando a otros críticos como Linda Hutcheon, Raymond L. Williams, Santiago Colás y George Yúdice, advierte en ellos un error en el enfoque para destacar esta diferencia, pues éstos traducirían mecánicamente el *modernism* anglosajón al boom latinoamericano, y el posmodernismo al posboom.

La argumentación de Shaw para cuestionar este enfoque se construye a partir de la consideración del Boom como “la culminación del *Modernism*, porque a los escritores todavía les queda alguna confianza en la posibilidad de expresar <<verdades>>”. En

⁵⁴ “El programa de la novela del escepticismo surge como consecuencia de un nuevo sistema de intereses narrativos que focaliza la representación literaria en imágenes agónicas de la existencia humana – individual y socialmente considerada- pero además es también el resultado de un concepto del relato que enfatiza la confianza en el lenguaje” (en *Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX*, 930).

cambio, el posmodernismo “surge precisamente cuando tal confianza entra en crisis” (370). A partir de este reconocimiento, la distancia se hace evidente entre el posmodernismo y el posboom, pues en éste se advierte la sobrevivencia de la idea de un proyecto colectivo, que no permite “equiparar fácilmente dicho movimiento con el posmodernismo” (372).

Con esto, Shaw plantea que en el posboom “no hay una separación rígida entre el experimentalismo (...) y el compromiso político” (375), y las características que diferenciarían a los escritores de esta estética con los del Boom (su apego al realismo, su rechazo al lenguaje como protagonista de la narrativa, y su ideología, “en última instancia optimista; su adhesión a ideas izquierdistas y su fe en la lucha política y social” [269]), se explicarían por el momento histórico que, por lo menos en Chile, marca la revolución socialista liderada por la Unidad Popular⁵⁵.

Con este bosquejo se puede establecer la situación histórica de *Moros en la costa* insertada en el recorrido de la novela chilena, así como su posición respecto al pasado y los alcances de la transformación que proponía su experimentación estética.

Para Leonidas Morales, la novela chilena transita, desde *La última niebla* de María Luisa Bombal, por un carril vanguardista, que llega a su punto culminante con *El obscuro pájaro de la noche*, y cuyas características son: “desplazamiento del eje del saber” (32) respecto al paradigma anterior, el realista; representación fragmentaria del sujeto y del narrador, e instauración de un nuevo concepto de obra, “ya no más la obra ‘orgánica’, cerrada en torno a sí misma, sino la obra ‘inorgánica’, ‘abierta’ o, mejor, ‘fragmentaria’” (31).

⁵⁵ “Una posible respuesta postula que las dudas acerca de la verdad, acerca de la inteligibilidad de la realidad y acerca de la congruencia entre el signo y el significado, típicas de los escritores del Boom, no representan más que una convención ideológica impuesta por la situación histórico-social en la que se hallaron estos escritores. La vuelta hacia un mayor realismo y hacia la accesibilidad, la incorporación del elemento pop, el descubrimiento del mundo de los jóvenes y las otras características del posboom (...) reflejarían una nueva situación” (267).

El mismo quiebre entre realismo y vanguardismo advierte Cedomil Goic, quien aplicando el método generacional construye la trayectoria histórica de la novela chilena en su libro *La novela chilena: los mitos degradados*, de 1968. Acá, Goic reconoce la existencia de dos paradigmas: el naturalista y el superrealista. Este último, dominado por la incoherencia, tiene su punto de origen, a diferencia del planteado por Morales, en *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas (1950), con la que se inaugura, para Goic, la novela contemporánea chilena, y se da la definitiva superación del naturalismo y el realismo. La novela contemporánea entonces, según la caracteriza Goic, fija su preocupación en el interior del personaje, dotando a la realidad de un carácter ambiguo.

Del mismo modo, y siguiendo la misma lógica, José Promis denomina al proyecto narrativo que incluye a Manuel Rojas como “novela del fundamento”, la cual se caracteriza porque “el proceso narrativo adquiere la forma de una indagación lingüística que se orienta hacia el descubrimiento y la revelación de profundos, secretos y desconocidos conflictos individuales” (927).

Dentro del paradigma superrealista, Goic incluye a las dos generaciones siguientes, proyectos que Promis designa como novela del acoso (“Fernando Alegría, Francisco Coloane, Carlos Droguett, Nicómedes Guzmán”); novela del escepticismo (José Donoso, Enrique Lafoucade, Walter Garib, Jorge Edwards, Hernán Valdés).

La generación de los novísimos (bautizada así por Donoso) no alcanza a incluirse en el estudio de Goic, pues al año de su publicación los nuevos narradores aún no alcanzaban su madurez. Sin embargo, José Promis continúa aplicando el modelo generacional en *La novela chilena del último siglo*, y, como se señaló antes, reconoce este proyecto con el nombre de novela de la desacralización, dentro de la cual incluye a autores como Fernando Jerez, Antonio Skármeta, Patricio Manns, Carlos Morand, Ariel Dorfman, Mauricio Wacquez, Poli Délano.

De este modo, los tres estudios del recorrido de la novela chilena coinciden en que el tránsito del paradigma realista al vanguardista se produce como un quiebre definitivo, y que en el desarrollo posterior de la producción novelesca nacional se introducen puntos de inflexión que intensifican el esquema iniciado ya sea por Bombal o por Rojas.

Por lo tanto, siguiendo este dibujo, *Moros en la costa*, publicada en 1973, se incluiría dentro del paradigma vanguardista, lo que se ha dilucidado sobre todo en el segundo capítulo de este trabajo. El punto de inflexión que producen en la novela chilena narradores como Skármeta o Dorfman, se basa en una perspectiva optimista que producía la nueva fase histórica que se iniciaba con el gobierno de la Unidad Popular, sin olvidar los avances introducidos por las generaciones anteriores.

Sin embargo, en los segmentos previos de este capítulo, se ha analizado la propuesta de la primera novela de Dorfman a partir de las categorías estéticas modernas y posmodernas.

En este sentido, Leonidas Morales señala que el tránsito del vanguardismo al posmodernismo se reviste con tintes menos radicales que el experimentado con el paso del realismo al vanguardismo. Se trataría, por lo tanto, más bien de un pasaje que de un quiebre.

Este pasaje se produce, a nivel político, traumáticamente luego del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. El panorama de Dorfman, y el del resto de los escritores cuyo trabajo se puede identificar con las propuestas de la novela de la desacralización y del posboom, cambió luego de este hecho. El optimismo que se desprendía de sus creaciones dio paso, en una primera instancia, a la denuncia de los abusos cometidos por los militares y la cerrazón que implicó la instalación en el poder

de una dictadura, para luego derivar en construcciones narrativas complejas y retóricas para hacer referencia a la situación del país.

A nivel político, social, económico y cultural, el paso del vanguardismo al posmodernismo se explica por el cambio en el modelo económico. Se da paso al modelo

de la globalización de la mercancía y sus discursos solidarios (articulados y enunciados sobre todo por la red de los medios masivos de comunicación, también globalizada), fenómeno que en Chile (y en América Latina) se desarrolla durante las décadas del 80 y el 90. Con una particularidad traumática en el caso de Chile: que el ingreso del país a la globalización y a la hegemonía de los medios responde al formato (el de un neoliberalismo de características salvajes) que le impone a sangre y fuego la dictadura militar de Pinochet, decisiva, por el tipo de vida cotidiana que produjo, para entender algunos aspectos de cierta novela chilena posmoderna (Morales, 47).

La novela chilena no pudo abstraerse de las implicancias que provocó esta situación. Así lo entiende José Promis, para quien

se puede afirmar (...) que el proceso desacralizador llevado a cabo por este programa exhibe dos momentos claramente definidos: antes de 1973 se dirige principalmente a la desacralización de la imagen de la realidad y de los modos narrativos impuestos por el programa de la *novela del escepticismo*; después de esa fecha su discurso asume una forma 'contestataria' y su función narrativa se orienta al servicio de desacralizar las imágenes de prosperidad, felicidad y orden comunicadas por el discurso oficial de la dictadura ("Programas". 932).

Para Leonidas Morales, la novela que mejor concentra esta nueva situación es la de Diamela Eltit, quien en 1983 publica *Lumpérica*. Centrándose en el análisis de la construcción del sujeto y la del narrador, explica que la novela de Eltit

Exige, para su descripción y comprensión, un nuevo modelo, uno eminentemente posmoderno, como el que Deleuze y Guattari proponen con el nombre de 'rizoma'. Esta primera novela de Eltit, y las que publicará más adelante, insistirán en un narrador móvil y en un discurso narrativo rizomático, similar al de una red, donde el sentido de cada punto se cruza y se entreteje con los demás" (48-9). Esta

disposición tiene como primera consecuencia “no más, para empezar, un narrador en crisis desde el punto de vista de un saber unívoco: la crisis ha alcanzado ya su propio límite (48).

Y como segunda consecuencia, una dimensión dramática de la protagonista, que hace que el lector termine viendo en el personaje principal “L. Iluminada la figura protagónica de una *representación*” (49).

José Promis instala la producción de Diamela Eltit dentro de la variante de la novela de la desacralización posterior al golpe militar, es decir, la que toma un cariz más contestatario y que, a comienzos de los noventa, seguía vigente en Chile.

Dentro de esta variante se puede verificar además una diferencia en la producción de los autores en el exilio, los que tenían menos riesgos para representar de manera directa el referente histórico, y la de los que permanecían en el país, cuyos modos de representación se basaban en formas más indirectas⁵⁶.

A partir de estos esquemas, se puede ubicar la propuesta estética de *Moros en la costa* en el recorrido histórico de la novela. Ya se señaló, no solo en este capítulo sino también en todo este trabajo, la visión que se desprendía incluso desde la misma novela, a partir de sus rasgos metanarrativos y de los trabajos de Dorfman como crítico y teórico, de la tradición narrativa. Faltaría, por lo tanto, insertarla en la consideración de la producción novelesca posterior a su publicación.

⁵⁶ “Mientras que los narradores exiliados podían representar en sus discursos al referente de manera más directa, los relatos de la novela de la desacralización escritos en el interior del país durante la época de la dictadura desarrollan cuatro modos narrativos de representación indirecta que someramente enumerados pueden definirse así: la *inversión* del referente histórico (...); la *anulación explícita* del referente (...); la *interiorización* del referente (...); y, finalmente, el *deslizamiento* del referente (...)” (Promis, “Programas”, 932).

Dentro de la trayectoria de Ariel Dorfman, las novelas que más repercusión tuvieron posterior al golpe de Estado fueron *La última canción de Manuel Sendero* (1982), novela que habla del exilio, y *La muerte y la doncella* (1992), cuya trama narra la estrategia de una mujer para desenmascarar a su torturador en tiempos de un régimen opresivo.

Moros en la costa representa por lo tanto, junto con su trabajo crítico y ensayístico previo al golpe, una etapa en la que se enfatizaba el optimismo por la tarea que pudiera significar para la historia de Chile el liderazgo de la Unidad Popular, sin por ello perder la perspectiva crítica, algo que se hace más evidente en la novela que en sus otros trabajos. De ahí que su producción novelística calce con lo descrito por Promis respecto al entusiasmo con que algunos chilenos vivían tal situación histórica.

Sin embargo *Moros en la costa* también trasunta un escepticismo respecto al futuro de la Unidad Popular, que en el año de la escritura de esta novela (1972) ya sufría los embates de la reacción, y cuyo punto más crítico lo sufrió con el paro de los camioneros, efectuado en octubre de ese mismo año. Y será sobre todo a partir de ese escepticismo que se configura esta disposición simultánea, compuesta por varias voces, convocadas para representar la dificultad del proceso y el rol que a la literatura le cabía en él.

Será por esto que *Moros en la costa* represente, en la trayectoria de la novela chilena, un punto de inflexión que, sin embargo, no logra ser definitivo en el tránsito del vanguardismo al posmodernismo. Y no es definitivo porque, a pesar de su escepticismo, del temor e inseguridad respecto al futuro, la fe y la creencia en el proyecto socialista se mantiene y sale a reflotar entre sus páginas: “Es el sentido de la novela: mostrar todas estas fuerzas, supuestamente equivalentes a las que se despliegan en toda la sociedad chilena, en pugna, y resolviéndose en una rica y compleja interacción y acción (...) Y se avanza, no a pesar de todas las diferencias y contraopiniones, sino debido a ellas” (68),

idea que vuelve a reaparecer con fuerza en su última frase: “Ya ves, a pesar de todo, he avanzado. Hemos” (376).

Ahora bien, ¿qué similitudes y diferencias se pueden encontrar entre la deconstrucción practicada por Dorfman en *Moros en la costa* y por Diamela Eltit en *Lumpérica*?

Para tal propósito, vale la pena citar a Donald Shaw y su análisis de la primera novela de Diamela Eltit, dentro del contexto de su constante cuestionamiento de la existencia de un posmodernismo narrativo hispanoamericano. Y este cuestionamiento se hace evidente en Eltit, cuando señala:

el ‘riesgo rupturista’ que corre Eltit es el riesgo de la ilegibilidad y, en efecto ella se queja de que críticos y lectores han tildado sus libros de incomprensibles. Nelly Richards (...) ha intentado justificar la fragmentación, la falta de nexos lógicos, la ausencia de linealidad y el estilo singular de Eltit como ‘técnicas de desarme que interpretan el derrumbe de las certezas’ (o sea, técnicas posmodernistas). Pero cabe preguntarse: ¿Cómo se concilian el concepto de tal derrumbe y el empleo de tales técnicas con la protesta? Si las certezas se han derrumbado, ¿en el nombre de quién se protesta? (348).

Como se puede apreciar, la piedra de tope para que Shaw considere la existencia de un posmodernismo narrativo hispanoamericano, tanto en el caso del posboom como de autores como Diamela Eltit, es su referencia a las condiciones político-sociales, pues aunque “tanto Williams como Colás reconocen que la narrativa hispanoamericana posmodernista no puede ignorar tales condiciones (...), no está claro, sin embargo, que los que escriben sobre el posmodernismo fuera del Tercer Mundo estén de acuerdo” (326).

Tal condición impuesta por Shaw carece, sin embargo, de validez, toda vez que representa una impostura mediante la cual se busca categorizar la experiencia posmoderna por los carriles de las sociedades más desarrolladas, olvidando, primero, las

diferencias experimentadas en el recorrido de la modernidad de Latinoamérica, y segundo, y tal vez como consecuencia de lo anterior, las condiciones en las que el nuevo sistema económico fue impuesto en esta parte del mundo⁵⁷, y que la novela no puede obviar.

Por ende, se hace necesario buscar las diferencias entre la estética revolucionaria plasmada en *Moros en la costa* y la condición posmoderna que se desprende de la narrativa de Diamela Eltit. Y en este sentido, además de centrar sus argumentos para justificar tal proposición en el contexto de producción de su obra (la década de los ochenta, década en que la dictadura comienza a legalizar tanto su régimen político como económico), Leonidas Morales se concentra en dos aspectos constitutivos de las novelas de Eltit: la construcción del sujeto y de su discurso, ambas mediadas por las formas del ensayo y la versión, de las que se desprende que

si la identidad del sujeto no es más que una construcción nunca terminada, abierta al aprendizaje y a la transformación, y si esa construcción se da siempre en el interior de relaciones de poder, móviles y cambiantes, disfrazadas o descubiertas, sutiles o groseras en su expresión, que vigilan al sujeto, nunca prescindentes o externas a su construcción, no somos en el fondo sino proyectos entregados a un destino azaroso, de transitoriedades, de inflexiones y eternas finitudes (123).

De ahí que, “En las novelas de Diamela Eltit, nada adopta, como ya dije, un diseño definitivo, estable, ni en el plano del sujeto ni en el del discurso: solo existen versiones, las de un discurso y de un sujeto que se ensayan constantemente a sí mismos” (124).

⁵⁷ Para muestra, solo un pequeño botón: “Mayo pasó. Y junio, y el verano y ya muchos años. Revoluciones inciertas, derrocadas, o desvirtuadas poblaron algunos rincones no industrializados de la tierra, mientras el primer mundo mantuvo un statu quo donde conservadores, liberales y socialdemócratas se turnan para ensayar cambios tan leves que la óptica de la revuelta estigmatizaría con la marca del ‘vergonzoso continuismo’ (...).Lo que en Europa se dio bajo la apariencia de una derrota ideológica, en nuestro rincón del mundo se produjo con toda la violencia no expuesta en los países del norte (...) En México las revueltas de estudiantiles del 68 tuvieron su escalofriante culminación con la matanza de Tlatelolco” (Hopenhayn, *Ni apocalípticos ni integrados*, 85).

De acuerdo con esto, ya se puede avizorar una primera diferencia respecto a los sujetos que transitan por *Moros en la costa*. Si bien se puede establecer una transitoriedad tanto en sus identidades como en sus discursos, ésta se fija en un momento de transición hacia un modelo político y económico cuya culminación no se ha concretado aún, pero se mantiene la esperanza de su llegada. De ahí que los discursos deconstructivos de estos sujetos se articulen, como se vio a lo largo de este trabajo, en pos del reemplazo de un sistema capitalista por uno socialista, tarea que además se asume como colectiva. En definitiva, si la inestabilidad es la marca de la primera novela de Dorfman, esta inestabilidad se asume como pasajera al caminar hacia un objetivo claro.

En este sentido, la consecuencia de la inestabilidad en las novelas de Eltit, tiene como consecuencia que “Ninguna de las distintas elaboraciones del mismo momento, es decir, ninguna de sus versiones, puede reclamar para sí el privilegio de ser más verdadera que las otras: todas son verdaderas” (127). Por el contrario, si bien en *Moros en la costa* las diversas elaboraciones discursivas pueden contener un carácter de verdad, éstas se organizan a partir del objetivo en común. Y esto se demuestra a partir de la escenificación de la violencia en ambas obras. Mientras que para Morales, el mundo novelesco de Eltit está “recorrido y tensionado por fuerzas antagónicas, subterráneas o de superficie, que chocan entre sí y demarcan zonas o espacios de violencia” (124), *Moros en la costa*, si se recuerda lo señalado por Sophie McClennen, plasma la preocupación por la instalación del diálogo en una sociedad altamente polarizada.

Finalmente, y para enfatizar la condición revolucionaria de *Moros en la costa*, tanto en sus rasgos estéticos como en su demarcación dentro del desarrollo histórico de la novela chilena, cabe destacar un elemento ya mencionado anteriormente para la obra de Eltit y destacado por Morales: su carácter dramático, es decir, la noción de representación que moviliza a sus personajes. Si bien *Moros en la costa* puede también leerse como una escenificación del Chile de la Unidad Popular, esta escenificación no

contiene marcas del drama, sino más bien es un intento por captar las diversas posiciones que construían el Chile de esa época. Y si bien se logra desprender de los sujetos enunciantes la noción de que sus identidades han sido mediadas por el poder, las estrategias alienantes y deshumanizadoras se reconocen en las operaciones de la burguesía, que hasta el momento de la llegada de Allende al gobierno había ostentado el poder. Es por esto que es factible reconocer en la primera novela Dorfman elementos deconstructivos y democratizadores puestos en función de la humanización del hombre, aquella que el capitalismo le había quitado observándolo como mera mercancía, y cuya reivindicación era uno de los postulados principales del marxismo.

Entonces, hay ideología detrás de los movimientos y los discursos de los sujetos de Dorfman, y por lo tanto, un movimiento lineal y una trayectoria previsible, algo de lo que carecen las novelas posmodernas como las de Diamela Eltit⁵⁸.

Son estas las razones que permiten ubicar, dentro del panorama de la novela chilena contemporánea, a *Moros en la costa* como una novela que marca el momento previo a la traumática instalación de la economía global de mercado, y por esto, como un correlato de la esperanza y la linealidad impuesta por el marxismo para la revolución proletaria. De ahí, entonces, su carácter revolucionario, su carácter deconstructivo y constructivo y su afán humanizador. De ahí, en definitiva, su optimismo. Ese optimismo que, al igual que el que invadía a muchos chilenos en la época, fue silenciado, aplastado y violentado por los militares el 11 de septiembre de 1973, y el que interrumpió, en definitiva, su curso natural.

⁵⁸ “No estamos frente a la lógica de un movimiento lineal, de una trayectoria previsible” (Morales, 128)

BIBLIOGRAFÍA.

Bibliografía primaria.

Dorfman, Ariel. *Moros en la costa*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

_____. “Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual”, en *Anales de la Universidad de Chile* 140 (1966): 110-67.

_____. “El patas de perro no es tranquilidad para mañana”, en *Revista Chilena de Literatura* 2, no. 3 (1970): 167-97.

_____. “¿Volar? Un estudio comparativo de Jorfe Edwards y Antonio Skármeta”, en *Revista Chilena de Literatura* (1970): 59-78.

_____. “Temas y problemas de la narrativa chilena actual”, en Pinto, Aníbal. *Chile, hoy*. México: Siglo XXI, 1970: 385-407.

_____. “Notas para una aproximación marxista a la novela chilena de los últimos treinta años”, en *Revista Casa de las Américas* 12, no. 69 (1971): 223-53.

_____. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Universitaria, 1970.

_____. Prólogo, en Skármeta, Antonio. *El ciclista del San Cristóbal*. Santiago de Chile: Quimantú, 1973: 7-13.

Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.

Libros acerca de Ariel Dorfman:

McClennen, Sophie A. *Ariel Dorfman, an aesthetics of hope*. Duke University Press, 2010.

Bibliografía secundaria.

Estudios de novela chilena:

Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. 1968. Santiago: Universitaria, 1997.

Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria, 1993.

_____. “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX”, en Revista Iberoamericana. Vol. LX, no. 168-169 (jul./dic. 1994)

Morales, Leonidas. *La novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

Shaw, Donald. “Skármeta: contexto e ideas literarias”, en Revista Iberoamericana. Vol. LX, no. 168-169 (jul./dic. 1994)

_____. *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Novelas consultadas-

Atías, Guillermo. *Y corría el billete*. Santiago: Quimantú, 1972.

Droguett, Carlos. *Todas esas muertes*. Madrid: Alfaguara, 1971.

_____. *Escrito en el aire*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972

- _____. *Patas de perro*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1965.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Garib, Walter. *Festín para inválidos*. Santiago de Chile: Quimantú, 1972.
- Jerez, Fernando. *El miedo es un negocio*. Santiago de Chile: Quimantú, 1973.
- Lafourcade, Enrique. *Palomita Blanca*. Santiago: Zig-Zag, 1971.
- Lihn, Enrique. *Batman en Chile*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1973.
- Marín, Germán. *Fuegos artificiales*. Santiago de Chile: Quimantú, 1973.
- Manns, Patricio. *Buenas noches los pastores*. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Moran, Carlos. *Con las manos en las rodillas*. Buenos Aires: Barros Merino, 1972.
- Rojas, Manuel. *La oscura vida radiante*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Skarmeta, Antonio. *Soñé que la nieve ardía*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985.
- Valdés, Hernán. *Zoom*. México D.F.: Siglo XXI, 1971.

Artículos y libros acerca del panorama cultural y narrativo de la época:.

- “¿Dónde está la política cultural?”, en *La Quinta Rueda* n° 1 (Octubre 1972): 12-3.
- “Itinerario del caso Padilla”, en *Ahora* n° 7 (1971): 47-9.
- “Moros en la costa”, en *La quinta rueda* n° 7 (Junio 1973): 8.
- Abarca, Lucho y Carlos Maldonado. “Teoría y Práctica”, en *La Quinta Rueda* n° 1 (Octubre 1972): 12-3
- Aguirre, Mariano. “8 Escritores frente a la realidad”, en *La quinta rueda* n° 2 (Noviembre 1972): 5-6.

Alegría, Fernando. *Literatura y revolución*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Avaria, Antonio. “El emplazamiento del escritor latinoamericano”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)*, no. 1 (Septiembre 1969): 101-108.

_____. “El caso Padilla”, en *Mensaje* n° 199 (1971): 229-39.

_____. “Veinte años de narrativa chilena: una tabla cronológica”, en *Mensaje* n° 202-203 (1971): 470-476.

Bergot, Solene. “Quimantú: Editorial de Estado durante la Unidad Popular Chilena (1970-1973)”, en *Pensamiento Crítico (Revista electrónica de Historia)*, no. 4 (Noviembre de 2004).

Blanco, Guillermo. “Notas al pie (1951-1971)”, en *Mensaje* n° 202-203 (1971): 492-3,

Castillo, Fernando et al. “Etapas y perspectivas de la lucha ideológica en Chile”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)*, n° 13 (Julio 1972): 114-53.

Cortázar, Julio. *Rayuela*. 1963. Buenos Aires, Alfaguara: 2001.

Donoso, José. “Jornada para la novísima generación”, en *Ercilla* n° 1440 (26 dic. 1962): 12-13.

Droguett, Carlos. “La Literatura chilena de espaldas a la realidad”, en *Mensaje* n° 202-203 (1971): 477-84.

Edwards, Jorge. “Situación de la prosa chilena”, en *Panorama actual de la literatura latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas: 175-83.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

- Lavín Cerda, Hernán. “Cultura, prensa y socialismo”, en *Ahora*, n° 20 (1971): 47.
- Lira, Constanza. *Skármeta: la inteligencia de los sentidos*. Santiago: Dante, 1985.
- Lihn, Enrique et al. “Política cultural. Documento”, en *Cormorán* n° 8 (Diciembre 1970): 7.
- Lihn et. Al. *La cultura en la vía chilena al socialismo*. Santiago de Chile: Universitaria, 1971.
- Maldonado, Carlos. *La revolución chilena y los problemas de la cultura*. Santiago: Horizonte, 1971.
- _____ . “El proceso cultural como incentivador de la praxis”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)*, n° 12 (Abril 1972): 69-83.
- Mattelart, Armand. “Lucha de clases, cultura socialista y medios de comunicación”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)*, n° 8 (Junio 1971): 173-221.
- _____ . “¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)*, n° 10 (Diciembre 1971): 45-97.
- Ossa, Carlos. “Conciencia, ideología y cultura en el actual proceso chileno”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)*, n° 12 (Abril 1972): 85-99.
- Otano, Rafael. “El escritor en la encrucijada”, en *Mensaje* n° 198 (1971), p. 146-51.
- _____ . “Chile: un país lector sin política cultural del libro”, en *Mensaje* n° 210 (1972): 381-8.
- Skármeta, Antonio et al. “Declaración chilena”, en *Ahora* n° 8 (1971): 49.
- Skármeta, Antonio. “Otras voces, otros ámbitos”, en *Ahora* n° 8 (1971), p. 48.

_____. Prólogo, en Fernando Jerez. *El miedo es un negocio*. Santiago de Chile: Quimantú, 1973: 7-12.

Subercaseaux, Bernardo. “El Estado como agente cultural”, en *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. Santiago de Chile: LOM, 2000.

Valdés, Hernán. “¿Prudencia o desorientación para formular las bases de una política cultural?”, en *Cuadernos de la Realidad Nacional (CEREN)*, n° 8 (Junio 1971): 254-65.

Estudios teóricos:

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de cultura económica, 1988.

_____. “Introducción”, en *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza editores, 2003.

Barthes, Roland. “La muerte del autor.”, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987: 65-72.

Camarero, Jesús. *Metaliteratura: estructuras formales metaliterarias*. Barcelona: Anthropos, 2004.

Cortázar, Julio. “La teoría del túnel”, en www.ciudadseva.com. Mayo 2011. <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz7.htm>.

Harvey, David. “El pasaje de la modernidad a la posmodernidad en la cultura contemporánea”, en *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

Jameson, Frederic. *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Lukacs, Gyorgy. *Significación actual del realismo crítico*. México: Ediciones Era, 1967

_____. "Introducción", en *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1965.

Libros referentes al proyecto de la Unidad Popular:

Allende, Salvador, et al. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: s.n. 1972.

_____. *La vía chilena hacia socialismo. Discursos de Salvador Allende*. Santiago: Fundamento, 1998.

_____. *Salvador Allende. Discursos escogidos (1970-1973)*. Barcelona: Crítica, 1989.

_____. *Abrirán las grandes Alamedas*. Santiago: LOM, 2003.

Garretón, Manuel y Tomás Moulián. *La Unidad Popular y el conflicto político en Chile*. Santiago: Ediciones Chile-América: CESOC: LOH, 1993.

Pinto Vallejos, Julio y Tomás Moulián. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: LOM Eds., 2005.