



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

La batahola arrabalera de Carlos Sepúlveda Leyton.  
Análisis del proyecto estético-político de la novela *Hijuna....*

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciado en lengua y literatura hispánica  
con mención literatura.

Por José Manuel Vega Ortega

Profesor Guía  
Ignacio Álvarez Arenas

Santiago de Chile  
2016

A mi familia, por existir

A mis amigos, ellos sabrán quiénes son

A mis amigas, ellas sabrán quiénes son

A la multitud, por enseñarme a ser quien soy

A la Eterna Sabiduría

## Indice

I- Consideraciones preliminares.....	5
II- Acontecimientos de un cambio de siglo.....	9
III- Proyecto estético-político de la generación surrealista.....	15
A- Vientos de cambio en el espíritu de la época.....	17
B- Superrealistas, verdadera vanguardia estética.....	17
a- Cara y contracara del surrealismo chileno.....	19
b-La vertiente realmente rupturista.....	20
C- Radicalidad volcada en el arte: el proyecto de las vanguardias.....	22
IV- Los procedimientos revolucionarios de Carlos Sepúlveda Leyton.....	26
A- El narrador de <i>Hijuna</i> .....	27
a- Narrador Homodiegético.....	27
b- La metadiégesis.....	30
c- <i>Pretérito presente</i> .....	35
B- El montaje cinematográfico como recurso estructurador de <i>Hijuna</i> .....	41
a- Una leve aproximación a la cinematografía.....	41
b- El terno del maestro y los carruajes victorias.....	43
c- La inversión tempo-espacial.....	48
C- La corriente de la consciencia.....	51

---

a- Jericó y los centelleantes ojos verdes de Lucía.....	52
D- Experimentación en la puntuación.....	57
a- Puntuación... suspensiva.....	60
b- (uso del (entre) paréntesis).....	62
c- El procedimiento tipográfico de las MAYÚSCULAS.....	65
V- Apreciaciones, extensiones y conclusiones.....	69
VI- Bibliografía.....	75

*“Enfrentados a la naturaleza y al hombre interno, al gran enigma que plantea la existencia, peleando entre el ser y el no ser, su verificación dialéctica, a la sombra tremenda y sobrenatural de los símbolos, contestamos en este lenguaje, en el cual la eternidad relampaguea”*

*“Sólo, únicamente, somos escritores, expresadores, creadores de la belleza total; pero la belleza es la verdad, la única verdad, la verdad total, la última verdad, la belleza es la verdad de todas las verdades, más la verdad de la belleza, es la verdad social y la verdad moral del mundo; por lo tanto, quien escribe sirve al pueblo, porque escribe, cuando la escritura es la epopeya del individuo”*

(Pablo de Rokha)

## **I- Consideraciones preliminares**

Como diría Luis Vitale en su *Sociología de la novela y vida cotidiana en el Chile de 1900 a 1950*, la novela, “como cualquier otra manifestación artística y cultural, es un hecho histórico que redimensiona la vida cotidiana de nuestro pueblo” (9). Las producciones literarias constituyen testimonios de gran importancia para comprender el espíritu de una sociedad en un determinado momento. Bulle en las páginas de las crónicas, los relatos, las narraciones, la complejidad de los individuos, las implicancias de las relaciones sociales y la significación verdadera de los espacios y ambientes representados. Será menester entonces el considerar las creaciones literarias como documentos, como fuentes a partir de las cuales poder leer y generar relecturas de determinados períodos. Que la obra de arte no sea simplemente una pieza de colección de museo, ni un monumento conmemorativo infranqueable, sino que sea de utilidad pública, que sirva como fuente nutricia para la investigación de nuestro pasado, de nuestro origen; que sea capaz de aportarnos ese *quid* que ni los datos estadísticos ni los documentos oficiales logran aportar. La literatura y el arte, desde sus sensibilidades particulares, pudieron captar aquello que los censos no lograron: percibir y penetrar la fibra de una formación social.

Lo que el lector tiene entre sus manos es un estudio que persigue, humildemente, aquella finalidad: el desentrañamiento de una obra para identificar el proyecto social y el trasfondo humano que guarda en su interior.

Carlos Sepúlveda Leyton fue un autor que nació en Santiago en 1895, estudió en la Escuela Normal Superior José Abelardo Núñez y ejerció laboralmente como profesor primario y periodista. En ambas ocupaciones fue un hombre crítico frente a la realidad social de Chile, enfocando sus energías principalmente en torno a la precaria situación de los maestros normalistas y el sistema tradicional de enseñanza imperante en

el país. Fallece en Santiago, en 1941, a los 46 años de edad (Valdivieso 2-43). Dentro de la producción de Sepúlveda Leyton, fuera de su labor periodística, encontramos su *Trilogía normalista*, que aborda la problemática del sistema educacional y la docencia en Chile. En ella, se relata la historia de Juan de Dios, un niño que crece en el barrio de Matadero, en los arrabales de la comuna de San Miguel. Ingresa a la escuela normal como estudiante y sale de ella como profesor normalista, a partir de lo cual se integra a las luchas sociales de los maestros por dignificar la profesión. La *Trilogía* se encuentra compuesta por las novelas “*Hijuna...*”, “*La fábrica*” y “*Camarada*”. Hemos escogido, bien, la primera de ellas para ser tratada a lo largo de nuestro trabajo de investigación. Esta novela comprende el período de infancia de Juan de Dios hasta su ingreso a la escuela normalista como estudiante.

La motivación de trabajar esta novela va más allá de una predilección temática, si no, al contrario, buscará ser un estudio más del sentido de la forma que del fondo. El autor de *Hijuna...* forma parte de la primera generación latinoamericana en introducir cambios importantes en el campo de las letras del siglo XX; será parte de la vanguardia. Pero bien, más allá de aquello, nos llamará la atención la intencionalidad con que Sepúlveda Leyton trabaja ciertos recursos estilísticos en su novela. Veremos que algunas de sus propuestas estéticas van a la par con proyectos sociales y políticos del panorama general del Chile de las primeras décadas del siglo. Aquel período histórico, convulsionado por importantes cambios en la sociedad, será testigo del surgimiento de una nueva clase social al interior del país: la clase baja, los marginados, el bajo pueblo – del cual Sepúlveda Leyton formaba parte. El autor de la *Trilogía Normalista* logrará hacer concordar, a partir de un único discurso, sus propuestas estéticas con sus propuestas políticas. Hará de la vanguardia artística su trinchera de acción.

Realizaremos un análisis textual reconociendo los principales recursos literarios vanguardistas empleados para sus fines, a partir de los cuales extraeremos conclusiones que corroboren la estrecha relación del proyecto estético con el político-social del autor.

Cabe mencionar que en las páginas que siguen ampliaremos y profundizaremos los breves artículos y reseñas literarias en torno a *Hijuna...* que encontramos a lo largo de nuestra búsqueda en las hemerotecas que guardan los periódicos de las décadas del '30 y '40 del siglo pasado. Dichos escritos<sup>1</sup> básicamente no ahondan en las características de la novela y se remiten a enumerar algunas de sus cualidades –positivas o negativas-, identificar ciertos rasgos que les ha causado impresión a los lectores, o lisa y llanamente, a evocar gustos personales y anécdotas en relación a la obra; no trabajan la obra como tal, sino que se dedican a elaborar comentarios impresionistas. A través de los insertos no podemos extraer grandes análisis ni juicios estéticos, sino que simplemente es posible reconstruir una imagen general con la que acercarnos al texto de 1934. Se rescatará, sobre todo, su fluidez narrativa y su 'humanidad'.

Por otra parte, tomaremos ciertos postulados centrales de Nelson Osorio como punto de partida, para luego generar hipótesis e interpretaciones propias. Osorio señala al respecto que en esta obra “prima sobre todo la voluntad de hacer de la forma un instrumento al servicio de la expresión de una realidad, prima el intento de superar la subjetividad en beneficio de la plasmación poética de un mundo social hasta entonces escamoteado o falsificado” (56). Si bien para él Sepúlveda Leyton no fue del todo exitoso por no lograr innovar completamente en su escritura, si no que utilizar al mismo tiempo recursos decimonónicos, sostendrá que abrió una brecha y una nueva época para la novela social chilena (58). El académico, no obstante, no señala cuáles son las técnicas innovadoras –lo que previamente sí haría Jaime Valdivieso- ni tampoco las

---

<sup>1</sup> Revisar bibliografía

tradicionales. Entre los que se posicionan frente a esos postulados, por ejemplo, se encuentra Daniel Noemi, de la Universidad de Michigan, que en el año 2011 sugiere que “Sepúlveda Leyton propone una novela social radicalizada y que su lugar en la historia de la literatura chilena no es el de una “transición” como han argumentado” académicos décadas antes. Noemi plantea que *Hijuna...* abre completamente caminos nuevos, dándole especial énfasis al rasgo formativo de la novela, tal como las de Manuel Rojas, ya que la transformación del protagonista va de la mano de la transformación radical de la sociedad. Nosotros, como hemos dicho, también posicionándonos en esta divergencia, tomaremos los recursos que son vanguardistas en este libro para darles una interpretación y lograr dilucidar en qué medida se posicionan aquellos argumentos y recursos estilísticos al servicio de la expresión de esa realidad determinada.

Finalmente, dado que nuestro trabajo constantemente alude conexiones entre propuestas estéticas y sus períodos históricos de elaboración, sugeriremos que será necesario para la lectura de los siguientes párrafos un prisma crítico a través del cual podamos abrirnos a nuevas interpretaciones de la historia y repensar las líneas y las genealogías de los movimientos literarios de nuestro pasado.

## **II- Acontecimientos de un cambio de siglo**

La última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX conforman un período especialmente convulso en la historia de Chile, y es precisamente éste el momento en que Carlos Sepúlveda Leyton crece, se forma como maestro normalista y vive de manera activa su compromiso político y social. La Guerra Civil de 1891, en conjunto con el derrocamiento del presidente José Manuel Balmaceda, representan vivamente el decaimiento del orden oligárquico decimonónico, que acabará de desmoronarse con la asunción a la presidencia de un mesocrático Arturo Alessandri Palma, enarbolando el discurso -triumfal y demagógico- de la `querida chusma´ (Correa et al. 89-91). De igual modo, otro rastro de tal declive son las múltiples manifestaciones públicas y callejeras que organiza a lo largo de todo Chile la `baja sociedad civil´ entre los años 1890 y 1907 (Salazar et al. 39-40). Ahora bien, sin importar desde cuál óptica enfoquemos, es éste el inicio de un período caracterizado por la aparición de nuevos actores sociales que llegan a reconfigurar el mapa económico, político, cultural y demográfico del país.

El escenario para que se desencadenaran las nuevas situaciones y manifestaciones dentro del panorama chileno de inicios del siglo XX ya se venía propiciando paulatinamente desde, por lo menos, medio siglo antes. A mediados del XIX y durante toda su segunda mitad, miembros de los círculos políticos oligarcas ya presentaban conflictos de intereses relacionados con la banca y otros negocios privados, además de, por ejemplo, utilizar sus influencias para dejar impunes infracciones cursadas a familiares suyos o personas del entorno cercano (de Ramón 107-10).

A ello se le suman los resultados del fenómeno salitrero, que se vivió en el norte chileno desde 1880 hasta inicios de la Primera Guerra Mundial, cerrándose definitivamente con la Gran Depresión económica de 1929. Producto de las

exportaciones de nitrato se fueron acumulando inmensas fortunas en manos de capitalistas privados; y un porcentaje no menor de recursos recaló en las arcas estatales. Se cimentó así la modernización del país y del Estado, evidenciándose la explosión del desarrollo urbano y la expansión de las comunicaciones y transportes, junto con un aumento del comercio, el crecimiento de la banca y de las finanzas (Correa et al. 37). Ahora bien, las capas bajas y medias bajas de la sociedad poco percibían de este arrollador avance, ya que el gasto de los ingresos se realizaba preferentemente en los cascos antiguos de las ciudades, reservados casi exclusivamente a las ya tradicionales familias aristócratas. Esto, dado que la oligarquía, única detentora del poder político hasta ese momento, “nunca tuvo una política social estructurada como para dar una solución a los graves problemas que sufría la población pobre del país” (de Ramón 105).

Posteriormente, con el declive del salitre se produjo una situación crítica. Grandes masas trabajadoras se desplazaron desde los yacimientos nortinos hacia los centros urbanos –especialmente Santiago-, en busca de oportunidades laborales y estabilidad económica, pero las ciudades no tuvieron la capacidad material para albergarlas, teniendo que instalarse en las periferias y arrabales de éstas, viéndose obligadas a aceptar trabajos en un mercado laboral sin regulación ni normativa legal. En fin, se fueron desarrollando sectores populares en condiciones sanitarias deplorables, con escasez de agua potable y proliferación de epidemias y enfermedades (Correa et al. 37).

Gabriel Salazar, Carlos Durán y Arturo Mancilla plantean, en torno al conflicto del ‘bajo pueblo’ y su empleabilidad, que el sujeto del ‘roto alzado’ tuvo su propio proyecto histórico de resistencia frente a la ‘peonización’: luchar o escapar de ella. Si bien no se erigió como un discurso articulado y público, sí resultó ser un patrón

conductual de carácter social –colectivo–, constante, consistente y transgresor. Fue la respuesta ante la “forma aberrante de proletarización, [en que] los contratos peonales estaban más cercanos al neo-esclavismo (tipo culíes chinos) que al moderno salariado industrial” (146-7). Esta aseveración resultará relevante, pues constata la existencia de un -incipiente- proyecto histórico común de los sujetos del ‘bajo pueblo’, décadas antes de la irrupción del proyecto político popular que se asocia al período de crisis del salitre y ‘la cuestión social’.

Ahora bien, en las grandes ciudades del cambio de siglo, se vivía elocuentemente la desprotección de los trabajadores y la pobreza, lo que repercutió en la adopción de la acción colectiva organizada: el ‘asociacionismo’. Este, se adoptó como el mejor método para conseguir objetivos compartidos. Se desarrollaron, por ende, organizaciones propiamente de la sociedad civil, variados círculos de diversa índole, al margen de las delimitaciones del Estado (Correa et al. 32). Ellas, a partir de 1890, generaron múltiples huelgas y movilizaciones, que finalmente “fueron rápida y sangrientamente ‘pacificadas’ por el Ejército. No se le dio el trato político del diálogo y la argumentación ... Una y otra vez, sobre ella (en 1890, 1903, 1905<sup>2</sup>, 1906 y 1907) se extendió la ya conocida ‘seriedad de la muerte’” (Salazar et al. 39).

De esa manera, era posible apreciar mineros, conventilleros, arrendatarios, entre otros, luchando y manifestándose por lo que consideraban correcto. Por ejemplo, junto

---

<sup>2</sup> La tercera gran huelga a la que hacen alusión los autores corresponde a la ‘Huelga de la Carne’, suceso histórico trabajado por Sepúlveda Leyton en su novela *Hijuna...*, logrando fijar con precisión el momento político que atravesaba Chile, y los anhelos de una clase social marginada. A continuación, un extracto del historiador Vicente Espinoza nos grafica sucintamente los motivos de la huelga:

“Los sucesos de 1905 [la semana roja], ocurridos hacia finales del gobierno de Germán Riesco, siguieron la pauta de la movilización social de principios de siglo. En un contexto de gran cesantía, encarecimiento del costo de la vida, escasez de trigo y carne, y una viruela que se extendía por todo el país, los habitantes de la “ciudad de afuera” se tomaron Santiago durante varios días.

El problema que desató el conflicto fue la escasez y alto precio de la carne; para enfrentarlo, las Sociedades Mutualistas de Santiago organizaron un comicio público para el día domingo 22 de Octubre, cuyo objetivo era solicitar a las autoridades la derogación del impuesto a la importación de ganado argentino, establecido en 1897 como una manera de fomentar el desarrollo de la ganadería nacional” (*Para una historia de los pobres en la ciudad*, Espinoza 25).

con la salud y el precio de los alimentos, otro de los grandes conflictos que asolaron y repercutieron en la población chilena de ese período –y de manera especial en Carlos Sepúlveda Leyton- fue la crisis educacional. Y es que “en 1902, Washington Bannen presentó una estadística bastante desoladora: había en Chile 675.000 niños en estado de recibir educación escolar y sólo asistían a las escuelas públicas y escolar 121.000; por lo tanto, quedaba sin educación el 83 por ciento de la población en estado de recibirla” (de Ramón 106). Ciertamente, con los ingresos provenientes de la industria salitrera se pudo aumentar la cobertura del sistema educacional, no obstante, el analfabetismo para 1920 alcanzaba aún un 40% de la población mayor de 7 años (Reyes 2). Pero ese no era el único problema que se enfrentaba en el ámbito educativo: la excesiva centralidad del Estado en temas de políticas al interior de los establecimientos, y las deplorables condiciones laborales de los maestros normalistas, constituían quizás las mayores preocupaciones de los docentes. Su exiguo sueldo resultaba ser, luego de sucesivos aumentos gracias a los excedentes del salitre, levemente superior al salario de un portero del Ministerio del Interior contemporáneo (Reyes 2). La misma autora reproduce la descripción de un maestro primario por parte de un destacado intelectual de la época:

un hombre o una mujer consumido por el cansancio, la neurastenia o la tísis; con los ojos hundiéndose hacia el interior de las órbitas y con las narices y los pabellones de las orejas escapándose del conjunto facial; vestido con ropas raídas, lustrosas o descoloridas, con medias o calcetines rotos y con zapatos deformes y sonrientes al destaquillarse, y sin más relaciones sociales que los dueños de las casas de préstamos y los caseros no satisfechos (85).

Ante esta situación, a comienzo de los '20, diversas organizaciones provinciales de profesores confluyeron en la Agrupación General de Profesores, donde el autor de la

*Trilogía Normalista* estuvo asaz comprometido. El movimiento ideó la 'Reforma Total e Integral del Sistema de Enseñanza', "y sin contar con una tradición de vínculos con las esferas de las decisiones políticas -elites, gobierno y autoridades educativas-, trabajó por generar condiciones propicias para intervenir en la gestación de una propuesta de reforma educacional a nivel nacional". Su propuesta consistía, como rasgo esencial, en la desestimación del "monopolio estatal de la educación pública, proponiendo a cambio un proyecto escolar gobernado por la comunidad" (Reyes 10).

Mientras el 'movimiento educacional' se radicalizaba con el avanzar de los años y masificaba entre la clase trabajadora, la presión sobre los círculos políticos aumentaba. La Asociación General de Profesores, que sumaba ya 100 agrupaciones provinciales, proclamó que las proyecciones de la reforma que estaban afinando eran "revolucionarias". Declaró que "era ingenuo suponer que el Gobierno vaya a cooperar a levantar el pueblo a su condición de soberano, y colocarlo por fin en condición de terminar con privilegios y autoridades a base de fuerza" (Reyes 82-3). La cruzada educacional ya era una lucha abierta, una "batalla a muerte contra los privilegios y el poder" (Reyes 82-3).

Este será, breve y concisamente, el contexto histórico que influirá en la producción de Sepúlveda Leyton; convulso y chispeante. Lo dicho es preciso para comprender la magnitud de su obra. Con este somero repaso es posible apreciar el talante de las organizaciones en que participaba y contra cuáles hechos específicos orientaba su quehacer el autor nacido en el barrio Matadero, de San Miguel. Este hombre, que a partir de tales roces y producto de la conciencia adquirida tras el padecimiento de las pésimas condiciones materiales de su gremio, configuró un proyecto estético que fue en directa consonancia con su proyecto político y social de vida, al punto que Jaime Valdivieso llega a declarar que "pocos escritores entre nosotros

han hecho una labor más experimental y a la vez presentan una unidad tan `absolutamente estrecha´ entre su obra y experiencia personal” (Valdivieso 50).

### **III- Proyecto estético-político de la generación superrealista**

#### **A- Vientos de cambio en el espíritu de la época**

Hemos dicho que con la paulatina pero inexorable caída de la oligarquía, concretada a comienzos del siglo XX, aparece en el mapa, tras un surgimiento y asunción relativamente acelerados para nuestra breve historia independiente, una nueva clase social en la cual descansará el poder político y económico: la clase media, utilizando un modelo de gobernanza que les acomodaba y favorecía<sup>3</sup>. Dentro de este marco, ella, leyendo su propio momento, en un ejercicio de autocomprensión, comienza a reproducir la imagen que proyecta de sí misma, dentro del campo simbólico al que puede aspirar para legitimarse en la administración del sistema –social, económico, político- que maneja: la cultura y las artes. Se apropian, por consiguiente, del denominado movimiento realista, hasta el momento propio de las capas aristócratas, para adaptarlo a su realidad mesocrática.

Como dice Joan Oleza, existe en la novela moderna, y más particularmente en la literatura que responde al movimiento realista, una brega constante entre sujeto conflictivo y sociedad, un desajuste del héroe con su medio, en el cual la fuerza de la realidad supera al individuo y termina sometiéndolo a los términos que ella impone. Escrita en estrictos códigos científicistas, la novela realista aspirará a utilizar rigurosamente la técnica de las ciencias exactas para describir el estilo de vida burgués, o – lo que es lo mismo -, a la clase media y aristocrática del período. De esa manera, los procesos físicos, psicológicos o sociales, responderán a una ley de causalidad previamente determinada y lógica (Oleza). Para observar esto, bastará revisar algunas obras nacionales como *Juana Lucero* (1902) de Augusto d'Halmar, o el cuento *El Pacto*

---

<sup>3</sup> Hablamos del planteamiento del libro de Correa et al., el cual propone que durante el primer período del siglo XX –si es que no en su totalidad-, se intentó gobernar desde un Estado con las mismas bases de un aparato central decimonónico -oligárquico- ya deteriorado, con sus vicios y defectos, sin modificar su estructura central, creando o transformando someramente algunos organismos e instituciones superficiales (30-1).

(1930), de Víctor Domingo Silva. Si bien la primera de ellas responde a la categoría de novela del naturalismo, sintetiza claramente el proyecto de las clases medias santiaguinas. Por lo demás, y como escapa la propuesta estética naturalista al motivo central del presente trabajo, a riesgo de caer en el reduccionismo, sostendremos sintéticamente la tesis del naturalismo como una segunda fase, más avanzada, del realismo, que lo rebasa al aplicar las técnicas positivistas del determinismo, como una forma de postura crítica ante la decadencia del orden social existente (Oleza).

Como observa Ángel Rama en su *Literatura y cultura*, siendo posible apreciarlo también en los relatos naturalistas, con el correr de las décadas del siglo XX comienzan a surgir dentro del continente críticas a los modelos políticos, sociales y económicos que habían estado levantando las capas medias en ese período (23-4). Estas críticas y cuestionamientos no solamente provinieron desde la intelectualidad que formara parte de la mesocracia chilena, como sucediera con el *Discurso sobre la crisis moral de la República* de Enrique Mac Iver<sup>4</sup>, sino que desde una nueva capa social ascendente, que no sólo crecía en número sino que en nivel de conciencia y organización política. El surgimiento de la clase proletaria traería aparejado un fuerte discurso sojuzgador del orden imperante (*Literatura y cultura* 24).

Con esta nueva masa social agitada y movilizadora, en medio de levantamientos de partidos y organizaciones populares, un nuevo espíritu atravesaba el territorio chileno; nuevos actores sociales, no individuados ni ensimismados, sino ahora colectivos, enarbolaban incipientes propuestas y proyectos de nuevos modos de vida, tanto en la dimensión económica como en la política, la social o la cultural. Se desprende de esto, como corolario, que las clases medias fueran perdiendo la hegemonía absoluta en muchos de los planos recién mencionados. Subsecuentemente, como “las obras

---

<sup>4</sup> Discurso pronunciado en El Ateneo de Santiago el primero de Agosto de 1900. Cuestiona y discute la noción de progreso a la que se hace alusión en las capas acomodadas del país, en pleno período de la ‘cuestión social’.

literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan” (*Literatura y cultura* 24), no nos resultará insólito el hecho de que esas mismas clases medias hayan también perdido esa hegemonía absoluta dentro del campo estético.

En el sentido de la última idea esbozada, en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, el crítico cubano Fernández Retamar, rescatando al peruano Mariátegui, reconoce que la elaboración de conceptos propios en el ámbito de la literatura se da cuando previamente hay una comprensión desde el sujeto acerca del mundo y del entorno (94). De ello, se seguirá que una “técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una renovación artística no se contenta de conquistas formales” (Mariátegui, cit. en Fernández Retamar 156), puesto que son las ideas impregnadas en el ambiente las que conforman ese nuevo espíritu, son ellas las que completan la revolución estética en gestación.

Es, finalmente, en las décadas tercera y cuarta del siglo XX en donde se logra captar y materializar el nuevo espíritu que emanaba desde la larga y angosta faja de Chile, fundiéndola en los moldes de una técnica renovadora, en una nueva propuesta estética y artística que deja atrás casi medio siglo de proyecto realista, el que fuera en su período de esplendor el epítome de la literatura chilena y sus pujantes clases más acomodadas. Surge, pues, la generación superrealista.

### **B- Superrealistas, verdadera vanguardia estética**

A diferencia de los anteriores proyectos estéticos, se puede llamar al superrealismo como un género radicalmente renovador y revolucionario. Constituye, en sí, el momento en el que la corriente vanguardista irrumpe en la narrativa chilena. Cedomil Goic, en su conocida periodización generacional de la literatura chilena e

hispanoamericana, señala que esta generación de novelistas y cuentistas rompe con el realismo tradicional e inaugura una nueva época, fracturando la anterior con una nueva vigencia sistémica y marcando el inicio de la literatura contemporánea (*Brevísima relación* 73-5).

Esta nueva vigencia sistémica presenta, principalmente, cuatro rasgos propios que producen la superación de la anterior época literaria –la época moderna-, marcando un precedente de suma importancia para los escritores posteriores del país y el continente. Identifica el crítico chileno, entonces, un primer rasgo distintivo proveniente desde el narrador básico, pues se despersonaliza y –en ocasiones- es desplazado por la aparición de múltiples narradores para el mismo relato. Se observarán procesos dinámicos y, por momentos, incoherentes. En contraposición con las últimas estéticas de la novela moderna, “la perspectiva deja de ser estrictamente racional y causal”, por lo que las “dimensiones irracionales pasan a configurar la realidad de una conciencia interiorizada y ambigua” (73). Seguido de ello –y producto de aquello-, la *dispositio* tradicional que ha estructurado a la novela hasta entonces, se modifica, fragmentando el relato, junto con un principio de yuxtaposición que alterará la ordenación lógica de las series narrativas. También, los personajes y los escenarios mutan para afirmar una creciente “hermeticidad de la obra” y ser base para “radicalizar su autonomía y subsistencia del mundo en un juego de inmanencias que emplea complejas estructuras” (74). Tanto los primeros como los segundos pierden sus contornos delineados, se difuminan sus perfiles y demuestran desajustes tanto en el tiempo como en el espacio. Y, como último gran rasgo distintivo, el estilo y la lengua cobran particular relevancia al rescatar la realidad cotidiana; se acerca la lengua coloquial al soporte de la novela. Los productores de las obras basadas en las nuevas propuestas estilísticas compondrán esta

nueva generación de escritores, emancipados de las ataduras positivistas predecesoras y dispuestos a inaugurar un nuevo período literario.

### **a- Cara y contracara del superrealismo chileno**

No obstante, dentro de esta camada superrealista es preciso distinguir dos vertientes, que si bien tienen un origen común en el agotamiento de la fórmula objetivista moderna y burguesa, presentarán en ciertos puntos un divorcio en la trayectoria que describen para perfilar motivaciones divergentes y metas discordantes, si no antagónicas y contradictorias. Dicha escisión derivará tanto de las temáticas abordadas, de los acontecimientos que protagonizarán los personajes centrales, como del tratamiento discursivo y los matices de estilo, de las marcas textuales, del uso de los artículos, los pronombres o la puntuación; en fin, de los usos ortográficos. Un primer grupo de superrealistas apuntará a la construcción de un héroe individual, que protagonizará las aventuras en soledad, muchas veces sosteniendo monólogos consigo mismo durante el texto completo, evadiendo el contacto con cualquier personaje, ya sea secundario o terciario. Serán ellos los escritores heréticos de la aristocracia y la burguesía acomodada, quienes, proviniendo desde las capas superiores de la escala social, reniegan de la tradición simbólica que las caracterizara. Aquí encontraremos al otrora olvidado Juan Emar o a María Luisa Bombal con su novela del acoso<sup>5</sup>. El segundo grupo situará sus obras en momentos históricos específicos, claramente delimitados y reconocibles por el lector: insertos en una realidad nacional, establecerán un directo correlato con su contexto de producción. Ellos direccionarán sus relatos hacia

---

<sup>5</sup> En cuanto a Emar, bastará mencionar los cuentos *El pájaro verde* y *Maldito gato*, en los cuales los personajes principales experimentarán situaciones solitariamente, entablando algún tipo de relación únicamente con un miembro del reino animal, ya sea un ave o un felino, prescindiendo de cualquier otro ser humano. Mientras que para Bombal encontraremos en *La amortajada* un modelo ejemplar de novela del acoso, en la cual la mujer protagonista divaga y se siente agobiada por su pasado; los problemas ocurrirán en su propia mente y constantemente evocará conflictos lejanos que considera no cerrados.

la configuración de un sujeto colectivo, normalmente correspondido con un héroe colectivo —o que se relaciona estrechamente con una colectividad humana—, que coincidirá habitualmente con las clases sociales de extracción baja. José Santos González Vera o Manuel Rojas, por ejemplo, exhibirán el patrón que seguirá este segundo grupo de escritores, buscando generar los espacios para las nuevas expresiones del mundo popular<sup>6</sup>. Esta diferenciación será similar a la que se establecerá, si intentamos hacer un símil con los poetas vanguardistas chilenos, entre el creacionista Vicente Huidobro de *Horizont carré* y un controversial Pablo de Rokha, escritor de la *Teoría del arte proletario*.

El lugar de enunciación del narrador de Carlos Sepúlveda Leyton se encuentra dentro de esta segunda vertiente de superrealistas, ligados al mundo popular y a una extracción social inferior. Ahora bien, para ir comprendiendo en profundidad el particular uso que dan a los rasgos anteriormente descritos los miembros de este segundo grupo, poniendo especial atención en el acercamiento de la lengua coloquial al soporte de la novela, debemos retrotraernos en la historia de nuestro continente varios siglos.

## **b- La vertiente realmente rupturista**

El acento de radicalidad de algunas de las características fundamentales del superrealismo de González Vera o Manuel Rojas, tiene relación con la distribución de los poderes económicos y políticos, con las disposiciones sociales y las construcciones simbólicas que se fueron creando en Latinoamérica desde el período de la colonia. Se

---

<sup>6</sup> Para José Santos González Vera sugerimos *Vidas mínimas* o *El conventillo*, relatos en los cuales el narrador observa y retrata la realidad cotidiana de la vida de los conventillos, en lo que podría ser un primer acercamiento a la novela conventillera que retomara poco después, por ejemplo, Alberto Romero y el neorrealista Nicomedes Guzmán. Manuel Rojas, por su parte, escribe la reconocida tetralogía en torno a Aniceto Hevia, anarquista que vaga por distintas ciudades chilenas entre trabajos esporádicos y actividades de agitación política, constituyéndose en una serie de novelas de formación donde el protagonista se construye como ser humano y vive aprendizajes políticos decisivos.

pretende, en cierta medida, levantar y presentar un proyecto alternativo que se contraponga a los cimientos elitistas del poder simbólico existente.

Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, reconoce contradicciones y paradojas dentro del continente americano desde el mismo asentamiento de los primeros conquistadores en adelante. Plantea que al erigirse las ciudades españolas, se hace mediante la imposición de un doble orden: de niveles físico y simbólico. El primero de ellos se corresponde con el plano damero barroco traído de la península ibérica, en el cual desde el punto central hacia la periferia se ordenaban los habitantes según jerarquía social. El segundo, de representación simbólica, es el principio rector que asegurará el régimen de transmisión del orden que la cabeza de la estructura de poder quiso imponer para conservar la forma social. Ello sólo podría haber sido asegurado mediante signos: la palabra, inmutable en el tiempo y capaz de perpetuar dicha voluntad regente a través del tiempo (*La ciudad letrada* 19).

Se le confirió, entonces, a la palabra escrita, rígida y permanente, la jurisdicción de ser la única valedera y detentadora de la verdad, en “oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario” (Rama 21). Esto otorgó a los letrados la posibilidad de construir una imagen no objetiva de la realidad, dada su estrecha relación con las funciones de poder, más allá de lo que las condiciones materiales evidenciaban. Los dueños de la palabra escrita formularán su *ciudad ideal* más allá de la sustantividad tangible (Rama 38).

Así, se llegó a una diglosia dentro del continente. Existía, por un lado, la lengua pública, que se utilizaba para las ceremonias civiles, las ceremonias religiosas o las actividades protocolares gubernativas; por el otro, estaba la lengua popular y cotidiana, destinada solamente a la vida privada y las relaciones sociales del estrato bajo. Entre las dos, solamente la pública, cortesana y rígida, será la destinada a la escritura, en

desmedro de la popular, que se asociará con la algarabía, la informalidad, la torpeza y una reinvención incesante de sí misma (Rama 44-5). De tal manera, pervivirá a través de los años la lengua pública, resguardada por los escribanos y redactores al servicio de los agentes gubernativos y los jerarcas. Con el tiempo, la letra dejó de servir al monarca, para trabajar bajo la tutela de los poderes militares, y, con posterioridad, de los nuevos organismos que se dedicaron a custodiar el orden (Rama 57). Así la letra fue exclusividad de unos pocos, incluyendo la creación de academias y la modernización de instituciones, destinadas a proscribir y restringir, manteniendo relativamente cerrado el círculo letrado (Rama 83-9).

Ahora, con los nuevos actores colectivos que emergen en el panorama chileno de inicios del siglo XX, surgen también las propuestas y proyectos que vienen desde abajo. El superrealista es uno de ellos, correspondiente al plano cultural-simbólico. La vertiente de la generación superrealista que hemos tratado buscará incluir dentro del panorama literario chileno al sujeto históricamente marginado, a los trabajadores. Ya que, con la eclosión de la nueva clase social, no solamente fueron destinados a la periferia de las urbes, sino que se vieron privados de la posibilidad de generar una expresión cultural propia y genuina: un arte popular.

### **C- Radicalidad volcada en el arte: el proyecto de las vanguardias**

Como hemos dicho, el superrealismo se configura como un movimiento verdaderamente rupturista en la escena artística nacional. Es, propiamente tal, vanguardia. Y los movimientos históricos de vanguardia fueron particularmente agudos desde el punto de vista artístico, además de contar con una minuciosa elaboración teórica y estética.

Para Peter Bürger, en su acertada *Teoría de la vanguardia*, la ampliación de los recursos miméticos que se da a fines del siglo XIX, es tomada por los artistas de los nuevos movimientos que iban surgiendo para concretar una cabal superación estética apoyada en una consecuencia artística que lograra materializarse en obras tangibles (17). Los movimientos históricos de vanguardia, entonces, se levantarán desde una hermenéutica crítica que superará el clásico teorema sobre la armonía del todo con sus miembros (149).

Una de las principales tesis de Bürger en su libro sostiene que son las vanguardias las que develan las reales categorías del arte que se encontraban velados desde, por lo menos, inicios del siglo XIX. Eminentemente, se refería a la autonomía artística que habían adquirido las obras, categoría burguesa sobre la cual la institución establecerá su estructura ideológica (25). Como aclarará y reafirmará Raymond Williams algunos años después, “la autonomía condena al arte a la impotencia social” (*Política del modernismo* 36); dicha autonomía se irá internalizando en el artefacto con el transcurso del tiempo. Dicho de otro modo, estos movimientos rechazarán la unidad orgánica burguesa, que condenaba a la institución artística a la carencia de crítica e historicidad, además, ellos irían abiertamente en contra del aparato de distribución de la obra y del *status* del arte en la sociedad. Su modo de respuesta fue, observa Bürger, la subversión ante la legalidad de la forma tradicional; la elaboración de obras inorgánicas que devuelvan al artefacto a una estrecha relación social y política con la praxis vital (Bürger 17).

Esta inorganicidad consiste en la mediación entre el sistema artístico y el conocimiento de la realidad, ya que se adquirió una consciencia lingüística que se compromete en la reflexión y considera al lenguaje como un camino de entrada a nuevas realidades (13-4). La mediación entre la generalidad de la práctica vital y la

particularidad de las unidades específicas es dada por la alegoría, que, desde el punto de vista de Walter Benjamin, “arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla [y] lo despoja de su función, [por lo que es, entonces] esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico” (Bürger 131). Al reunirse esos fragmentos, mediante relaciones conceptuales implícitas al interior de la obra artística, se crea el sentido y una realidad nueva, pues las pequeñas unidades dejan de remitir a una realidad externa a la obra, al reformularse el *status* artístico con los nuevos procedimientos de producción adquiridos. El objeto es soporte y estatuto transitivo de la esencia (Bürger 18-9).

A partir del ejercicio de montaje –uno de sus principales recursos- los artistas de la vanguardia buscan producir un *shock* que remueva la percepción de los receptores. Walter Benjamin dirá que con las técnicas de reproducción cambian los modos de percepción, y a la vez, el carácter completo del arte (Bürger 72). Es así que podemos observar, por ejemplo, a un Carlos Sepúlveda Leyton utilizando técnicas provenientes de la innovadora cinematografía para la composición de sus novelas, provocando un inicial desajuste en la recepción, causando impacto y remeciendo el mundo de las letras de su período.

Para Raymond Williams en su *Política*, serán otros dos elementos los que completen la caracterización de los movimientos históricos de vanguardia. El primero de ellos será el amontonamiento de rupturas formales consecutivas que se suscitarán en este período; y el segundo será la ubicación del artista al interior del cambiante medio cultural de la metrópolis (59). Williams se centra en el contexto de la metrópoli como centro estructurador de las nuevas modalidades de producción y las nuevas formas producidas. Según él, dada la concentración de población al interior de las metrópolis, se podía encontrar apoyo para los más diversos grupos de divergencia o disidencia, y, por consiguiente, nuevos tipos de audiencia que daban sustento a dichos grupos. De esta

manera, los artistas e intelectuales estaban liberados de sus culturas nacionales o provinciales, con lo que se acercaron a la comunidad que tenían a disposición: la del medio, la de sus propias prácticas. Dado que los procesos sociales eran tan abiertos, se hizo énfasis en el medio como definidor del arte, una estética de la forma y de la estructura significativa, mucho más allá que del fondo y el significado. Así, la movilidad que se dio al interior de las urbes produjo una expansión en las formas metropolitanas de percepción, haciendo del cine y la publicidad elementos clave (Williams, *Política* 58-62).

El inglés le atribuye a la metrópoli, también, el estatuto desautomatizador del arte. Para él, el lenguaje dejó de ser habitual y natural, sino que arbitrario y convencional, justamente debido a la creciente población y a las incesantes migraciones (58-62). Si bien esta apreciación está basada en la observación de las condiciones materiales europeas, podremos encontrar similitudes con el Santiago de Chile de la época, y observar cómo artistas tales como González Vera, Sepúlveda Leyton o Manuel Rojas se apropian de ello, y lo utilizan como fuente para sus creaciones experimentales, situadas, por lo demás, en espacios urbanos, en medio de intensos procesos sociales, históricamente verificables.

Estos principios rectores se tradujeron, al interior de la poética de Carlos Sepúlveda Leyton, en estímulo estético para desplegar una crítica moral –a ratos abierta, a ratos encriptada- a los modos con que se estaba llevando a cabo la modernización del país, tanto en el plano de las condiciones de vida que se percibían desde el estrato bajo, como especialmente en las instituciones educacionales y su proyecto educativo. En el autor, para cerrar, es posible observar una propuesta ideológica que no solamente se percibe en su temática, sino también, como caracterizó al resto de los productores vanguardistas, en innovaciones estéticas que reforzaron el carácter crítico de sus obras.

#### **IV- Los procedimientos revolucionarios de Carlos Sepúlveda Leyton**

Jaime Valdivieso Bordali realiza en 1962 una memoria de grado que gira en torno a la biografía y la técnica narrativa de Carlos Sepúlveda Leyton<sup>7</sup>. En aquel trabajo, Valdivieso analiza la Trilogía Normalista del escritor –compuesta, como ya hemos señalado, por las obras *Hijuna...* (1934), *La fábrica* (1935) y *Camarada* (1938)-, y reconoce los ‘principales recursos técnicos modernos’ de su obra. Así, a lo largo de las tres novelas, dilucidará múltiples elipsis y recursos en torno a la objetividad de la narración; diversos procedimientos rítmicos; corrientes del pensamiento; algunos procedimientos tipográficos; y, ciertos recursos cinematográficos *-decoupage, travelling, fondú enchainé, flash back, close up-*. En la memoria, Jaime Valdivieso identifica cada uno de estos recursos en extractos específicos de la trilogía, y los analiza en cuanto a la modernización que introduce a la poética y a la concepción de arte de Sepúlveda Leyton.

Lo que hemos realizado nosotros, por nuestro lado, es analizar la primera de las tres novelas de la zaga, *Hijuna...*, por considerarla la más innovadora debido a los recursos empleados y la mejor lograda en cuanto al estilo desarrollado. Reconocimos cuatro recursos principales que convierten a la obra, según nuestro juicio, en una novela de corte vanguardista, lo corroboramos mediante citas textuales precisas, y las interpretamos, tanto específicamente como en relación al significado global de la obra, en tanto constituyente del proyecto estético del autor.

Proponemos nosotros que dicha estética será indisoluble de un proyecto más amplio, social y político, que Sepúlveda Leyton estructuró como eje de su vida, tanto de escritor como de profesional. Los contextos de producción que rodean a la escritura de

---

<sup>7</sup> El trabajo, titulado “Carlos Sepúlveda Leyton: biografía y técnica narrativa”, fue la memoria del académico para optar al título de profesor de castellano, en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. Posteriormente, al año siguiente, será editado y retocado para su publicación en formato libro, bajo el título “Un asalto a la tradición: Sepúlveda Leyton: su vida y obra”.

las obras influirán decisivamente en su constitución, permeándolas y modelándolas. Su proyecto estético, diremos, irá a la par del avance histórico de la clase social, ascendente, a la cual pertenecía: la clase trabajadora. La pretensión de Carlos Sepúlveda Leyton no será otra que la de levantar una representación modular del discurso social y político de quienes habitan la periferia. O, lo que es lo mismo, su proyecto estético será a la vez político; perseguirá el fin de erigirse como la expresión genuina, en lo artístico y literario, de los procesos de emancipación llevados por el pueblo pobre y los marginados en aquellas décadas.

## **A- El narrador de *Hijuna...***

### **a- Narrador homodiegético**

El primer recurso innovador que introduce Carlos Sepúlveda Leyton en *Hijuna...*, su *opera prima*, es el del mismo giro narratológico que caracterizará a los escritores superrealistas. Esta es, tal vez, la principal de las modificaciones que introduce la nueva generación a las letras nacionales. Este cambio de narrador consistirá en el abandono de la figura heterodiegética y –frecuentemente– omnisciente de la tercera persona, a la usanza de la novela moderna, para sustituirla por un narrador de carácter homodiegético, de focalización interna, y protagonista de las acciones, es decir, autodiegético. Así se puede observar, de manera sencilla, en una de las múltiples descripciones que realiza el protagonista, Juan de Dios, al barrio donde reside, Matadero, ubicado a las afueras de San Miguel, en Santiago:

La Fábrica de cartuchos y la Penitenciaría, son los dos grandes establecimientos fiscales de aquel barrio.

Los obreros de la Fábrica de Cartuchos se distinguen por su corrección disciplinada y hacen una especie de burguesía.

Ningún obrero de la Fábrica vive más allá del cequi6n que corta en dos y, al cortarla, da dos fisonomías distintas a *nuestra calle*, pomposamente llamada Avenida de la penitenciaría.

Los trabajadores del Matadero viven al final de la calle, pasado el cequi6n, y est6n como arrinconados y acorralados en los conventillos míseros, mil veces más abandonados que *el nuestro* (63).

En la descripci6n que transcribimos se exhiben algunas propiedades básicas del barrio y de los habitantes que se encuentran en él. No obstante, ella carece de la neutralidad que se hallara en la literatura moderna del realismo, ya que seremos capaces de localizar marcas de pertenencia que nos indicarán que el narrador es parte del mundo representado –como las que hemos destacado en cursiva. A partir de esas marcas colegiremos/ratificaremos que asertos como ‘Los obreros de la Fábrica de Cartuchos se distinguen por su correcci6n disciplinada y hacen una especie de burguesía’, o bien, ‘nuestra calle, pomposamente llamada Avenida de la penitenciaría’, son apreciaciones personales, que escapan a la rigurosidad descriptiva decimonónica.

Otro de los ejemplos que podemos mencionar es el del ni6o narrando *in situ* los enfrenamientos durante la Huelga de la Carne en su conventillo. Durante el episodio, Juan de Dios demuestra ser un participante activo de los sucesos contados:

Las puertas son cerradas de golpe y atrancadas precipitadamente.

*S6lo nosotros quedamos en la calle. Libres somos, y somos bien capaces de quebrar todos los faroles del mundo...*

Libertad... libertad... ¿Una piltrafa?

*Salen patrullas armadas desde el hondo hocico de la Fábrica, y nosotros nos juntamos a los fabricanos que forman la Guardia de Honor. Nos*

*burlamos de los hombres y manoseamos los fusiles, pero no se nos hace caso.*

El barrio entero está distribuido entre los defensores del orden. *Nos obligan, sin maltratarnos, a meternos en nuestras casas* (174).

Este giro fundamental en la perspectiva del narrador supone un cuestionamiento de base al rol del autor y su autoridad, pues la descripción objetiva a la que aspirará el narratorio moderno es desestabilizada a través de un mecanismo de mediación entre el conocimiento de la realidad y el sistema artístico, lo que repercutirá en el público al momento de su recepción y posterior interpretación. En aquella desestabilización, la consciencia y los propios procesos mentales del protagonista –prejuicios, apreciaciones, valoraciones- intervendrán en el transcurso del relato, atravesándolo de digresiones y vacilaciones que alejarán al texto del tratamiento mimético que lo caracterizaba décadas antes. La narración pasará a ser, abiertamente, subjetiva.

Dicho cuestionamiento a la autoridad del productor del texto, es especialmente una crítica a la pretensión de omnisciencia proclamada por los autores de generaciones pretéritas. Se intenta, de esta manera, desequilibrar un *statu quo* imperante dentro del campo simbólico de las letras, que ha sido, como hemos visto en apartados anteriores, el reflejo de los modos de vida de las clases acomodadas. Esta nueva modalidad planteará al sujeto la posibilidad de pronunciarse ante, y formular intervenciones, al orden establecido. El *statu quo* de la novela se rompe tras la irrupción del individuo como ente activo, ya no pasivo, tanto de la sucesión de acontecimientos como del mismo acto de enunciación narrativa. Requerirá, en este sentido, una especial atención el hecho de que esta ruptura sea el movimiento –en cuanto toma de posición- siguiente al naturalismo, pues representará el disentimiento y posterior rebasamiento de la filosofía del determinismo que lo fundamentara y organizara, así como también de vertientes

desprendidas de aquél, como el darwinismo social, entre otras teorías filosóficas vinculadas.

### **b- La metadiégesis**

Además de aquel cambio esencial, podemos notar que, durante toda la novela, la voz del narrador no pertenece exclusivamente al niño protagonista, sino que en cinco ocasiones a lo largo de todas sus páginas, el privilegio de la palabra será cedido a otros personajes de la historia, por espacio de no muy dilatados párrafos<sup>8</sup>.

El primero de esos traspasos será uno de los más significativos, dada su complejidad. En él, se retrata una discusión sostenida entre la madre y la abuela de Juan de Dios, en la que los parlamentos se reparten entre ambas. Transcribiremos el segmento completo, a riesgo de dilatarnos, para que quede más claramente explícita la formulación empleada. Las cursivas son nuestras; buscan marcar los instantes en que Juan de Dios abandona y retoma la voz del narrador, a fin de que se note de mejor manera el procedimiento:

*Y ahora, afirmada en su buena acción, embriagada nuevamente por su amargura recóndita, mi buena madre se enfurece y aplasta sin piedad a mi piadosa abuelita: da la impresión de pisotear una culebra.*

—¿Arrotada yo...? ¡Arrotada!...

*(Repleta sus grandes pulmones y larga una andanada de un tirón, como en los teatros)...*

---

<sup>8</sup> La cesión de la voz desde el narrador del relato a otros personajes para que narren determinados acontecimientos, no es, en absoluto, un recurso correspondiente a la vanguardia, dado que es posible encontrarlo un sinnúmero de veces en la literatura universal, partiendo por La Odisea de Homero, poema épico griego fechado ya en el siglo VIII a.C. Ahora bien, incluimos el procedimiento en el presente análisis pues nos es de utilidad para sustentar la hipótesis central de nuestro trabajo: ceder la voz narrativa significa para Carlos Sepúlveda Leyton la apertura hacia nuevas posibilidades de construcción discursiva.

–¡Santona de todos los diablos... que alguna vez me dejes en paz para siempre...! ¡Que me dejes en paz y que no te vea nunca, nunca!

A lo mejor te gozas...

¡Pero lo mataste tú... lo mataste con tu cuerpo, con tu pensamiento, con tu alma ... mezquina toda entera eres! Mira...

*(Da un gran golpe en la mesa: salta un vaso y se quiebra, y las flores del alto florero se estremecen).*

–Mira, no te perdono. No podré perdonarte...

Esperé largo tiempo, esperé toda mi vida que tú de un momento a otro, por un milagro de todas las misas que te comes todos los días, te abrieras en flor y en mujer, y fueras la mujer y la amante del hombre que fue tu marido. ¡Porque te lo robaste!

¿Arrotada..., no...? Mira... ¡repara nomás tu rosario de piedra negra...! Tu rosario y tú... ¡piedras! Mira, que lo sepas...: derrotado y borracho venía... Ahí donde estás tú se estaba, borracho y derrotado como un estropajo.

Ganaba el dinero que te cubrió de sedas negras, que te compró esa enorme casa que tienes y que tú helabas y humedeces ahora...

En mi cama durmió muchas veces: la compré ancha para él..., para que durmiera solo en ella, completamente solo... ¡lo mismo que al dormir contigo...!

En mi cama ancha, ¡que la compré ancha para los dos!, él dormía su pena y su borrachera, solo, solo... Y yo velaba, dueña de todo el mundo...

¡Qué cobarde fui!...

¿Qué sabías tú de nada? Hablabas de que yo me iría al infierno... ¡ese sí que era infierno!

Y lo que yo creí honradez y pureza, tontería fue y cobardía... Tú... ¡y lo sabías!, me lo robaste de mis propios brazos y yo, ¡cobarde!, lo dejé helarse en los tuyos...

Y nació tu hijo y creció tu hijo. Y también lo helaste...

Tú lo pariste; pero, mira: ¡era mío! ¡Por eso no lo quisiste! ¡Y yo te lo di con tan buen corazón!

¡No puedo perdonarte y que el Diablo te lleve...!

Está bien que no amaras a tu marido que nunca amaste y que nunca te amó al conocerte, ¡pero a tu hijo, a esa carnecita palpitante que pariste de adentro, Micaela!

Lo perseguiste en su niñez y en su juventud, y cuando el muchacho ardía osaste tú, ¡tú que lo pariste!, osaste apagarlo como a una lámpara inflamada, tapándolo. ¡Lo tapaste con las sotanas del seminarista...!

¡Que el Diablo te lleve!...

Y cuando el pobre niño reventó y entregó su vida en un amor a gritos, ¡qué fácil te fue maldecir su vida en flor...!

No era tu hijo, ¡pero podrías haber sido blanda con lo que no tiene culpa...!

Ahora me vienes con el cuento de que todos han muerto... ¡Pues todos viven en mí! ¡Tú eres la muerta..., y contagias...! Pero a mí no, venenosa.

Es bueno que lo sepas... Y no te dejaré matar a nadie más...

¡El Señor de la Buena Esperanza ha de hacer el milagro...!

Porque tengo que perdonarte... no en la hora de mi muerte, sino en la tuya.  
Y viviré un poco más para perdonarte más..., para sufrir un poco más y  
hacer que tu nieto... <no sepa nada>.

*Mi buena madre pierde el respiro al final de este parlamento, tan ajeno a su carácter. Pero lo ha dicho todo, estrujándose (37-40).*

En este fragmento, Juan de Dios abandonará la voz de narrador, como hemos dicho, para cederla a otros dos personajes. Ora la madre, ora la abuela. Gérard Genette llamó a este procedimiento metadiégesis, en el que la diégesis –acto de relatar los acontecimientos- no corresponde, por cierto lapso de tiempo, al narrador principal, sino que a un segundo o tercer personaje de la historia. Ahora bien, el procedimiento se complejiza, pues, representándose una discusión, resultará dificultoso dilucidar con absoluta certeza a cuál de ambas mujeres corresponden ciertos párrafos específicos – rasgo que se acentuará más en Sepúlveda Leyton con sus siguientes novelas.

Las ulteriores ocasiones en que ocurre la cesión de la voz narrativa –y que no transcribiremos por motivos de extensión-, corresponderán a las páginas 68 a 72, en que la voz la tomará el General de Carabineros, en un diálogo abierto con los niños del barrio; en la 129 y 130, donde el director de la escuela sostiene una conversación con el padre de Perucho; entre las páginas 160 y 164, en que se le entregará al niño Enrique, para que narre la llegada de los universitarios agitadores hasta Matadero; y entre las páginas 180 y 182, cuando aparecen los jóvenes de Avenida Matta relatando lo sucedido durante el alzamiento de la Huelga de la Carne en el centro de la ciudad.

Este procedimiento, recalcado además por su reiteración a lo largo del relato, buscará, interpretamos, refrendar las intenciones del cambio analizado en el apartado anterior; e, incluso, pretenderá expandirlas. La atenuación –o mitigación- de la objetividad en el ejercicio mimético propiciada por la erección de la perspectiva

homodiegética, se verá afianzada por el hecho de la dispersión de la voz narrativa en sucesivas metadiégesis al interior del relato. De esta manera el narrador, además de no poseer la verdad, sino solamente un punto de vista subjetivo de los hechos, otorgará a otros personajes la posibilidad de plantear sus puntos de vista propios. El ejercicio metadiegético significará, por tanto, más que mero ludismo.

La introducción del relato en segundo grado pudo haber resultado seductor para un escritor como Sepúlveda Leyton pues se aleja de la autocomprensión de un yo absoluto, totalizador y totalizante, a la manera autocomprensiva burguesa de la escuela realista, para cimentar la comprensión de un sujeto *alternativo*, un *otro* que fuera capaz de ser activo en el acto mismo de la enunciación. Intuimos, apelará este autor a la construcción colectiva de discursos, en desmedro de la edificación vertical e individual que las letras y la novelística chilena hasta ese momento demostraban. El proyecto de Carlos Sepúlveda, en ese sentido, establecerá un correlato directo con el período histórico que vivía la República de Chile, con el levantamiento de nuevos proyectos políticos y sociales colectivos, y de la configuración –también colectiva– del sujeto popular urbano.

Para nuestro autor, la entrada de nuevas voces supondrá la cimentación de una forma discursiva que se deslinde de otros creadores –previos o contemporáneos suyos– que inventan y producen desde una tinta y una pluma exclusivamente destinadas al ensalzamiento de un sujeto único, de un individuo héroe solitario –o que actúa y piensa en singular. Ese individuo aislado se mantendrá lejos del sujeto colectivo con el cual Sepúlveda Leyton pretenderá construir su ingenioso e intuitivo método de enunciación.

### c- *Pretérito presente*

*Hijuna...* es un relato ulterior que se estructura a partir de múltiples montajes, los cuales van retrotrayendo o adelantando la narración para ir construyendo el relato con los acontecimientos que el narrador estima pertinentes para reconstituir su primera infancia, los años previos al ingreso a una escuela normal. El procedimiento fundamentalmente vanguardista de que se utilice la técnica cinematográfica para urdir el entramado de la novela será analizado en páginas posteriores, para centrarnos, durante este apartado, en las consecuencias e implicaciones que trae aparejado el hecho de que, tratándose de acontecimientos pasados, no pocas veces observamos los *flashbacks* o *raccontos* de la obra narrados en un uso temporal de presente, más que de pretérito –ya sea perfecto o imperfecto. Por esto, entre otras cuestiones, es que se puede afirmar la meticulosidad de Carlos Sepúlveda Leyton en la selección y empleo del lenguaje, constituyéndose éste en una preocupación central dentro de su escritura.

En las primeras páginas, en el momento en que se narran los problemas que produjo la convivencia con inquilinos españoles durante algún período de tiempo indeterminado, el tratamiento de la escritura transita desde el pretérito perfecto – utilizado para comenzar las anécdotas pasadas- hasta el presente, transportando al lector, tal como si estuviera presenciando el mismo momento de los sucesos<sup>9</sup>:

La cauda la provocaba yo, y él, mi querido perro, hermano mío, nunca dejaba de sufrir los efectos.

En mi defensa, una vez *zamarreó* por las polleras a mi buena madre, la señora Rosario.

Se *habló* de ahorcarlo; pero todo *quedó* en nada, porque los dos nos *fui*mos, en fuga, al Parque, dispuestos a no volver nunca más, y nunca

---

<sup>9</sup> Las cursivas y subrayados son míos. Marcan, dentro del *racconto*, el cambio desde los usos pretérito a los presentes

más *habríamos* vuelto, si mi buena madre, acompañada de algunos vecinos, no se *comprometiera* solemnemente a no pegarnos aquella noche...

*Abandonamos* el matorral en que nos *habíamos refugiado* y nos *vinimos* adelante: el Ñato *reía* mostrando sus agudos colmillos amarillentos, y *llegamos* a casa sin pelear con nadie.

Ahora, la cosa era distinta: atroz escena gesticulante del señor español tan cargado de espaldas y de familia...

¡Pero qué tremendo coraje de hombre!...

Dice de Dios unas cosas terribles, y trata de cabrones a todos los santos.

Su afilado rostro se alarga más y más, hasta terminar en un punto negruzco; la nariz en gancho empalidece y resopla... (8-9).

El recuerdo que trae a la memoria Juan de Dios inicia con una narración en un preciso pretérito perfecto –*zamarreó, habló, quedó, fuimos*- para suavizarse luego mediante verbos condicionales –*habríamos, comprometiera*-. Prosigue a continuación con pretéritos perfectos –*abandonamos, llegamos*-, pero ahora ya se notará la transición paulatina, gracias a la introducción de los dos pretéritos imperfectos –*reía, era*- y el pluscuamperfecto –*habíamos refugiado*. Ya con el marcador de tiempo *-ahora-* se define el narrador por el uso del verbo presente –*dice, trata, empalidece, resopla*-, que seguirá siendo utilizado por largos párrafos; esta fórmula para usar el verbo presente en sucesos pasados se llamará presente histórico, y tendrá un uso retórico recurrente en las formaciones literarias. El que Carlos Sepúlveda Leyton no narre en pretérito los acontecimientos pasados, sino que lo haga en el presente histórico ya mencionado, posiblemente signifique que no está dando por cerrados los hechos. Es más, la manera

en que transmite el relato, provoca la sensación de que los procesos siguen abiertos, que siguen siendo válidos, o que siguen influyendo en nuestra realidad circunstancial.

Planteará Raymond Williams, en cuanto al tema de los tiempos del relato, que el pasado se asocia con lo social –que ya ha sido vivido por un colectivo y aprehendido por tal-, y que lo social se vincula con las formaciones, relaciones o instituciones ya fijadas. De ello, se seguirá que todo lo que sea presente y movilizador se liga con lo personal y subjetivo (Williams, *Marxismo y literatura* 150). Lo mismo ocurrirá con nuestros pensamientos, que los consideramos pensamientos sólo al haber sido ya fijados, procesados y verificados por nuestro intelecto. En cambio, oponemos a ellos los términos más inmediatos, plásticos y flexibles, como lo son los sentimientos o emociones, pues no han alcanzado a ser procesados ni fijados mentalmente aún; podría decirse, entonces, que los sentimientos y emociones se asocian a lo presente (151).

Williams propone aquí que a partir de las experiencias no generalizables –es decir, no sociales, no fijadas, no pretéritas- surgen nuevas tentativas de análisis que superan las condiciones sociales específicas, mediante la activación de la conciencia práctica, en contraposición con las interpretaciones socialmente admitidas. De tal forma, las experiencias personales influirían como cambios en la práctica del tipo presente de cada subjetividad (152-4).

A partir de todo aquello, nosotros postulamos que Carlos Sepúlveda quiere generar, mediante la descripción en presente histórico de los acontecimientos pretéritos, una recepción activa y vívida del objeto representado, busca generar el hábito del diálogo entre el sujeto lector y su mundo material adyacente. Aspira a que note la influencia de su medio en la vida cotidiana y circunstancial, la vida práctica. Querrá, por otro lado, que el lector de la novela realice un análisis o interpretación de la obra tal, que logre una identificación personal con el contenido específico de la misma.

Otro ejemplo paradigmático de la narración en presente histórico, lo podemos observar al narrarse una tradición del barrio Matadero, que se realiza –inferimos por ciertas marcas textuales- con frecuencia, anualmente. Nos referimos a la competencia de los volantines elevados con *hilo curado*, a la que se hace mención en el segundo capítulo:

Un domingo de Setiembre, en la calle terrosa en partes y en partes aún *hecha* un lodazal, a pleno sol, en amplia libertad, *estamos* <sujeitos> en las nubes, al colorido de los volantines que *florece*n al alto cielo en flores vivas y saltarinas: los muchachos de <este lado del cequión> *sostenemos* un desafío colectivo con los <del lado de allá>. Los del lado de allá nos *están ganando* lejos: sus padres *saben* <curar> mejor el hilo que la mayoría de los obreros aburguesadotes del lado nuestro: casi todos obreros de la Fábrica de Cartuchos. Los del otro lado *tienen* sus mañas, aparte de que *curan* el hilo con lo que sólo ellos *saben* de la hiel de vaca...

Nos *están ganando* lejos, y ya nuestros mejores volantines *se han* <ido a las pailas>. Pero, como no *hay* nada que alegar, *estamos haciéndoles* la <cruza> con unas ñeclas livianitas y que <la *revuelven*> a los dos lados, encabritadas y audaces (18).

Aquí, la situación ocurre en algún día de un mes que se percibe pasado, dado que el domingo señalado es precedido por el artículo indefinido *un*, en vez de algún determinante demostrativo como el lexema *éste*, que identificaría más claramente la proximidad temporal del hecho en cuestión. Sin embargo, resultará llamativo que el transcurso del relato –luego de tan indefinida localización temporal- sea predominantemente en presente. Ahora bien, alcanzamos a distinguir dos matices

distintos en los verbos pertenecientes al tiempo mencionado. Por un lado, el conjunto de los verbos en primera persona *estamos*, *florece*, *sostenemos*, *han*, *hay*, *revuelven*, sumado a los gerundios compuestos *están ganando* y *estamos haciéndoles*, y los verbos de participio *hecha* y *encabritadas*, se corresponderán con la formación del presente histórico ya expuesto, buscando presentar como inmediatos hechos lejanos. Pero, por otro lado, encontramos los verbos *saben*, *tienen*, *curan*, que bien podrían corresponder a un presente habitual, intentando expresar que son acciones que se producen reiteradamente pero que abarcan la zona temporal en que está situado el hablante, o bien referirse a un presente gnómico, empleado con valor intemporal para expresar sentencias universales; o, en este caso, verdades absolutas para el niño narrador Juan de Dios. Sea cual fuere la intención autorial, lo cierto es que Sepúlveda Leyton construye este relato citado en un presente que interpelará al lector de manera más eficaz que el mero pretérito. El escritor de la trilogía de Juan de Dios supera el reduccionismo errado de lo social –ya experimentado por un colectivo, institucionalizado, a la manera en que lo ha expresado Williams- como fijo. Supera la formulación del pasado ya fijado con la introducción de la primera persona presente, logrando que el lector observe el hecho como singular y en desarrollo.

Calificamos de vanguardista la utilización de este recurso, habiendo sido usado incluso por otros autores antes, nuevamente por la intensidad que imprime Carlos Sepúlveda Leyton en el texto. El uso de presente histórico y de las variaciones ya mencionadas buscará en esta ocasión establecer un juego de tiempos entre el significado y el significante, recalcando la relación de contraste fundamental entre el pasado y el presente, movilizándolo y reubicándolo al lector con la finalidad de generar la dislocación y el *shock* necesario para la transmisión del sentido esperado, lo que se verá reforzado por el uso de la cinematografía.

Aún más, como para este autor la propuesta estética es indisoluble de su propuesta política, plantearemos que pretenderá, desde el acto enunciativo en primera persona de hechos que son históricamente verídicos, conectar en un único discurso lo personal subjetivo –que se suscita en cada lector- con lo general objetivo, con la experiencia general humana. La experiencia general humana será, diremos, la lucha del ser humano por su liberación o por mejoras en las condiciones de vida –como con la huelga de la carne-, o bien, las festividades y tradiciones de cada pueblo.

El receptor se sentirá particularmente conminado por la narración, desarrollando nuevas estructuras del sentir, es decir, “experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables” (Williams, *Marxismo y literatura* 156). Estas estructuras serán nuevos modos sociales de pensamiento y posicionamiento –y, por tanto, de conducta y proceder- en el futuro; que con el paso del tiempo se formalizarán e instituirán. Estas nuevas estructuras mentales irán, por cierto lado, tras las raíces culturales del bajo pueblo, pues Sepúlveda Leyton rescata en estos relatos las luchas históricas de los trabajadores, junto con las tradiciones folklóricas populares y comunitarias. Aquello es lo que será retenido, finalmente, por la conciencia del lector<sup>10</sup>.

En conclusión, si es que en la laboriosa preocupación por el narrador, en un primer nivel –utilización de la homo y autodiégesis- Sepúlveda Leyton cuestiona el estatus del autor e introduce una subjetividad que desestabiliza el texto, se dará un segundo nivel; aquel –incorporación de la metadiégesis-, relativiza el yo para abogar por la construcción de los relatos en forma colectiva. Y, por último, si se dan esos dos pasos previos, habrá un tercer nivel –la utilización del presente histórico- que propenderá que

---

<sup>10</sup> Para Williams, lo popular será tomado como aquello propio del pueblo que fue reprimido por el orden social que rechazaban los vanguardistas. De tal manera, “... el rechazo del orden social existente y su cultura [será] apoyado e incluso directamente expresado mediante el recurso [de] un arte más simple: ya se tratara del primitivo o exótico..., ya en los elementos “folklóricos” o “populares” de sus culturas natales” (*Política* 81-2).

estos relatos contruidos, más colectiva que individualmente, impacten en la vida concreta del lector, que tome consciencia del espacio que lo rodea y de los medios que, íntegramente, involucran su vida.

## **B- El montaje cinematográfico como recurso estructurador de *Hijuna...***

### **a- Una leve aproximación a la cinematografía**

La cinematografía es un arte que surge a fines del siglo XIX en las grandes ciudades de Europa y que consiste en la proyección rápida y sucesiva de múltiples fotogramas para generar la sensación de movimiento en el espectador. Como lo atestigua Raymond Williams en su *Política*, los principales consumidores de cine en los inicios de esta nueva disciplina artística fueron los grupos obreros, dado el nivel de masividad que posibilitaba el soporte sobre el cual se reproducía, los lugares donde se proyectaban los filmes y el costo en comparación al consumo de otras artes (137-8). De esta manera, no es difícil imaginar la envergadura de la influencia que esta técnica tuvo en la población, e incluso en los productores de otras disciplinas artísticas. Las técnicas de la cinematografía atraerán rápidamente, por ejemplo, a los artistas de letras, en especial a los narradores, como es el caso del novelista que tratamos, Carlos Sepúlveda Leyton.

Ahora bien, al ingresar en el análisis de la especificidad artística del cine, encontraremos rápidamente tres planos de estudio principales a partir de los cuales adentrarnos en la materia. Ellos son el semántico, sintáctico y pragmático, y nos ayudarán a decodificar sus técnicas, usos e implicancias, para comprender en qué medida el séptimo arte se relaciona con la literatura y cómo puede ser amoldado dentro de ella. En el primero, el campo semántico, se podría apuntar que el signo cinematográfico busca establecer una relación directa con su objeto referido, aunque

será sólo a manera de índice, dado que lo percibido por el receptor es el reflejo de luz de los referentes, o, lo que es lo mismo, la imagen cinematográfica será una huella o rastro ontológico de la realidad. En cuanto a lo sintáctico, las posibilidades ofrecidas por la combinatoria de técnicas –trabajo de la luz, del sonido, la post-producción-, permite gramaticalizar ciertos elementos visuales recurrentes y articular con ellos nuevas estructuras de significación, que produzcan diferentes efectos en el público. Las categorías temporales, espaciales y de orden son susceptibles de ser alteradas y perder su referencialidad, para transitar a un estado signifiante metonímico o metafórico que aluda a un campo conceptual más amplio que el simple objeto referenciado. Y por último, en el plano pragmático, diremos que la unilateralidad en la transmisión de los mensajes y la mínima diferenciación –anulación de la distancia- entre signifiante, significado y objeto referencial, provoca el efecto de realidad inmediata en el espectador, que es llevado a un espacio de participación comunicativa que es más difícil de conseguir a través de la simple emisión de la lengua natural, sin tratamientos mediadores previos a la recepción (Pérez Bowie, *Leer el cine* 17-9).

Aquellos resultados que producen las obras cinematográficas son la consecuencia de un trabajo de creación que estriba en múltiples recursos técnicos, siendo especialmente uno de ellos en el que profundizaremos, no sólo por su relevancia al momento de concebir estas obras artísticas, sino que por el abanico de posibilidades que le abre a la literatura al ponerse a su servicio. Hablamos, bien, del procedimiento de montaje.

El montaje en la cinematografía es una técnica que consiste en el acoplamiento de los distintos tramos de una cinta, de sus múltiples fotogramas, para crear la obra final y definitiva. Procede de la elección, disposición y unión de los diversos planos seleccionados, para generar la idea y dinámica esperada (Konigsberg, *Diccionario*

*técnico* 327). Dada su naturaleza, al ser utilizada en otras disciplinas artísticas, este método cristalizará en un vehículo que desafía el progreso lineal y el modelo de historia rectilíneo e irreversible. Para Walter Benjamin, será una respuesta “a una primera crisis de la <teoría del arte por el arte>, es decir, al concepto de apropiación y vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y separación entre significante y significado” (Guasch, *Arte y archivo* 22). Así mismo, su teoría del montaje desarmará el *status* excepcional de la unicidad y su red de jerarquías, reconociendo que es un producto de la modernidad, y que, por tanto, “implica una radical reorientación en la representación y experiencia del espacio y del tiempo, en el cual tanto los cambios materiales como los conceptuales desembocan en una idea de colapso dentro de una simultaneidad visual” (Guasch 22).

Esa será la principal razón por la que los autores surrealistas comenzaron a utilizar el montaje: como forma de experimentación con el texto y sus códigos. En el apartado siguiente analizaremos ejemplos de este procedimiento utilizados por Carlos Sepúlveda Leyton en *Hijuna...* para ilustrar las consecuencias de esta experimentación al interior del soporte de la novela.

#### **b- El terno del maestro y los carruajes victorias**

El primero de los ejemplos de montaje que queremos transcribir es un adelantamiento en el tiempo de la narración que se realiza al momento de una clase del maestro normalista Arriaza, durante el capítulo decimoprimer de la novela:

Vicente, el volantnero nuestro, sale al patio y regresa triunfante, saltando en las manos ateridas el pedazo de vidrio helado:

-¡Eso es la escarcha, y es la nieve de la cordillera...! Pontificamos ante el futrecito que no sabe nada.

Pero el maestro no cree, sonríe y no cree, y para silenciarnos toca con los dedos, apagado el violín, una cosita linda...

La duda nos agarra y nos preguntamos muy adentro de nosotros:

–  Nieve... Escarcha...?

*Pasa el tiempo y el maestro no cambia de terno.*

*Un año*, en clase de aritmética, nos reímos cruelmente del señor Arriaza, y el maestro se r e con muchas ganas... Nosotros y él, él y nosotros nos reímos de él.

La sala tiene cuatro filas de bancos, y de cada fila, cuatro bancos de dos asientos; estamos como sardinas; pero en otras salas la cosa es peor: los chiquillos est n en cuclillas... y hasta pedazos de ladrillos sirven de asientos (149-50).

En este fragmento se puede observar el momento preciso en que se produce un quiebre en la narración. Juan de Dios se encuentra contando una anécdota referida a una nevaz n en el barrio, acontecida durante la clase de un profesor. Mas ocurre, en pleno desarrollo de la acción, que el narrador marca un salto temporal importante; importante, no obstante, carente de precisión. Sucede que *pasa el tiempo*, y la marca textual no será un indicio de cantidad ni periodicidad, sino que la marca será un objeto material: el terno del maestro, que no habría sido mudado a través del lapso temporal señalado, sea cual fuere. Y, más aún, luego del salto temporal, se vuelve a narrar otro acontecimiento, que implica al mismo maestro, al señor Arriaza; pero este acontecimiento también es ubicado en un tiempo indeterminado, dado que el artículo que inicia el párrafo siguiente al salto temporal es indefinido, sin complementos ni especificaciones. La narración continúa *un año*, fórmula privilegiada por el narrador antes que otras más exactas, como lo serían, por ejemplo, *el año siguiente* o *un año después*. Estas marcas serán

fundamentales, dado que, a pesar de ser mínimas, ilustran acertada y correctamente el mecanismo de montaje introducido por el autor. Más adelante llegaremos a conclusiones más detalladas.

De la misma manera sucederá en el capítulo en que los niños juegan cerca del cuartel de Carabineros y conversan con el General:

Mi teniente Urzúa y mi perro murieron juntos! No aprendieron nunca el ejercicio...

Mi teniente quedó ``encogió`` y como agarrándose el corazonazo... Y mi perro, con las patas tias pa arriba, quedó como si hubiera ``quedao`` ``parao al revés...`` No aprendió nunca el ejercicio.

–Pero, usted, General, ¿a cuántos cholos mató...?

*Soberbios carruajes victorias, landós arrastrados velozmente por un par de caballos del mismo porte y color hacen armonioso ruido en el camino que bordea la elipse. Damas y caballeros tienden su lujo y su indiferencia en los amplios asientos: se acurruca la molicie como avergonzada. Solamente el cochero –todos llevan pantalón blanco– es el dueño del mundo: un colero lustroso, una librea áurea; la vista clavada en un punto fijo, destacado en relieve por sobre la vida toda, no puede ser otra cosa nada más que un rey.*

–Ustedes son unos mocosos tontos –dice el viejo–. Hay que ir a la escuela pa saber estas cosas. Dicen que van a abrir una escuela por ahí por frente a tu casa, Juan de Dios. Ayer hablaron de esto unos caballeros que hicieron once en el restaurán y que después pelearon por unas cosas de *laica*..., pero se quedaron a comer y dicen que se arregló too: se fueron cantando

tarde e la noche, en un coche con las luces apagás. Entonces, cuando vayan a la escuela, ahí sabrán lo que es la guerra. Yo no sé ná (68-9).

En este extracto –perteneciente al quinto capítulo- se puede percibir fácilmente un párrafo que no corresponde con el tono ni la secuencia narrativa que se estaba llevando hasta el momento. Pues, en el relato, se mantiene un diálogo en el que el General cuenta sus historias de batallas pasadas al grupo de amigos del protagonista; en ese momento, un párrafo, que trata una temática distinta, se intercala y atraviesa la historia. Aquella inserción describe el arribo de carruajes a un camino de los contornos del barrio. Es prácticamente una tercera persona quien narra el suceso, y solamente podría el lector especular que es realmente Juan de Dios por minúsculas marcas de estilo: se *acurruca la molicie*; o por el tono ingenuo del relato: *no puede ser otra cosa más que un rey*. La interrupción, luego, da paso a la continuación de la conversación entre el General y los infantes, tal como si no hubiera existido interregno. El párrafo señalado con cursivas corresponde, decimos, al montaje de una acción distante de la central, ocurrida, simultáneamente, en otro plano del mundo representado. Por lo demás, cabe recalcar que los carruajes que arriban en esta parte serán retomados recién tres capítulos después, en el octavo, donde el lector verificará que los carruajes victorias transportan a los prohombres que levantarán e inaugurarán la escuela normal de Matadero.

Ambos ejemplos revisados plantean un cuestionamiento al tratamiento del tiempo en la novela. El primero, restando súbitamente importancia a la progresión lineal cotidiana de los lapsos temporales, al suprimir un intervalo considerable de la estancia de Juan de Dios en el establecimiento educacional. El segundo, al suspender la narración durante unos instantes para introducir una escena paralela, que será retomada bastante más a posterior. Esta crisis en cuanto al trato que se le da a los tiempos del relato es predominantemente fruto de la influencia del cine, y tendrá importantes

repercusiones en la recepción del público de la novela. Las citas seleccionadas nos muestran dos montajes que desestabilizan la realidad, fragmentándola. Esa fragmentación es aquello a lo que más arriba denominamos como alteración de la *dispositio* tradicional del relato, de la ordenación moderna de la novela, dada la yuxtaposición de las series narrativas.

Ahora bien, además de estas relativamente breves yuxtaposiciones, podemos darnos cuenta, al otear la novela, que las quince *macroseries* narrativas correspondientes a sus capítulos, no presentan –de la misma manera que acabamos de exponer– una solución de continuidad clara y marcada. De hecho, podríamos decir que son retazos de la vida cotidiana desarrollada en el barrio Matadero. No nos detendremos a examinar los cambios entre capítulos en estas páginas pues resultará demasiado extenso para la longitud de nuestro trabajo, pero bastará que el lector hojee someramente *Hijuna...* para darse cuenta del trabajo de montaje realizado por Sepúlveda Leyton en este sentido. Con estos saltos temporales entre capítulos y la utilización de ciertos elementos –personajes, descripciones clave, estilo, ambientes– que se van reiterando entre capítulos en una disposición estratégica, se van creando las relaciones conceptuales implícitas que permitirán al autor inducir a una interpretación singular, exclusiva, de la realidad<sup>11</sup>.

Como vimos más arriba y profundizaremos en el siguiente apartado, este desencaje de los tiempos o los espacios, que produce una disposición anacrónica entre la

---

<sup>11</sup> La profusión en el empleo de ciertas figuras, como aludimos, se hace notar palmariamente en el relato, estableciéndose como un mecanismo controlador de la atención del público lector. La insistencia en la aparición de idénticas fórmulas a lo largo de sus páginas produce, en sí, una situación de extrañamiento en la recepción, de desautomatización de las funciones de la realidad. Así, serán cuatro las recurrencias principales en la obra. La primera de ellas será la fórmula `mi buena madre´ -con sus pocas (y leves) variantes como `nuestra buena madre´ o, simplemente, `mi madre´-, que irá en alusión a quien hará las veces de progenitora de Juan de Dios en la historia. Esta expresión será utilizada en un total de 82 ocasiones, en trece de los quince capítulos. Luego, siendo la receta mayormente utilizada, estará la de `mi perro´ -con sus respectivas variaciones como `mi soberbio perro´ o `mi Ñato´, apodo del animal, mascota del protagonista-, que será reproducida 94 veces. Las siguientes estructuras serán utilizadas en menor grado, pero más estratégicamente. El `Señor de la Buena Esperanza´, por ejemplo, será nombrado 13 veces, al inicio y al final de la novela. Por último, el lexema `frutilla´, que por momentos es utilizado como sustantivo, como pronombre, y por momentos como adjetivo –siempre en directa relación a doña María, la lavandera-, es utilizado en un total de 12 ocasiones, también en el inicio y el final, en el primer tercio y el último.

*historia* y el *relato*, resultará una introducción propia de los vanguardistas. Esto pues, a diferencia de los históricos recursos narrativos de la *prolepsis* y la *analepsis*, la estilística autorial proviene ahora desde el cine, y no solamente se remitirá al adelantamiento y retroceso de los tiempos trabajados, si no que se dejará de prevenir al lector de las alteraciones, produciendo un efecto de *shock* que dispondrá al lector para las variaciones específicas sobre la misma marcha de la lectura. Además, el montaje cinematográfico difumina la linealidad del significante lingüístico, logrando incluir en el relato una simultaneidad de planos antes nula o exigüamente utilizada.

### **c- La inversión tempo-espacial**

La cinta cinematográfica, como obra acabada, es un lugar explícito de tratamiento de la materialidad del significante. En ella el autor busca dar realce a la imagen en su categoría de *imagen* mediante múltiples mecanismos: la manipulación de los puntos de focalización, el encuadre técnico, la iluminación modificada, la gradación del cromatismo, entre otros. Esta *supericonicidad* formal del cine se agudiza más aún con la introducción del montaje como técnica de estructuración. En el montaje se elabora el discurso visual cohesionado que caracterizará a la obra determinada (Pérez Bowie 26-7).

Al trasladar el recurso desde la cinematografía a la literatura, el montaje se transformará en un procedimiento vanguardista, pues, si en aquél resulta una fórmula constitutiva básica para su composición, en éste será un elemento que reelabora las posibilidades de estructuración y creación aplicadas hasta el momento. Pero, al realizar el movimiento de traslación, se sucede la inversión de las coordenadas tempo-espaciales con que las letras están acostumbradas a funcionar. Esto, lo podemos afirmar tras digerir lo sostenido por Pérez Bowie, quien asegurará que

al contrario de lo que sucede en el relato literario, donde la temporalidad precede a la espacialidad (la narración crea el espacio), en la pantalla la temporalidad es una consecuencia de la espacialidad, «dado que el fotograma es anterior a la sucesión de fotogramas»; por ello, «el espacio no está en el devenir más que cuando se opera el paso entre un primer fotograma (que ya es espacio) y un segundo (que, a su vez, también es ya espacio)». Así pues, en un relato fílmico el espacio «está casi constantemente presente, está casi constantemente representado» por lo que las informaciones relativas a las coordenadas espaciales, sea cual sea el encuadre elegido (incluso en el primer plano), aparecen por todas partes (33).

Y esa será la principal característica que adoptará la literatura que haga del montaje cinematográfico uno de sus recursos angulares. Al estructurarse mediante cuadros superpuestos e intercalados, avances y retrocesos, el plano temporal pierde su jerarquía ordenadora, para darle paso a la omnipresencia del plano espacial. Hay una conversión e intercambio de las valencias tempo-espaciales de la novela superrealista, y, por supuesto, de *Hijuna*.... Así, el naciente relieve que se le otorga al elemento del espacio tiene sus repercusiones propias, que escapan al plano narrativo mismo y se expanden al campo social y político mediante la recepción del conjunto del público al que se dirige la novela. En *Hijuna*... Carlos Sepúlveda Leyton buscará no sólo poner el acento en lo espacial dentro de la novela, si no que proyectarse y destacar el espacio geográfico como estructurador de la vida y escenario de los conflictos humanos.

Para apoyar nuestra hipótesis, nos sostendremos en los planteamientos del historiador francés Fernand Braudel<sup>12</sup>, quien manifiesta que “las realidades de los

---

<sup>12</sup> Fernand Braudel fue uno de los más destacados historiadores franceses del siglo XX, que revolucionó la teoría de las ciencias históricas al considerar la influencia de la geografía y la economía dentro de los

grupos, la fraternidad de los vínculos sociales, todo lo que une al hombre con el hombre y convierte a la sociedad establecida en el espacio en un tejido vivo” debe ser localizado como acontecimiento dentro de una geografía, pues “situar los hechos históricos en el espacio supone a la vez comprender mejor y plantear con más exactitud los verdaderos problemas” (62). Braudel entablará lo geográfico con lo social, con el enfoque histórico. Esto, pues, para él, los hechos culturales –en cuanto manifestaciones de una civilización-, los étnicos, de estructura social, económicos y políticos, todos devienen de los hechos geográficos. Acuñará, entonces, el término *geohistoria* para explicar los sucesos -que podrían ser clasificados como geográficos- que han influido en el devenir de la sociedad: “la vida de una sociedad está en la dependencia de factores físicos y biológicos; está en contacto, en simbiosis con ellos; estos factores modelan, ayudan o estorban su vida y por lo tanto su historia ... No toda esta historia sino una parte: aquella a la que proponemos llamar geohistoria” (67).

Sepúlveda Leyton, al invertir los roles del tiempo y el espacio en el relato, dando la principal valencia al plano espacial, centrará la atención del receptor en aquellos elementos que contiene cada uno de los cuadros montados -así como realza el principio del espacio por el espacio mismo-, buscando su extrañamiento y cuestionamiento en torno a los contenidos expuestos. Explorará, a su vez, la posibilidad de generar controversia en torno a los factores ‘geohistóricos’ que se ven representados en la novela. Braudel aventurará que los seres humanos pueden producir revoluciones geográficas, pero que tomaría décadas percibirlos a cabalidad (82-3). El fenómeno de la migración campo-ciudad en las primeras décadas del siglo XX chileno puede ser considerado una de esas revoluciones, por cuanto modificó significativamente –y en pocos años- la morfología del territorio central del país. El novelista denunciará,

---

procesos generales de la historia. Fue miembro de la Escuela de los Anales, caracterizada por poner en el centro de sus investigaciones los procesos históricos totales y las estructuras sociales, antes que a los individuos y los acontecimientos políticos.

subrepticamente, las consecuencias de la erección de barrios periféricos exclusivamente para pobres, de los `arrabales´ y las `calles-lodazales´, del paternalismo de los burgueses con los trabajadores sin educación, del hacinamiento y la violencia -política- producto de aquello y de la carestía de la vida. Mediante los códigos cinematográficos y la *supericonicidad* que resalta el montaje, enarbolará un llamado al cuestionamiento –con tonos de enjuiciamiento- de los modos de vida al interior de los arrabales.

Este ejercicio del escritor vanguardista Carlos Sepúlveda Leyton de invertir jerárquicamente la valencia de las coordenadas tempo-espaciales mediante la utilización de la técnica del montaje, tiene un carácter vanguardista justamente por eso, por ser un ejercicio escriturario autoconsciente. El autor utiliza los nuevos modos de producción artísticos existentes, incorporándolos a su repertorio de recursos y estrategias literarias, para realizar un acercamiento a eso que ya hemos aludido antes: las condiciones concretas de vida de los hombres y mujeres marginados en la periferia. Su trabajo será de exposición y denuncia, a través de códigos que previamente no habían sido utilizados en la narrativa chilena.

### **C- La corriente de la conciencia**

En ciertas oportunidades durante *Hijuna...* el narrador Juan de Dios deja de lado el estilo que lo caracterizara a lo largo del relato<sup>13</sup>. Su singularidad, su estilo a lo largo de todo el texto, se basa en las frases cortas, de tonalidad ingenua, frecuentemente atravesadas -o conectadas unas con otras- por medio de meditaciones y juicios morales o de valor. Por lo demás, los relatos descriptivos del entorno o las situaciones que vivía se reconocían por los constantes retrocesos o adelantamientos en su narración, con su

---

<sup>13</sup> Al decir en ciertas oportunidades, nos referimos a ocasiones contadas, pocas. Cuatro veces en toda la novela el narrador adoptará la forma narrativa del monólogo interior, estructurado en un fluir de la conciencia, largo o corto, variable según la situación. Consignamos esto pues, a pesar de ser un recurso no mayormente utilizado, tendrá una significación importante, Sepúlveda Leyton transmitirá a partir de los pasajes en que utiliza este recurso un mensaje directo al sistema cognitivo de sus lectores.

juego entre presente y pasado, fruto de la experimentación del autor con el montaje. Ese estilo, particular del narrador Juan de Dios, sufre una metamorfosis significativa en pasajes específicos del libro, en los cuales éste parece carecer de la autoridad de una pluma creadora, llevando la experiencia narratológica a un punto caótico de máxima expresividad. El narrador estructurará estos fragmentos desde una parataxis que articula en una misma oración o párrafo diversas series de frases sucesivas que contarán con un sentido independiente pero se coordinarán mediante partículas de enlace. Será una alternativa a la sintaxis normal.

#### **a- Jericó y los centelleantes ojos verdes de Lucía**

La primera de las dos citas textuales que transcribiremos para plasmar de mejor manera este acontecimiento narrativo, ocurre en el momento en que uno de los burgueses provenientes del centro de Santiago realiza una prédica al pueblo durante el momento de la inauguración de la escuela normal recién construida. Mientras el hombre calificaba al colegio como la herramienta con la cual derribar las barreras sociales, el narrador deja discurrir su imaginación y se compenetra con la situación hasta el punto de fantasear con el discurso que se encuentra oyendo:

-Buenamente, mis amigos, todo puede y debe tener remedio... La diferencia no será tan grande –pienso en Jericó, mis amigos- como las fortificadas murallas de aquella ciudad bíblica. Enormes murallas almenadas las de aquella ciudad soberbia, “la cual no se podía derribar ni asediar fácilmente...” y, sin embargo, cayeron derribadas fácil y milagrosamente... ¿Os acordáis?

Fue así: Josué ordenó que alrededor de sus muros fuera paseada el Arca de la Alianza, y que la precedieran los sacerdotes tocando las trompetas, y, a

los siete días y a las siete noches de glorificada el Arca al son de las trompetas, los muros se desplomaron de súbito y la ciudad fue tomada: así cayó Jericó... y si han de ser abatidas las fortalezas del orgullo entre los hombres: las trompetas de Jericó... ¡son los maestros...!

*(Miren lo que es la escuela... ¿no?, piensan nuestras almas libres de palomilla libre, nuestras almas de muchachos desharrapados; pero bien comidos: los maestros son las trompetas de Jericó y las trompetas son unas flautas largas que al sonar echan abajo las más gruesas murallas, aunque estén defendidas por soldados valientes... Además las cárceles serán cerradas, a pesar de lo grande que son, y serán cerradas por las obras de estas escuelitas feas... Esta escuelita fea ha de hacer caer esa mole cochina de la Penitenciaría, y ya no han de fusilar a ningún Pancho Zúñiga más...)* (107).

Parece haber una compenetración del narrador con la historia, generando asociaciones libres entre los elementos del discurso y del barrio Matadero mismo. Los maestros se metamorfosean en instrumentos musicales todopoderosos, aparecen figuras épicas y se descontrola la puntuación y las normas gramaticales. Ahora, en otro pasaje más adelante, es evidentemente mayor la variación estilística producida por el desenfreno del fluir de la conciencia que experimenta Juan de Dios, en esta ocasión, llegando al final de la novela. Durante el capítulo decimocuarto, la técnica es utilizada en el momento crítico de un episodio febril del niño, en el que delira debido a su alta temperatura y al sufrimiento provocado por el primer enamoramiento de la adolescencia, conminando múltiples, sucesivas y desequilibradas imágenes de corte fantástico:

Fiebre, fiebre.

*El mundo se ha vuelto loco: árboles que bailan una danza viva de llamas, caballos alados que cruzan veloces el aire rojo, gatos atigrados que mayan endiablados, perros enfurecidos que se quiebran los dientes en la carlanca ardida, peleándose con furia de hombres en guerra; y palomas que se arrullan en un frescor de alas, enormes toros que braman en un potrero verde, y vacas dóciles y estremecidas en un espasmo de toda la tierra; fugaces mujeres desnudas en el agua alegre bajo los sauces, los largos cabellos sueltos, y por todas partes centelleantes los verdes ojos de Lucía.*

*Los ojos verdes. Naufragar en ellos como se naufraga en el mar. Miles y miles, millones y millones de estrellitas verdes. El mundo es un remolinito vertiginoso, todo esmeralda.*

*Fiebre.*

*Y después la noche, una noche eterna. Un espeso y acre sopor de años y años. La muerte, y la Nada en la Nada.*

Quando abro los ojos mi buena madre está junto a la cómoda, revisando unos papeles, y hay una lucecita de vela a los pies del Señor de la Buena Esperanza. Se acerca mi buena madre con paso leve. Al verme con los ojos abiertos sonrío tiernamente.

–El Señor de la Buena Esperanza te ha salvado, Juan de Dios (210-11).

Durante las divagaciones del narrador, las libres asociaciones de conceptos, lugares, tiempos y elementos de la naturaleza se multiplican, saturando el relato de un ambiente que asemeja más seguramente a los avernos que al mismo barrio Matadero. Tal como lo explica en la primera frase: *el mundo se ha vuelto loco*; por ende encontraremos arboles danzantes, caballos alados, gatos endiablados o toros bramantes,

demostrando así la falta de control de una conciencia práctica que procese los pensamientos del personaje antes de ser vertidos en la narración. Se revela el funcionamiento íntimo de la mente del protagonista, el fluir de la conciencia rebasa las fórmulas lógicas utilizadas hasta el momento.

Estas colecciones de ideas y pensamientos sin trabas o interrupciones no están aplicadas sin motivo en la novela; siempre se debe buscar la explicación específica por lo que tal o cual recurso es utilizado y de qué manera es conducente a determinado efecto. En esta ocasión, nos parece de utilidad rescatar un par de planteamientos de André Bretón en el primero de sus manifiestos del surrealismo. Claramente, sería una falacia realizar un desplazamiento del núcleo sustancial del modelo surrealista europeo para encajarlo en la teorización del superrealismo latinoamericano –o, más específicamente, del chileno-. No obstante, como existen indicios del conocimiento y lectura por parte de Carlos Sepúlveda sobre los autores metropolitanos del período, nos aventuraremos a utilizar algunos de los fundamentos propios de ellos.

Como se erigió a la manera de un movimiento en pro de la liberación de las formas y las modalidades de creación artística –cuando no del ser humano en su totalidad-, el surrealismo del viejo continente contó con un fuerte componente libertario –que aplicaban a los más amplios ámbitos de la vida cotidiana. Plantearon, pues, que se le han establecido límites a la experiencia humana, siendo el racionalismo absoluto la causa por la que ella se encuentra encerrada cada vez más en sí misma. E, incluso, “con el pretexto del progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente” (Breton 26). Es por ello que el artista debe ser capaz de desatarse, pues “las profundidades de nuestro espíritu cobijan fuerzas sorprendentes, capaces de acrecentar

las que existen en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas” (27). Quisieron experimentar nuevas modalidades de modelamiento artístico, nuevas posibilidades de creación, innovadoras fórmulas para acercarse a la verdad. Y la principal de ellas fue la fusión –y posterior plasmación en el papel- del sueño con la realidad, en una solución denominada *realidad absoluta* o –coincidente y paradójicamente para los estudios latinoamericanos- *superrealidad* (31).

Obtuvieron, fruto de la experimentación, un modelo de monólogo elocutivo en que el sujeto emisor no alcanzaba a tener instancias de proferir un juicio crítico, dada la inmediatez de la enunciación, tal como si fuera un *pensamiento parlante* (40). La expresión del funcionamiento real de la mente repercutiría en las concepciones de mundo representadas y los valores que se les asignaban por parte de sus receptores.

Carlos Sepúlveda Leyton, al recrear los monólogos interiores y los flujos de consciencia, también replicó el ejercicio de liberación del mundo consciente y preconsciente del individuo. De tal guisa, quiso desdibujar los esquemas normativos de la literatura, y al provocar ese movimiento, llamó a las consciencias lectoras al deslinde de las mismas hormas que limitaban al sujeto en el mundo real y concreto. Fue un llamado a la desestabilización de los códigos sociales imperantes, o, como mínimo, al planteamiento de interrogantes de fondo frente a ellos. La utilización de la corriente de la consciencia por parte del chileno esta vez no refirió, como múltiples veces ya hemos argüido en estas páginas, a una construcción colectiva, ni tampoco apela un sujeto colectivo que se vaya a liberar. En esta ocasión, simplemente el autor apela al mundo preconsciente de sus lectores, de preferencia lectores arrabaleros, para liberarse de las normas impuestas. Si el filólogo español José Polo dirá en el año 1990 que la ortografía y la sintaxis son símbolos sociales (27), el monólogo interior y la corriente de la consciencia utilizada por el superrealismo de Sepúlveda Leyton buscará cambiar los

códigos de la sociedad. Los moldes cerrados, herméticos e inamovibles de una sintaxis de generaciones previas deberán ser rebasados por una nueva ordenación sintáctica, que pueda portar y acoplarse a nuevas formas de pensamiento de una sociedad en constante movimiento.

#### **D- Experimentación en la puntuación**

Existen algunos autores ibéricos que han trabajado con precisión sobre la ortografía, la prosodia y la gramática de la lengua de Cervantes. Han estudiado sus variaciones dentro de la literatura a lo largo de los siglos, cómo se han producido, a qué consecuencias llevan, y cuál es el impacto en la actualidad de algunos de esos cambios. Dichos trabajos de análisis han llevado a diferentes conclusiones. Nosotros tomaremos un par de la última década del siglo XX, en la que se constatan no menores cambios en el uso del lenguaje escrito de los últimos años; principalmente, extraeremos ciertos segmentos del *Manifiesto ortográfico de la lengua española*, de José Polo.

En este libro, el autor realiza un diagnóstico negativo en cuanto a la situación lingüística del habla hispana, específicamente en el ámbito escrito. Su visión planteará que progresivamente se ha vuelto menos riguroso el uso de la puntuación, la sociedad no se atiene a las correctas normas ortográficas, llevando a equívocos, ambigüedades interpretativas y desordenes recurrentes.

Para José Polo, dentro de la ortografía se encuentra la preocupación por las incorrecciones gramaticales y de puntuación, que, normalmente, son tratadas de manera separada. Para el español, ambas debiesen trabajarse en conjunto, no una por sobre la otra. No obstante aquello, la puntuación es la que “constituye la parte más interesante de la ortografía, la más formativa (si se sabe explicar bien), la que más puede ayudarnos a configurar nuestro pensamiento idiomático: la más cercana a los espacios últimos de la

creatividad, de la concepción de un texto” (31), dado que será la disposición sintáctica de una frase la que aporte las coordenadas definitivas para comprender a cabalidad el contenido de la misma. El “saber puntuar es saber articular la frase: es el resultado de un complejo equilibrio dinámico entre los esquemas prosódicos y los de semántica sintagmática, de los significados de las estructuras sintácticas y del sentido del universo en el que ellas se insertan” (76).

Sin embargo, su diagnóstico negativo toma nuevos carices al tratarse de la escritura de los artistas. El ejercicio escriturario de poetas y novelistas no está exento de las normas que rigen al círculo académico, mas tiene la posibilidad y las libertades para innovar ortográficamente en el caso de necesitar trasladar los pensamientos y expresarlos en papel de manera más precisa. En todo caso, dichas innovaciones debiesen ser menos invenciones ortográficas que incursiones exploratorias de nuevas posibilidades con los elementos ya existentes. Esto, pues, explicado en palabras del mismo Polo, “no vamos a hacer demasiado caso de la lamentación tópica de que nuestro idioma necesitaría muchos otros signos de puntuación, que habría que inventar estos o los otros... Bien: puede ser. Pero no resulta urgente ocuparse de petición tan justa teóricamente cuando de los signos de que disponemos apenas sacamos provecho (¿?), cuando pocas veces superamos el umbral de la supervivencia puntuaria (¿?)” (50). Dicho de otro modo, a partir de constataciones de la práctica cotidiana, el teórico nos explica que

Es una idea muy extendida, no solo entre escritores, afirmar que nuestros signos de puntuación apenas llegan para acompañar las múltiples situaciones sintácticas complejas cuando trasladamos nuestros pensamientos al papel. Es decir, que el campo sintáctico desborda, en su complejidad real, las posibilidades de un sistema de puntuación poco

enriquecido académicamente, de manera que, haciéndonos eco de voces de épocas y lugares diversos, habría que clamar por la creación de nuevos signos gráficos del nivel de la frase. Pero —ya se ha insinuado atrás— antes de pensar en inventar signos básicos o complementarios de puntuación, en un sentido lato, habría que explorar a fondo las posibilidades de los ya existentes (50).

Teniendo estos asertos en cuenta, exactamente diez años después encontramos a un lingüista que se dedica a estudiar meticulosamente las variaciones ortográficas en libros y ediciones peninsulares de los siglos XVI y VXII. Dirá Fidel Mediavilla en su tesis doctoral *Puntuación en el Siglo de Oro* (2000), al otear someramente los autores contemporáneos suyos, que estamos asistiendo hoy a la incorporación de constantes y cada vez más asiduas innovaciones en la escritura, pues algunos autores “postulan nuevos signos para necesidades que sienten no atendidas” (32). Mediavilla, por tanto, estará constatando que aquello sugerido por José Polo se está llevando a cabo con una frecuencia mayor de la que se estilaba décadas previas. Esto correrá para toda la literatura hispanohablante, y nos atrevemos a decir que el chileno Carlos Sepúlveda Leyton, ya en la tercera década del XX, será un adelantado con respecto a aquello. Echará mano del sistema ortográfico y de puntuación, sus falencias y posibilidades, para expandir su campo de acción y sus significaciones.

De hecho, el cuarto de los recursos técnicos rupturistas que utilizará este escritor será el de la innovación en los procedimientos tipográficos y de puntuación, que dará un matiz progresista, no solamente a *Hijuna...*, sino también a toda su trilogía. En la lectura —aun recreativa— del texto, llama la atención inmediatamente el uso frecuente —y, si es evaluado desde una gramática culto-formal, errático e impropio— de los recursos del punto suspensivo, el paréntesis y, aunque en menor medida, en algunos breves pasajes,

las mayúsculas, requeridas para emular letreros y carteles del interior del mundo representado. Revisemos, pues, estas tres innovaciones estilísticas del chileno, para ver cómo se desenvuelven sus experimentaciones y, finalmente, concluir los reales aportes que aquellas traen a la poética general del autor.

#### **a- Puntuación... suspensiva...**

Carlos Sepúlveda Leyton llama la atención de sus lectores, entre otras cuestiones, por el intenso nivel de utilización que hace del punto suspensivo (...), que se hace notar desde la primera página. Con esta innovación, evidente a los ojos del receptor, el escritor asegurará captar al público y mantenerlo atento al desarrollo del relato. Con el mismo fin, el recurso volverá a ser utilizado frecuentemente a lo largo de toda la novela. Sin embargo, el punto suspensivo traerá aparejado nuevas significaciones y aportes propios en el contenido mismo del texto. En el inicio de la narración es posible apreciar el uso de estas innovaciones de la siguiente manera:

“Mi piadosa abuelita, la madre Micaela, santa entre las santas (resistía tres misas en ayunas), no era, precisamente, mi abuelita: era, verdadera y simplemente, sólo y nada más que la madre de mi padre.

Para el caso, Juan de Dios, me digo ahora, da lo mismo...

Pero, de niño...

Porque yo, a pesar de todo... también (¡hace tanto tiempo!) he tenido un almita de niño...

Yo mismo... ¡Tan grandote como soy!...

La verdad: de niño me habría gustado cabalgar al hapa de mi padre, y que este dijera:

-<<¡Hupa!... ¡hupa!>>...

De niño me hubiese gustado que la madre mía...

Bueno, para el caso, me digo ahora, da lo mismo, Juan de Dios... (1-2)”

En este fragmento del inicio de la novela se puede observar *a priori* un uso recurrente del punto suspensivo. En siete de los nueve párrafos se reitera, una o dos veces, esta figura. Normalmente se emplea al cierre de cada frase, aunque, más que un cierre que logre ser circular, pareciera que está ubicado para provocar un corte en la oración que se está confeccionando. Pareciera ser, valga la redundancia, que está ubicado con esa finalidad: la de generar vacíos.

Al observar cada una de las frases que utilizan este tipo de punto, constatamos que el narrador, Juan de Dios, vacila, muestra inseguridades en aquello que está enunciando. Así vemos en la frase truncada *Pero, de niño...* o en *Yo mismo... ¡Tan grande como soy!...*, evidentemente se deja de entregar información, para comenzar después una nueva oración –en un nuevo párrafo– desde cero, provocando desconexiones, cortando el hilo narrativo que se estaba urdiendo. De la misma manera, en la frase *Porque yo, a pesar de todo... también (¡hace tanto tiempo!) he tenido un almita de niño...*, los puntos suspensivos ubicados al interior de la frase, dividiéndola en dos, cumplirán un rol similar, provocando incomprendiones, espacios de dubitación y la sensación de espaciamentos al interior de la sintaxis. Esto, reproducido a lo largo de todo el texto, llevará al lector a una sensación de fraccionamiento, de desintegración de la narración. El narrador descompone la ilación lineal del relato que sostiene.

#### **b- (uso del (entre) paréntesis)**

Otra innovación en los usos gramaticales que Sepúlveda Leyton utiliza es el del paréntesis como un elemento relevante dentro de su construcción discursiva. Al igual que revisamos en el caso del punto suspensivo, se recurre a la inclusión del paréntesis

más allá de lo usualmente estilado, incorporándolo en numerosos párrafos, tanto al inicio y al cierre como al interior de ellos. Jaime Valdivieso planteará, con respecto a esto, que el uso del paréntesis es utilizado como mecanismo para introducir una nueva perspectiva en la narración (55-7); nosotros pensamos que en cierto modo es efectivo aquello, pero al mismo tiempo su utilización implica procedimientos más complejos. En el siguiente segmento citado se muestra cómo se convierte al paréntesis en un significante por sí mismo, en tanto porta un contenido que será interpretado por el receptor de manera aislada del contenido de la frase misma.

-Soberbia... soberbia...

-Soberbia... (ríe en una risa gruesa) Soberbia la tuya...

(Se recoge en un silencio penoso, y galopa toda su vida por los gestos de sus manos, por el llamear de sus ojos, por el acero de su tono, cuando estalla, desbordada, volcada la entraña):

-¿Por qué eras bonita, verdad...? ¡Muñeca de leche...! Pero eras falsa, eres falsa y morirás falsa... Y es falso todo lo tuyo: ¡Tu infierno y tu gloria! Y por tu culpa, su vida y mi vida y la de todos (me mira), fueron y serán un solo nudo ciego de fatalidad...

(La pobre vieja se ahoga y, en asfixia, dibuja un manoteo grotesco, y así subraya una grande herejía: resuena en mi alma como una bofetada en las luengas barbas de Dios, o, también, como una patada en la fea cola del diablo).

-¡Que el diablo te lleve... si es más tonto que Dios!... (33-4).

Si observamos bien, veremos que la utilización de palabras entre paréntesis marca una modificación clara: lo que está ubicado al interior de los signos ya no será el parlamento de uno de los personajes de la historia, sino que va a ser una acotación del

mismo narrador del relato. Este tránsito –marcado con el elemento señalado- tiene como objetivo demarcar, a nuestro modo de ver, la reducción de la distancia entre el receptor y el relato narrado. Esto producto de que el narrador comprende que se encuentra interrumpiendo lo dicho por el personaje de la historia -señalándolo gramaticalmente al intervenir entre paréntesis-, lo que tendrá un efecto en el lector. Del mismo modo, al comprender su interrupción e intentar minimizar su comentario, el autor –por medio del narrador- vuelve a cuestionar su autoridad sobre el texto, de la misma manera que lo ha hecho al plantear la novela desde una focalización interna autodiegética. El receptor, al percibir ese cuestionamiento a la autoridad del escritor, comprende que se desestabiliza la objetividad por la introducción de la consciencia del personaje; siente más cercana, en definitiva, la realidad y su carácter dialéctico y móvil.

Nos atrevemos a decir que el narrador comprende su interrupción e intenta minimizarla pues el paréntesis no solamente usurpa el lugar de otro elemento gramatical en determinada situación –en este caso, el guión para acotar- como sucede en el cuarto párrafo de la cita expuesta. Sino que, además, es posible apreciar cómo los párrafos tercero y quinto del extracto citado son enteramente enmarcados entre dos paréntesis. Así, el autor querrá señalar una inserción incidental de los enunciados, dejando en claro que la suspensión del parlamento del personaje no altera realmente el contenido de la proposición interrumpida.

Ahora, si tomamos el siguiente párrafo, se puede distinguir que el paréntesis cumple otro rol dentro del enunciado:

Pasamos la tarde en el dormitorio humilde: la ancha cama de ella (demasiado ancha para su soledad); la angosta camita mía (demasiado angosta para mi soledad); una mesa adornada con tejidos de hilo blanco; una lámpara, un par de sillas y la cómoda, antigua y solemne (13).

Aquí el paréntesis provocará un cambio de función en el discurso. Las formaciones lingüísticas que se encuentran fuera de los paréntesis muestran una clara inclinación hacia la función referencial, en la que la centralidad de lo expuesto se remite al asunto que está ocurriendo en la historia<sup>14</sup>. Son oraciones declaratorias o enunciativas. Por el contrario, aquello que se comprende en los paréntesis serán mensajes correspondientes predominantemente a la función emotiva, ya que Juan de Dios, narrador, presenta su parecer con una carga afectiva y emocional precisa. E incluso, durante la lectura global del párrafo, se percibe que al confeccionar los contenidos del interior de los paréntesis, existió un meticuloso trabajo con el lenguaje, de selección de los lexemas y su disposición sintáctica, produciendo los efectos de la función poética del lenguaje, que se centra en el mensaje mismo y la forma en que se transmite. Los paréntesis reiteran los elementos, produciendo un efecto cercano a la aliteración.

El cambio de funciones en el lenguaje marcará el cambio de actitud del emisor frente al proceso comunicativo. Esta serie de variaciones, como ya hemos dicho previamente, son el producto y la representación del mismo carácter móvil, dialéctico y problemático de la realidad que vive el lector.

### **c- El procedimiento tipográfico de las MAYÚSCULAS**

*Hijuna...* se caracteriza, entre otras cosas, por representar diferentes cuadros de la realidad cotidiana del barrio Matadero, sus costumbres y las tradiciones populares. En el cuarto de sus capítulos, destinado al relato y pormenorización de la fiesta de Cuasimodo, se describe el tránsito de una procesión por el sector, caracterizando lo que se va viendo y los negocios que circundan al recorrido.

---

<sup>14</sup> Es preciso recordar que casi toda oración es una combinatoria de varias funciones. Nunca una será exclusivamente emotiva, conativa, referencial, metalingüística, fática o poética, pero frecuentemente demostrarán tendencias hacia alguna de ella.

En diagonal al emporio, una tienda de todo: lienzos, casimires, sombreros, paraguas. Un gran número de sombreros en perspectiva parece que vuela en el pintado azul subido de la pared. Desde un gran letrero de hule, un huaso pintarrajeado en actitud de montar un enorme caballo blanco grita en letras mayúsculas:

SE PASA DE LESO EL QUE NO COMPRA AQUÍ:

<<TIENDA PARROQUIA DE SAN MIGUEL>>

Al frente, una botica: un hombre chiquito lleva a cuestas un pescado muy grande, tan grande que arrastra toda la cola. Rojas letras en la pared anuncian:

FARMACIA Y DROGUERÍA <<DON MIGUELITO>>

Y más abajo, haciendo pedestal al hombre del pescado:

EMULSIÓN DE SCOTT

En la tienda cecean unos jovencitos rubios, muy bien tenidos y muy contentos.

En la botica un hombre moreno, delgado y pálido, enfundado en blanco languidece al lado de una señora gorda, joven aún, pero con el vientre abultad toda la vida (54-5).

Aquello que llama la atención en este pasaje son principalmente los enunciados en mayúscula, que no se corresponden con las normas ortográficas que aplican al uso de estos elementos, es decir, aplicadas en la letra inicial después de cada punto seguido o punto aparte, además de las iniciales de los nombres propios. Acá, en este ejemplo, las mayúsculas abarcan palabras, y aun frases, enteras. Esta peculiaridad en la tipografía que emplea Carlos Sepúlveda Leyton implicará un impacto psicológico en el lector, quien centrará su atención en aquellos lexemas que estén escritos en gran tamaño. No

obstante, la razón predominante por la cual, inferimos, el escritor ha recurrido a esta innovación, es otra. Según el texto, una figura de huaso en el letrero de hule `grita en letras mayúsculas´ una frase de propaganda de la tienda; de la misma manera, entonces, el autor preferirá representar el cartel con la misma tipografía de letras. Pretenderá emular lo más llanamente posible el mundo representado. Por qué. Pues lo que él intenta en esta novela es apelar al grupo social de extracción baja del cual los habitantes del barrio conventillero de San Miguel son muestra. Al representar de una manera directa las características de su mundo, lo que Sepúlveda Leyton hace es aumentar el grado de compenetración del público con los contenidos expuestos, al igual que el nivel de eficacia de los mensajes transmitidos.

Las mayúsculas, más allá de ser signos o elementos que aporten a una conformación sintáctica y ortográfica correcta y meticulosa, serán aportes referidos hacia una dimensión pragmática definida. El uso de las mayúsculas, tal cual como se presenta en la novela de Sepúlveda Leyton, representará una actitud y una intención: la pretensión de cargar el texto de vida, de realidad, de sustantividad. El autor generará un compromiso con el lector, esperando originar el mismo nivel de compromiso en éste, pero con la realidad misma.

\*\*\*

Como hemos mencionado al comienzo, a raíz del comentario de Fidel Mediavilla, el autor chileno en su *opera prima Hijuna...* está creando nuevas fórmulas gramaticales -códigos- para transmitir ciertas ideas o ciertos gestos. A partir de nuestro análisis, consideramos que hay dos grandes motivos por los que Carlos Sepúlveda Leyton crea – o introduce- estos nuevos recursos; serán dos los gestos que el autor imprimirá: el

primero de ellos será la intensión de lograr una identificación cabal por parte de los lectores con el mundo representado, logrando así una mayor compenetración con los mensajes transmitidos. El segundo será un nuevo cuestionamiento a la autoridad de la autoría del texto.

El primero de los dos gestos se verá inoculado por los elementos del punto suspensivo y los enunciados en mayúscula. Los tres puntos buscarán generar vacíos, inconexiones y cortes, que se traducen en incomprensiones entre los personajes y entre el narrador y el lector. Producirá sensación de fraccionamiento y, extrapolando, desintegración. Será la representación de una realidad que no es fluida, sino que cargada de momentos silenciosos, incógnitas y dudas: el mundo realmente existente, que a su vez es dialéctico. Los enunciados en mayúscula irán en la misma dirección, emularán las características del mundo representado –maximizando las posibilidades que otorgan los recursos del lenguaje para conseguirlo- con el fin de lograr la compenetración de los lectores con el texto. Por último, cuando decimos que en ciertos pasajes los paréntesis trocan la función del lenguaje que se venía enunciando, es que también se apunta en esta dirección, dando cuenta de la variabilidad y movilidad de la vida real. Nada será fijo ni determinado, como denunciarán antes los naturalistas. El carácter relevante de estos recursos será que además de captar la atención lectora por sí mismos, por ser recursos vanguardistas, buscarán la avenencia del público con un texto que trae claramente un discurso político contenido, que buscará provocar efectos sociales determinados.

El segundo de los gestos, la discusión en torno a la autoridad del texto, que aporta la introducción del recurso del paréntesis que ya hemos revisado, es un segundo intento de cuestionamiento al rol del autor –segundo, luego de los cambios ya introducidos en el trabajo con el narrador-. Se entrará a desacralizar la imagen del poeta o del narrador, cuestionando su omnipotencia y su omnipresencia. Se introducirá, en fin, la

subjetividad: se le dará espacio a la inestabilidad y los órdenes rígidos serán polemizados.

## **V- Apreciaciones, extensiones y conclusiones**

Concluida la labor de análisis textual, nos animaremos a exponer ciertas conjeturas que fuimos urdiendo a lo largo de nuestro examen. Pretextaremos, sí, que la naturaleza de nuestro estudio es *per se* limitado, por lo que la siguiente exposición plantea interrogantes y desafíos que no son abordados ni resueltos con solvencia en este trabajo. Más bien, será una insinuación y una sugerencia para futuros estudios e investigaciones que busquen la profundización de ciertos aspectos de la literatura chilena, especialmente en su evolución durante las primeras décadas del siglo XX. Nuestro trabajo buscará proponer relecturas del pasado que puedan abrir novedosas posibilidades y perspectivas para el futuro.

Lo primero que es posible constatar a partir de la revisión de *Hijuna...*, teniendo en cuenta, además, otras obras superrealistas que la circundan, es el agotamiento existente de un modelo estético moderno que impedía la manifestación del individuo, que es parte integrante de un sistema social específico, pero a la vez sujeto consciente, independiente y potencialmente crítico de aquel. Dicho modelo, positivo y objetivista, no exponía cuestionamientos importantes ni formulaba mayores opiniones respecto al objeto representado, a la realidad tratada. Carente de ese componente crítico, tal modelo daría paso al surgimiento del superrealismo, que incorporaría al sujeto a la composición misma de la narración. Conciben así los nuevos escritores un narrador que se inmiscuye en el propio relato, el proceso de enunciación sucede al interior de la historia y personajes protagonistas estarán a cargo de la narración. Ellos tendrán las facultades para emitir juicios morales, de valor, o simplemente argüir apreciaciones subjetivas sobre los hechos que se van sucediendo. La narrativa supondrá ineludiblemente una parcialidad desde la cual se enuncia, dejando atrás de manera definitiva el objetivismo decimonónico. A raíz de ello, los personajes y los ambientes se verán modificados, ya

que su representación estará mediada por tal narrador, que utilizará un lenguaje propio, coloquial, para relatar los acontecimientos. Por último, se verá alterada la disposición lineal progresiva del tiempo, mediante la voluntad del autor, al introducir, principalmente, los procedimientos cinematográficos que permite el montaje.

No obstante todo lo anterior, encontramos diferencias fundamentales entre los escritores de la propia generación. Hasta el momento, no se había representado en el campo de las letras el proceso histórico de cambio que estaba viviendo la sociedad chilena. Mientras una vertiente de estos escritores –Emar, Bombal- decide simplemente abrir espacios a la subjetividad de cada individuo, la otra vertiente toma la literatura como herramienta de representación de la creciente nueva clase social, se erigirán como la expresión genuina de los movimientos de emancipación del pueblo pobre. Nosotros hemos propuesto que Carlos Sepúlveda Leyton –escritor perteneciente a esta segunda vertiente- levanta un proyecto estético que es concordante con uno político, ambos proyectos serán indisolubles. *Hijuna...* carga, de punta a cabo, con una potencia plebeya que transmitirá los valores y fundamentos que caracterizan a las clases populares.

A partir de nuestro análisis, hemos corroborado la hipótesis planteada. Los recursos estéticos de este autor estarán diseñados para apuntar hacia una liberación de los esquemas sistémicos y la constitución de un sujeto colectivo que supere al individuo como ser aislado. Desde un prisma teórico, logró unir el arte con la praxis vital. Y lo logra utilizando, básicamente, cuatro recursos literarios que se condicen con las innovaciones esenciales superrealistas, logrando darles otra vuelta de tuerca. Mediante el narrador autodiegético, las metadiégesis y el uso del presente histórico desestabiliza el *statu quo* del campo simbólico del momento, supera la conciencia de un yo absoluto para cimentar la construcción de un relato desde el colectivo, y genera en el lector

nuevas estructuras mentales que concitarán al diálogo entre el ser humano y el mundo material, además de buscar conectarlo con sus raíces culturales populares y folkóricas.

El uso de la técnica cinematográfica del montaje, con sus supresiones de lapsos temporales, la suspensión de la progresión lineal de acontecimientos y la intercalación de imágenes de episodios simultáneos, logra, en un ejercicio consciente del creador, la inversión de las jerarquías del tiempo y el espacio. La coordenada espacial cobra mayor relevancia que la temporal, en buena medida por la *supericonicidad* que cobra la novela, para destacar de esa manera el espacio geográfico como estructurador de la vida, la realidad concreta. Así, se denunciarán las consecuencias del asentamiento de poblaciones populares en la periferia urbana y las paupérrimas condiciones de vida que ello provoca. Se intenta llamar la atención del lector y concientizarlo, buscando, por qué no, que se movilice para modificar aquellas condiciones materiales. Luego, el uso de la corriente de la conciencia, a pesar de no ser uno de los recursos más utilizados, persigue un efecto de relevancia. Mediante una parataxis de libres asociaciones rebasa las fórmulas lógicas de la sintaxis común, en un intento de liberación del mundo consciente, de desdibuje de los esquemas normativos. Desestabilizó los códigos sociales. Con ello, sugirió a las mentes lectoras el deslinde de las hormas que limitaban al sujeto en la realidad; las condiciones materiales mismas serían las que indicarían el adversario concreto y el camino a seguir. Enarboló Sepúlveda Leyton, entonces, las banderas en pos de la conquista de la libertad del ser.

Y, por último, las innovaciones tipográficas y de experimentación en la puntuación señalan dos gestos que nuestro autor quiere dar a conocer. El primero de ellos será -nuevamente- la discusión en torno a la autoridad del texto, pues ciertos paréntesis transmiten que los enunciados contenidos dentro de ellos son insertos incidentales, con lo que el narrador autodiegético se restará importancia. El segundo

gesto sería la intención de provocar en los receptores una identificación cabal con el mundo representado, y dado que el objeto de la representación sería análogo o similar al real, el sujeto-lector marginado, de la periferia, se va a sentir aludido más directamente. La compenetración será así mayor con los contenidos de la novela y repercutirán más eficientemente en el subconsciente del individuo. Mediante el uso de los puntos suspensivos, las mayúsculas y los paréntesis se generarán vacíos, sensación de fraccionamiento, emulaciones del mundo real y cambios en las funciones discursivas que son propias del mundo concreto, fiel reflejo dialéctico de la realidad. Se buscará la avenencia del público con el texto y el discurso político que despliega.

\*\*\*

El hecho de haber constatado una división al interior de la generación superrealista nos abre una amplia gama de posibilidades de estudio, retos y desafíos. Nos obligará a observar con mayor detención y acuciosidad a cada uno de los escritores que componen dicha generación, para captar sus caracteres, detalles y matices especiales. A partir de aquellos análisis podremos generar vínculos y conclusiones que nos encaminen a generar una descripción más acabada de la generación, a ampliarla, a reducirla o a rediseñarla.

Se hace necesario un estudio comparativo entre Juan Emar y María Luisa Bombal, ambos de una raíz social más acomodada, para hallar sus nexos y filiaciones, como también se deben dilucidar los aportes reales de cada uno de ellos. De la misma manera, será necesario ahondar en las poéticas de González Vera y en las propuestas políticas de Manuel Rojas, quizás, realizando la misma labor de análisis textual y estilístico que humildemente aventuramos en el presente trabajo sobre Sepúlveda

Leyton. De esa manera, podremos establecer puentes y conjeturar sobre ésta, la segunda vertiente superrealista, ligada al extracto social inferior. Claramente, es posible encontrar mayor número de autores que engrosan y enriquecen esta generación, que sean de transición o plenamente vanguardistas.

Por otra parte, la constatación de la división entre estas dos vertientes del superrealismo en Chile, nos enseñará que los procedimientos vanguardistas son un campo en disputa constante. Al igual que muchos otros aspectos vitales, culturales, económicos, el terreno de la estética artística y literaria de vanguardia es un espacio en disputa, una lid de conflictos. En los autores teóricos que hemos leído –principalmente Williams y Bürger- se percibe la idea de la vanguardia artística como expresión de radicalidad política, extrema izquierda, normalmente. Ello, aventuramos, no necesariamente resultará así en toda ocasión: puede ser una generalización a partir del análisis de ciertos autores específicos de movimientos vanguardistas. Con el caso de la vanguardia narrativa en Chile, estamos observando, esta premisa se difumina: veremos un grupo de escritores políticamente comprometidos frente a un grupo defensor de un orden social estático, proveniente de la élite. La vanguardia podrá funcionar en ambos sentidos. Un estudio de los soportes epistemológicos que se erigen como base para cada una de las construcciones literarias podría ser de utilidad para elucidar cuál de las propuestas es más sólida, o si el ejercicio vanguardista es más válido en un sentido que en el otro. Aquí, nuevamente, se nos abren múltiples posibilidades de estudio en miras al futuro de los estudios literarios chilenos y latinoamericanos.

\*\*\*

De la misma manera en que hemos detectado estas dos corrientes al interior de la generación surrealista, y al mismo tiempo hemos afirmado que el campo simbólico está siempre en disputa, incluyendo las estéticas de los movimientos históricos de vanguardia, se puede declarar que desde este punto y a lo largo de la literatura chilena del siglo XX se libró y continuó una disputa literaria de esta índole, quizás explícita, quizás subrepticia. La generación neorrealista de 1938 es prueba de ello y de la victoria de las fuerzas más comprometidas con los cambios sociales, de la vinculación directa entre arte y política, de reivindicación y denuncia. De la misma manera, con el avance y aparición de nuevas generaciones el mapa en este sentido se fue reconfigurando y rearmando hasta el día de hoy, y permanecerá en constante mutación. Resultará interesante y representará un avance en los estudios literarios el reestudiar las generaciones- tanto a la interna como en la generalidad- a la luz de este punto controversial u otros que se pudieran suscitar. Es frecuente oír que la periodización generacional de Cedomil Goic es en sumo esquemática, a ratos mecánica y carente de contrastes. Un ejercicio como el que estamos proponiendo generaría matices y lo enriquecería y complejizaría.

Esperamos haber abierto un flanco interesante para las investigaciones literarias, dejando planteadas múltiples inquietudes y numerosos desacuerdos, que esperamos se subsanen por el bien de nuestra historiografía literaria y se profundicen para obtener un mapa de la evolución de los escritores chilenos y latinoamericanos más acabada y un diagnóstico de mayor hondura. Hacemos un llamado al lector de estas páginas a cuestionar nuestras aserciones y detracciones, a polemizar en torno al tema y poder generar a partir de ellas nuevos debates y discusiones que puedan ser beneficiosos tanto para el campo literario como para la comprensión de nuestra sociedad en constante movimiento y cambio.

## **VI- Bibliografía**

- Barrios, Eduardo. “Hijuna por Carlos Sepúlveda Leyton”. *Las Últimas Noticias*.  
Santiago: 8 de Septiembre de 1934.
- Braudel, Fernand. *De la historia, medida del mundo*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 1992.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Correa, Sofía et al. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal*. Santiago de Chile:  
Sudamericana, 2001.
- De Ramón, Armando. *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días  
(1500-2000)*. Santiago de Chile: Catalonia, 2004.
- Durand, Luis. “Impresión de Sepúlveda Leyton”. *La Nación*. Santiago: 16 de  
Noviembre de 1941.
- Espinoza, Juan. “Recuerdos: Carlos Sepúlveda Leyton”. *El Mercurio*. Santiago: 8  
de Febrero de 1942.
- Espinoza, Vicente. *Para una historia de los pobres en la ciudad*;
- Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santa  
Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Guasch, Ana María. “El protoarchivo en las prácticas literarias, historiográficas y artísti-  
cas: 1920-1939”. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y disconti-  
nuidades*. Madrid: Ediciones Akal. 2004.
- Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*. Trad. Enrique Herrando y Francisco  
López Martín. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Mediavilla, Fidel. *La puntuación en el siglo de oro: teoría y práctica*. Tesis para optar  
al grado de doctor en literatura española. Madrid: 2000.
- Noemi, Daniel. “Volver a Sepúlveda Leyton: para una nueva novela social”. 2011.

*Scielo Chile*. 10 de Junio 2016. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012011000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012011000100004&script=sci_arttext).

Oleza, Joan. “Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa”. 2002. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 14 de Octubre 2016. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/realismo-y-naturalismo---la-novela-como-manifestacin-de-la-ideologa-burguesa-0/>>.

Osorio, Nelson. “Sepúlveda Leyton: tradición y modernidad”. 1967. *Memoria chilena*. 15 de Mayo de 2016. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002707.pdf>.

Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

Polo, José. *Manifiesto ortográfico de la lengua española*. Madrid: Visor, 1990.

Préndez Saldías, Carlos. “Hijuna, novela que no ha tenido críticos”. *La Nación*. Santiago: 17 de Abril de 1934.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 2004.

\_\_\_\_\_. “Literatura y cultura”. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

Reyes, Leonora. *Movimientos de educadores y construcción de política educacional en Chile: (1921-1932 y 1977-1994)*. Tesis para optar al grado de doctora en historia de Chile. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2005.

Salazar, Gabriel et al. *Historia contemporánea de Chile. Estado, legitimidad y ciudadanía*. Santiago de Chile: Lom, 1999.

Sepúlveda Leyton, Carlos. *Hijuna...* Linares: Editorial Ciencias y Artes, 1934.

Silva Castro, Raúl. “Hijuna, por Carlos Sepúlveda Leyton”. *El Mercurio*. Santiago: 11 de Marzo de 1934.

Valdivieso, Jaime. “Carlos Sepúlveda Leyton: biografía y técnica narrativa”. Tesis para optar al título de profesor del Estado en la asignatura de castellano. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1962.

Vitale, Luis. *Sociología de la novela y vida cotidiana en el Chile de 1900 a 1950*. Chile: Editorial Puerto de Palabras, 2001.

Williams, Raymond. *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*.

Buenos Aires: Manantial, 1997.

\_\_\_\_\_. “Estructura del sentir”. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1988.