

Cuadernos de la facultad

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LENGUAJES

C O L E

C C I O N

UMCE



3 5621 00110 9745

AULA 2003

Nº 3

NOVELA CHILENA ACTUAL:
TEMAS Y ESTRUCTURAS

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Proyecto:

Innovación y mejoramiento integral de la formación inicial de docentes

UMCE
63.009
1n

Ch 863,009

B 171 m

C 1

CUADERNOS DE LA FACULTAD

Colección
Aula 2004

Nº 3

NOVELA CHILENA ACTUAL:
TEMAS Y ESTRUCTURAS

Carmen Balart Carmona
Irma Céspedes Benítez



FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

PROYECTO

*"Innovación y mejoramiento integral de la
Formación Inicial Docente"*

UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

13515

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

CUADERNOS DE LA FACULTAD

Decana: Carmen Balart Carmona

Secretaria Ejecutiva: Sor Úrsula Tapia Guerrero

COMITÉ EDITORIAL

• Carmen Balart Carmona	Departamento de Castellano
• Guillermo Bravo Acevedo	Departamento de Historia y Geografía
• Irma Céspedes Benítez	Departamento de Castellano
• Lenka Domic Kuscevic	Departamento de Historia y Geografía
• Samuel Fernández Saavedra	Departamento de Inglés
• Giuseppina Grammatico Amari	Centro de Estudios Clásicos
• Nelly Olguín Vilches	Departamento de Castellano
• Iván Salas Pinilla	Centro de Estudios Clásicos
• Sor Úrsula Tapia Guerrero	Departamento de Alemán
• René Zúñiga Hevia	Departamento de Francés

La correspondencia debe dirigirse a la Secretaría Administrativa de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, Avenida José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa, Santiago de Chile.

Fono-Fax (56-2) 241 27 35. E-mail:cbalart@umce.cl

Impreso en LOM

2004

Diagramación: Eduardo Polanco Rumié

Se prohíbe toda reproducción total o parcial por cualquier medio escrito o electrónico sin autorización escrita del Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	4
1. INTRODUCCIÓN	5
2. PERSPECTIVA ANALÍTICO-INTERPRETATIVA	5
3. BREVE HISTORIA DE LA NARRATIVA EN CHILE	6
4. TEMAS DE LA NARRATIVA CHILENA ACTUAL	11
4.1. El sujeto y lo subjetivo - el objeto y lo objetivo	11
4.2. Realidad externa e interna y realidad poética	12
4.3. Sistema de interpretaciones o de creencias	13
4.4. Sistema lingüístico	14
4.5. Expresión lingüística	17
4.6. Identidad/desidentidad chilena	20
5. ESTRUCTURA NARRATIVA	23
5.1. Novela realista testimonial (Carlos Cerda, Alejandra Costamagna, Sonia González)	23
5.2. Novela sentimental (Marcela Serrano)	29
5.3. Novela policial negra (Ramón Díaz Eterovic, Marcela Serrano)	33
5.4. Novela de aprendizaje (Alberto Fuguet)	41
5.5. Novela estructurada en torno al viaje (Andrea Maturana, Sergio Missana)	44
5.6. Novela del desarraigo existencial (Gonzalo Contreras)	54
5.7. Novela de la orfandad (Carlos Franz)	58
5.8. Novela del realismo mágico (Isabel Allende)	59
5.9. Novela de la utopía (Luis Sepúlveda)	61
5.10. Novela neorrealista (Hernán Rivera Letelier)	64
5.11. Novela epistolar (Óscar Bustamante)	70
6. CONCLUSIÓN	73
6.1. Temas	73
6.2. Estructuras narrativas	76
7. BIBLIOGRAFÍA	78
7.1. Narrativa	78
7.2. Historia de la literatura y teoría literaria	80

PRESENTACIÓN

Como objetivo del presente Cuaderno de Facultad,¹ nos propusimos analizar tipos de novelas chilenas de fines del siglo XX hasta el momento actual, en cuanto estructuras narrativas que se despliegan en una dimensión espacio-temporal, estudiando, para ello, el modo de representar la realidad, el narrador como espacio de conciencia y voz íntima y las características que se presentan en la construcción del relato actual.

Considerando que la obra literaria nace dentro de una estructura social, toda novela es un documento que permite conocer la evolución de una comunidad y que revela la idiosincrasia del momento histórico en que se gesta. Da testimonio de forma directa, figurada o representada de una época, de una sociedad, de un tiempo, de una historia, de usos y costumbres, y del modo cómo la estructura social configura a los hombres y determina sus sentimientos, acciones y decires. Entonces, ¿qué valores culturales, éticos, estéticos, sociales, están presentes y proyectados en las creaciones literarias? ¿Qué puntos de contacto permiten reconocer rasgos de identidad cultural nacional?

Los escritores –románticos, realistas, naturalistas– asumieron la responsabilidad de transmitir un mensaje, una enseñanza a través de sus creaciones. De esta forma, intentaron generar una identidad nacional mediante determinados temas que buscaban descubrir el entorno: campo, mina, ciudad, mar, desierto; y los usos y costumbres dignos de ser imitados, conservados u olvidados. En la actualidad, en el marco de la cultura contemporánea que se abre a la globalidad y a la diversidad y que pareciera ignorar lo que identifica a una visión de mundo propiamente chilena, es necesario plantearse, con claridad, los temas específicos recurrentes que inquietan a los creadores literarios. Al leer la narrativa actual, se plantea una diversidad de intenciones y problemas existenciales que aluden a la contingencia diaria. Lo que dificulta identificar, con certeza, dichas temáticas.

No creemos que el pensamiento y la respuesta estén ausentes, tal vez no queremos o no podemos verlos, porque no nos gusta aceptar que, de alguna manera, intensifican la ruptura del mundo. Desde una nueva perspectiva de cultura y de pensamiento, la juventud se plantea y, con ello, nos obliga, nos exige, a replantear una actitud acorde con los cambios de nuestro tiempo y espacio.

¹ El Cuaderno de Facultad que presentamos reúne parte del trabajo realizado en el **Seminario Permanente de Investigación**: Grandes líneas temáticas y estructuras narrativas de novelas chilenas de la segunda mitad del siglo XX, DIUMCE DI 32 D2-01, en el que participaron académicas y alumnas de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, de Santiago de Chile. años 2002-2003: Carmen Balart, Irma Céspedes, Lenka Domic, Ximena Vergara, Leonor Dinamarca, Paulina Honorato, Ruth Mundaca, Sandra Núñez.

1. INTRODUCCIÓN

La obra literaria es una *creación lingüística* que estructura un mundo conforme los cánones válidos, vigentes en el momento de su creación. En novelistas chilenos nacidos en torno a la década de 1950, se centra nuestro trabajo. El año de 1973 significó un cambio profundo en la estructuración del pensamiento chileno, del que dan cuenta los narradores que hemos seleccionado. En sus obras, estudiaremos, desde una perspectiva analítico-interpretativa, *temas recurrentes y estructuras narrativas*, revisando los siguientes tipos de novelas: realista testimonial, sentimental, policial negra, de aprendizaje, de viaje, del desarraigo existencial, de la orfandad, del realismo mágico, de la utopía, neorrealista, epistolar.

Se ha dicho que la novela deber dar vida, ¿cuál es la diferencia entre la vida que vivimos y la que vemos en un relato? En la novela no se vive la existencia como la experimentamos en nuestra realidad; el novelista ordena la vida que se despliega en su mundo narrativo, según un *plan*, una *estructura*, que tiene una forma prefijada.

Analizaremos la construcción de novelas que responden a visiones distintas de mundo. Tomemos, a modo de ejemplo, dos estructuras novelescas, aparentemente, antitéticas: *la novela realista testimonial*, orientada a la representación de la realidad externa, donde la configuración de un suceso refleja lo que ocurre en el macrocosmos país; y *la novela sentimental*, centrada en el crecimiento interior de la mujer que, desde el reconocimiento de su sensibilidad, intentará comprenderse a sí misma y, por proyección, al entorno nacional. Ambas creaciones resultan disímiles en su intención creativa; pero, semejantes en el mensaje que entregan de repercusión espacio-temporal.

Cada estructura de novela constituye una construcción de lenguaje que se despliega en el espacio, lo que determina el mundo narrado, mas en ese mundo tienen que suceder cosas que se desarrollan en el tiempo y que implica un consumir y un consumirse.

2. PERSPECTIVA ANALÍTICO-INTERPRETATIVA

La perspectiva analítico-interpretativa exige *ubicarse en un momento* concebido como un *conjunto de creencias y sistemas* que se incorporan en una visión de hombre y de país que se refleja en *temas y estructuras de novelas chilenas a partir del último tercio del siglo XX*. Los textos se abordan considerando cuatro criterios:

- a) **Ángulo de la obra.** Analizar *el para qué explícito* en la novela permite determinar los paradigmas dentro de los cuales se mueve el autor, verificados explícitamente a través del narrador. La estructura de la obra que constituye un *comportamiento significativo* para el narrador, individual o colectivo, se da en una situación que configura el correlato histórico. Por ejemplo, *Fatamorgana de amor con banda de música*, 1998, de Hernán Rivera Letelier, habla de una historia de amor enmarcada entre un piano que se hunde en el mar y una banda de músicos acribillados en el desierto. Eros y Tánatos, el amor y la muerte, con inusitado acompañamiento musical, son las constantes de esta novela, que transcurre en Pampa Unión, pueblo minero del Norte de Chile: “Y así como algunas

familias traían animales vivos entre sus bártulos ... de alguna manera ellos habían logrado embarcar su gran piano de cola. Y en las bamboleantes noches de alta mar, bajo un cielo de crueles estrellas oxidadas, Elidia del Rosario, su desmejorada mujer, había tenido el valor de entretener a ese oscuro rebaño de gente apiñada en las tablas de cubierta tocando a Chopin. Y hasta se había dado ánimos, en la última noche de navegación, para declamar algunas rimas de Gustavo Adolfo Bécquer, su 'poeta del alma' como lo llamaba ella." (p. 7)

- b) **Obra como ángulo.** Función que cumple la novela a través de parámetros no reconocidos explícitamente por el autor. Es la sugerencia de *lo implícito* que subyace como un modelo de interpretación del mundo y que le corresponde develar al *lector o receptor*. Cuando un modo cultural de vida desaparece, se suele poetizar. La novela de Hernán Rivera Letelier manifiesta un mundo que muere y plasma una visión idealizada de la realidad. Pampa Unión es el espacio telúrico que enmarca la narración; no el lugar concreto, sino una Pampa Unión simbólica, arquetípica. Lo que revela la intencionalidad del autor, el para qué se escribe la novela: recrear imaginariamente un espacio en el que se desarrolló un hacer humano.
- c) **Sujeto e historia.** ¿Cómo se incorporan las ideas de sujeto e historia? ¿Casualidad o azar objetivo? ¿Autenticidad o abyección de los personajes? ¿Libertad o fatalismo/determinismo? ¿Domina lo fortuito indeterminado o lo necesario inexorable? Las interrogantes sobre la contingencia implican analizar si los personajes están concebidos como sujetos libres que desarrollan su sensibilidad y su capacidad de conocimiento y que son capaces de ejercer su libertad de elección o se presentan como sujetos-objetos, que actúan impedidos por fuerzas ajenas a ellos mismos. Es necesario verificar, desde la perspectiva del sujeto, los conceptos de protagonismo y libertad; y, desde la perspectiva de la historia, los de fatalismo y determinismo. En la novela citada, la fatalidad impone protagonismo en la medida que los personajes asumen la única libertad que la vida les permite: elegir morir con gesto sublime.
- d) **Idea de mundo implícita.** Nivel connotativo que revela, a través de su interpretación, el *sentido profundo o mensaje* de la obra. La novela de Hernán Rivera Letelier nos muestra que no somos dueños de nuestras vidas, pero sí del modo como morimos. Aprender a vivir es aprender a morir.

3. BREVE HISTORIA DE LA NARRATIVA EN CHILE

Los seres humanos somos autores de una novela: la historia que nos contamos de nuestra vida. A través de ese contarse, se identifica el que *es* con el que *fue*, y se proyecta en el que *será*. La palabra comunica la interioridad, el modo cómo uno organiza su mente, sus ideas para poder estar en el aquí-ahora. El sentido de lo narrado corresponde a la visión de mundo del contexto histórico social en el que se genera.

"Entre los araucanos se practicaba con dedicación el arte de narrar ... La narrativa mapuche puede dividirse en dos grandes grupos: los nüttram, o 'historias verdaderas' y

los *apeu* (también *epeu*), o sea piezas pertenecientes a la dimensión fantasía. Así: 'narrar' (sucesos históricos) es *nütramn*, 'contar' (cuentos, fábulas, etc.) es *apeutun* o *epeutun*. Tanto los *nütram* como los *apeu* tenían la función viva de educar y mantener los vínculos psicológicos de la comunidad indígena." (Koessler, Bertha, 1962, pp. XX y XXIV). Esta narrativa prehispánica se ve relegada frente a los relatos que el conquistador traía en su memoria. Aunque no lo sabían, los españoles se enfrentaban con un pueblo que tenía sus narraciones y las amaba.

Durante la Colonia nuestra narrativa privilegia los modelos españoles y busca, a través de poemas épicos, crónicas, historias, fábulas, una definición de identidad centrada en una inauténtica diversificación cultural. Se crea el mito de la tierra privilegiada, como un medio de incentivar a los europeos en la conquista y colonización de la tierra; pero, se la conquista y coloniza con parámetros europeos. Junto a *La Araucana*, de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), y al *Arauco domado*, de Pedro de Oña (1570-1643), surgen crónicas que pretenden crear una tradición propia: *Historia general del Reino de Chile*, del jesuita Diego de Rosales (fines S. XVI - mediados del XVII); *Histórica relación del Reino de Chile*, del Padre Alonso de Ovalle (1601-1651); *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*, de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1606?-1682).

Durante el siglo XVIII "multitud de historiadores de Chile cuentan y vuelven a contar las hazañas del pasado: Vidaurre, Carvallo y Goyenechea, Pérez García, continuadores de Rosales y Olivares. Y ... dos grandes voces, dos expatriados nostálgicos: un sabio naturalista, el Padre Molina, y un teólogo sublime, el Padre Lacunza, añoran en Italia el suelo nativo, el uno estudiando nuestra flora, planta por planta, cual si estuviera aquí ...; el otro, ... se consuela entre los profetas y los ángeles, apelando de su sentencia ante el Redentor, que ve venir en gloria y majestad." (Alone, 1954, p. 10)

Nuestra Independencia se gesta bajo influencia romántica, tendencia libertaria que nace de la voluntad de una clase alta, de ascendencia castellano-vasca, poseedora del poder económico que, antes de buscar la emancipación, pretendió mantener la lealtad a la corona, tras la invasión napoleónica a la Península y el nombramiento, como rey de España, de José Bonaparte. El 18 de setiembre de 1810, en Cabildo Abierto, don Mateo de Toro y Zambrano y unas 450 personas, "jefes militares y cabezas de familias de la aristocracia o prelados de las órdenes religiosas", (Frias Valenzuela, Francisco, 1967, p. 225) eligieron a la primera Junta Nacional de Gobierno, a imitación de las que, en España, se habían elegido como un modo de preservar la lealtad al rey. Los integrantes del primer Congreso, 4 de julio de 1811, juraron sostener la religión católica, obedecer a Fernando VII y defender el reino.

Durante el siglo XIX, la cultura chilena recibirá la influencia francesa, lo que no impide que, en los primeros narradores, influyeran los hispanos Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) y Mariano José de Larra (1809-1837). Éste último, el modelo que sigue Jotabeche en Chile, en sus cuadros de costumbres revela influencia del realismo y del naturalismo en que prima lo didáctico a través de una crítica de usos y costumbres. Espíritu presente en el Discurso de Incorporación a la Facultad de Humanidades, 3 de enero de 1861, de Alberto Blest Gana (1830-1920). Aconseja que las letras nacionales busquen "su inspiración en el estudio de los numerosos y acabados modelos que la literatura antigua y

moderna de la Europa nos ofrece ... Las letras deben llevar con escrupulosidad su tarea civilizadora y esmerarse por revertir de sus galas seductoras las verdades que pueden fructificar con provecho de la humanidad ... El estudio del corazón humano es reputado como un manantial inagotable de provechosa observación y como fuente de saludables lecciones que el escritor concienzudo puede transmitir a sus lectores, ya sea por medio de la pintura de cuadros históricos elegidos con juicioso tino, ya por el auxilio de la ficción que fácilmente se presta al servicio de las buenas ideas. [La novela] lleva la civilización hasta las clases menos cultas de la sociedad, por el atractivo de escenas ordinarias contadas en un lenguaje fácil y sencillo." (Promis, José, 1977, pp. 108-128)

A través de la historia, ha sido característico contar a Chile desde diversas perspectivas. En cada versión, se manifiestan interpretaciones divergentes para los hechos. La narrativa chilena durante el siglo XIX –Períodos Romántico y Realista– siguió las propuestas de Alberto Blest Gana y, en busca de una identidad nacional, permaneció vinculada a las costumbres del pueblo lo que llevó a incorporar a comienzos del siglo XX –Período Naturalista– la problemática socioeconómica y cultural de los obreros y de la clase media; y el tema del empobrecimiento y decadencia de sectores de la clase alta (por ejemplo, *La chica del Crillón*, de Joaquín Edwards Bello).

Junto a la influencia de Blest Gana, las generaciones posteriores reciben el legado de Pedro Prado y Augusto D'Halmar. En la tercera década del siglo XX, se manifiesta una tendencia anticriollista, el Imaginismo, que busca recuperar la imaginación como facultad básica de la creación artística y restituir su pureza artística a la literatura. Influye el precepto de Baudelaire: "*Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est me satisfait. La nature est laide et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.*"²

Desde mediados del siglo XIX y a lo largo del XX se producen crisis y convulsiones, producto de cambios estructurales en la sociedad y en el individuo. Chile no estuvo ajeno a estos movimientos. El nacimiento y difusión de ideologías políticas basadas en los derechos humanos genera una toma de conciencia de los derechos esenciales de cada hombre lo que se manifiesta con movimientos obreros que se inician con una huelga en Iquique y culminan con la masacre de mineros en la Escuela Santa María (1907).

En la década de 1930, en Europa se producen hechos significativos: el ascenso al poder de Hitler, en 1933; la Guerra Civil Española que lleva a Franco a asumir el poder total, en 1939. La depresión económica mundial de 1929, en nuestro país, culmina en 1931.

En Chile, entre 1946 y 1952, se desintegra el Frente Popular. Lo que significa el comienzo de un movimiento sindicalista con apoyo de los estudiantes y sus organizaciones culturales, especialmente las teatrales.³ Nuevas concepciones del mundo y del hombre se

² *Encuentro inútil y molesto representar lo que está ante los ojos, porque nada de esto me satisface. La naturaleza es fea y antes que lo trivial positivo, prefiero los monstruos de mi fantasía.*

³ En 1941, sobre la base del trabajo que desarrolló el Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), se organiza el Teatro Experimental de la Universidad de Chile; en 1943, se funda el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

difunden a través de los medios de comunicación masiva. Un ruso, Yuri Gagarín, nacido en 1934, es el primer hombre que viajó al espacio y orbitó la Tierra, en 1961, a bordo de la aeronave Vostok, dando inicio a la era espacial.

La preocupación social está presente en los escritores nacidos entre 1920 y 1934. La Generación del 50 reacciona contra el neorrealismo y rechaza la pervivencia de los ideales mundonovistas y las formas de expresión tradicional. Claudio Giamoni (1927), Jorge Edwards (1931), José Donoso (1924-1996), Enrique Lafourcade (1927), Guillermo Blanco (1926), y otros, desarrollan una conciencia estética que los impulsa a nuevos modos de representación de la realidad, que revela ocultos mecanismos irracionales. Superan la mirada realista en la interpretación del acontecer y del comportamiento personal y social. Conciben un mundo representado autónomo en el que encuentran cabida realidades deformes, hiperbólicas, distorsionadas, esperpénticas, morbosas, paranoicas. Culmina la búsqueda con la generación de un cosmos que no establece límite entre realidad e imaginación. El mundo no se concibe como una sucesión lógica de causa a efecto; la ambigüedad domina la creación de acontecimientos, personajes, tiempo y espacio. Fundamental, tanto en la interpretación del espacio físico como en la estructuración de la conciencia en cuanto espacio interior, es la concepción del mundo como un mosaico contradictorio, en que el tiempo fluye, pero a la vez permanece. La perspectiva con que se mira el orbe recreado acentúa lo imaginario, fantástico, maravilloso, mágico, que se instaura como el más rico componente del cosmos creado. Introducen acontecimientos sorprendentes y personajes de atributos hiperbólicos. Los espacios se configuran como irreales, revelando una desrealización simbólico-expresionista (José Donoso). Se evidencia la minimización de la conciencia individual como yo empírico, al denunciar que sus determinantes son convencionales y sociales (Luis Alberto Heiremanns).

Esta narrativa irrealista rechaza las formas no imaginarias: biografía, historia, cronología y ordena sus motivos conforme una lógica simbólica, lo que implica una nueva concepción y elaboración del tiempo. Se pretende configurar el tiempo de la conciencia, que no es cronológico, pues, en la interioridad de cada personaje, se da la recurrencia de situaciones, el cambio de enfoque, el entrecruzamiento de objetivos e intenciones. Dada su incapacidad para interpretar la realidad cambiante, el narrador básico se desintegra en numerosas voces y, desde la perspectiva laberíntica de la conciencia personal de las voces del narrador, se estructura un mundo complejo, de sentidos superpuestos en cuanto se conjugan, en la disposición narrativa, diversos espacios interiores generados en la conciencia de los personajes, como en *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso.

Son los primeros pasos hacia una forma narrativa que rompe la estructura tradicional de la novela moderna. Pareciera que, en esta visión, el inconsciente colectivo vislumbrara el cercano quiebre social, político y cultural.

Entre 1950 y 1964, surge la autodenominada Nueva Narrativa, marcada o quebrada por el Pronunciamiento Militar de 1973. Éste produjo un quiebre en el caminar paulatino del país, que dejó fuera del sistema político-social a los jóvenes creadores y a las promociones siguientes. Lo que parecía un país unido en busca de un destino, se evidenció como un collage de intereses que mostraba fracturas sociales, culturales, humanas. Dolor, resentimiento, en

un sector de la sociedad; afán, de otro, por continuar como si nada hubiera pasado. Significó para los autores una identidad escindida, sin diálogo con los literatos que los antecedieron. Algunos escritores nacieron fuera de Chile o partieron con sus padres, imposibilitados de retornar a la patria añorada; otros permanecieron en la clandestinidad.

A la situación propia de Chile se une, a fines del siglo XX, la imposición de una tecnología de vertiginoso desarrollo. El avance de los medios de comunicación y la difusión masiva de la computación e Internet, a partir de los setenta, han abierto nuevos conceptos socioculturales. Habitamos una *aldea global* y el mundo se ha empequeñecido.

Los escritores nacidos en torno a la década del 50, son herederos de los aportes de las generaciones de narradores que los precedieron. La fuerte vinculación histórico-social, que señalábamos como característica anterior a 1973, evidente en las narraciones sociales de Manuel Rojas, en las urbanas y rurales de Óscar Castro y de Marta Brunet, en los relatos psicológicos de María Luisa Bombal, en el realismo mágico de Fernando Alegría, en los cuentos policiales de Alberto Edwards y de Luis Enrique Délano, se mantiene en la narrativa posterior con significativas variantes.

¿Cómo se reflejan en temas y en estructuras narrativas estas concepciones? ¿Cómo afectan a la literatura? El golpe militar dejó a las generaciones jóvenes sin el apoyo de los escritores que les precedieron lo que los llevó, entre 1975 a 1985, a reunirse en talleres y agrupaciones, en busca de apoyo para sus convicciones ideológicas, sus compromisos sociales y para discutir sus producciones. Asociaciones como Unión de Escritores Jóvenes (U.E.J.), Agrupación Cultural Universitaria (A.C.U.), Colectivo de Escritores Jóvenes, fueron propicios para esos objetivos. Cuando, en 1982, regresó José Donoso al país, lo aceptaron como un maestro y participaron en su Taller Literario centrado en la narrativa. Las Ferias del Libro de Santiago facilitaron un mayor contacto entre los escritores-productores y el público-consumidor-cliente.

Nos ha interesado comprender qué características permanecen, qué innovaciones se infieren de esta narrativa: estructura, configuración del mundo, articulación de motivos y temas y analizar la relación entre pensamiento, cultura y literatura. Como generación acusan dolor por una historia personal, familiar y social quebrada, la que les ha valido el nombre de *generación huérfana*. La novela se transforma en un testimonio autobiográfico en el que no se logra superar la crisis; involucrados en su tragedia generacional viven “*una realidad violenta –o violentada– en la cual la vida parece moverse dentro de una fragilidad a toda prueba.*” (Díaz Eterovic y Muñoz Valenzuela, 1986, pp. 5-13).

La situación política generó para algunos escritores la necesidad de alejarse del país, pero, les permitió, a la vez, enriquecerse con el contacto de otras naciones: compartir experiencias socio-políticas, conocer innovaciones que incorporaron a su hacer literario. Mas, les generó problema con su identidad nacional. Los adultos en el exilio incentivaron en los jóvenes el apego a costumbres chilenas, como un modo de conservar una continuidad con lo que fuera su cultura tradicional, intensificando el recuerdo de una patria idealizada.

4. TEMAS DE LA NARRATIVA CHILENA ACTUAL

Los temas de la novela chilena actual dan cuenta de la crisis que vivió el hombre contemporáneo a lo largo del siglo XX. El discurso narrativo refleja esta crisis e intenta crear nuevos parámetros, buscar inéditas posibilidades y romper con lo tradicional, introduciendo, si es necesario, patrones de cultura de minorías. Como un modo de incorporar lo desconocido para la cultura común, integra nuevos significados, en una visión de mundo más tolerante. Así, recurre a la incorporación de cosmovisiones primitivas, que llevan a contrastar entre un mundo *primitivo*, libre, y uno *civilizado*, consumista.

4.1. EL SUJETO Y LO SUBJETIVO - EL OBJETO Y LO OBJETIVO

Consideramos *sujeto* a la persona creadora de nuevas opciones y que desarrolla la capacidad de producir inéditas realidades; capaz de definir el proceso histórico de su devenir y el de su comunidad gracias a la conciencia que posee del contexto y de su ser social integrado en un momento histórico en que puede actuar. Crea historia en cuanto desarrolla voluntad de acción y, con visión de futuro, proyecta nuevas posibilidades. El *sujeto individual* actúa en el micro-espacio; el *social*, auto-organizado y organizado con otros, actúa como fuerza social en el macro-espacio de su comunidad.

El ser *sujeto* de su propia existencia, permite reconocerse como un *yo* activo o pasivo del vivir individual y social. Este reconocimiento posibilita distinguirse de los otros, lo que incita a preguntarse: ¿Quién soy?, ¿dónde estoy?, ¿qué relación tengo con los otros?, ¿qué es la realidad?, ¿qué es el mundo?, ¿construyo o no el cosmos?

Debemos distinguir entre el *sujeto* que conoce y piensa el mundo y a sí mismo: *sujeto cognoscente y pensante*, de los *objetos externos e internos* que el sujeto puede percibir, observar, distinguir y conocer.

La trama de la novela *El daño*, 1998, de Andrea Maturana, se entrega a través de un relato autobiográfico. Cada protagonista, Elisa y Gabriela, va contando a su interlocutora lo que le sucede y, mientras ello ocurre, ambas van levantando el mundo de la obra, convirtiendo sus íntimas confesiones en narración. El lector entiende los hechos acaecidos por los recuerdos que se comparten a lo largo de una peregrinación que, aparentemente, no las llevará a parte alguna. En este tránsito, lleno de remembranzas, cada una trata de reconstruir su espacio personal que creía perdido y de verse en una realidad que la lleve al camino del encuentro consigo misma y con la vida. Así, se configura la acción narrativa y se nos permite conocer la interioridad de los personajes.

A partir del viaje, las mujeres comienzan a intimar y a descubrirse a través de los diálogos, risas, silencios, llantos. Se hace evidente la necesidad del otro para configurar un ambiente que permita que cada una se confiese; desde ese momento, las protagonistas se yerguen como sujetos capaces de autorreconocerse con sus culpas y temores frente a la vida que les tocó vivir y se dan la oportunidad de darse cuenta de cuanto han contribuido para que el círculo en que están inmersas siga funcionando como una opción propia. El tiempo

que dura el viaje y las circunstancias que lo acompañan permiten la ruptura del *sin sentido* interior, ya que la distancia de los hechos reales y el encontrarse en la soledad de sí mismas influye en la visión posterior de estos hechos y en el curso de la historia de cada una.

En el mundo novelesco de *El daño*, se manifiesta la idea de sujeto mirado bajo el prisma de la mujer: un ser de intimidades sumido en un mundo de revelaciones, de sensaciones, de cuestionamientos y de imágenes que tienen que ver con el recuerdo. Elisa siente su dolor; Gabriela pretende adormecerlo. El sujeto, en la obra, es un ser dual: siente y piensa; y es por medio de su pensamiento racional que logra sacar fuera sus sentimientos y sensaciones para lograr comprender su intimidad y asumirse como ser humano. Es decir, utiliza la racionalidad al hablar, al atar cabos sueltos, al compartir con el otro su mundo.

Hay una *objetividad*, un *afuera*, que es reflejo de una *subjetividad*, un *adentro*, una aridez y una soledad desértica que es representación de la interioridad de cada una de las protagonistas. Quizás es lo que nos entrega la novela: el asumir que estamos solos en el mundo y que lo único que nos acompaña en nuestro andar es nuestro propio ser.

4.2. REALIDAD EXTERNA E INTERNA Y REALIDAD POÉTICA

Realidad externa es un modo de designar los *objetos*; de donde derivamos *objetividad*: una realidad diferente al *sujeto* que la vive, observa, analiza. “*Hoy cayó el muro de Berlín*” (Serrano, Marcela, 1996, p. 13), es una información que pertenece a la realidad exterior, al correlato histórico. Lo que determina dos perspectivas: (a) una, externa a la obra, que se refiere a la circunstancia histórica, a la caída del muro, que provocó, en la esfera del cosmos político mundial, un antes y un después; dicho hito, con el transcurrir temporal, va quedando, cada vez, más alejado del presente del lector; (b) otra, que alude al tiempo virtual que se activa con la lectura, que dinamiza un mundo estructurado mediante el lenguaje que se reitera en sus coordenadas y se abre a diversas posibilidades interpretativas. La inclusión de esta aseveración como frase incoativa del fabular, implica una ruptura del límite entre el mundo real y la ficción literaria. No se trata de una información periodística, sino de la formulación de un motivo central, que nos introduce en la *realidad poética* de *Antigua vida mía*.

También puede ser objeto de estudio la *realidad interior* del sujeto. En la realidad poética, construida por el narrador, a través de la palabra creadora de mundo, queda abierta la posibilidad de que el objeto que un sujeto observe sea su propio actuar, sentir o pensar. En este caso, la realidad observada es percibida desde la subjetividad del propio narrador-observador, lo que se advierte en *Explicación de todos mis tropiezos*, 1995, de Óscar Bustamante. Esta novela se estructura como una carta que Carlos Overnead envía a su primo Francisco Overnead. El narrador, en primera persona, se dirige a un tú receptor, el primo pudiente, con el cual compartió la infancia, con la finalidad de moverlo a compasión y solicitarle una ayuda económica que, cada vez, se hace más urgente. La novela resulta un estudio de la actitud reactiva del protagonista, inhabilitado para construir su vida y que se siente víctima de acontecimientos, incapacitado para darles solución.

Los sentidos permiten percibir la realidad externa e interna; pero esa realidad sólo existirá en la medida en que el sujeto la interprete para sí, se haga consciente de ella. Entonces, llega a constituir un *orden*, un *mundo*, un *cosmos*, un *universo*, un *sistema*, dentro del cual el sujeto actúa o no conforme su valoración de los objetos. Lo que llamamos mundo es una elaboración personal. El *mundo* construido en la interioridad de Carlos Overnád no corresponde a la realidad externa; se trata de una interpretación de los hechos que revela la desadaptación y el desorden psicológico del protagonista.

4.3. SISTEMA DE INTERPRETACIONES O DE CREENCIAS

Todos elaboramos, en relación con la realidad externa, un *sistema de interpretaciones* conforme el cual actuamos. Constituye un *sistema de creencias* que permite movernos en el caos de la contingencia temporal. En el mundo poético, se reflejan estos sistemas de creencias, que guardan relación con el concepto de devenir histórico que tienen los personajes, y que, a su vez, tiene el autor, y, además, nos permiten determinar las razones que mueven a los personajes y al narrador en una determinada dirección.

El sistema de creencias de *En voz baja*, 1996, de Alejandra Costamagna, queda sintetizado, *de forma explícita*, en dos epígrafes, concordantes con el concepto de tiempo del deterioro, que no estructura mentalmente la realidad, según una proyección de trascendencia del presente, sino que el sujeto se desgasta en la inmanencia de un presente fugaz. ¿Cómo podría configurarse un mundo orientado hacia un mañana con un sentido superior, si el peso del presente desacraliza y el sujeto creador no es capaz de otorgarle valor a la vida humana? La novela *sugiere un doble sentido*: (a) da cuenta de una crisis de los valores tradicionales; y (b) propone la generación de nuevas actitudes vitales basadas en la búsqueda de autenticidad, lo que daría lugar a una revaloración del hombre y de la vida.

Le es inculcado a cada persona el sistema de creencias, desde antes del nacimiento, por su comunidad familiar y social. Forma parte de la educación y permite una integración al núcleo social y a la comunidad. El sistema de creencias da significado a las instituciones y a las palabras. En ocasiones, los interlocutores necesitan confirmar el significado de los vocablos, tan rica es la connotación que le asignan:

“Una imagen de infancia.

Violeta llegando a mi casa con una caja de cartón en las manos ...

—¿Me la puedes guardar? ... ¿Cuál es el lugar más tuyo de toda tu casa, donde no llegue nadie más que tú?

... —Mi cama.

Subimos silenciosas hasta mi habitación. Me quitó la caja y ella misma la metió debajo de la cama ... Se disponía a partir cuando le pedí una explicación.

—Mañana es la famosa mudanza y sé que nadie va a respetar mis cosas ... Por eso quiero que tú guardes todos mis tesoros hasta que pase el peligro, cuando hayan arreglado la casa nueva. Así nadie puede botarlos ... Me los vas cuidar, ¿verdad, Josefa?

Al día siguiente me abordó en el primer recreo.

—¿Dormiste sobre mis papeles? ¿Nadie los ha tocado?

—¿Son papeles? —pregunté asombrada. No me había prohibido abrir la caja ... a pesar de mi curiosidad, no me atreví—. ¿No dijiste que eran tesoros?

Me miró entre arrogante y sorprendida.

—Sí, son tesoros."

(Antigua vida mía, p. 18).

En la narrativa del último tercio del siglo XX, se advierte una crisis en los sistemas de creencias, lo que impulsa a buscar nuevos referentes que amplíen el mapa mental. En *Antigua vida mía*, de Marcela Serrano, vemos cómo la convivencia con una huérfana, hija de madre mapuche y padre mestizo, enriquece, primero, a Cayetana y, luego, a su hija, Violeta, con la cosmovisión indígena. La visión de mundo cristiano-occidental se amplía con la interpretación de mundo primitivo: "*Cayetana, sentada junto al fogón escuchó historias de su raza y aprendió de ellas. La joven mapuche le hablaba de los espíritus tutelares, de los antepasados a quienes la machi llama con la rama de canelo, echándole mudai —licor de trigo bendito— ... Le habla del pillán, explicándole que no es el diablo como creen los blancos, sino el espíritu que los cuida. Llamaba al cielo Tierra de arriba, y eso Cayetana nunca lo olvidó.*" (p. 156)

Desde la perspectiva del sistema de creencias, el mundo de una novela puede girar en torno a sucesos en los que el narrador participa directamente o en forma indirecta como testigo; o bien el relato puede enraizarse en el ser y sentir del protagonista y, desde ese punto de vista, mirar y narrar el mundo. Lo hizo Marta Brunet, María Luisa Bombal; en la actualidad, Marcela Serrano, Alda Contreras, Diamela Eltit. La historia se internaliza y la narración pareciera nacer de la entraña de la sangre.

El hombre es un ser de interpretaciones: vivir es valorar y *encantarse* con la evaluación del universo. Es decir, creer en esa interpretación y luchar por realizarla en el mundo objetivo. El hombre enferma e incluso llega a morir cuando se desencanta y no puede reenchantarse. Si no muere en el plano objetivo, cae en crisis y saldrá de ese estado cuando elabore una nueva interpretación de la realidad que lo encante nuevamente. Podemos concebir la evolución de la humanidad como la historia de los sucesivos encantamientos que han permitido el crecimiento de la interioridad humana. Desde ese encantamiento, el creador concibe su obra.

4.4. SISTEMA LINGÜÍSTICO

El sistema de creencias se expresa a través de otro sistema que se aprende: el *sistema lingüístico*. El lenguaje es una función psicológica del ser humano que responde a la necesidad de comunicarse. Se concreta en la *lengua*, un sistema de expresión de una comunidad determinada, y se realiza en el *habla* personal: "*El lenguaje y la lengua son datos abstractos, condiciones de posibilidad de la palabra, que las encarna asumiéndolas para hacerlas pasar al acto.*" Hay "*una jerarquía de grados de significación desde el simple sonido de la voz ... hasta la palabra humana efectiva, cargada de intenciones particulares, mensajes de valores personales.*" (Gusdorf, Georges, 1957, p. 7)

La *lengua* está en la interioridad de cada sujeto que pertenece a la comunidad lingüística y es un modo de interpretar a los objetos y a los individuos. De allí las diferencias estilísticas, semánticas, de los sujetos y el modo cómo los narradores componen morfosintácticamente su decir. Una lengua además de constituir un sistema de complejos dispositivos anatómicos, fisiológicos y psicológicos, es un *modo de concebir el mundo*, que conforma la mente del usuario a un esquema fundamental⁴ y permite la comunicación y la interrelación de los integrantes de un sistema comunitario.

Mediante este instrumento, los hispanohablantes expresan sus ideas, captan el mundo y se comunican entre sí. En cada época, en cada región, se introducen modificaciones formales que no alcanzan a afectar la estructura del sistema lingüístico, lo que genera un modelo de diversidad dentro de la unidad. Al funcionar, en lo suprapersonal y en lo personal, a nivel consciente e inconsciente, el idioma constituye, en cuanto comunidad, a los hablantes.

La lengua estructura nuestra mente en la elaboración interna de los conceptos, entrega modelos de pensamiento e impone patrones lingüísticos conforme los cuales expresamos dichos pensamientos. Son modelos culturales y corresponden al momento histórico que vive la comunidad hablante y que, inconscientemente, los selecciona entre las posibilidades que ofrece un idioma. La lengua es dinámica y se adapta a los cambios culturales y generacionales. A través de la evolución temporal, podemos distinguir estilos y formas preferenciales de discurso.

La *palabra* significa, describe, narra, expone, propone, convence, insinúa, y cada actitud del hablante implica un tipo de discurso. Según la concepción que se adopte, la palabra es absoluta o arbitraria. El emisor elige la forma que satisface su necesidad de comunicarse o la que le permite expresar su interior. La *palabra absoluta* apunta a la esencia y es *verdadera*. Si se la concibe como simple *denominación*, es *relativa* al sistema cultural dentro del cual se emplea y se convierte en un instrumento para hablar.

En la creación literaria, la palabra trasciende la función comunicativa interpersonal para crear una realidad que es ficticia, sostenida en el lenguaje y que es tan eficaz que parece más real que lo que llamamos realidad. ¿Quién no conoce la existencia de “Macondo” (*Cien años de soledad*), “Comala” (*Pedro Páramo*), “Santa María” (*La vida breve*)?

La tradición racionalista intentó describir de modo lógico una realidad sociocultural. Mas la metodología y la retórica objetivas no entregan una imagen de una sociedad; lo que sí logra un artista. Por ejemplo, José Donoso habla de los estratos socio-culturales chilenos; y, sin describirlos en su realidad física, étnica o cultural, crea su atmósfera de vida. No le corresponde al artista caracterizar, ni demostrar, ni teorizar la realidad presentada, le basta con crear el contexto de la existencia humana.

⁴ Nuestra lengua, derivada de una lengua imperial, como el latín, fue definida por Antonio de Nebrija en cuanto instrumento – “*siempre la lengua fue compañera del imperio*” – que ayudó y afianzó la conquista de los primitivos habitantes del Nuevo Mundo. (Oliver Asín, Jaime [1939]: *Iniciación al estudio de la historia de la lengua española*. Zaragoza. Heraldo de Aragón, pp. 227-228).

La literatura se caracteriza por la índole sincrética de su medio de expresión: el lenguaje no es sólo conceptual, es eufonía, dinamia, movimiento, expresión personal y comunicación social. La polivalencia y riqueza del objeto literario permiten que la literatura abarque la multiplicidad de las experiencias socio-históricas vividas por la humanidad. Únicamente, el lenguaje poético puede reflejar en su imaginativa visión holística una realidad. Cuando Umberto Eco no logró avanzar en el análisis racional del fenómeno semiótico, se sintió impulsado a expresarlo a través de la novela.

Lo indeterminado es externo al hombre y está constituido por los objetos. Al clasificar los objetos, el lenguaje impone un orden a la realidad caótica, que es una elaboración racional, lineal de causa-efecto. Para el creador, esa conceptualización resulta insuficiente; ella no expresa la riqueza subjetiva de la experiencia vital. Entonces, recurre al lenguaje poético: lo objetivo, a través de un proceso de alusión y elusión, se internaliza, se hace espacio íntimo y retorna al mundo objetivo bajo la forma de la palabra símbolo.

Detrás de toda expresión lingüística, hay *modos* de ver la realidad, según funcione lo creativo, imaginativo, intuitivo, lógico o racional. Cuando frente a la realidad con afán científico, se dice algo de algo, se teoriza, se transforma la realidad en objeto y se la somete a *parámetros o modelos*, que dan legitimidad a esa observación. El discurso de la ciencia está obligado a adoptarlos.

¿Debemos mirar la cosa en sí o considerar el contorno? La realidad de la novela naturalista –Emilio Zolá, en Francia; Mariano Latorre, en Chile– corresponde a un diagnóstico sociológico que se agota en sí mismo; diferente a la realidad concebida como un horizonte abierto, lo que sucede con la novela realista de Fedor Dostoiewski, de Honorato de Balzac, de Marta Brunet. El mundo novelesco requiere estar ubicado en un momento histórico, al que trasciende para lograr, consciente o inconscientemente, validez universal. El narrador se instala en la realidad en cuanto conciencia histórica, aunque no manifieste su concientización de este hecho. Esta concreción implica un contenido y un contorno o contexto, que revela una visión de mundo.

En la obra artística no se explica un mundo, se crea un mundo, estructurado según un proceso interior que no es racional. Leer una obra es una dinámica que nos trasmuta de lo contingente, a lo imaginario, en cuanto se trata de una interpretación hecha imágenes. Al lenguaje creador de mundo llamamos *mimético*. El lenguaje mimético trabaja con la connotación antes que con la denotación. Sugiere a la intuición, no informa a la razón; y requiere interpretación antes que lectura racional.

Necesitamos revisar el problema de la conciencia histórica concebida como una *forma de instalarse* en la realidad para explicarla. Varios de los actuales narradores chilenos, periodistas de profesión, transforman una noticia en narración lo que contribuye a que su *conciencia histórica los instale en la realidad*, pero no logran una interpretación que permita sustraerse a los hechos y proyectarse al futuro. Lo podemos apreciar en *En voz baja*, 1996, de Alejandra Costamagna; *Las infantas*, 1998, de Lina Meruane; *La rebelión de las nanas*, 2000, de Elizabeth Subercaseaux. Cuando el narrador da explicaciones racionales, el lenguaje pierde su carácter mimético y el lector se distancia del encanto creador.

4.5. EXPRESIÓN LINGÜÍSTICA

¿Qué mueve a un escritor a intervenir en lo narrado? La necesidad de apelar al lector con un objetivo determinado. Un ejemplo de la preocupación por el lenguaje y sus posibilidades estéticas y significativas nos ofrece Carlos Cerda. Julia Medina, personaje de *Una casa vacía*, 1996, trabaja en la Vicaría de la Solidaridad como encargada de escribir los testimonios de las víctimas de la represión militar. A su oficina, llega Graciela Muñoz Espinoza, la Chelita; al transcribir su relato Julia vacila “y el dedo se detiene antes de caer sobre la tecla ¿Cómo ponerlo? Ella ha dicho: que a gritos daba instrucciones a **otros**. Y no a los otros. Si escribo a los otros, se entiende que son los otros que ella ya había visto, que conocía, que sabe de qué otros se trata. Daba instrucciones a **otros** indica que ignora quiénes son, sólo sabe que se trata de esas personas que presintió sin ver, apostadas en los alrededores del edificio, vigilando. Hay que poner entonces **a otros** y no a los otros. La omisión de ese artículo marca la diferencia, la sensación distinta, incompleta, la experiencia amputada, la ceguera que impone la venda. Ahí se abría la puerta hacia lo oscuro, desde ese momento y durante muchos días no iba a poder ver absolutamente nada. ¿Entonces la sacaron vendada a la calle? ¿La vendaron ya en su propia casa? Sí, ahí me vendaron. Ya en la calle no podía ver nada.” (p. 139)

Interpretación de una realidad en la que, a través de un análisis lingüístico, se hace más fuerte el impacto que la escena descrita provoca. Aunque, se trata de un análisis racional, la intencionalidad del hablante impacta al lector. Es un lenguaje mimético que no se dirige a lo racional, sino al inconsciente.

La selección de vocabulario, la construcción de oraciones, la primacía del verbo o del sustantivo, determinan marcas estilísticas sobre las cuales el estudioso de la literatura debe detenerse para dar una correcta interpretación a lo leído y comprender la intencionalidad del narrador. En la ordenación que la mente da al entorno, puede circunscribir el objeto dentro de un tiempo y un espacio mediante el proceso de nominación; o bien, ese objeto puede ser comprendido en su dinámica, en su proceso de cambio, mediante el verbo y sus formas temporales. Un escrito en el que prima el sustantivo o la adjetivación nos habla de un producto definido, concretizado, conceptualizado en su estaticidad. Si prima el verbo, la intencionalidad se carga hacia el proceso, y nos habla de aquello que está en vías de llegar a ser otro del que es.

Observemos el diferente ritmo del tiempo narrativo, determinado por el empleo de sustantivos, adjetivos y del modo infinitivo que con sus formas infinitivo, participio y gerundio sintetiza e integra en lo nominal, el hacer: “Hubo un punto, con Marcelo, al principio de todo, en que nos quedamos mirando y nos preguntamos si valdría o no la pena arriesgarnos a esa historia que podía atar por los pies, como una ola de una fuerza enorme. Fue antes de irnos a la cama. Cuando a raíz de una broma suya, yo enganché y él enganchó con eso de que yo enganchara y comenzamos a salir para conversar o ir al cine, y luego a tomarnos un café. Si hay que ser honesta, debería decir que yo me habría acostado con Marcelo el mismo día de la broma o antes, cuando lo veía pasear por los pasillos de la universidad y me preguntaba quién sería.” (Maturana, Andrea, 1997, p. 61). Más que narrar, Gabriela describe, para sí misma y para su amiga, una situación con sus accidentes, sentimientos y suposiciones. Ritmo lento para recordar el comienzo de una relación que se quiere

olvidar por el daño que causó. Frase fundacional de una historia que, culturalmente, no podemos dejar de relacionar con el bíblico *en el principio*. El proceso empezó en un quedarse mirando y en un íntimo silencio; pero, en realidad, había empezado antes. Este narrar para otro contrasta con el paréntesis que cierra la confidencia: “(Ella es tan clara. Una palabra exacta para cada cosa ...)” p. 64.

El tiempo propio de la narración es el pretérito, pero las cosas ocurren en el presente y, a veces, nos dejan prisioneros de un momento. El narrador maneja los tiempos verbales y hace actual el pasado. En la novela citada de Andrea Maturana, Elisa habla desde el presente para entregarnos una situación dolorosa y reiterativa que marca su vida:

“—Creo haberte dicho —digo en tono monocorde, soportando apenas la tensión— que lo conocimos con Gabriela, que nos dio un lugar en su patio y que no pasó nada. Es más, que me encantaría —el acento de esta última palabra es totalmente intencional— que hubiera pasado más de algo con ese tal Franco ...

No se da vuelta a mirarme ...

—A quién habrás salido tan puta —dice con tono grave, como el de un salmo.

En un segundo, algo se quiebra. Me ha dicho muchas veces ese tipo de cosas, con el afán confuso de expiar su propia culpa y a la vez odiarme por ella. Pero esto va más allá de mis límites, que no son fáciles de sobrepasar. Tengo la certeza de que está buscándose lo que va a venir: la paciencia no está, últimamente, entre mis virtudes. Y me niego a terminar ahí la conversación que ella sí pretende dejar ahí.” (p. 188)

Dadas las características señaladas, no nos extraña que sea pertinente hablar de un lenguaje generacional a través del cual se expresa un mundo quebrado y que determina un estilo cuyas particularidades ilustra Diamela Eltit, *Los trabajadores de la muerte*, 1998. Numerosos quiebres semánticos, morfosintácticos afectan a su decir y a la construcción de mundo. También narra en presente. Una taberna, al atardecer un grupo de mendicantes e inválidos esperan el momento en que se abra el albergue en el que pasarán la noche:

“Ahora la tarde cae ... Se viene cayendo encima esta tarde, arrastrando una considerable nube calurosa que tiñe de irrealismo el albergue más solicitado con que cuenta la ciudad ...

Ubicada a un costado del albergue, la taberna, a estas horas no da abasto para atender a sus múltiples parroquianos ...

Cuando entra al bar la niña del brazo mutilado se produce una fracción de silencio ... Las miradas de los parroquianos se posan en la figura de la niña, pero luego, con un vértigo errático, se desvían hacia cualquier punto indefinido. La niña se asoma sobre lo alto de la barra y el encargado le alcanza un vaso lleno de vino. Se lo acerca, cuidando de no mirarla de manera directa, se lo entrega precaviendo que su mano no la toque, le pone el vaso de vino sobre el mesón mientras intenta atenuar ese leve temblor que lo recorre ...” (pp. 13 y 14).

En un mundo que se quiebra y nos deja en el sin sentido del no ser y del no saber, se busca angustiosamente algo que oriente. Consciente de su hacer narrativo la propia Diamela Eltit nos entrega su vivencia y nos da la clave para entender una de sus novelas, *Vaca sagrada*, 1991:

“Cuando levanté la cabeza, comprendí que escribiría sobre ellos. Un poco decaída entendí que me internaba por un camino riesgoso, pero supe que lo haría porque mi corazón estaba congelado y necesitaba con urgencia un poco de calor.

Inicié el angustioso viaje tras mis propias pistas abriendo un jeroglífico por los extramuros de mi mente ...

Inmersa en la tarea de componer, las imágenes se empezaron a condensar en mi interior en un desorden absoluto que casi me hizo desistir ... Aunque intentaba imponer una lógica, se cruzaban sensaciones que pertenecían a lugares diversos, y desde esos márgenes intrusos me abocaba a la tarea de examinar mi presente despojado de cualquier otra actividad como no fueran la monotonía y la ausencia de acontecimientos que me permitieran distinguir la diferencia entre los tiempos ...

Una gran parte del tiempo me mantuve recluida en mi pieza, esperando que mi mente adquiriera la calma necesaria para abordar la fatiga del viaje ...”
(pp. 187-188)

La obra se entrega *en y por* el lenguaje, esto implica, por una parte, sujeción a un sistema de reglas, conceptos: lo denotativo, y, por otra, a *algo* que trasciende lo expresado y tiene que ver con la creación del espacio-tiempo en que viven los personajes, que connota paradigmas simbólicos que sugieren la visión de mundo del autor y de una época. Esto nos induce a considerar las *opciones valóricas*, que integran la cosmovisión que se plasma en la obra; no siempre conscientes, pero que dan una visión de lo que un país es.

El *ángulo de la obra*, su *para qué explícito*, permite reconocer los parámetros en que se mueve el autor. Por ejemplo, Carlos Cerda asume la interpretación realista del mundo propia de los escritores de las generaciones anteriores y con ese modelo plasma su concepción de hombre, de su entorno y del hacer histórico del Chile de la transición. Su obra, *Una casa vacía*, ¿trasciende ese primer parámetro?, ¿qué captamos desde nuestra perspectiva de lectores?, ¿se descubren otras funciones que no sean el dar cuenta de una época, de un aquí-ahora?, ¿se abren nuevas perspectivas que otorguen a la obra universalidad?

La respuesta no la pueda dar, en su plenitud, el lector coetáneo del autor; ambos están inmersos en la misma contradicción vital. Las generaciones posteriores estarán en condiciones de descubrir si la obra trasciende o no su contingencia histórica: si crea un mundo sostenido *en y por* el lenguaje, que supere lo fenoménico, para encarnarse en la riqueza del símbolo y enraizarse en la universalidad del mito.

4.6. IDENTIDAD/DESIDENTIDAD CHILENA

A través del análisis de novelas, desde el último tercio del siglo XX en adelante, intentamos captar rasgos de identidad o de desidentidad chilena que nos permitan establecer parámetros entre diferentes obras de autores nacionales. Una de las facetas caracterizadoras de nuestra modernidad nos pone frente al fenómeno de la universalidad. Surgen una serie de interrogantes relacionadas con el concepto de *lo chileno*:

- a) ¿Qué significa *ser chileno*? ¿Es un gentilicio que indica lugar de procedencia? ¿Es una realidad geográfica? ¿Se trata de un modelo mental que nos individualiza? ¿Qué pasa con los hijos de diplomáticos que se desplazan de una nación a otra? ¿Qué sucede con los chilenos nacidos en el exilio o que se educaron fuera de Chile? ¿Qué ocurre con Dauno Tótoro: nació en Moscú; estudió en Canadá, Argentina, Chile; y, como periodista recorre el mundo?
- b) Revisemos la lista de escritores contemporáneos chilenos, llama la atención la permanencia lejos de la *patria* de muchos de ellos. ¿Son chilenos: Alejandra Rojas, Luis Sepúlveda, Hernán Rivera Letelier? ¿Qué sucede con Isabel Allende, que ha residido durante más de 25 años, en el extranjero?
- c) La novela chilena de fines del siglo XX se ha expandido *más allá de los límites geográficos* y un escritor es chileno cuando asume la patria y sus tradiciones.
- d) ¿Qué tipo de cultura se aprecia en novelas publicadas en Chile a partir del último tercio del siglo XX? ¿Dónde está lo real visible? ¿De qué forma se sugiere lo implícito, que subyace como un modelo de interpretación del mundo y del ubicarse en la realidad?
- e) Pareciera que, muchas veces, se piensa una realidad desde *parámetros culturales extraños*: ¿globalización?, ¿realidad virtual? Se incorporan teorías ajenas para definirnos, se inventa un país que no es el propio, se analiza a Chile desde perspectivas foráneas, relegándose la mirada propia, afincada en la tradición valórica que se proyecta con visión de futuro. Frente a la mundialización se insiste en la necesidad de definir las tradiciones que nos identifican.

Un aspecto destacable es el modo como en nuestra narrativa actual se ha expandido el universo narrado. No es el espacio urbano o rural de Chile. El escenario es el mundo y los personajes se desplazan de uno a otro lugar, como habitantes de la Tierra y no de un país determinado. Roberto Ampuero refleja su periplo biográfico en *Nuestros años verde olivo*, 1999: Valparaíso - Leipzig - Cuba - Europa; pero, también, da cuenta del quiebre de la democracia chilena y de la dolorosa desilusión de los ideales revolucionarios.

En *La sonrisa del caimán*, 1999, encontramos a Marco Buitrago, un periodista que narra en primera persona la experiencia que le significó ser contratado por una anciana polaca, Marie Alida Karwecki, para encontrar a su hija Sofía, nacida en un campo de concentración en Treblinka. Describe a Santiago como una ciudad que pudiera estar ubicada en cualquier lugar geográfico:

"Hacia un calor poco habitual para principios de noviembre, y la ciudad se cocinaba a fuego lento. Cualquiera con dos dedos de frente se habría quedado encerrado en casa ... Sudaba sin ninguna elegancia mientras atrave-

saba al borde del desmayo la Plaza de la Constitución, bajo la mirada severa de decenas de guardianes inmaculados.

Tenía por norma resistirme a viajar en metro, no ir al centro a menos que fuera estrictamente necesario, evitar ese ambiente de perpetua tristeza, la gama de grises sucios y vaporosos de las fachadas de los edificios, a tono con la atmósfera de la capital. Pero era día de pago, y valía la pena el sacrificio ...” (p. 5)

A pesar de lo general de la descripción, se reconoce la ciudad que se complementa con la visita al cerro Santa Lucía:

“Caminé sin prisa por la Alameda al oriente, en un acto de despedida privada de todo aquello que me parecía insufrible. Trepé a la deriva los vericuetos y escalones del cerro Santa Lucía, sin prestar mayor atención a las decenas de parejitas adolescentes que se besaban y manoseaban en cada rincón ...

Tardé algunos minutos en recuperar el aliento en la cumbre de aires enraecidos por esa nube oscura que los santiaguinos respiramos sin reparos, apoyado en el cañoncito que apunta insolente, ridículo y taponado, directo al vigésimo piso de la torre de cristal del Banco de Tokio.” (pp. 47-48)

Distintivo del ser chileno parecieran ser el desarraigo y la orfandad; no tener tradiciones, esforzarse por enraizar en algo, buscando siempre otro lugar. Son rasgos asumidos por la nueva novela chilena; por caso, *El lugar donde estuvo el paraíso*, de Carlos Franz. En esta novela, prima la descripción, la cual etiqueta, por ejemplo, al Cónsul, el padre de Anna, la protagonista, en el desarraigo, entrando y saliendo de un lugar, yendo de una mujer a otra, intentando la libertad sin sentido, desapegado, solo. Anna, el Cónsul y los otros personajes son seres de paso. Más que caracterizado, el progenitor pareciera definitivo en su calificación, estático: *“Y allí, tres grados bajo aquella línea imaginaria que divide al mundo, estaba el Cónsul esperándome. Es fácil reconocerlo. Si lo vieran no se equivocarían. Es ese hombre maduro y solitario que siempre encontramos fumando en los andenes. No sabríamos decir si acaba de llegar o se prepara para irse. Lo único cierto es que no pertenece a ese lugar, que va de paso, que no planea quedarse ...” (pp. 13-14)*

Similar sensación de desarraigo se percibe en la novela de Óscar Bustamante, *Explicación de todos mis tropiezos*. Carente de la voluntad necesaria para construir su futuro, para diseñar su propia trayectoria existencial, ante los hechos, Carlos, el protagonista, reacciona sin proyecto vital, fijado en el quiebre de su matrimonio. A este personaje, se le puede aplicar el análisis del ser chileno que realizara Joaquín Marcó, 1946, descarnado juicio que parece válido 50 años después: *“Lo más trágico de este panorama es que sentimos desconfianza de nuestro propio círculo y nos resistimos a tomar la responsabilidad como individuos ... El pobre y el rico, el dirigido y el dirigente son esclavos de los demás; hacen lo que no quieren hacer; se divierten con lo que les desagrada; van donde no lo desean, son comparsas ... El problema cultural y mental chileno es una consecuencia de la revolución económica y moral del mundo moderno y está agravado por el efecto de cambios intensos en la estructura social: grupos de mayor cultura que sienten el temor de perder los medios económicos con que satisfacen sus deseos y necesidades; grupos primitivos, que se desplazan hacia arriba y descubren una vida nueva en el progreso material.” (Marcó, Joaquín, 1946, pp. 17-18)*

En novelas recientes, se advierte valoración de la tradición prehispánica a través de la influencia de la narrativa oral. Esta raíz de nuestro narrar se mantiene viva en el pueblo. La recoge el folclor y se actualiza a través de los ‘cuenta cuentos’ y de los medios de comunicación. Algunos escritores han sabido recoger esta tradición ancestral de los pueblos que habitaban este continente antes de la llegada de los españoles. Su huella se vislumbra en la construcción de mundo y de personajes que plasma en su primera novela, *La penumbra*, 1999, Alda Contreras Briceño.⁵ Especial interés merece la recreación que del pasado y la tradición hace en su obra y que parece responder a un intento de buscar respuesta a interrogantes que habrían quedado sin contestar en el ámbito de la investigación científica: *“Nada es posible hacer sin que quede escrito en alguna parte, en algún Manuscrito invisible, porque ahí reside la memoria de los pueblos. Figúrese ¿qué es una persona sin recuerdos? Simplemente alguien sin conciencia de sí. ¿Y qué sería de un pueblo sin conciencia, que ha dejado que le borren sus recuerdos? Creo que aunque sea dolorosa, hay que asumir esa memoria porque es la de uno, la nuestra.”* (p. 237). Los escritores, al encarnar una tradición popular, se nutren de la tradición que trasmite el espíritu de una raza y de una cultura que se constituye en instancia salvadora que permite conservar y salvaguardar una herencia milenaria (usos y costumbres mapuches).

Los hechos narrados en *La penumbra* ocurren en dos lapsos correlacionados por el hacer humano. Los acontecimientos del último tercio del siglo XIX están protagonizados por los mapuches en la época en que Orélie Antoine pretendía ser reconocido como soberano de La Araucanía. Los sucesos entre los años 1970-1973, por Eustaquio La Raíz y sus descendientes. Las acciones ocurren en dos espacios geográficos: Santiago de Chile y Abidós, pequeño pueblo perdido en la sierra de Nahuelbuta. El mensaje de *La Penumbra* es el hecho de que para construir nuestra identidad chilena, debemos integrar dos pilares fundamentales: la tradición hispana y la indígena:

—“La profecía que corre entre los indios de Cautín ... esperan un hombre blanco ... un semidiós que unirá a todos los caciques de la Araucanía para llevar la guerra hasta la capital ...

—¿De dónde sacó todo eso?, inquiere el Coronel, bajando el tono.

—De una india, mi Coronel ... de una india joven que andaba merodeando por los alrededores de Abidós ... es una machi de la región de Cautín que tiene por misión, junto a un grupo de brujas, anunciar la llegada de un hombre rubio, enviado directo de los dioses araucanos. Mi Coronel, el liberador tiene un nombre ...

—¿Y cuál es?

—Orélie —repite el Coronel y musita, anotando con su voz punzante en el aire, en su cerebro: Orélie ...” (pp. 58-59)

⁵ Alda Contreras Briceño nació el 8 de marzo de 1950, en Santiago. Estudió Periodismo en la Universidad de Concepción y se diplomó en Antropología Histórica de América Andina en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, ciudad donde permaneció tres años. Se radicó, posteriormente en Bruselas donde vivió 11 años.

5. ESTRUCTURA NARRATIVA

Los narradores actuales se plantean con mente abierta frente a las estructuras tradicionales y construyen sus narraciones, utilizando diversos recursos que pueden afectar al narrador, al mundo creado o a la relación que se genera con un lector. En sentido amplio, podemos distinguir dos grandes grupos: la novela testimonio, crónica de una situación crítica en que los narradores se ven involucrados directamente; y la creación narrativa propiamente tal, que implica en el autor una capacidad para distanciarse de la contingencia con el fin de vislumbrar un más allá posible. En ambos tipos de novelas, muchos lectores se sentirán identificados, ya que retratan, cada una en su estilo, a personajes de ficción que no difieren en sus motivaciones, esperanzas, frustraciones de las personas reales.

5.1. NOVELA REALISTA TESTIMONIAL (Carlos Cerda, Alejandra Costamagna, Sonia González)

La novela testimonial realista busca documentar la realidad inmediata, con el fin de entregar verosimilitud a lo que describe; por ello, el desarrollo del tiempo es lineal. Los hechos narrados son realistas, las fechas están indicadas con exactitud o bien se alude a un momento histórico determinado que sustenta la verdad del relato. La historia presentada es contemporánea al autor y el plano histórico se integra con el plano de la invención. El ofrecer hitos temporales permite al autor exponer los hechos en orden lógico y acentuar la verosimilitud de la ficción. El lenguaje, para acercar el relato a todo lector, se caracteriza como habla local: modismos y formas coloquiales y dialógicas directas.



• *Una casa vacía*, de Carlos Cerda⁶, publicada en 1996, es un auténtico documento de un tiempo histórico-social que, en Chile, significó una transición a la democracia, período de gracia durante el cual se permitió que exiliados regresaran, por razones familiares, por un breve lapso al país. El narrador, de corte realista, relata desde la interioridad de sus diversos personajes y, ubicado en la mente de cada uno de ellos, devela los sentimientos que experimentan en determinadas situaciones.

La novela se divide en tres partes: “La restauración”, “La grieta” y “El derrumbe”, división que corresponde al desarrollo lineal de la historia de la casa descubierta, adquirida, restaurada y celebrada, a través de la cual el narrador nos muestra, no sólo diversas etapas personales y familiares, sino el quiebre que significó el proceso histórico de 1973, en todos los aspectos de la vida social. La *casa vacía* se transforma en un símbolo de la realidad nacional y encierra un secreto que se cierra sobre los que se reúnen en el asado con que se celebra la inauguración. Al conocer la solución de ese enigma que encierra la casa, se derrumba no sólo la reunión social, sino también la falsa reconciliación del matrimonio.

⁶ Carlos Cerda nació en Santiago en 1942 y murió en 2001. Tras el golpe de estado, en 1973, se exilió en Alemania, donde se doctoró en literatura en la Universidad Humboldt, Berlín. En 1985, regresó a Chile. **Cuentos:** *Por culpa de nadie*, 1986. **Ensayos:** *La traición de los generales*, 1974. **Poemas:** *Chacabuco: voces en el desierto*, 1994. **Novelas:** *Morir en Berlín*, 1993; *Sombras que caminan*, 1999. Su libro póstumo: *Escrito con L*, se presentó, en 2001, en la Feria Internacional del Libro de Santiago.

Todo se inicia, incluyendo la novela, (*perspectiva explícita del narrador*), a partir del momento en que Cecilia y Manuel descubrieron la casa. Desde el punto de vista del matrimonio que se desintegra, se abre el cosmos narrativo con lo que podríamos considerar un destello de esperanza: *“La tarde en que la vieron por primera vez se preguntaron cómo era posible que una casa tan linda hubiese estado tanto tiempo vacía. Ahora sí se podía hablar de una oportunidad irrepetible, una oferta que sería de locos despreciar. Esta es la oportunidad, mi lindo, le dijo Cecilia a Manuel esa noche, y el hombre descubrió en las palabras de su esposa una ternura olvidada.”* (p. 13)

El párrafo pertenece al Capítulo 1 que se llama *La Restauración*. Se refiere a la *restauración de la casa*; pero, para la expectativa del lector, podría tratarse del matrimonio y es lo que espera el padre de Cecilia al ofrecerles esa oportunidad. Proyectándose más allá de la anécdota, podría ser, igualmente, la restauración del país.

Celebrar la restauración de la casa con un buen asado, parece una excelente idea:

“La idea del asado surgió entre los primeros bostezos, luego de recordar una vez más el follaje de los árboles. Cecilia se inclinó sobre Manuel para hablarle con tal dulzura, que éste no pudiera ignorar. Manuel descubrió una nueva juventud en los ojos de su mujer, ahora tan cerca de los suyos.

Y cuando estemos instalados inauguramos la casa con un asado, lo preparamos ahí, bajo ese árbol tan grande, ... capaz que para esa fecha Andrés ya esté retornado, el pobre ... acuérdate de que era el dueño de la casa ...” (p. 15)

Aunque se conocen desde la infancia, los acontecimientos han separado a amigos y parientes. Cada invitado ha desarrollado una vida personal, independiente de los otros. Será una oportunidad para el reencuentro. La celebración ofrece, además, la oportunidad para reunirse con el que fuera el antiguo dueño de la casa, Andrés: *“Esa misma noche lo llamaron a la casa de sus padres para invitarlo. Andrés los saludó con entusiasmo, se alegraría de ver a Manuel después de tantos años, recibía todos los días una nueva invitación, voy a quedar con el hígado en la mano. Cecilia le habló de los innumerables arreglos que debieron hacer en la casa y de lo deteriorada que estaba, mientras le hacía guiños de complicidad a Manuel. Andrés dijo que se alegraba por ellos, prefería eso a que la hubiesen comprado unos desconocidos ...”* (p. 27)

Andrés es el amigo retornado de su exilio que, autorizado para despedirse de su padre agonizante, visita a su familia. Se reencuentra con un Chile que conoce y desconoce. A través de su familia y de los que fueron sus amigos, se revela para él, otra realidad.

La casa ofrece un secreto. Le corresponderá a Julia Medina, quien asume la perspectiva más impactante, el develarlo: *“Con Julia habló por lo menos una hora. A Cecilia le divertía la incontinencia verbal de su amiga, esa metralla de sarcasmos e irreverencias que disparaba sin pausa, temerosa tal vez de que en la tregua de un silencio acechara el peligro, la caída de la máscara ... Claro que le encantaría ir al asado, con tal de que no se lo pasen toda la noche haciéndome preguntas sobre la Vicaría, el temita me tiene las que te dije como platillo y el colon enrollado hasta la faringe. Sí, voy, seguro que voy, ¿Qué lleve a Andrés? Anda sin auto el pobre. Claro, si llegó hace tres días, difícil que ya tenga un*

auto. Bueno, que me pase a buscar, en taxi ... además que ganas de ver a Andrés, escuchar a los retornados te levanta el ánimo, ¿no crees? ... Andan tan perdidos los pobres, creen que si no vuelven luego se van a perder lo que llaman 'la coyuntura decisiva', ¿te das cuenta? Siguen en lo mismo, juran que el caballero cae este año, pobrecitos ... El año decisivo le dicen." (p. 29).

Julia con su verborrea pretende olvidar su verdad: "Ella era una de las tantas mujeres viudas, sin pareja, que se pasaban los días en los tribunales, en las antecámaras de las cárceles, en las parroquias ... Sí, Julia era una de esas viudas, pero en su caso se trataba además de una viudez que habría podido acreditar con documentos legales; su esposo no pertenecía al contingente de desaparecidos, sino de los fusilados. Sin embargo, como en el caso de los desaparecidos, también en este, aun cuando se acreditaban el fusilamiento y la defunción, se desconocía el lugar de la sepultura, si puede llamarse sepultura al punto ya olvidado del desierto donde el cadáver fue escondido." (p. 36)

La Segunda Parte, *La grieta*, muestra la falacia que implicó la restauración que sólo correspondió a la parte física de la casa, pero que no logra ocultar una terrible historia que involucra a todos los invitados. Paulatinamente, se va conociendo la verdad: Andrés, al partir al exilio, dejó la casa encargada a su hermano y de la renta vivió en Europa: "¿Quién la arrendó, entonces? Mi hermano Sergio nunca me contó nada, con recibir los dólares que me mandaba a Berlín, a mí me bastaba." (p. 108) ¿Cómo explicar el deterioro en que la encontraron Cecilia y Manuel? En medio de la frivolidad de la reunión social y de los comentarios acerca de los arreglos, Julia empieza a reconocer algunos detalles de los que le habían hablado en la Vicaría de la Solidaridad y reconoce que en ese lugar había funcionado "el Centro de la Dina conocido como La Venda Sexy." (p. 141)

Con estos antecedentes no es de extrañar que la Tercera Parte signifique *El derrumbe* del matrimonio, de la familia, de la sociedad, tal es la *idea de mundo implícita*. El carácter realista de la obra no se abre al anhelo de superar *el derrumbe*. Los personajes están *predeterminados* en un mundo sin esperanzas.



•En voz baja, de Alejandra Costamagna⁷, recrea una variante del motivo de la búsqueda del padre: primero, detenido; luego, deportado y, por último, desaparecido de la vida de su hija predilecta que sólo lo reencontrará para una total decepción. La novela está condensada en dos epígrafes que revelan el *sistema de creencias explícito* que orienta el tema y estructura el cosmos narrativo de la novela.

El primer epígrafe alude a la creencia de que la historia humana se mueve por la traición y no por el acto sublime de la generosidad heroica: "Al arte y a la historia sólo se entra por la puerta de la traición. Si San Martín no hubiese traicionado a sus maestros, si Da

⁷ Alejandra Costamagna nació en 1970. Estudió periodismo y Comunicación Social en la Universidad Diego Portales. Novelas: *En voz baja*, 1996, libro que escribió con ayuda de una beca Fondart; *Ciudadano en retiro*, 1998. Cuentos: *Las malas noches*, 1999.

Vinci no hubiese traicionado a sus maestros, ninguno de ellos permanecería hoy en la memoria de los hombres". (Dalmiro Sáenz, en *La patria equivocada*). Concorde con este epígrafe, la novela plasma un universo de traiciones, lo cual implica no poder darle un sentido superior humano al tiempo histórico; por lo tanto, el orden, el plan, la estructura del mundo narrativo debe revelar esa intrascendencia humana. De este modo, en los personajes, con la sola excepción de la criada sureña, faltan los valores tradicionales; no son capaces de amistad, ni de relaciones familiares auténticas, ni de lealtad, ni de fidelidad, ni de asumir compromiso, lo que determina relaciones familiares inauténticas.

El segundo epígrafe implica desacralización del mundo e imprime un tono casi épico a una circunstancia carente de trascendencia: "*En camiones, garrafa al hombro se pidieron monumentos a los héroes de Chile y fogatas para un mundo de pompas de jabón*". (José Angel Cuevas, en *Mundial del sesentaidós, Adiós muchedumbres*).

Desde la perspectiva del *mensaje implícito*, esta novela de carácter testimonial se cierra en su propia búsqueda y no ofrece salida alguna. Termina la obra con intrascendentes palabras, que aluden a un mensaje implícito que debe ser decodificado por el lector: "*A Gustavo le voy a pegar las mariposas al lado del ataúd a ver si siente una cosquilla –dije al aire, y pensé que si llegaba a viajar a Méjico haría eso. Después me moriría un poco en cámara lenta y ya no hablaría más*" (p. 172). Más que una novela que se proyecta, aparece como un relato del aquí-ahora. ¿Crítica? ¿Denuncia? Falta de horizontes para una juventud que no puede reconocerse como libre y agente decisivo de su propio destino.

Los *personajes* aparecen planos, *sin capacidad para intervenir y decidir sus destinos*. Sometidos a una voluntad ajena que los gobierna, sus vidas aparecen como un absurdo, tal es la *idea de mundo implícita* que se maneja en la novela. Sólo se puede hablar *en voz baja* y esperar la muerte como sentencia irremisible.



• *El sueño de mi padre*, 1998, de **Sonia González**⁸, es una narración autobiográfica, en la que su protagonista, Teresa, en un intento por encontrar a Julia, su hermana, antes de que su padre muera, va recordando acontecimientos de su pasado: la huida de su hermana con Miguel, Susana y la sociedad de los que "*quieren recordar*", su niñez, su matrimonio, su separación, el regreso a casa de sus padres, su encuentro con Joaquín y su conocimiento de sucesos y personas relacionadas con detenidos desaparecidos.

La motivación de Teresa parece clara: reconstruir el sueño de su padre, Simón, quien, siempre intentó desde que sus hijas eran pequeñas, apartarlas de todo lo que pudiera causarles daño o coartar su felicidad: tener una familia, como la de él, con hijos y armonía. Sin embargo, Julia se involucró con un hombre casado, con un comprometedor pasado político y huyó de casa para trabajar en la búsqueda de la verdad de los detenidos desaparecidos.

⁸ Sonia González Valdenegro nació en Santiago, en 1958. Estudió en el Liceo Dario Salas e ingresó, posteriormente, a la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Entre sus publicaciones, tenemos *cuentos*: *Tejer historias*, 1986 y *Matar al marido es la consigna*, 1994.

Susana, cuya madre ha desaparecido, es una amiga de la niñez, que pertenece a esa organización y ayuda a Teresa a conocer esa realidad que desconocía. De este modo, le deja un libro con nombres y datos sobre los detenidos desaparecidos (D.D.) y le indica, por medio de un mensaje, que busque a Joaquín. Éste le arrendaba una casa a Julia y es quien la comprometió, junto a Miguel, en una tarea que pretendía delatar a Roberto (jefe de Sergio, esposo de Teresa), involucrado en la desaparición de la madre de Susana.

Al final del relato, Teresa asume la misión de Julia. Visita a Roberto, secretario de un Ministerio de Gobierno y le entrega una foto en la que aparece él junto a la madre de Susana y a Miguel, el mismo día en que ésta desapareció. Le cuenta que Julia y Miguel dejarán el país, pues son perseguidos por la policía y le explica que su única motivación es encontrar a su hermana. Roberto le dice que la policía actúa para proteger a Julia, a su familia y a Sergio y le propone que cierre ese capítulo, ya que recordar acontecimientos del pasado a nadie le traerá beneficios. Agrega que puede ayudar a Julia a huir del país.

Teresa ha caído en una trampa. Ahora conoce hechos que no se pueden olvidar y que requieren de una respuesta y de una verdad. Por otro lado, su padre, que la mantuvo alejada de ciertos fantasmas y temores, se muere y ella necesita recuperar el anhelo que lo sostuvo con vida hasta este momento, aunque esto signifique aceptar y olvidar.

La noche en que su padre muere, regresan Sergio y Julia, quien espera un hijo. Teresa se resiste a entrar en la habitación, pero ahora Sergio, ya no su padre, le dice que no tenga miedo. Teresa asume su presente y toma una decisión: volver con Sergio y olvidar. En su nueva existencia, adopta una hija; la bautiza Susana, en honor a la otra, y acompaña a su marido en su nuevo cargo en el gobierno. El sistema ha ganado. Pero, ella despierta algunas noches y se hace el propósito de recordar, "*aunque eso no sirva ahora, de nada*".

Llama la atención en esta novela, su forma. Los *acontecimientos presentados de forma explícita* corresponden a recuerdos, por lo tanto, asistimos a una narración a través de imágenes o representaciones mentales de la protagonista. Cada capítulo da cuenta de un instante en el acontecimiento que se recuerda. No existe un orden establecido de estos momentos, pudiendo darse en forma correlativa o espaciada. El lector debe encontrar el sentido a esta estructura, con el fin de dar coherencia a su contenido.

Las historias yuxtapuestas se ordenan en torno a los siguientes ejes temáticos y temporales: (1) El sueño del padre que motiva a Teresa a buscar a Julia. (2) Los recuerdos asociados a este sueño: la niñez, su casa, su barrio, su abuela, los temores del padre el día del bombardeo a la Casa de Gobierno, el cumpleaños de Susana, la celebración del nuevo presidente (Allende), el encuentro con la madre de Susana, la desaparición de ésta. (3) Su matrimonio con Sergio y las razones de su separación: la falta de hijos, la soledad, el trabajo de Sergio en el Ministerio, en el que nunca ha querido involucrarse en su rol de esposa. (4) La relación de Julia con Miguel, que compromete a Susana, a Joaquín, a la situación política de los detenidos desaparecidos y a Roberto, el jefe del marido de Teresa.

Como todo padre, el sueño de Simón era que sus hijas fueran felices, que no tuvieran miedo, que se sintieran protegidas. Para ello, debían seguir sendas convencionales y desechar

lo que estuviera más allá de la muralla que él había levantado. Sin embargo, existen tres momentos en que el padre siente miedo: cuando conoce a la madre de Susana, cuando es elegido el Presidente Allende, cuando bombardean la Casa de Gobierno.

Los recuerdos de su niñez son el aval que necesita Teresa para encontrar a Julia. También, la impulsa a buscar, el motivo de cuestionamiento del sueño del padre, que se ha distanciado de Julia, pues ésta ha entrado a un mundo donde está desprotegida y será perseguida; orbe del que tendrá que huir, abandonando para siempre su hogar y el sueño elegido por su progenitor. Ahora que su padre enfermo ya no puede hablar con ella, Teresa lo hace a través de sus recuerdos (marcados textualmente por el uso de paréntesis) y decide que vale la pena el viaje que emprenderá en busca de su hermana. La motivación de Teresa, es devolver las esperanzas a su progenitor; es decir, *el sueño al padre* para, tal vez, impedir su muerte.

La huida de su hermana ocurrió poco después de su separación con Sergio, por lo tanto, también se cuestiona su vida con él y su decisión de separarse. Sin saberlo en forma consciente, sus añoranzas se van enlazando con la situación política del país, cuyas verdades desconoce; pero, que, luego, no podrá olvidar.

Los antecedentes que entrega Teresa, en forma desordenada, nos permiten identificar los ejes ordenadores e inferir el *mensaje implícito*: el destino está presente en la vida de esta familia. La trama política que envuelve a los personajes, comienza cuando Teresa y Julia, de la mano de su padre, van al cumpleaños de Susana en un hotel de la capital y ven, por primera y última vez, a la madre de ésta. ¿Es *el destino o el azar* el que relaciona la vida de los personajes? Miguel, el futuro amante de Julia, es amigo de la madre de Susana, y esposo de Nancy, amiga de la familia de Teresa que ha llegado del exilio en Alemania. Roberto, el jefe de Sergio, esposo de Teresa, era amigo de Susana y Miguel. ¿Es una coincidencia que Miguel se acerque a Julia o que Teresa trabaje en la oficina de turismo que Susana maneja, o que, con el pretexto de ayudarla a encontrar a su hermana, Joaquín induzca a Teresa a contactar a Roberto en un intento por involucrarlo políticamente? ¿Qué lleva, realmente, a Teresa a emprender su viaje en busca de Julia? ¿Qué la anima, verdaderamente, en sus recuerdos: su necesidad de mantener vivo el sueño del padre o el deseo de saber una verdad política que desconoce y en la que se sabe, intuitivamente, desde pequeña, inserta?

El regreso a su antigua vida, al final del relato, parece darnos una respuesta: de día se sentirá segura, porque, pese a no contar con la protección del padre, sí cuenta con Sergio y el poder político que lo acompaña. Ha aceptado su rol dentro de la situación política vigente, ya que, con ello, ha ayudado a su hermana en su propio escape. No obstante, de noche, despertará sobresaltada por viejos fantasmas y miedos. Ahora, conoce la verdad, pero nada puede hacer por cambiarla. Su consuelo es su hija adoptiva, el de su memoria, el nombre de Susana que repetirá cada vez que hable con su pequeña.

La *idea de mundo implícita* está marcada por el contexto político de la dictadura y la obra pretende ser un testimonio de una realidad que, pese a todo, vale la pena recordar. Por

otro lado, pretende rescatar valores familiares al presentar el hogar como el espacio en que todos estamos protegidos y somos felices, un lugar en el que la figura paterna es esencial, un ámbito al que todos podemos volver cuando hemos fallado o estamos solos.

El sueño de mi padre es una novela en la que resulta fácil verse identificado ya que retrata un grupo humano que no difiere mucho de los anhelos de la mayoría. La autora elige la capacidad de recordar como el ámbito espiritual donde radica la fuerza que mantiene viva a las tradiciones y a la gente que conocemos y que admiramos. El recuerdo es el medio valedero para conocernos a nosotros y a quienes nos rodean.

En forma pesimista, la novela nos indica que el sistema es inviolable. Pese a que los pensamientos no tienen barreras y los podemos llevar a donde queramos, nada salvará al padre de Teresa de la muerte; nada se sabrá de la madre de Susana y de otros desaparecidos; Julia tendrá que huir y su padre no conocerá al hijo que espera; Roberto seguirá su ascendente carrera política y Teresa volverá con Sergio. Sin embargo, queda una esperanza: siempre se podrá recordar lo que otros quieren enterrar. Todos poseemos un sueño por el que vale la pena luchar.

5.2. NOVELA SENTIMENTAL (Marcela Serrano)

Este tipo de relato plantea una intriga amorosa, donde mujeres y hombres son víctimas y sufren las contradicciones sociales de la vida cotidiana, sin embargo, estos seres derrotados, pueden superar ese estado gracias al amor que se impone, finalmente.

Tradicionalmente, la mujer había sido formada para cumplir y someterse a ciertos cánones que la sociedad había establecido como propios del ser femenino: madre, profesional, dueña de casa, esposa sostenedora del equilibrio hogareño. Bajo estos parámetros, no se cuestionaba lo que era realmente el sentir femenino. El hombre cumplía el rol de sostenedor económico y procreador de la familia.

La literatura chilena fue fiel reflejo de esta tradición que se mantuvo casi igual desde la Colonia. Las pretensiones de que la mujer tuviera vida autónoma de las orientaciones masculinas, fueron consideradas aberraciones de mentes desquiciadas que pretendían destruir a la familia. Hubo mujeres vanguardistas en su conducta para la época que les tocó vivir y que recibieron, por ello, el rechazo social. Es el caso de Teresa Willms, quien puso término a su vida al no encontrar un espacio para desarrollarla.

En pleno siglo XX, Marta Brunet, María Luisa Bombal, verdaderas adelantadas para su época, marcaron con sus novelas y sus vidas el inicio de la creación literaria femenina, acudiendo en sus obras a temas que revelaban el sentir de la mujer: sus sueños, sus deseos de ser amada, su entrega, sus frustraciones. María Luisa Bombal cree en el amor y su espiritualidad la lleva a trascender el amor físico a planos de gran pureza. En *La amortajada*, manifiesta el sentimiento de amor-pasión de la mujer que ama sensorialmente y que desea

entregar su tierna sensualidad al ser amado. Es el descubrimiento intuitivo del hombre, que, al tomarla de la cintura y *“alzarla en la delantera de la silla”*, la hará sentir lo masculino con un sello de protección y dominio: *“Me encontraba al pie de la escalera, sacudiendo las ramas cuajadas de gotas de un abeto. Apenas alcancé a oír el chapaleo de los cascos de un caballo cuando me sentí asida por el talle, arrebatada del suelo ... Segundos más tarde, mientras me sujetabas por la cintura para ayudarme a bajar del caballo, comprendí que desde el momento en que me echaste el brazo al talle me asaltó el temor que ahora sentía, el temor de que dejara de oprimirme tu brazo. Y entonces, ¿recuerdas? me aferré desesperadamente a ti murmurando –Ven– gimiendo –No me dejes–; y las palabras –Siempre– y –Nunca. Esa noche me entregué a ti nada más que por sentirte ciñéndome la cintura.”*

En las novelas de Ana María del Río, *Los siete días de la señora K*, y de Marcela Serrano, *Nosotras que nos queremos tanto*, encontramos mujeres que, aunque cumplan distintos roles sociales: una es dueña de casa (la señora K); la otra, una mujer profesional (María), las dos buscan algo, acorde con su propia perspectiva: su verdad, su tiempo y su espacio, para encarnarlo en un singular destino, proyectado desde una voz personal que se expresa fiel a su idiosincrasia.

La novela actual de estructura sentimental plantea un proceso temporal centrado en la evolución de la protagonista que va viviendo diferentes etapas que le significan autonomía personal y el descubrir algo ignorado de sí misma. Pero, si no puede o no se atreve a desarrollarse, simbólicamente, se encierra en su torre interior, sin asumir su vida, ni superar las presiones y el castigo de la sociedad.

El encuentro con el otro, alguien diferente a lo conocido hasta ese momento, implica una etapa de revelación de sí misma, lo cual conlleva el necesario proceso de crecimiento interior que se refleja en un exterior más desafiante ante el mundo. El crecimiento es por la posibilidad de auto-comprenderse y entender al otro, lo que significa tener una mirada amplia sobre el mundo, ya no sólo el conocimiento de una mitad del cosmos, sino el reconocimiento del mundo en su diversidad. El nuevo conocimiento significa la aceptación de dos mundos divergentes, dos tiempos distintos, dos historias disímiles, dos visiones de mundo. La protagonista, si se atreve a resaltar su carácter heroico y superar pruebas y obstáculos que la detienen, puede transformarse en la posibilidad de acercar ámbitos históricos contemporáneos, pero disímiles. Ella puede ser el puente, la comunicación entre un espacio y otro, entre un mundo y otro.

La revelación está asociada al sentimiento del amor, el atreverse a abrirse al otro para que éste se acerque humanamente, sin avasallar ni doblegar. Esto permite superar el tiempo-espacio individual, para que el Yo y el Tú, el Yo y el Otro (o lo Otro), se conozcan y reconozcan, se creen y recreen en el presente y en el futuro de la trascendencia, lo que le otorga un sentido más pleno a la vida, ya sea individual, de pareja, familiar o social. La comprensión es de carácter temporal, se despliega en el tiempo y se interioriza en el personaje. En ese proceso temporal, se descubre lo que uno no sabía de sí, que se revela en el encuentro con el otro, y que, generalmente, se encarna en el amor de pareja.



• *Nosotras que nos queremos tanto*, de **Marcela Serrano**⁹, explora el mundo confesional de las mujeres en la mitad de sus vidas, quienes se desenvuelven en un mundo que muestra las banalidades de la condición humana. La novela es la historia de cuatro amigas íntimas y compañeras de trabajo (Ana, Sara, Isabel, María), quienes, en el verano de 1990, deciden reunirse en una casa a orillas de un “*lago lejano y verde al sur de Chile*” (p 17) a instancias de Ana, que ha arrendado dicha casa en otras temporadas. La diferencia: ahora están solas, sin esposos e hijos: “*Aquí sólo hay mujeres ... somos tan parecidas todas, es tanto lo que nos hermana. Podríamos decir que cuento una, dos o tres historias, pero que da lo mismo.*” (p. 16)

El espacio sureño de Chile sitúa la historia en un presente, desde el cual se vuelve la vista hacia un pasado doloroso, solitario, marginal, donde se entremezclan recuerdos de infancia, romances, circunstancias políticas. Asistimos a una verdadera terapia femenina, una especie “*de juego entre el vacío y el lleno*”, pues la narradora ha querido “*destapar el silencio de la mujer*”.

La voz narrativa que prima es la de Ana, la mayor de las amigas, quien se constituye en una especie de confidente, que adopta una actitud protectora. También, asume la función de un escribano y se autoasigna la misión de testimoniar por escrito el recorrido de vida que han seguido desde que formaron una especie de cofradía. Narra en primera persona, aunque es enfática al aclarar que “*yo no soy protagonista de estas páginas ... En el fondo, tenemos todas –más o menos– la misma historia que contar.*” (pp. 15-16) El discurso de Ana está atravesado por las voces de las otras mujeres, quienes narran los mismos o similares acontecimientos desde su propio punto de vista, desde el modo cómo las afecta o no la situación, resultando perspectivas diferentes para abordar un suceso.

La crianza de Ana estuvo determinada por dos mujeres: la madre, la cual le inculcó valores tradicionales y conductas que debía seguir tanto en el matrimonio como en la vida y la nana, Morelia, quien la cobijó de niña y la apoyó de mujer.

Los “*cuadernos de anotar la vida*” de Clara, en *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, constituyen un referente de esta novela. La necesidad de registrar los sucesos y de ordenarlos en un sentido nuevo, es visualizada como una función que compete a la mujer. La historia es contada por ella, desde su perspectiva, entregando su versión de los acontecimientos. La función escritural que autoasume Ana, en cuanto portavoz de la historia de un grupo, dota a la novela de un carácter ritual. La mujer reflexiona sobre su vida y la de otras mujeres al escribirla; y se refleja sobre ella misma para mirarse en el espejo del pasado.

⁹ Marcela Serrano nació en 1951. No se formó en talleres literarios; sí gracias a las lecturas de novelistas claves en el tratamiento de la mujer y en el tema de la sensibilidad de lo femenino: María Luisa Bombal, Mercedes Valdivieso, Elisa Serrano (su madre). **Novelas:** *Nosotras que nos queremos tanto*, 1990; *Para que no me olvides*, 1993; *Antigua vida mía*, 1995; *El albergue de las mujeres tristes*, 1997; *Nuestra Señora de la Soledad*, 1999; *Lo que está en mi corazón*, 2001. **Cuentos:** *Un mundo raro*, 2000.

Los hechos no constituyen una sucesión anecdótica que transcurre ante los ojos del lector. Hay una voz femenina que habla y escribe, que deja un testimonio que adquiere el valor de un documento que sugiere la búsqueda de una ubicación para la voz femenina. Se requiere un ámbito desde y para la mujer, hablado por ella misma y manifestado en el texto escrito. Se trata de la mujer que reclama y pide su espacio femenino en un mundo que era marcadamente masculino; incluso la historia de mujeres había sido entregada desde una voz masculina. Éste es uno de los valores de las novelas de Marcela Serrano.

La novela, de acuerdo con las coordenadas de su época, está entregada a un público acostumbrado a los medios de comunicación, en un lenguaje más bien directo de la elaboración del texto. Asimismo, una permanente alusión a marcas de producto de consumo indican el nivel socioeconómico de los personajes, seres característicos de su tiempo, en que, muchas veces, domina el *dime qué compras y te diré quién eres*.

Los elementos estructurantes del relato: alusión a hechos y lugares concretos en un apego al realismo, entendido como la búsqueda de verosimilitud con lo que asumimos como mundo cotidiano, personajes estereotipados e imágenes provenientes de la publicidad, responden a la intencionalidad de la autora de captar la atención del universo de lectoras, dirigiéndose a ellas en un lenguaje familiar, pues forma parte de su cotidianidad.



• Con otra de sus novelas, *Para que no me olvides*, Marcela Serrano se atreve a romper la “conspiración del silencio”, formada –según Isabel Allende– en torno a la mujer para que *no* se exprese, para que *no* sea creativa, para que *no* saque la voz. Transgredir la “conspiración del silencio” permite *descubrir* un intenso mundo interior y, al mismo tiempo, *definir* lo exterior.

El título de la novela nos recuerda tanto un romance del poeta Óscar Castro, como la canción-bolero interpretada por los “Cuatro de Chile” con recitación del actor Humberto Duvauchelle; pero, también, es un testimonio de protesta que aparece en un cartel con la foto del padre de Victoria, un detenido desaparecido. Victoria, Sofía y Blanca conforman el trío de mujeres de la novela narrada en primera persona.

Blanca, la protagonista, es una mujer afásica, que, desde el silencio: *el presente*, enfrenta al mundo: *el futuro*, y reinterpreta su vida anterior: *el pasado*. La afasia le provoca una mudez que la desconecta del mundo real y le impide la comunicación con los otros, encerrándola en su propio orbe interior, alejándola de lo exterior y convirtiéndola en una mujer a medias.

La protagonista se cuestiona, se interroga, se analiza, revisa su interior y su existencia y siente la necesidad de darle color a las ausencias, al silencio, al vacío, a la nada. De aquí el valor de la memoria en cuanto elemento estructurador que muestra una realidad escindida en dos sectores que no se ven ni se tocan: por un lado, el entorno social de Blanca, la clase alta, el espacio refinado, elegante, el marido protector, los hijos, la realidad que acumula riqueza y códigos, tornándose demasiado conservador y aparential; por el otro, el espacio de las heridas profundas, el que sufrió los horrores, el de los marginados, el de los cesantes,

el de los presos políticos, el del Gringo –amante de Blanca– el de la Comisión Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig).

Cercana a cumplir los cuarenta años, la protagonista rompe el envoltorio protector del marido y de su clase social, al conocer un medio social diferente al suyo, el de las modestas personas que habían sido golpeadas por la dictadura. Ese mundo irrumpe en ella, junto con el amor avasallante y clandestino que le recuerda su condición de mujer. Al atreverse Blanca a amar al Gringo, se convierte en la posibilidad de que dos mundos disímiles no sólo existan en un mismo espacio, sino que puedan encontrarse. Al intentar acercarlos y unirlos mediante el amor, Blanca, infiel a su marido, rompe la norma, el código, y provoca la transgresión; por lo tanto, debe sufrir el castigo social.

La soledad se convierte, entonces, en un lugar en el cual la mujer se esconde, un ámbito donde se siente protegida: su cuarto propio. De ahí que la protagonista experimente la sensación de desapego y se abandone y no luche. Esto le provoca angustia, porque percibe que su opción debe ser la nada y el sumergirse en los recuerdos que recrean tanto las vivencias propias como las ajenas y colectivas.

La novela habla, con un lenguaje directo sin metáforas que mediaticen el mundo, de emociones íntimas y privadas, de asuntos personales, cotidianos y simples: la infancia y la vejez, el matrimonio y el amor, el hogar y los hijos, los amantes y el erotismo. Pero, también reconstruye un pasado colectivo, no exento de dolor, de miedo, de culpas y castigos, donde las heridas quedan como huellas que no se miran ni se hablan, como gestos que se ocultan, como verdades que se ignoran.

Estructurar dos mundos disímiles en un mismo espacio, dos realidades, dos lenguajes, dos memorias, dos recuerdos, permite reflejar nuestra identidad chilena. Desde su aislamiento, surge la voz de Blanca para dar a conocer al lector, desde la mirada femenina, la policromía de nuestra época. Mirar el mundo con una óptica femenina, es atreverse a generar un ámbito con una sensibilidad distinta, transgrediendo el límite, lo que separa, aísla, comunica; y a producir un espacio donde mujeres y hombres *no* se avergüencen de sentir y de mirar la vida con valentía, aunque eso duela.

5.3. NOVELA POLICIAL NEGRA (Ramón Díaz Eterovic, Marcela Serrano)

El método de la novela policial es el siguiente: (1) Un misterio de muerte inexplicable. (2) Sospechosos inocentes, por indicios superficiales. (3) Observaciones y razonamientos como método de investigación. (4) Solución imprevisible, más sencilla cuanto más inexplicable es el misterio. (5) La solución propuesta, que parecía increíble, resulta la única posible. (6) Superioridad intelectual del detective, por la solución alcanzada.

La novela policial comienza con un enigma que debe ser resuelto al final, lo que determina que el tiempo se estructure en dos sentidos: el *presente de la investigación* que culminará con la solución del *enigma que sucedió en el pasado* y que gravita en el presente. De aquí la relación encadenada entre el *pasado*: el enigma de muerte que hay que resolver; el *presente*: el desarrollo de la investigación; el *futuro*: la solución del enigma.

En la actualidad, la novela policial ha adquirido otras características y se conoce como *novela policial negra*, género que se origina en Estados Unidos, década 1920-1930, motivado por el ambiente de violencia, por los efectos de la Ley Seca, por los gángster y por el contrabando de alcohol.

En la *novela policial negra*, se tornan imprescindibles algunos elementos que estructuran el cosmos narrativo: (1) Un asesinato, metáfora de la corrupción social. (2) Una investigación que va llenando los vacíos de un pasado enigmático. (3) Un detective que deja de tener como estrategia la razón; se guía por su experiencia y profesionalismo, y se introduce plenamente en la acción, aceptando los riesgos que ello implica. (4) Un narrador que se interesa por entretener al lector mediante una acción rápida con diálogos precisos.

Caracteriza a esta forma de novela: el modo de trenzar la intriga, la atmósfera citadina y el carácter marginal de sus antihéroes. Es el caso de Gonzalo Contreras, Roberto Ampuero, Ramón Díaz-Eterovic.

Este tipo de novela conjuga dos historias: la del crimen y la de la investigación, que se desarrollan mediante la confluencia de tres tiempos: el del delito: *pasado*; el de la investigación: *presente ficticio*; y el abierto por la investigación, puesto que, aunque la situación inicial termina, el narrador deja abierto un *futuro incierto* sobre el que se cierne el misterio: no podemos conocer lo que traerá el futuro. El crimen se inscribe en el pasado, tópico recurrente en estas novelas; la investigación, en el presente del investigador. El tiempo de los hechos narrados no es el tiempo del que vive esos hechos. El protagonista-detective se remite a la historia del crimen; mas, al investigar, a medida de que devela el caso, interroga su pasado y reordena el tiempo de su comunidad. Un hecho consumado motiva la investigación; el viaje en el espacio, temporal y físico, gravita en el presente del personaje, investigador o culpable, que resulta víctima de maquinaciones más allá de su experiencia personal; sucede en *La sonrisa del caimán*, 1999, de Dauno Tótoro¹⁰.

Cada instante vivido en el pasado repercute en un presente que no puede ser el de antes; y que se proyecta en un después. La víctima es el hombre que, ingenuamente, cree y quiere triunfar. Desde el desengaño de la traición, el protagonista de *El paraíso tres veces al día*, 1995, de Mauricio Electorat,¹¹ un joven chileno, que fue a dar a París sin saber por qué, analiza el error cometido en un momento clave de su vida: "*No sé por qué ... pongamos que todo era igual a todo hacía ya mucho tiempo, pongamos que yo mismo podría haberle torcido el pescuezo al coreano, no sé por qué extraño arrebató de piedad o de estupidez no me costó mucho esfuerzo dejarme convencer. Hasta ese momento era un trabajo de alta traición, meticuloso y sucio, y un trabajo se toma o se deja ... Pero mi actuación se parecía mucho a la verdad y la verdad tenía que ver con algo que debía haber dejado en la habitación antes de salir a la calle: mis sentimientos.*" (p. 136)

¹⁰ Dauno Tótoro nació en Moscú en 1963. El colegio y la universidad los realizó en Canadá, Chile y Argentina. Estudió Licenciatura en Biología, Comunicación Social y Periodismo.

¹¹ Mauricio Electorat nació en Santiago en 1960. Entre 1981 y 1986, estudió Licenciatura en Filología Hispánica, en la Universidad de Barcelona. Posteriormente, se radicó en París.

¿Dónde está la verdad?, pareciera ser la pregunta incoativa de la narración de una aventura que no se busca. Mauricio Electorat, Dauno Tótoro, Marcela Serrano, Roberto Ampuero, Ramón Díaz Eterovic, Gonzalo Contreras, a través de este tipo de narración, denuncian una sociedad corrupta. Los delitos presentados en estas novelas afectan a toda la comunidad y su reconstitución está ligada a los procesos de reconstrucción de la memoria personal y colectiva del país. A medida de que se van develando misteriosas muertes, se van conociendo circunstancias que guardan similitud con las del acontecer nacional.

El género policial negro, cultivado en Chile, surge como una forma de representar la realidad nacional, proponiendo un enfoque socio-político. En estas novelas, el pasado es un tema recurrente; de aquí la valoración del año 1973, cuando se produjo el quiebre institucional que dejó a muchos intelectuales fuera del sistema de gobierno establecido.



•La novela *Los siete hijos de Simenon*, 2000, de **Ramón Díaz Eterovic**¹², está narrada en primera persona. El protagonista, Heredia,¹³ un detective solitario y marginal, se presenta, desde las primeras líneas, en su soledad y rebeldía, como un hombre sensible y reflexivo. Compañero inseparable en sus salidas es Simenon, gato comprensivo y filósofo que tiene respuestas para todas las interrogantes y angustias de su amo.

La Primera Parte de la novela habla del regreso de Heredia a Santiago tras haber realizado, sin interés alguno, un trabajo de pintor de brocha gorda en un balneario de la zona central, Las Cruces. Ante el trato injusto del capataz, se rebela: *"En otra época le habría sacudido la nariz, pero me había refugiado en la playa para alejarme de la violencia. Estaba hastiado del dolor. Harto de querer cambiar el rumbo de las cosas ... Por eso, mientras oía a Garrido, pensaba en algo que había leído meses atrás: 'No quiero cambiar el mundo, sólo trato de que el mundo no me cambie' ... Pero, también era cierto que luchar contra los cambios que imponía eso que llamaba mundo, obligaba a no ser complaciente con lo que me rodeaba, a reclamar y buscar esa vieja rebeldía que, a fin de cuentas, permite juntar un día con otro."* (p. 13)

Se ve involucrado, la noche de su regreso, en el asesinato de Federico Gordon lo que le permite conocer la maquinaria de corrupción e intereses creados que genera el juego político y económico de la sociedad. La investigación lo contacta con Agustín Bernal, con quien lo une la común amistad con Dagoberto Solís, *"mi mejor amigo y el tira más bueno que he conocido"* (p. 30), comenta Heredia al recordar cómo fuera asesinado.

Bernal está desengañado de su profesión: *"Al comienzo el trabajo era interesante, novedoso. Se ajustaba a la imagen que tenía mientras estaba en la escuela. Después, en*

¹²Ramón Díaz-Eterovic nació en Punta Arenas, en 1956. Ha publicado numerosos libros. **Poemas:** *El poeta derribado, Pasajero de la ausencia*. **Cuentos:** *Cualquier día, Obsesión de Año Nuevo, Atrás sin golpe, Ese viejo cuento de amar*. **Novelas:** *La ciudad está triste, Solo en la oscuridad, Nadie sabe más que los muertos, Ángeles y solitarios, Correr tras el viento, Nunca enamores a un forastero*. Algunos de estos textos, han sido traducidos al inglés, croata, alemán, italiano.

¹³La presentación original de Heredia se encuentra en la novela *La ciudad está triste*; su posterior desarrollo en otras seis novelas de Díaz Eterovic.

cuanto perdí la inocencia y aprendí las rutinas cotidianas, conocí su lado oscuro. Las presiones, influencias, negociados. Cometí el error ... de tratar de llegar al fondo de las cosas. Eso no fue del agrado de mis colegas ... Los tipos comenzaron a ir donde el jefe con dimes y diretes ... Hoy supe que en tres semanas me destinan al archivo fotográfico.” A lo cual responde Heredia: “Hace años que la justicia dejó de ser una vara de medida. Existe en los libros, se habla de ella en los discursos, pero nada más ... Este país no tiene arreglo porque cambió las utopías por la fanfarria, la verdad por los acomodados, la lucha por el consenso. Nos vendimos o nos vendieron.” (pp. 132-133)

Estas amargas reflexiones son reiteradas en la novela. Bernales, por ejemplo, comenta a Heredia la reacción de su jefe cuando le entregó un informe relacionado con el lavado de dólares: *“¿Sabe lo que hizo? Rompió el informe y luego dijo que no me metiera en las patas de los caballos. Que esos nombres pertenecían a gente que había financiado varias campañas de senadores y que él quería terminar tranquilo su carrera.”* (p. 168)

Es noche de confidencias y de análisis de la situación entre Bernales y Heredia:

[Bernales]: *“Iré a la playa a registrar la casa de Claudio Plaza y lo mismo haré en su departamento en Santiago. Los colegas de la costa dicen que encontraron dos frases escritas con plumón en el piso de la habitación donde se colgó: ‘No más miedo, No más mentiras’. Dos frases que pudo escribir alguien atemorizado o en estado depresivo.*

[Heredia]: *Y que resumen las dudas de cualquier persona en estos tiempos: Miedo a la vida que pasa de largo, asco a las mentiras que consumimos a diario. La existencia es cada día más falsa. Importan las apariencias no las personas. La imagen, no el fondo de las cosas. El discurso más que la acción. Estamos jodidos, Bernales ...*

[Bernales]: *Usted sólo sabe hacer discursos, Heredia ...*

[Heredia]: *A los de mi generación nunca los dejaron hacer discursos ... Y cuando creíamos que era nuestro turno, aparece una promoción de tipos que cree estar inventando la vida y arrasan con su prepotencia hueca y copiona de cosas que aprendieron mirando videos clips o consumiendo hamburguesas en los MacDonalds.”* (pp. 169-170)

Aparentemente, se ha establecido una relación de comprensiva complicidad. Sin embargo, también Bernales es un detective corrupto que tiende trampas y trata de matar a Heredia, para que no descubra sus mentiras y vesanía. Detenido, por orden de Bernales, éste lo interroga para saber cuál es su grado de conocimiento de la situación:

[Bernales]: *“Me cuesta creer eso, Heredia ... Usted sabe guardar secretos.*

[Heredia]: *Mi pregunta apuntaba a explicar tu conducta, Bernales.*

[Bernales]: *Cuando lo vi interesado en la muerte de Gordon decidí darle alas para que averiguara algo interesante ... Lo utilicé, Heredia. Aún no se da cuenta.*

[Heredia]: *Nada duele más que equivocarse con los amigos –dije.*

[Bernales]: *No dramatice, Heredia. Compartir una noche de balaceras no significa que seamos hermanos del alma. Solís era su amigo, no yo.*

[Heredia]: *Pensé que había aprendido algo de él.*

[Bernales]: *Solís pertenecía a una escuela caduca. De no haber sido por su muerte, ahora andaría chocheando con esas ideas que consideraba justas.*" (pp. 244-245)

Díaz Eterovic plantea la hipótesis de que los informantes actuales son los mismos del régimen pasado. Sucede con Nicolás Leal, según comenta el Buitre Pérez, empleado del Ministerio del Interior: *"Un sujeto que aparece por el Ministerio ... Durante la dictadura trabajó de informante en el Diego Portales y, después al regreso de la democracia, ofreció sus conocimientos. Se hace llamar analista, pero no pasa de ser una oreja fina que se vende al mejor postor. Se sabe que en el Ministerio han recurrido a soplones de la antigua Central Nacional de Informaciones o de Carabineros, y también a algunos militantes de los partidos de izquierda. Me hace gracia pensar que algunos fachos y puntudos comparten una misma planilla de pagos ... Sus datos siempre apuntan hacia la izquierda, porque a los grupos de extrema derecha nadie los toca. Siguen protegidos por los hombres del General."* (pp. 251-252). Leal es un chantajista que conoce aspectos de la vida privada de personas claves en el gobierno y lo aprovecha para su beneficio.

Explícitamente, Díaz Eterovic entretiene con una novela policial y crea en el lector una actitud crítica frente a lo que informan los medios de comunicación, comprometidos con intereses no siempre idealistas. *Implícitamente*, se percibe el desengaño de la máquina estatal y de sus manipulaciones, la aceptación de que la existencia es cambio continuo y la asunción de la propia identidad sin contarse cuentos. Si *el sujeto es capaz de liberarse de las presiones del medio* y retornar a una vida simple, puede adueñarse de su destino. Pero, esto implica soledad y desengaño; y, en alguna medida, pérdida del para qué.

La *idea de mundo* que se manifiesta apunta al hecho de que estamos en un momento de cambio de los valores. El sujeto por sí mismo debe lograr la autenticidad de su vida y establecer relaciones con otros individuos. Del planteamiento anterior, se deduce el *sentido profundo* del texto: cada uno debe transmitirle al entorno la connotación que puede o quiere transmitirle; y, ello depende de su autovaloración.



• *Nuestra Señora de la Soledad*, de **Marcela Serrano**, se inicia con la asignación del caso de la desaparición de Carmen Lewis (o C.L. Ávila, escritora de novelas policíacas, una chilena de nacimiento, nacionalizada norteamericana, de padre norteamericano, que pasó su vida entre Chile, India, Estados Unidos y México), ocurrida cuatro meses atrás, luego de haber participado, en Miami, en un Seminario de Escritores.

La detective encargada de resolver el misterio es Rosa Alvallay, 54 años, abogada de profesión y detective de oficio. Comienza su labor comprando una copia de los textos de la autora y analizando sus dedicatorias. Por cercanía temporal y por su título, decide leer *Un mundo raro*, del que le llama la atención el epígrafe, pues alude al tema de la desaparición.

La protagonista del relato es la detective Pamela Hawthorne, muy similar en su rol a Rosa, y con un caso también parecido: la desaparición de un empresario. Este hecho da inicio a la revisión que la propia Rosa hace sobre su vida, su pasado y su actual condición. Rosa continúa su trabajo entrevistando a las personas cercanas a Carmen: su esposo, el Rector Tomás Rojas, la nana que estaba al cuidado de la casa, Ana María Rojas, hijastra de la novelista, sus amigos Jill y Martín Sánchez; y, al escritor mexicano Santiago Blanco.

Cada personaje entrega su hipótesis sobre el paradero de Carmen, a la vez que la describe desde una particular visión. Para su marido, Carmen es una persona extraña, sin apego a las cosas materiales; para la nana, desordenada, sin intención de asumir responsabilidades; para Ana María en un comienzo, risueña, luego, huraña, ida, aburrida; piensa que no *encajó* en el ambiente de su padre, que se casó con él por interés para lograr seguridad y equilibrio; y que cuando la conoció le advirtieron que estaba loca; para Jill y Martín, una persona sumisa, obligada a llevar un modo de vida que no compartía y que la hacía sentir encerrada; además, Martín se refiere a la falta de contacto con el mundo real que mantenía Carmen en el último tiempo y a su deseo de terminar con la existencia de las protagonistas de sus novelas. Santiago Blanco la describe como un espíritu escindido: públicamente, la escritora famosa, inquieta y molesta; privadamente, con sus amigos escritores, era la misma persona alegre de antaño, cuando vivía en México.

En cuanto al paradero de Carmen, se piensa que fue secuestrada por la guerrilla centroamericana, con la que mantuvo contacto mientras permaneció en México (tuvo amores con un guerrillero, probablemente, el *gran amor de su vida*), que está muerta o que huyó, producto del cansancio que su vida le producía.

En las visitas que realiza la detective a la casa de Carmen, rescata unos manuscritos que –cree– pueden ser material de próximas novelas. Después de discutir con su jefe, se decide que Rosa debe viajar a México. Ahí se reencuentra con Hugo, su ex marido, al que le encarga que active sus contactos para que indague la posibilidad de intervención de la guerrilla en la desaparición de Carmen.

Antes de partir, el Rector le entrega copia de una entrevista concedida por la autora. Allí, cuenta acontecimientos que la marcaron: sus padres, su peregrinar por diferentes lugares, su vida con la abuela Florencia, el asesinato de ésta cometido por una tía de Carmen, hecho que presenció y que fue la causa de su radicación en Estados Unidos. Recuerda que su tía, en el momento de cometer el homicidio, cargaba, en brazos, a su prima, Gloria González. Se va a vivir con sus padres a la India: rescata la visión de una niña encerrada en una torre. Permanece en San Francisco, con su tía Jane, hasta finalizar sus estudios. En ese momento, inicia un largo viaje que culmina en México, donde se dedica a la artesanía y comparte con escritores y guerrilleros. Mientras vivió allí, arrendaba parte de la casa del escritor Santiago Blanco. Nació su hijo Vicente, un niño con rasgos mexicanos, cuyo padre –afirma– es un *gringo* fallecido en un accidente. De México, lo que aprecia es la contradicción de su gente: critica el pasado, pero lo exalta a la vez: “*La ambigüedad entre la ruptura y la salvación ... allí me encuentro también yo*”. Al terminar la entrevista, manifiesta que se siente como la princesa encerrada de la India: protegida, mas prisionera.

En México, Rosa, por casualidad, encuentra un libro de Santiago Blanco, *La loba*. Comienza una labor deductiva y crea enlaces entre los elementos investigados. Recuerda las palabras de Ana María, “*le dijeron que era una loca*”. Telefonea a Tomás Rojas y le pide una descripción de Carmen cuando la conoció. La persona que describe es la misma que aparece en el texto de Blanco. Reconoce, además, similitudes entre los manuscritos de Carmen y ciertas alusiones de Blanco. Decide investigar al escritor.

Deduce que el gran amor de Carmen es ese escritor mexicano, que podría ser el padre de su hijo, pero con el que no pudo permanecer dada la condición de casado del mismo. Haciéndose pasar por periodista, descubre que Blanco viajará a Oaxaca y decide seguirlo. Allí, clandestinamente, el escritor se encuentra con una mujer que dista mucho, en apariencia, de la descripción que Rosa posee de Carmen. Al indagar por su origen, descubre que es una colombiana, Lucía Reyes, que vive desde hace un mes en ese lugar. Se introduce en casa de la colombiana y descubre, en el vestidor, ropa muy abrigadora, que contrasta con los vestidos típicos de la zona. Lo que detona su perspicacia es una caja de remedios del Formulario Nacional. Anticipa una solución: la escritora se sometió a cirugía, se tiñó el cabello, redujo de peso, usó lentes de contacto de color, para transformarse en otra persona. Decide seguir a Lucía Reyes y descubre en sus muñecas marcas de un suicidio fallido.

Un nuevo llamado al Rector Rojas confirma sus sospechas. Ha resuelto el caso; está frente a Carmen Ávila. Todo parece claro, mas una entrevista a Santiago Blanco da cuenta del porqué y el cómo de esta desaparición creada por la novelista. La entrevista aporta un nuevo dato de la vida de Carmen: una violación múltiple ocurrida en San Francisco que la llevó a intentar suicidarse. Sólo logró la paz cuando se encontró con Tomás, pero sus modos diferentes de ver la vida, lo llevaron a cometer adulterio con la prima y secretaria personal de Carmen, Gloria González. Comienza un nuevo sufrimiento para Carmen, pues Rojas siguió engañándola. Tras una milagrosa escapada de un accidente aéreo, Carmen decide abandonar esta vida e intentar la felicidad. Con ayuda de Blanco, realiza lo que Rosa ha intuido. Queda un último elemento que resolver: anunciar la aparición de la escritora o dejar que ésta viva la existencia que ha planificado. Las continuas reflexiones sobre su vida, la carencia de cambios y ambiciones, deciden a Rosa optar por lo último: reescribir el final de la historia y crear su propia novela negra.

Desde la *perspectiva explícita del narrador*, *Nuestra Señora de la Soledad* se desarrolla como un relato en primera persona, bajo la estructura básica de una *historia policial o novela negra*: asignación del caso a una investigadora experta, estudio de antecedentes, entrevistas a los involucrados, análisis, viajes, persecuciones clandestinas, elaboración de hipótesis, reflexiones y resolución del misterio.

La novela se centra en los siguientes hilos narrativos: (1) La historia de Carmen Lewis Ávila (o C.L. Ávila) y los motivos que la llevaron a su desaparición. (2) La historia de Rosa Alvallay, la detective asignada al caso, y su reflexión existencial. (3) La relación que existe entre la ficción novelesca y los hechos ocurridos en la realidad.

Esta obra posee elementos de las novelas policíacas, aunque introduce otros que llaman la atención: (1) Destaca el hecho de que la novela comienza con la transcripción de

un texto, sin que se especifiquen datos de su procedencia. (2) Se incorporan citas textuales extraídas de otras novelas para mostrarnos parte de *Un mundo raro* y de *La loba*, momento en que el lector recuerda la primera página del texto, pues es la misma. La inclusión de estos elementos nos lleva al tercer punto enunciado en el párrafo anterior, ya que la obra trata de las coincidencias entre el mundo de ficción y el mundo real.

Un elemento peculiar es la estructuración del relato en torno a *comparaciones: explícitas*, realizadas por la detective; e *implícitas*, que se establecen en torno a lo siguiente: (1) Rosa y el personaje Pamela Hawthorne, en sus roles de investigadoras. (2) Rosa y Carmen, en sus estilos de vida y modos de enfrentar la realidad. (3) La vida en Chile y la vida en México, que Rosa y Carmen comparten. (4) Carmen con la protagonista de *La loba*. (5) Los manuscritos de Carmen con trozos de la misma novela. (6) La desaparición en *Un mundo raro* y la de Carmen.

Los antecedentes que logra recabar Rosa Alvallay son suficientes para que el lector concluya las razones de la desaparición de Carmen y la forma en que se llevó a cabo; sin embargo, dado el tipo de novela, el caso se resuelve en forma explícita y se nos hace un resumen del argumento hacia el final de la obra.

El *mensaje implícito* que sugiere esta historia no atiende a la resolución del caso, sino a la mostración de una vida frustrada que no tiene otro escape que la ficción literaria. La obra nos lleva a preguntarnos: ¿Cuál es el límite entre la ficción y la realidad? Los datos, las fechas, los lugares, los nombres, son reales. Pero Rosa es muy similar a Pamela. La desaparición en *Un mundo raro* y en *Nuestra Señora de la Soledad*, también. Carmen es, a su vez, la protagonista de *La loba*. En realidad, Carmen quiere eliminar a Pamela, pero eso significaría terminar con una parte de sí misma.

¿Cuál es la historia inventada y cuál la creación artística? ¿Existió el caso de Carmen Ávila, como lo cuenta Rosa Alvallay? El cuaderno de anotaciones de la detective ¿es un registro de datos o es material para un futuro relato? Carmen Ávila ¿tiene existencia real o es sólo parte de la imaginación de Santiago Blanco? ¿Por qué es necesario crear una ficción para escapar de la realidad?

La *idea de mundo implícita* gira en torno a la frustración que siente Carmen por su vida. Se siente asfixiada, presa en la torre que Tomás ha construido a su alrededor, obligada a cumplir con compromisos que la atan al entorno. Desea sumergirse en un mundo irreal, en el que se sienta feliz y protegida. Para lograr su objetivo, debe acabar con toda huella que la ate al pasado. Sólo un cambio radical terminará con los fantasmas del ayer. Para sobrevivir, Carmen debe morir. Por otro lado, Rosa, que vive una vida de aparente placidez, se cuestiona la importancia de sus actos. Reconoce lo anodino de su existencia y opta por la solución que le entrega Carmen. Decide valerse de la ficción para darle un nuevo curso a la realidad e inventa la desaparición de Carmen. La ficción ha prevalecido como una forma de escape que resulta vital en algunos casos: cuando la realidad no tiene escapatoria.

5.4. NOVELA DE APRENDIZAJE (ALBERTO FUGUET)

La novela de aprendizaje está relacionada con el motivo del viaje que simboliza el cambio interior que se produce en el viajero al dejar el espacio habitual para enfrentar lo desconocido. Simbolismo que el alma descubre a través del hecho concreto del desplazamiento, que permite al protagonista vivir una experiencia significativa, que lo llevará a replantearse su vida, y a elegir una entre varias posibilidades. El viaje: físico-exterior, psíquico-interior, o simultáneamente ambos, en este tipo de novela, lo ejecuta un adolescente, quien, a través del tránsito desde el estado de niñez hacia la adultez, requiere aprender, superada una serie de pruebas, a ser adulto; es decir, está viviendo, el proceso de convertirse en una persona libre y auténtica.



• *Mala onda*, de Alberto Fuguet¹⁴, está concebida como una crónica autobiográfica, en la que Matías Vicuña Jaeger, adolescente de diecisiete años, perteneciente a una familia de la elite santiaguina, narra lo que podría considerarse el inicio de la búsqueda de una vida plena. El relato se inicia el miércoles 3 de septiembre de 1980, último día de permanencia de Matías, junto a su curso, en las playas de Río de Janeiro, y última oportunidad de ver a Cassia, joven brasileña con la que compartió sexo, drogas y alcohol. Culmina el domingo 14 de septiembre, del mismo año, un día después de que su padre le anunciara que su madre lo abandonará, pues está enamorada de su hermano Sandro.

La *gira de estudios* a Brasil se transforma en el detonante que obliga a Matías Vicuña a cuestionarse su vida y lo lleva a vivir una semana más intensamente que lo habitual, en la que no sólo experimenta cosas nuevas, sino que se va quedando en mayor soledad.

Como era de esperarse, la novela muestra todos los elementos que son parte de la vida de cualquier adolescente y que influyen en su comportamiento, a veces, en forma negativa. Matías Vicuña nos presenta su familia, su colegio, sus compañeros de curso, sus amigos, sus amores, su realidad económica, social y cultural, su necesidad de ser alguien y las frustraciones que ello implica.

El protagonista ha vivido y vive una realidad en la que todo está permitido, siempre que se pueda pagar por ello, rodeado por estereotipos que se siente obligado a seguir, sin ideas propias acerca de muchos temas, sin una familia que lo reconforte, sin amigos y sin amores duraderos.

¿Cómo escapar a la *mala onda* que esto le genera? El texto propone alternativas: (a) seguir con los excesos de droga y alcohol; (b) escuchar los consejos de Alejandro Paz,

¹⁴ Alberto Fuguet nació en Santiago de Chile en 1964. Durante sus primeros años vivió en California, Estados Unidos. En 1977, regresa a Chile y termina su educación secundaria. Estudió Periodismo en la Universidad de Chile. Ha trabajado como crítico de cine y música rock, columnista, editor literario del suplemento juvenil "Zona de contacto" de *El Mercurio* y escritor. *Novelas: Mala onda*, 1991; *Por favor rebobinar*, 1994. *Cuentos: Sobredosis*, 1995. Editó, junto con Sergio Gómez, *Cuentos con walkman*, que recoge los escritos de jóvenes narradores chilenos.

joven estudiante universitario, opositor al régimen militar, que trabaja como *barman* del *Juancho's* y que le ha prestado un libro; (c) practicar los preceptos de este libro, *The catcher in the Rye*, cuyo protagonista es un adolescente como él; (d) atender a los consejos de la profesora de Castellano, que terminan por decepcionarlo y lo llevan a alejarse de ella; (e) tomar un rumbo que signifique un cambio radical: el escape.

Su situación límite llega al clímax cuando, en una fiesta que su madre ha organizado para su tío Sandro, expresa algo que va en contra del estereotipo social: habla de la pobreza de las poblaciones. Este hecho marca un quiebre definitivo y lo obliga a irse de casa. Roba dinero y droga al padre, e inicia un recorrido a lugares desconocidos.

Su escape no dura demasiado, pues se encuentra con su abuelo, que le avisa al padre. Se produce un encuentro entre ambos, en el que comparten vicios y en el que, al fin, logran conocerse. Todo en el marco de la próxima separación matrimonial ya anunciada.

Al final de la obra, encontramos a Matías, solo, pero tranquilo. Ha decidido continuar sus estudios en el mismo colegio, y vivir con su padre; su madre y hermanas los han abandonado. No quiere cuestionarse su futuro. Es un sobreviviente de la *mala onda* que se atreve a enfrentar lo que le espera.

El narrador, desde una *perspectiva explícita*, acude a un lenguaje realista, en concordancia con la personalidad del adolescente protagonista y recrea una situación chilena típica, enmarcada en parámetros sociales identificables por su modernidad. Está lleno de términos coprolálicos, dichos de la norma culta informal, marcas de productos, servicios, lugares, temas musicales, programas de televisión, personajes del *jet set* criollo, que constituyen elementos típicos de la realidad santiaguina del sector alto, donde todo está permitido y en la que los jóvenes tienen libre acceso al alcohol, a las drogas y al sexo.

Sin pretender una crítica, Fuguet muestra, en *forma explícita*, los valores y anti-valores que rigen a esta sociedad, y su personaje central es un ejemplo del tipo de jóvenes que esta deformación valórica implica. En la actualidad, en Chile, la sociedad de mercado ha significado la adopción de un *modelo estadounidense de vida urbana* que habla de la incorporación de objetos propios del mundo yanqui al chileno: *mall, drugstore, burger inn, shopping center, parquear, mouse, bluejeans, free ways, footing, hamburger, steak, lunch, sandwich, roof beef*. Asimismo, una cultura de la marca comercial de autos, polerones, jeans, parkas, por la cual los sujetos se reconocen gracias a la marca de publicidad que consumen: Levi's, Benetton, etc.

La televisión comercial a través del *spot* publicitario ha generado un sujeto atento al efecto visual y desde el video clip (analogía comercial del video arte) lo ha hecho experimentar con relatos que simulan un flujo continuo de imágenes, aparentemente sin relación lógica entre ellas, como si se tratara de un collage (caracterización cultural del mundo entre siglos). La televisión pasa a ser un referente privilegiado. Las personas pasan horas en sus piezas, manejando el control remoto y, luego, acuden a sobrenombres y ensayan comparaciones sacadas del mundo virtual.

Desde la *perspectiva del mensaje implícito* que debe decodificar el lector, el conflicto existencial de Matías Vicuña es un ejemplo de lo que acontece, en mayor o menor medida, a todo adolescente en algún momento de su vida. Si bien resulta claro que Matías Vicuña intenta un viaje que lo lleve a encontrar su centro como persona, que no consigue por imitación de su padre, amigos, profesores, familiares, no se produce en la obra un cambio profundo en el pensamiento ni en el sentir del protagonista.

Pareciera que estamos en el inicio de una transformación que no se puede llevar a efecto en sólo once días. Matías espera que el cambio se genere desde el exterior hacia el interior. Lo cual no es posible, pues, de esta forma, permanecería bajo la guía de los mismos determinismos y estereotipos que, implícitamente, rechaza. Por lo mismo, atisbos de realidad asoman a su mundo nublado por el alcohol y las drogas. Por caso, la promesa del padre, hacia el final de la obra, es una invitación al cambio, pero, ¿será posible? La actitud del padre no es una garantía; su cambio tampoco se entrevé con claridad.

Dichos atisbos le sirven a Matías como impulso para creer que las cosas mejorarán y, para ello, lo primero que tiene que hacer, es calmarse y observar. Tomar decisiones con calma. Por lo pronto, terminar el colegio: algo empezado y no acabado.

La elección deja el tiempo abierto hacia un futuro impredecible. El presente es válido en sí y como no conocemos el futuro, el tiempo para el lector se abre como una incógnita que permite suponer la redención de Matías o que elija repetir el paradigma conocido: las drogas. En *Mala onda*, nada hay que permita suponer una redención; la obra no entrega una respuesta definitiva. Matías, al final del relato, parece distinto. Ha aceptado algunas cosas y cree poder mejorar otras. Se siente vivo y renovado. Piensa que ha superado su *mala onda*. Sin embargo, las últimas líneas del texto casi invalidan lo anterior: "*Sobreviví, concluyo. Me salvé. Por ahora.*" (p. 335). **Por ahora Matías Vicuña está a salvo; mañana, quién sabe.**

El protagonista de esta novela no es optimista; más bien, se presenta irreverente y escéptico. Se siente preso de una *mala onda*, síntoma de un temprano malestar por la sociedad materialista y consumista en que le tocó vivir. La situación de Matías, pese a lo esperado por el lector, no cambiará radicalmente. Esto debido a que *la tradición cultural que pesa sobre él y lo determina* es muy grande y sólo dispone de sus diecisiete años para enfrentarla. Por lo mismo, aún no ha superado todas las crisis que el periodo de la adolescencia genera como algo natural.

La *imagen de mundo* que recrea la novela está planteada desde la perspectiva de un adolescente; y, como ocurre con los adolescentes, las cosas toman un matiz diferente casi a diario; por ello, el relato no expone una ideología marcada o una inclinación hacia alguna filosofía existencial o política contingente. El presente del protagonista es válido en sí, es lo que está viviendo; el futuro, al no escoger una opción, se percibe impredecible y lo más seguro es que Matías repita el paradigma conocido: drogas, sexo, alcohol; ya que nada le impide seguir cayendo; únicamente, su fuerza de voluntad para planificar su proyecto de vida. Matías por sí mismo debe cambiar. Podría pensarse que en Matías madurarán algunas

de las ideas esbozadas en la novela o que asumirá un pensamiento político o que adoptará o descartará su condición social predeterminada.

En toda novela, el lector puede proyectar un futuro, atendiendo a los datos que le entrega el texto. La novela en estudio queda abierta en la opción del protagonista. Desde esta perspectiva, para algunos lectores sí se ha producido un cambio en el protagonista. Para otros, no es más que un paréntesis de una *mala onda* que podría ser reemplazada por otra. Si bien el libro es un aporte en la medida que refleja una parte de la sociedad; no alcanza mayores logros en los niveles filosóficos, ni existenciales, ni ideológicos.

5.5. NOVELA ESTRUCTURADA EN TORNO AL VIAJE (Andrea Maturana, Sergio Missana)



•*El daño*, de **Andrea Maturana**¹⁵, nos muestra a dos amigas que realizan un viaje hacia el desierto de Atacama, un lugar árido sin variedad de tonalidades, donde el paisaje cansa con su monotonía de colores. Mientras un incesante calor agota el cuerpo durante el día; una baja temperatura lo castiga durante la noche. En medio de este paraje, se presenta, a veces, la magia del verdor, de la fruta y del agua; así como la posibilidad de que estas dos mujeres comiencen una etapa de autoconocimiento. En el desierto, las protagonistas logran desentrañar sus conflictos íntimos, aprenden a compartir y a asumir los acontecimientos que las han llevado a elegir esta vía de escape. La soledad las impulsa a confesarse y a entenderse como mujeres y amigas.

La historia particular de las amigas se gesta desde la intimidad, a partir de los recuerdos que cada una trae consigo. Hay carencia de detalles temporales concretos. Los recuerdos abren la puerta para que el relato comience; y dan cuenta de *la historia* como paso del tiempo. Cada protagonista tiene su historia que está marcada por hitos trascendentes: una violación, una muerte, una discusión, un hombre casado. La historia se desarrolla en un tiempo mínimo: a partir, durante y en la posterioridad de un viaje. El tiempo no es rígido; sino circular en donde podemos apreciar y vivir el hilo continuo de Elisa y Gabriela. También, podemos rescatar el hilo circular de nuestra intimidad: nos identificamos con la historia, aceptamos el relato y tratamos de entender la novela.

Aunque no se precisa la fecha exacta en que comienza la acción, por el tipo de lenguaje y de escenarios que nos parecen familiares, podemos decir que se trata de una novela ambientada en Chile, en los años noventa, donde lo real se esconde y las máscaras envuelven aquella realidad de la cual nadie quiere hablar ni compartir ni entender.

¹⁵ Andrea Maturana nació en 1969. Desde muy joven, se interesó por la literatura. En 1992, sus cuentos (*Des)encuentros (Des)esperados* llamaron la atención por el atrevimiento de sus temas. A la novela, ingresó, en 1997, con *El daño*, una obra de orientación psicológica.

En el caso de Elisa y Gabriela, nos percatamos de que escapan de los problemas a que se ven enfrentadas, como si asumir su propia verdad fuera algo demasiado complejo. Los problemas que ellas cargan son: (1) Abuso físico de un padre hacia su hija. (2) Abuso psicológico de una madre hacia su hija. (3) Ocultar una verdad. (4) Separación y partida del amor. (5) Desencuentros con el otro. (6) Incapacidad, física o psicológica, de entregarse al otro. (7) Dolor del recuerdo que cada humano lleva. Por estos motivos, las amigas escapan para sanar sus almas, asumir el dolor y desprenderse del daño que cada una lleva consigo.

El escenario en que se mueven las protagonistas es la interioridad de cada una. Observamos a una Elisa que ha guardado lo que le aconteció con su padre, tiene temores y su aliado es el silencio. Quiere olvidar las palabras que le causan daño, los sonidos que le provocan dolor; su silencio es su escudo, ya que al no verbalizar su dolor o los acontecimientos que la hieren *no recuerda* y, por lo tanto, sus problemas *no existen*. Sus recuerdos son imágenes que pueden ser un sueño o un delirio de una mente enferma. Gabriela vive la muerte del amor; pero, es incapaz de someterse al silencio y toma como vía de escape el hablar siempre de su pérdida afectiva. Al enfrentarse a la vida de una manera extrovertida, termina tomando medidas drásticas con respecto a sí misma e intenta olvidarse de la muerte del amor con cada hombre que se cruza en su camino. Debido a que necesita extirpar el recuerdo de Marcelo, se embriagará o se entregará físicamente a cualquiera, en un intento desesperado por aturdirse y para evadirse de la realidad que tanto le duele.

La realidad de ambas mujeres se manifiesta sin ataduras, las dificultades en el camino son las propias tentaciones que el destino les pone a estas almas para que no encuentren la luz; pero estas amigas continúan la ruta agotadora que significa el ir descubriendo los rincones más sombríos que cada una posee; también el lector se va identificando como un ser humano de complejos procesos internos. La narración se convierte en un relato íntimo, Gabriela y Elisa van desnudándose en este caminar para encontrar, en soledad, algo valioso: *ellas mismas*. La obra envuelve al lector y lo hace por medio de una voz femenina que se manifiesta a través del dolor, la pena, la soledad y la muerte; pero, sobre todo, a partir del recuerdo como elaboración compleja del pensamiento que va dando curso a los acontecimientos que se presentan a lo largo de la novela.

El daño que vive cada protagonista se va conectando con el lector de diferentes maneras: (1) Los que dañan. (2) Los que son dañados. (3) Los que disfrutan con ese daño. (4) Los que guardan con veneración todo daño. (5) Los que lo extirpan y se transforman en tipos humanos configuradores de mundo.

El daño es la gran metáfora; es lo que trasciende al dolor humano, es la cadena que liga a la mujer a su entorno. **El daño** es lo explícito y lo implícito: es el *recuerdo*, ya que el dolor se da a parir de una remembranza que se ha enquistado como una espina molesta. Los malos recuerdos son los que deben extraer de sí Gabriela y Elisa y mientras aquel proceso de purificación no se logre, el dolor permanecerá inmutable. Por eso, el viaje actúa como un proceso necesario que todo humano requiere para darse cuenta de su propio microcosmos; las amigas viajan en el sentido del sol, buscando el sol; es decir, buscando la luz, la ilumi-

nación interior que hace crecer al hombre y que muestra los lugares internos que han permanecido en la penumbra.

Las protagonistas de *El daño* siguen la ruta del sol, de la tibieza, de la luz, para que las almas peregrinas encuentren la luz en medio de las tinieblas. El sol es la vida de la tierra; sin embargo, Gabriela y Elisa se dirigen a un lugar físico en donde el sol significa aridez, soledad y vacío. Este símbolo, por tanto, posee la dualidad de todas las cosas, como si fuese las dos caras de una misma moneda: por una parte, es la luz que sacia toda sed; y, por otra, es la misma luz que agobia y encandila al ser humano.

La novela nos devela la soledad del ser humano actual: la necesidad de comprensión, de comunicación, de amor como una relación de entrega y de recibimiento total. Hombre y mujer están solos en el mundo, incapaces de salir de la profundidad del abismo en que se encuentran. Por eso, la obra muestra que, a partir del dolor, los *desencuentros-encuentros* son cada vez más profundos entre las personas.

Es curioso apreciar como la obra no se cierra en la pareja heterosexual, ni en un ideal de pareja específico. Decimos curioso porque, a pesar de las soledades, el individuo desea mantener viva la *f fuente de vida* que es la relación de pareja. Asumimos que esta *f fuente* mencionada es el amor. Desde esta perspectiva, se puede entender que la necesidad del otro es tan fuerte que se da entre iguales o entre amantes o entre amigas, aumentando, de este modo, el universo de personas a quienes poder amar y a quienes poder entregarse.

Las protagonistas *actualizan* su pasado y lo hacen presente a través de la comunicación que se convierte en el desahogo personal por medio del habla sin dejar de lado la risa entre dos, como una fuerte vía de escape, y la risa personal como un juez de las propias situaciones, reflexiones y sucesos que van aconteciendo en la medida que el relato va dando forma a la historia personal. El tiempo que cuenta con más *peso* dentro de la obra es el *pasado*. El tiempo anterior es el que da sentido y curso a la historia y a las situaciones que se viven en un presente determinado. El presente tiene como único motivo el mostrar, resolver, extirpar, concluir o asumir hechos y dolores anteriores.

Si nos situamos en el plano de la narración, diremos que ésta se configura a partir de la historia íntima que carga cada una de las mujeres. Así, la *historia* se transforma en algo más que fechas importantes; tiene que ver con los recuerdos que son trascendentes para Elisa y Gabriela y que están estrechamente ligados con lo personal de ellas.

En la novela hay un mundo íntimo, *un adentro*, que se manifiesta por medio de la palabra que nos lleva a la intimidad del ser humano, generando una atmósfera y configurando un mundo interior. *El afuera*, situado en el desierto de Atacama, actúa como espejo del alma. El *afuera* es el reflejo de un *adentro*. La aridez, la soledad, el frío y el calor contribuyen a la reflexión y al proceso de búsqueda interna de Gabriela y Elisa. *El daño* nos enseña a asumarnos como personas con recuerdos y nos presenta, además, la posibilidad de torcerle la mano al destino y de encontrar la luz interior en este camino llamado vida.



• **Movimiento falso**, de Sergio Missana¹⁶, se inicia con un epígrafe, que se atribuye a Novalis, y en el que se habla del cambio temporal y espacial de las cosas y de uno mismo comparable al movimiento continuo de los árboles en un camino que se recorre velozmente. Esta cita nos introduce en el motivo del *movimiento falso*.

El presente de la acción, puede deducirse, se ubica en el mes de diciembre. En una de las instancias del recuerdo, la dueña de la pensión donde vive Pedro, le comenta que están a día 5 y él la tranquiliza, anunciándole un giro que espera, que le permitirá cubrir diciembre y enero. El año es posterior a 1973, por las referencias históricas de Pisagua, lugar de reclusión de adversarios políticos al régimen del general Augusto Pinochet. Un racconto, capítulo II, p. 17, nos lleva a retroceder tres meses en el tiempo, hasta Octubre, etapa en que Pedro conoce a Irene.

El viaje. En siete divisiones o capítulos se desarrolla esta historia de viaje:

- 1) ¿Viaje al más allá: sueño o suicidio? El capítulo se refiere a algo que no podemos definir si se trata de un sueño o una pesadilla. Se describe detalladamente, con estudiada sensorialización, desde la perspectiva del narrador, la acción de alguien que, "*con determinación*", entra al mar:

"Caminó un largo trecho en dirección al final de la playa ... Allí dejó caer el resto de sus ropas y entró al mar.

Durante unos instantes no pudo sentir más que frío. La arena descendía en una brusca pendiente y en unos cuantos pasos sus pies ya no tocaron el fondo y el agua se cerró a su alrededor en un abrazo gélido que le crispó la piel ...

Después de mucho rato, se propuso vagamente nadar hacia la orilla ... Frente a él, a media altura del cerro, distinguió de pronto un destello de fuego. La llama debía ser muy alta —una fogata, tal vez un incendio, pensó— pero desde allí parecía diminuta, como una vela que alguien hubiera encendido para indicarle el camino y que el viento no tardaría en consumir." (pp. 9-13)

Este primer encuentro con la novela produce desconcierto. Sin embargo, lo descubriremos más adelante, nos entrega numerosos indicios: un hombre arriesgado y decidido, un baño nocturno en un lugar peligroso, un posible incendio.

- 2) Viaje en el espacio físico y recuerdo en el espacio psicológico. Pedro Flores, el protagonista, se desplaza en bus, por la carretera Norte-Sur, a Iquique. El viaje puede dividirse en 13 instancias, en que se alternan las vivencias del trayecto y el recuerdo de los antecedentes que lo indujeron a éste. Pedro Flores, joven estudiante de arquitectura, recuerda cómo Irene, le propone, por encargo de su familia, un posible empleo, "*un trabajo para el verano*" (p. 17), que consiste en *vigilar* a un tío que vive en Pisagua:

¹⁶Sergio Missana nació en 1966. Estudió Periodismo en la Universidad de Chile. Participó en talleres literarios de Diamela Eltit y José Donoso. Trabajó en una tesis doctoral en literatura, en la Universidad de Stanford. En 1997, la editorial Planeta publicó su novela *El invasor*, la que, en 1998, obtuvo Mención Honrosa en el Concurso del Premio Municipal de Literatura de Santiago.

Jorge Brown, *"que observarás sus movimientos, su rutina, si tiene amigos o mujer, en qué trabaja ... Piensan que está enfermo ... Mal de la cabeza"* (pp. 18-19). Aunque no lo contratan, Pedro decide emprender el viaje y llegar a Pisagua.

- 3) Encuentro entre Pedro Flores y Jorge Brown. Tres instancias: reconocimiento de Pisagua, encuentro de Pedro Flores y Jorge Brown, la vida en el lugar, nos entregan descripciones del paisaje que descubre Pedro a medida que se adentra por la pampa nortina: *"Atravesó la plaza desierta ... continuó hacia el norte por lo que parecía la calle principal. La calle, por algún motivo, no había sido trazada en el borde del mar, sino unos metros más allá, de modo que las casas de este costado, la mayoría en ruinas, le daban la espalda a una playa oscura, llena de desperdicios. Al frente se alineaba una hilera de fachadas vacías ..."* (p. 62)

Una intuición le permite conocer a Brown, sin necesidad de preguntar por él. Le indica dónde está el cementerio, los campos de concentración, las pesqueras, el teatro. Termina contratándolo para que lo ayude a cuidar la construcción de su casa de madera.

- 4) El viaje de Brown a Iquique. Mientras avanza la construcción, pese a las dificultades, Pedro siente una extraña relación con el paisaje y con Brown: *"Casi le costaba imaginar que hubiera existido algo anterior a la rutina de dormir en la carpa, levantarse, comer, fumar, pasear por la playa y el pueblo, y observar como progresaba la construcción ... Brown no le interesaba. Al menos no en el sentido previsto por Irene ... Intentaba observarlo. Pero, a menudo lo asaltaba la inquietante certidumbre de que ocurría exactamente lo contrario."* (p. 95)

Pedro aprovecha un viaje de Brown a Iquique para hurgar entre sus cosas. Descubre un diario interesante. Una mujer joven del pueblo, Teresa, lo visita y le sugiere un encuentro en la playa. Comenta que a Brown le gusta nadar de noche, cuando no puede dormir. Aseveración que Pedro le comenta a Brown y éste le explica que los pescadores supersticiosos creen que *"las almas de los muertos duermen en el mar"*. (p. 114)

- 5) El desierto: Viaje de Pisagua a Agua Santa. El desierto en su inmensidad y soledad aparece descrito con realismo. Nos hace sentir lo que significa manejar por los caminos tortuosos del norte de Chile: *"... En todo el trayecto, no se habían cruzado con nadie ... se veían grandes montículos de tierra removida ... que habían sido aplanados en algunas secciones para formar una suerte de terraplén. Atravesaron un sitio donde se veían huellas de camiones en el polvo y también una caseta desierta ..."* (p. 134)

Instalados en Agua Santa, Brown habla de sus experiencias con pirquineros y del sueño de descubrir una veta que lo enriquezca de un día para otro (pp. 170 y ss.). Descubrimos el motivo de una obsesión minera nortina: encontrar oro. En Agua Santa, Pedro encuentra otro diario de viaje de Brown, que le permitirá comprenderlo mejor.

- 6) El incendio. La casa está próxima a terminarse, mas, de pronto, de forma inexplicable, se escucha una detonación y la construcción empieza a incendiarse: *"En el instante en que doblaban la esquina, se escuchó una detonación. El estallido seco reverberó contra los acantilados con un eco fantasmal que parecía regresar desde muy lejos y fue seguido, después de una pausa de silencio, por una serie muy rápida de explosiones de la misma*

intensidad, como petardos ... Contra el fondo sombrío de los acantilados, un poderoso resplandor demarcaba a todo el ancho perfil de la loma. Comprendió, antes de llegar a la cima, que la casa se estaba incendiando." (p. 210)

En la playa, encontraron unas ropas que permiten suponer que Brown "*se metió al agua*" y se esperará hasta el día siguiente, "*para ver si aparece el cuerpo*". (p. 214)

- 7) Se cierra el círculo del viaje: Santiago-Pisagua-Santiago. Mientras Pedro se desplaza por Santiago, hacia un bar donde lo ha citado Irene, presencia un accidente de tránsito, del cual el narrador no nos ahorra ningún detalle de su descripción: "*Un hilo de sangre oscura ... corría por una juntura de la acera y se derramaba por la cuneta hasta una rejilla de desagüe*" (p. 216). En el bar, se encuentra con Irene, quien está acompañada por el hijo de Jorge: Daniel Brown, quien debía tener unos "*veintiséis y parecía una versión imperfecta, incompleta de su padre.*" (pp. 217-218)

Se aclaran algunos antecedentes. Jorge Brown sabía que su familia había contratado a Pedro para que les informara de su salud mental. Ahora, llegó el momento en que Irene y su primo quieren saber la verdad: ¿suicidio?, ¿muerte casual?, ¿desaparición?

[Pedro] — *¿Crees que se suicidó?*

[Jorge] — *Nadie puede saberlo mejor que tú —intervino el primo.*

[Pedro] — *Eso dijeron los pacos ... repuso ... —Que yo debía saberlo ...*

[Irene] — *En la familia no están muy convencidos anunció Irene ... Les parece raro que el cuerpo no haya aparecido.*

[Pedro] — *... Dicen que el mar es impredecible con los ahogados; a veces los devuelve en unas cuantas horas, a veces se los traga para siempre. Tenían miedo de encontrarse con algo más que tu tío ...*" (p. 220)

Movimiento falso. Como lectores todo se nos revela como *movimiento falso*: las relaciones humanas, la vida, los viajes, los personajes centrales. Pese a que el narrador se presenta en tercera persona, muchas veces deja la impresión de estar narrando desde la perspectiva del protagonista, de Pedro Flores.

Ante el cementerio de Pisagua, el personaje principal, sentado sobre el canto de un muro, observa las cruces, las lápidas de madera, el vuelo de un jote. La sensación es de "*desencanto confuso*", lo domina "*una impresión de fracaso*" (p. 72); no comprende en qué ha fallado. Su viaje se le representa "*como el resultado de un error de cálculo, como si hubiera recorrido todo ese trayecto simplemente para cansarse y no tener que pensar*" ... Siente que todo ha sido "*un esfuerzo inútil, un movimiento falso*" (p. 72). Decide que debe marcharse lo antes posible; pero, eso "*tampoco cambiaría demasiado su situación*". (p. 72)

Algo similar le ha ocurrido a Jorge Brown. Confidencia a Pedro que había llegado a pensar que la "*voracidad desenfrenada*" (p. 188), de la gente de Pisagua debía provenir "*del paisaje*" (p. 188). Piensa que "*nada florece aquí sin motivo ... toda empresa debe soportar constantemente la presión del entorno, que no permite el menor ... movimiento falso*" (p. 188). Comenta: (a) nadie viene aquí sin "*un interés específico*"; (b) "*nadie se queda en el mismo*

sitio un minuto más de lo imprescindible”; (c) “no dudan en abandonarlo todo, de la noche a la mañana” (p. 188). Es inútil cualquier esfuerzo humano; todo conduce fatalmente a la destrucción. El hombre desaparece y el espacio queda devastado.

En el primer capítulo, se introduce cierta ambivalencia en la lectura con expresiones entre paréntesis que podrían revelar a un narrador identificado con Jorge Brown o con Pedro Flores: “*La orilla se presentía muy lejana, pero al hombre (que de alguna forma era también él) no parecía importarle*” (p. 11): Tema del Yo y el Otro o del *desdoblamiento* o de la *proyección de uno en el otro*.

Se reitera la temática: “*La visión se desprendió de sus ojos (los de aquel hombre)*” (p. 12). Se insiste en la idea de un sueño, en el cual el Yo hablante se ve a sí mismo y al otro, como si fueran una sola persona. Contemplaba “*sin emoción la silueta que se alejaba con los brazos en cruz, ... que parecía estar siendo succionada al mismo tiempo por la oscuridad*” (p. 12). Entonces, “*sin saber exactamente cómo (aquí se producía un corte, una falla en el sueño), su rostro rasgó la superficie*” (p. 12). El **sueño del Yo** ⇒ el **suicidio del Otro**: ambos conforman una extraña unidad.

El mundo de la ficción narrativa se sostiene sobre la base de ciertos postulados que configuran la acción. Algunos de ellos se pueden formular del modo siguiente:

- 1) Con respecto a las relaciones humanas y a nuestro conocimiento del otro. Dado que sólo se pueden establecer vínculos superficiales y tangenciales, nadie podrá saber nunca con certeza qué es lo que realmente pasa con cada persona.
- 2) Con respecto a la acción narrada. Nada es definitivo ni absoluto. Nos movemos en un *puede a lo mejor..., tal vez será ...*, pero nada impide que pudiera ser de otra manera.
- 3) En relación con la contingencia histórica, política y social. La dictadura y la injusticia gravitan sobre el paisaje más que sobre los hombres. La obra plantea que sólo la muerte puede liberar de los lazos y ataduras socioeconómicas.
- 4) En relación con la construcción de personajes y su hacer. El hombre es un generador de sentidos y, por lo tanto, da significado a su vida; mas, ese sentido no puede ser absoluto ni definitivo. Si se tiene la capacidad para enfrentar los demonios interiores, el hombre puede construir una vida propia. Pero, jamás logrará salir de Pisagua, centro histórico, social y personal de cuantos allí convergen.

El **movimiento** siempre será **falso** si buscamos la respuesta dada por otro; el **movimiento** será **verdadero** si llegamos a la propia respuesta, si aprendemos nuestra verdad. Lo complejo es moverse en un mundo como el nuestro, limitado en las opciones que ofrece, actuando, muchas veces, de forma reactiva, sin construir un proyecto de vida.

La novela no se puede definir como un libro pesimista. Es testimonio de una generación que no descubre salida hacia la vida y proyección hacia un futuro promisorio.

Ejes de complementación y oposición. La acción gira en torno al viaje, a través del cual se organizan los sistemas semánticos de oposición y complementación que consti-

tuyen la trama de la novela. Los viajes se dan tanto en el espacio exterior: Santiago - Iquique - Pozo Almonte - Huara - Pisagua; Pisagua - Agua Santa; como en el espacio interior: reminiscencia de lo acontecido en el pasado lejano o reciente.

El primer viaje, de Santiago a Pisagua, se inicia en bus, durante la noche. Aparentemente, estaríamos ante el viaje heroico: dejar el lugar conocido y desplazarse hacia otro espacio desconocido y lejano. La persona que impulsa el viaje es Irene; la decisión es personal: atreverse a la aventura. Se opone la doble perspectiva del viaje: (a) para el sujeto, el desplazamiento manifiesta algo insólito, diferente, una aventura, que rompe la monotonía de su vida diaria; (b) para la empresa del transporte y para todos los que están involucrados en ella, representa la cotidianidad del trabajo.

En la novela, el desplazamiento se inicia desde la rutina que se advierte tanto en la descripción de un moderno y atestado terminal de buses, como en los gestos, que se reiteran en los rasgos del lugar y en las acciones de las personas: *manchas de aceite del pavimento, andén, equipaje, pasajeros, tubos de escape, focos, altavoces* (p. 15). En cuanto lectores, somos espectadores: ante nuestros ojos se despliegan las acciones. Nuestra lectura permite identificarnos con el protagonista que observa, desde la sombra, lo que ocurre.

El terminal de buses alude a la rutina de la vida contemporánea, desacralizada en miles de gestos que no apuntan a la unidad del sentido total. No es la visión del viaje en el sentido de la aventura heroica, de emprender un tránsito hacia lo desconocido, hacia una forma de vida más atractiva. El lugar es vulgar, cotidiano, degradado en los gestos que caracterizan el espacio. Hay algo gastado, ínfimo, desencantado. La rutina marca la escena: se hacen las mismas acciones, en un absurdo de movimientos desplegados en el tiempo, vacíos de contenido y llenos de una formalidad que se sigue en el mismo orden: (1) *"el auxiliar descendió, (2) abrió la compuerta lateral, (3) y comenzó a cargar con fastidio el equipaje de los pasajeros."* (p. 15). Los lectores reconocemos la escena en su cotidianidad.

No sólo el espacio es vacío de significado; también los personajes lo son. Al comienzo de la novela, el protagonista es mencionado únicamente por el pronombre personal: *él*. Éste observa, sentado en la cuneta. Mira la hora: *"las diez y media ... Llevaba allí más de media hora, fumando a distancia de la multitud"* (p. 15), le quedan diez minutos para abordar el transporte terrestre. En los instantes de su partida, mira por la ventanilla y observa escenas de la vida diaria: un local de revistas, dos niños que intentan arrebatarle una mochila, un hombre que dormita, una familia que se despide de un hombre alto y gordo.

Pedro Flores y Jorge Brown. La novela se organiza en relación a estos dos líderes. Llama la atención la ambigüedad y contraste en los nombres de estos personajes. **Pedro**, piedra que nunca será flor que rápidamente se marchite y muera; **Jorge**, héroe mítico de la mitología anglosajona. Las edades polares de ambos personajes, Pedro y Jorge, 20 y 71 años, respectivamente, aluden a un comienzo y un fin. Uno necesita dinero; el otro, lo gasta y destruye las posibilidades materiales sin pensar en pérdidas.

La novela entrega una serie de datos de la vida anterior de Brown, sobre las decisiones que asumió y que son inexplicables. Abogado con estudio propio *"hasta mediados de los 60"* (p. 60), empresario dueño de una constructora. De forma inexplicable, **decide**

abandonar mujer, hijos, empresa y se va, sin noticia alguna, “a Europa y al Medio Oriente” (p. 19); reaparece dos años más tarde, en el Norte de Chile, “trabajando en un proyecto minero” (p. 19). Probablemente, está “mal de la cabeza” (p. 19).

Una duda nos asalta: ¿Qué le preocupa de Jorge Brown, a su familia? Lo sabemos por Irene: el modo de gastar el dinero, que acumuló gracias a “un proyecto minero”: ha sido extravagante en dilapidarlo. Por ello, lo quieren declarar interdicto. De ahí, la necesidad de mirar, de espiar “las idas y venidas del tío enajenado” (p. 20) y de expedir un informe a la familia: **Motivo del fisgoneo**. Si el protagonista acepta, la familia le hará una oferta.

El interés de la familia no es la nostalgia por el familiar ausente, autoexiliado, por el desaparecido padre, hermano, tío; sino lo pecuniario: recuperar el dinero, “más bien echarle mano a la plata” (p. 21). La preocupación es económica, por el empresario, por el dinero y no por el ser humano. Esto revela la calidad de sociedad que se perfila: una sociedad cuyo centro es el móvil económico y no el humano: buscar al desaparecido, no por el hombre en sí, lo que se teme es perder la plata. La familia no quiere contactarse con la persona Jorge Brown, para tenderle un lazo de comunicación: ¿Qué le pasó? ¿Por qué actuó así? No se lo quiere entender en cuanto sujeto; se quiere el dinero que ha ganado.

Las mujeres. Tres mujeres de importancia encontramos en el orbe novelesco. Dos se dan en el espacio de Santiago: Irene y Cristina; una tercera en Pisagua: Teresa.

Irene, la vocera de la familia Brown, es el medio publicitario, el enganche: tiene que atraer al protagonista. Usa el argumento de: *no necesito conocerte más, tú eres confiable*. Palabras con que trata –tal como en el mensaje publicitario– de influir en el otro. ¿Cómo resistirse a alguien que confía en uno? Irene es una mujer intrigante, imagen de la Eva bíblica: seduce a Pedro no con la manzana, sino que le cuenta a medias algo que a él lo sorprende y lo mueve a actuar. Lo novedoso, lo que transgrede la rutina, lleva al anhelo de probar lo desconocido. El sexo complementará la acción. **Cristina** casada con Arturo, el hermano mayor de Pedro. Es una figura maternal, cariñosa, preocupada por el otro, aceptándolo en lo que es. Ella no ocupa un lugar central en la novela; es el puente entre los hermanos y entre los espacios, Santiago y Pisagua. **Teresa** vive en Pisagua. A través de ella, mediante la actividad sexual, el pueblo se conecta con el foráneo.

Centros de interés. Al concluir el análisis, nos surgen una serie de interrogantes y reflexiones, que hemos agrupado en torno a cuatro centros de interés:

1. Relación entre Pedro Flores y Jorge Brown:
 - a) ¿Qué motivó a Brown a desechar su vida social y familiar en Santiago, a abandonar el proyecto de la mina de oro, a destruir el espacio que había construido en Pisagua y a ahogar su vida en el océano? ¿Qué motivó a Pedro para abandonar sus estudios y el posible trabajo con su hermano mayor para irse al Norte en busca de Brown?
 - b) Antes de desaparecer Brown, ya no existía para su familia: hijos, hermano. Pedro, al no cumplir con los deseos de Arturo, una especie de padre, ¿dejó de existir para éste?
 - c) ¿En Pedro, se vio Brown en su juventud? ¿En la desorientación de Pedro, reconoció Brown la suya antes de decidir abandonarlo todo? ¿Pedro, de algún modo, es Brown?

- d) Tanto a Pedro como a Brown no los entiende la familia, ambos estudiaron Carreras universitarias que no los satisfacen. Brown se tituló de abogado, pero desestimó tal trayectoria. Pedro se encuentra en la disyuntiva de seguir o no los dictados de su hermano mayor: una Carrera universitaria, Arquitectura, una profesión tradicional, un trabajo estable. El joven se encuentra en el umbral en que tiene que optar entre lo que otros proyectan para uno y lo que yo decido; entre la aceptación de las decisiones que toman los mayores, por uno, y la autonomía personal que llevará a que no establezca relaciones de dependencia o de sumisión.
- e) Jorge Brown ha llegado a ser un individuo que no mantiene verdaderos lazos de comunicación con los otros; al contrario, se encierra en su propia mismidad. El joven Pedro Flores se encuentra en un momento de indecisión entre el pasado: la familia, la arquitectura, el trabajo; y el presente que puede llevarlo a romper con lo conocido para emprender un camino personal, centrado en sí mismo que hará que toda empresa compartida sea imposible.
- f) Aparentemente, Brown no sabe que Jorge lo observa, lo mira, lo espía. No obstante, desde un principio, supo el porqué de su venida y se comportó como si no estuviera en antecedentes de tal hecho. Pedro actúa con sentimiento de culpa; cree que el otro no conoce sus intenciones; sin embargo, lo sabe y actúa como si nada supiera. ¿Quién observa a quién?, ¿quién espía a quién?, ¿quién analiza las reacciones de quién? Cuando Pedro supo que Brown estaba en conocimiento, debió comprender lo que no había entendido: ¿por qué lo había contratado, sin necesitarlo, verdaderamente?
- g) El movimiento de Pedro a Pisagua fue hacia el encuentro de una persona que le revelaría algo trascendental para él y hacia un lugar lejano en el espacio donde espera encontrar una respuesta, su verdad. Pero, el **movimiento será falso**, porque al conocer Brown, de antemano, el porqué del viaje de Pedro, no actuará con naturalidad; sino que cada movimiento tendrá una intención y será mostrar a Pedro que por sí mismo debe encontrar esa verdad que busca y que todo movimiento es hacia el descubrimiento del propio centro, independiente de los demás, quienes estarán con uno mientras uno siga sus dictámenes o se ponga al servicio de los anhelos del otro. Sin embargo, ¿es posible el verdadero conocimiento?, ¿estamos preparados para aceptar al otro, sin sentirnos perdedores de nuestros afanes?
- h) Brown que sabe el porqué del viaje de Pedro es como una especie de dios; Pedro es el hombre que busca lo que el otro debe enseñarle; no obstante, no se lo puede entregar; él debe buscar y aprender su verdad, aunque ésta sea la Verdad de todos.

2. Imagen de muerte recreada en la novela:

- a) La desaparición de una persona siempre es una forma de muerte.
- b) La muerte no es al término de una existencia, se va forjando como un suicidio gradual a lo largo de una vida, en una serie de actos inexplicables para los demás.
- c) El sueño es la imagen proyectada de la muerte.
- d) Antes de desaparecer Brown en el agua, símbolo de muerte, quemó lo que pertenecía a su mundo. Fuego y agua son elementos primordiales que significan destrucción y purificación.

3. Deterioro del espacio:

- a) El deterioro de Pisagua es un fenómeno natural, lo provoca el viento y el desierto; un fenómeno humano: campo de concentración en diversas oportunidades, incendios a comienzos de siglo, abandono; y es un fenómeno natural-humano: partida de las pesqueras arruinadas por la ausencia de la anchoveta. Brown está destinado a desaparecer de la faz de la Tierra y con él todo vestigio de su mundo; Pisagua también lo está.
- b) ¿La decadencia de Pisagua influye en el comportamiento de los personajes?
- c) Pedro ha traído el ambiente lóbrego y húmedo de Pisagua a Santiago, metafóricamente pegado en las suelas de sus zapatos. Desde una perspectiva simbólica, **Pisagua** significa: *pisa agua*.
- d) ¿Por qué Brown decidió construir una casa? ¿Sabía que nunca viviría en ella? ¿No le bastó desaparecer él; además, hizo desaparecer el espacio por él construido?
- e) Los cuatro elementos vitales: agua, fuego, viento y tierra encuentran una expresión significativa en la novela. El agua rodea y limita a Pisagua; el viento la desdibuja en sus construcciones humanas y sopla como un hálito que la lleva a desaparecer; la tierra es arena mojada, acantilado, arena que vuela, nunca tierra firme; el fuego consume desde hace décadas a Pisagua y, en el presente, al mundo de Brown.

4. Sentido de la verdad:

- a) ¿Revelamos nuestras verdaderas intenciones?
- b) ¿Quién tiene claridad en sus acciones?, ¿por qué hacemos esto y no lo otro?
- c) ¿Dónde está la verdad?, ¿cómo la descubriremos?
- d) Cuando conozcamos nuestra verdad, conoceremos la verdad del Otro, de los Otros: entonces, Yo soy Tú.

5.6 NOVELA DEL DESARRAIGO EXISTENCIAL (Gonzalo Contreras)



• *El nadador*, de **Gonzalo Contreras**¹⁷, sitúa a los personajes en un espacio ingrátido sin el fundamento de un tejido social. El sentimiento de pertenencia a una comunidad –presente en la vida de cada uno a través de la familia, el trabajo, el amor– aparece ausente. El narrador manifiesta los mundos individuales de sus personajes, donde éstos juegan con sus afectos sin poder traspasar sus egoísmos. El relato constituye un viaje de introspección por el mundo atomizado en que viven los personajes, quienes aparecen constreñidos a su individualidad, como si fueran huérfanos sociales.

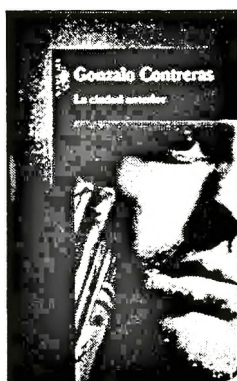
Max, el protagonista, es un ser displicente que vive sin nostalgias y sin establecer verdaderas relaciones. Es un ser asocial, incapaz de comprometerse

¹⁷ Gonzalo Contreras nació en 1958, en Santiago de Chile. Fue formado en los talleres literarios de José Donoso y de Enrique Lafourcade; más tarde, le correspondió a él, formar a otros a través del suyo propio. Fuera de la novela, ha incursionado en el cuento.

con un proyecto, sentimental o intelectual. Su único ejercicio espiritual es la natación que practica con goce narcisístico. Con Alejandra, su esposa, viven en el piso veintiuno de una nueva torre santiaguina, casi sin moradores. No hay comunicación entre los dos. La mujer, de carácter depresivo, un día desaparece. La ausencia de ella es el puente para conocer el puzzle afectivo familiar, que funciona con triángulos amorosos contruidos de modo homológico: Max y su cuñada Virginia son amantes; Max sale con Bibi y ésta, con Selman. El complejo crucigrama familiar se complementa con Cristina, la hija de Max, quien vive en el extranjero con el ex-ayudante de su padre en la universidad, al cual éste considera poca cosa; y con Javier, el hermano sacerdote, ambos sostienen un frío encuentro en el funeral de la madre.

La intriga sentimental está apoyada por el suspenso que genera la desaparición de Alejandra, circunstancia que es mantenida en su incógnita, porque los personajes no se atreven a resolver el conflicto. Asistimos a un actuar apático de los personajes, sobre todo, del protagonista. Observamos la conducta de ellos a través de un vidrio, como si estuviéramos en un laboratorio experimental. La falta de compromiso parece ser un sello que signa a este tipo de sociedad contemporánea, liberal y consumista, haciendo que el Yo se centre en sí mismo, sin establecer una auténtica relación con el otro.

El desapego condena a los personajes a la soledad y a vivir un presente perpetuo carente de recuerdos que le den el color a la vida. Ésta fluye en el tiempo, sin afincarse en un ámbito que le dé fundamento a la existencia. Falta el espacio añorado que se recrea nostálgicamente desde el presente de soledad y hastío.



•Dentro de la misma perspectiva interpretativa, ubicamos *La ciudad anterior*¹⁸, de **Gonzalo Contreras**, que habla del desarraigo y orfandad en un mundo carente de significado.

“La Panamericana va demasiado recta para detenerse en cada ciudad. Es como si la hubieran lanzado a plomo a través del mapa. Lo cierto es que lo deja a uno siempre al borde del camino” (p. 9). Con esta reflexión se inicia la novela. El narrador nos hablará desde su mapa, desde su interpretación de mundo y conoceremos esa ciudad, sus habitantes y lo que allí suceda, desde su perspectiva de extraño en el mundo al que llega, fortuitamente, por motivos de trabajo. No sabremos el nombre del lugar donde transcurre la acción. Sólo tendremos algunos puntos de referencia como el “Bar Hércules”, lugar de encuentro para los solitarios seres que se presentan en la obra.

A través del relato, vamos conociendo al protagonista, un vendedor viajero, y su modo de enfrentar su vida. Con un estilo descriptivo-narrativo, que se manifiesta en el empleo de verbos en presente y en pasado como un modo de diferenciar lo transitorio, pasajero, de lo permanente, establecido, el narrador nos habla de una realidad en que las cosas están allí, inmutables, y por donde el hombre pasa. Por lo menos, este narrador.

¹⁸ Esta novela obtuvo, en 1991, por unanimidad del jurado, el Premio de Novela de la “Revista de Libros” de *El Mercurio*. El jurado estuvo integrado por José Donoso, Jorge Edwards e Ignacio Valente.

Estatismo temporal, detallismo y tendencia a animar y a personificar objetos son tres fenómenos que revelan la idiosincrasia del narrador en primera persona: su agobiante soledad, acorde con la atmósfera espacial y humana creada: *"Yo sé como arrojo una bocanada de soledad cuando entro a esas horas de la noche a un bar. Pero ya ha dejado de preocuparme mi reflejo en los demás. Tanto mejor para él. Si desde una nube de alcohol, algún desgraciado piensa en su hogar al verme entrar con mi maleta. ... Un vendedor viajero sabe mejor que nadie lo que es la soledad. La conoce de una manera técnica. La soledad está conjurada de antemano. Yo no estoy para dejarme llevar por la obligada melancolía de la noche. ... Borrachos como están, si se les exige, son capaces de regalarle a uno su amistad. Al día siguiente les remorderá haberlo hecho."* (pp. 11 y 13)

El motivo de la soledad, también, se traduce en expresiones descalificadoras para referirse a los otros, indicios que marcan el relato y que se hacen evidentes, desde la inseguridad que siente el protagonista, ante el primer acercamiento a los parroquianos del bar:

"En esas conversaciones que se reanudan el tema es, naturalmente el recién llegado que ocupa la mesa del fondo y que, en ese preciso instante acerca hacia sí la maleta que obstruía el pasillo y da las excusas del caso al cretino que voluntariamente había tropezado con ellas."

Nunca falta el idiota que trata de burlarse del individuo solo. Parece que lo hubieran estado esperando a uno para burlar su propia soledad. Hay que conservar la mirada vivaz y nunca perpleja. Eso desalienta a cualquiera que decida ir por ese camino. No sonreír a nadie. Los imbéciles interpretan las sonrisas de cualquier modo." (p. 12)

Desde las primeras páginas (pp. 10, 30) se nos habla de un telegrama que viaja al mismo tiempo que el vendedor quien, desde que lo enviara, deseó no haberlo despachado. Este mensaje introduce uno de los motivos del relato: la inminente separación de su mujer y de sus hijos quienes partirán con el nuevo esposo fuera de Chile. ¿Hubo, alguna vez, real comunicación entre el narrador y la mujer de la cual se está separando? Ella, en el recuerdo del narrador, aparece lejana, decidiendo por ambos, exigiendo una separación que él no quiere aceptar, pero que tampoco se siente capaz de rechazar.

No hay compromisos auténticos y la vida connota falta de sentido. Prueba de ello, son las conversaciones que mantienen entre sí: Blas Riera, Teresa y el protagonista. El mejor ejemplo lo constituye la descripción de una escena en el comedor en que las conversaciones carecen de tema y de interés. Cada personaje está sumergido en su interioridad y se revela como un solitario. Todas las creaturas que aparecen en la obra son seres solos. Incluyendo al matrimonio que hospeda al protagonista en su casa: Blas Riera, el esposo inválido, quien no le reveló a Teresa, su mujer, su irreversible enfermedad y engendraron un hijo idiota.

Araujo, el hombre más importante del lugar, guarda también su secreto y su soledad, pese a haberse hecho cargo de dos huérfanos, Iván y Susana, hijos de Sergio Arias, afuerino que vino a trabajar a la minera estatal, y de Susana Roth, dos detenidos en 1973: *"Estuvieron detenidos en el regimiento por varias semanas; yo pude haber hecho algo por ellos, tenía*

influencias, pero me mantuve a la expectativa esos días ... Tal vez deseara que eliminaran a Sergio Arias. ... Lo que ocurrió es que los mataron a los dos. No se sabe bien cómo pasó. ... Sus nombres no aparecieron entre los fusilados, Arias tenía mucho prestigio en la zona y se ocultó el crimen. Sé el nombre del oficial que lo hizo, todavía está en la región. ... Cuando lo supe fui a retirar los cadáveres y yo mismo me encargué de la sepultura, así como de echar a correr la versión del accidente automovilístico. ... De algún modo sentía que no era ajeno a lo que había pasado.” (p. 175 y ss.)

Así como no sabemos el nombre del lugar, tampoco conocemos la época exacta en que transcurre la acción. Se deduce por indicios que se trata de la década 80/90: (a) la silla del inválido sirve para hablar de sillas computarizadas, como la que usa Hawking, “*un cuadrupléjico, con esclerosis amiotrófica lateral*” (p. 27); (b) una acción que se atribuye a Araujo alude a una fecha: “*Le tiré la lengua acerca de Araujo y qué había de cierto en eso de que en 1973 había arrojado cadáveres al mar desde sus aviones. ... De eso hace más de diez años y, como le digo, no me consta.*” (pp. 27-28)

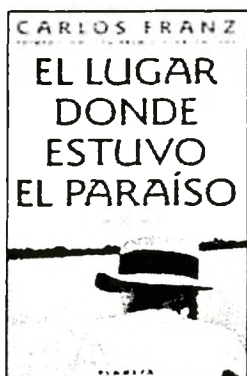
Aunque nada se quiere rememorar, el pasado está presente, rondando en estados de desazón que “*corresponden a menudo a algún llamado más o menos urgente de la memoria ... Al pasado suelo ingresar por una ranura que se encuentra en el extremo superior de la conciencia. Es un forado abierto al vacío y produce un cierto vértigo ... Lentamente me deslizo por la pendiente*” (p. 33). De esta forma, empiezan a aparecer los recuerdos: primero, las cosas; luego, las personas; por ejemplo, la esposa, hablando por teléfono: “*Esta fue la última vez que estuve con ellos, hace cosa de cuatro meses. No alcanzamos a terminar, el teléfono interrumpió la áspera conversación que manteníamos mi mujer y yo. Era el laborioso becado, así es que me pareció mejor salir de la habitación. ... ¿Cómo evitar sentir que un cierto ánimo fúnebre se instalaba con cada una de mis llegadas? Nunca llegué a saber tampoco cuál era de veras el ambiente que reinaba de ordinario en esa casa*” (p. 34). Continúan los recuerdos de una vida carente de compromiso.

La novela crea, a través del narrador, de *forma explícita*, un cosmos que entrega la irrealidad de lo que llamamos realidad. Nos movemos en un mundo al que aplicamos modelos aprendidos. Con ello, *implícitamente*, el relato denuncia la falta de sentido de la vida. El vendedor simboliza el paso insubstancial por la vida; ofrece un producto: armas, que nadie necesita para vivir; por el contrario, ofrece algo que se utiliza para matar, para cortar una existencia.

Se manifiesta implícitamente, una *idea de mundo* donde todo se puede comprar o vender o donde alguien puede apoderarse violentamente de lo que es o podría ser de otro.

El *sentido profundo de la obra* apunta al sin sentido que genera el ámbito de lo absurdo de una existencia en la que nos movemos como marionetas de un guiñol. El relato constituye una introspección por el mundo atomizado en que viven los personajes, quienes aparecen constreñidos a su individualidad, como si fueran huérfanos sociales. ¿Quién da significado a su hacer? Sólo puede hacerlo uno mismo, si es capaz de asumir su vida.

5.7 NOVELA DE LA ORFANDAD (Carlos Franz)



• *El lugar donde estuvo el paraíso*¹⁹, de **Carlos Franz**²⁰, gira en torno a la problemática relación entre una hija dolida por la separación de sus padres y el proyectado matrimonio que su progenitor intenta realizar en Iquitos, donde reside con su nueva pareja: Tópico de la falta del padre y la imperiosa necesidad de buscarlo.

En la novela, el ser y el hacer de los personajes están en íntima conexión con el clima y la tierra. Es imposible no establecer relación entre la narradora, sin ancla, desarraigada, y su sensación al descender en Iquitos. Significativa descripción de la selva ecuatorial, explicativa de su situación geográfica: “*Iquitos está en los tres grados de latitud sur, bajo la línea ecuatorial. Rara vez aparece en las fotos de avión o de satélite. Permanece cubierto, en promedio, 320 días al año. Sólo observado por el ojo inmóvil del gran ciclón de nubes que gira sobre la cuenca amazónica.*” (p. 13)

La protagonista, Anna, como narradora en primera persona, nos entrega tres perspectivas temporales: el *pasado*, diez años antes, marcado por la separación de sus padres; un *pseudo presente* en el paraíso caracterizado por el reencuentro con el padre al que intenta vanamente interesar y el *futuro*, lo que sucede doce años después.

En el *presente de la anécdota*, fines de 1975, Anna, una adolescente, visita en sus vacaciones a su padre, un cónsul chileno instalado en Iquitos, en el Amazonas; quien va a casarse con una mujer joven del lugar. Su destino de transeúnte lo lleva a desear establecerse allí, a pesar de la marginalidad circundante.

El *presente de la escritura* se ubica doce años después, cuando la hija, a través de un racconto, rememora los acontecimientos de esas vacaciones, acudiendo a un diario de viaje. Su texto constituye la posibilidad de purgar una culpa, un daño cometido al otro y a sí misma: “*Sólo los seres que amamos y nos aman tienen la facultad de destruirnos*”. Por lo tanto, es una escritura de purificación, de sanación que rememora el pasado, lo dignifica, e instala en ese tiempo y en ese espacio, la utopía. La reflexión sobre un tiempo y un espacio idios, sobre un tiempo-espacio poético, no evita la alusión hacia la contingencia chilena.

El recuerdo es traído ante nosotros, los lectores, en su calidad de pasado, de tiempo-espacio definitivamente ido; la escritura es un puente para traerlo hasta el presente. Iquitos es el lugar ensoñado, lejano, primordial; el paisaje selvático espiritualizado. Es una imagen que se trae como un recuerdo vagoroso, que se revive en illo tempore, como lo pretérito perfecto que pudo ser la utopía, el paraíso; pero que se perdió. La escritura es una forma de

¹⁹ La novela está dedicada a la memoria del padre, con agradecimientos al Fondart “*que apoyó la escritura de una primera versión de la novela.*”

²⁰ Carlos Franz nació en 1959. *Novelas*: *Santiago cero*, 1989, premiada en el IV Concurso Latinoamericano de Novela del Consejo de Integración Cultural Latinoamericana; *El lugar donde estuvo el paraíso*, 1996, obtuvo el Premio Planeta Argentina; *Santiago, ciudad imaginaria*, 2000. *Ensayo*: *La muralla enterrada*, 2001. Fue formado en el taller literario de José Donoso. Estuvo becado como escritor en la Universidad de Georgetown, USA.

superar el olvido, de recuperar el tiempo perdido, de pagar la culpa, de trascender la soledad y de llenar con sentido el vacío de la vida actual.

A pesar de la añoranza por el bien perdido, Anna se revela como un ser que está siempre de paso, desarraigada de sí misma y del espacio, una mueca de desencanto le desdibuja el rostro, nada la ata a un lugar ni a persona alguna.

5.8. NOVELA DEL REALISMO MÁGICO (Isabel Allende)



•En *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende²¹, a partir de la vida de una familia, se muestran pinceladas de la historia de ciertos principios retardatarios de Chile y de América Latina: autoritarismo, violencia, militarismo, machismo y prepotencia.

La novela, escrita en 1985, está narrada por cuatro voces: Esteban, Clara, Alba y el narrador. Se estructura en XIV capítulos, ordenados cronológicamente; en los últimos cuatro, se observa un marcado énfasis político, evidente en sus títulos: “El despertar”, “La conspiración”, “El terror” y “La hora de la verdad”.

La trama está marcada por un doble fin: (a) narrar la historia de Chile desde una óptica particular, revolucionaria; y, (b) dar cuenta de los poderes extraordinarios de ciertas personas y familias que, a la postre, son casi irrelevantes ya que tienen una significación socio-política nula, quedando su alcance reducido a un pequeño círculo de iniciados.

Desde la *perspectiva explícita* del narrador, *La casa de los espíritus* narra la historia de Esteban Trueba, personaje arquetípico, absolutamente determinado por lo social. Nace alrededor de 1885 y muere cumplidos los noventa años, en 1975. Esteban es un espíritu emprendedor y ambicioso, el cual como empresario, minero, agricultor y financiero, ve la vida desde esa doble perspectiva y cree que esos afanes son básicos en la existencia. Su posición social y económica y la época en que vive, determinan su pensamiento y su quehacer. En lo político, es conservador y sus enemigos acérrimos son los comunistas, frente a los cuales hace cuanto puede para destruirlos, hasta ser abiertamente golpista en el período 1970-1973. En la vida de Esteban y de su familia, se conjugan tres factores: (a) La clarividencia de Clara. (b) La opción político-amorosa de sus descendientes, que los lleva a comprometerse en acciones bastante extremistas, como el tráfico de armas, el encubrimiento político. Así como el senador Trueba es fiel representante de su clase social, sus hijos y nieta son casi *desclasados* ya que sus amistades y afectos los establecen sin considerar la posición del *pater familiae*. Uno de los hijos llega a plantearse el cambiar de apellido para no cargar con semejante lastre. (c) El tercer factor, más allá de los esquemas sociales aprendidos, lo constituyen los avatares de una novelada historia de Chile entre 1930 y 1975, que permiten narrar

²¹ Isabel Allende nació en 1942. Se dio a conocer gracias a su columna de revista *Paula*, “Civilice a su troglodita. Los impertinentes de Isabel Allende”. En 1975, se radicó en Venezuela. El reconocimiento llegó con su novela *La casa de los espíritus*, 1982. Le sucedieron *De amor y sombra*, 1984; *Evaluna*, 1987; *El plan infinito*, 1991; *Paula*, 1994; *Afrodita*, 1997; *Hija de la fortuna*, 1999; *Retrato en sepia*, 2000. En 1990. aparecieron los *Cuentos de Evaluna*. Isabel Allende ha obtenido varios premios y reconocimientos; entre ellos, el apoyo masivo del público lector.

y explicar la vida de los Trueba y donde el hilo conductor es su participación en los hechos y en los procesos más amplios. La relación entre Esteban y sus inquilinos describe las circunstancias sociales en la hacienda: la Reforma Agraria queda tipificada con lo ocurrido en Las Tres Marías; la represión, con el secuestro de Alba.

El *mensaje implícito* alude a un cierto organicismo, interdependencia entre el todo y las partes; y un fatalismo no necesariamente pesimista, más bien de adhesión a una creencia en lo inevitable, lo predestinado. Hay, para la autora, una particular relación entre las personas y sus antecesores inmediatos o lejanos, en el sentido de que la descendencia nace con una carga que los hará participar en ciertos hechos, más o menos traumáticos, con el papel inverso al que jugó su antepasado (si fue víctima será victimario y viceversa) y esto ligado a un afán de venganza del que, en el momento anterior, fue el sacrificado. Esta suerte de esquema causal lo intuye Alba luego de estudiar la documentación que reúne de su familia y cuando, a su vez, ha sido víctima y se prepara para dar a luz a un hijo que podría ser fruto de la violación cometida por un hijo ilegítimo de Trueba, quien busca vengar la violación de su madre y el amancebamiento que le fue impuesto.

En la obra pueden distinguirse dos tipos de protagonismos:

- 1) Protagonismo conservador. Esteban Trueba encarna el proyecto de un terrateniente capitalista, progresista en lo económico y retardatario en lo social, por su autoritarismo, machismo, y su percepción discriminatoria tanto de sus subordinados como del pueblo. Su visión es la de un conservador a ultranza que puede ser benefactor; pero que, a la postre, se esfuerza por mantener el estatus; por ejemplo, otorga educación y vivienda a sus inquilinos, mas se niega a abrirse a una democracia real.
- 2) Protagonismo transformador. Este proyecto se encauza: (a) en su versión democrática, en la visión de futuro que tiene Jaime, hijo de Trueba, un médico que pasa con Allende sus últimas horas en La Moneda y es ejecutado días después; y (b) en su versión revolucionaria, en la militancia de Miguel, un dirigente estudiantil, amante de la nieta de Trueba y que se adscribe a la vía armada.

Los distintos personajes tienen una visión de mundo diferente. Quizás la más importante de destacar es la de Alba a la que le corresponde cerrar la saga de los Trueba: *“algún día tendría al coronel García vencido ante mí y podría vengar a todos los que tienen que ser vengados. Pero ahora dudo de mi odio. ... Sospecho que todo lo ocurrido no es fortuito, sino que corresponde a un destino dibujado antes de mi nacimiento y Esteban García es parte de ese dibujo. ... El día en que mi abuelo volteó entre los matorrales del río a su abuela, Pancha García, agregó otro eslabón en una cadena de hechos que debían cumplirse. Después el nieto de la mujer violada repite el gesto con la nieta del violador y dentro de cuarenta años, tal vez, mi nieto tumbe entre las matas del río a la suya y así, por los siglos venideros, en una historia inacabable de dolor, de sangre de amor ... tuve la idea de que estaba armando un rompecabezas, el que parecía incomprendible, pero estaba segura de que si lograba terminarlo, daría un sentido a cada pieza y el resultado sería armonioso. Cada pieza tiene una razón de ser tal como es, incluso el coronel García. ... La memoria es frágil y el transcurso de la vida es muy breve y sucede todo tan de prisa, que no alcanzamos a ver la relación entre los acontecimientos, no podemos medir la consecuencia de los actos. ... Y ahora yo busco mi odio y no puedo encontrarlo. Me será muy*

difícil vengar a todos los que tienen que ser vengados, porque mi venganza no sería más que otra parte del mismo rito inexorable." (pp. 362-363)

De este párrafo se desprende una creencia en un *determinismo vía herencia*. La culpa de los padres es pagada por sus descendientes, estableciéndose una trama de relaciones no fortuitas en las que el pasado y los antepasados juegan un papel crucial. El mundo anterior de Alba no admite la libertad. Los actores se inscriben hasta el desenlace en una cadena de acontecimientos que deben cumplirse inexorablemente.

Los *personajes* de esta novela son un *producto histórico*. Tienen voluntad de acción y de poder, pero no crean nuevas realidades acordes con su utopía. El cambio ocurre porque así está fijado. Hay una suerte de ley en la evolución, aunque esta ley admite excepciones a nivel individual. Esteban piensa, por ejemplo, que él debió ser un empleadocho; pero que, gracias a su esfuerzo y ambición, se ha convertido en un hombre rico; no obstante, por muy rico que sea, no está posibilitado para cambiar el curso de los acontecimientos del país.

El *para qué explícito* de la novela permite: (1) Demarcar el hilo conductor de la historia de Chile en el período comprendido entre 1930-1975 y determinar cómo condiciona la vida de los personajes, ya sea porque se apartan de la condición de sujetos mínimos o porque no superan esa inconsciencia primera. (2) Destacar como un medio salvador, que otorga esperanza, los poderes sobrenaturales que poseen ciertas personas o familias, lo que introduce el sentido de lo mágico, propio de los cuentos maravillosos. Lo anterior implica un *para qué implícito*: frente a la crisis surge una literatura de carácter salvífico; en este caso, presente en la historia de la propia familia, lo que hace posible rescatar el pasado y generar una esperanza que facilite sobrevivir mejor la crisis.

5.9. NOVELA DE LA UTOPIA (Luis Sepúlveda)



• *Un viejo que leía novelas de amor*²², de Luis Sepúlveda²³, se enmarca en la tradición de la literatura de aventuras. El escenario es la selva amazónica. El personaje toca el suelo urbano sólo para comprobar su impureza; allí no se dan el amor ni los valores ni la esperanza. Los acontecimientos se convierten en verdaderos ritos de iniciación que, de ser superados, hacen posible que el hombre retorne al principio natural rousseauniano de la condición humana. El lenguaje, que relaciona la acción, el suspenso, el humor y el sentimiento nos trae a la memoria el relato sobre exploradores que hemos escuchado o leído muchas veces; por ejemplo, la circunstancia de la cacería de una tigrilla por el viejo Bolívar, gran amigo de los jíbaros.

²² Esta novela, publicada en 1989, ha merecido varios premios internacionales y puede considerarse un best seller; ya completaba trece ediciones en 1994. Ha sido traducida a veinte idiomas y existe un proyecto para llevarla al cine.

²³ Luis Sepúlveda nació en 1949. Egresó de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Partió al exilio en 1977. Obras: *Poemas: Segundo crepusculario*, 1965; *Puerto Montt herido*, 1969. *Novelas: Mundo del fin del mundo*, 1992; *Nombre de torero*, 1994; *Patagonia express*, 1995; *La última frontera*, *Paralelo 42 Sur*, 1997. *Cuentos: Desencuentros*, 1997. *Crónicas y relatos breves: Historias marginales*, 2000.

El relato de Sepúlveda, que combina el realismo mágico y el reportaje, recuerda la tradición literaria ligada al relato insólito o al arte de contar bien un cuento. De este modo, el lector reconstituye paisajes que creía olvidados para siempre. Esta vuelta a los orígenes tiene un doble sentido: (a) desde la perspectiva ideológica: asegurar la preservación de la naturaleza; (b) desde la perspectiva literaria: retornar a la historia bien contada propia de los relatos bizantinos del siglo XVI. La novela, además, combina la estructura de la narración policial, la de espionaje, la de aventuras y la de ciencia ficción.

La novela puede catalogarse como de aventuras, ya que narra las peripecias que acontecen a Antonio José Bolívar Proaño, colono de la amazonía ecuatoriana, y habitante de un pueblo shuar, cuando integra una comitiva de forasteros en busca de una tigrilla a la que le han ultimado sus crías. La expedición finaliza con un duelo a muerte entre Bolívar y la fiera enloquecida. El cazador logra darle muerte, pero se siente envilecido de su acción y en señal de arrepentimiento arroja con fuerza su escopeta.

Como insinúa el título de la novela, el personaje es avezado conocedor la selva, respetuoso de sus leyes, inusualmente alfabeto y lector ávido de novelas de amor. Saber leer fue el descubrimiento más importante de su vida. Frente al problema de cómo conseguir y cómo seleccionar libros, optó por los relatos amorosos. El dentista Rubicundo Loachamin lo provee de ellos, en su remoto pueblo de El Idilio, dos veces al año. Allí lee y relee, con lágrimas en los ojos, las novelas de amor, un antídoto contra la soledad de su incipiente vejez: *“Antonio José Bolívar Proaño dormía poco. A lo más, cinco horas por la noche y dos a la hora de la siesta. Con eso le bastaba. El resto del tiempo lo dedicaba a las novelas, a divagar acerca de los misterios del amor y a imaginarse los lugares donde acontecían las historias.”*

Desde la perspectiva de lo *explícito*, hay tres tópicos principales en esta novela:

- 1) Una condena contra el hombre blanco y su tecnología que interviene en la amazonía, profanándola: *“La obra maestra del hombre civilizado: el desierto.”*
- 2) Una apología a la sabiduría ancestral de los nativos (shuar) tanto para relacionarse socialmente como para aproximarse a la naturaleza. Un ejemplo es la proclama fervorosa de la sagacidad de los animales: *“Pero los animales duraron poco. Las especies sobrevivientes se tornaron más astutas, y, siguiendo el ejemplo de los shuar y otras culturas amazónicas, los animales también se internaron hacia el oriente.”*
- 3) Las bondades de la lectura que permite desarrollar la imaginación, acceder a otras culturas, etc.

Lo *implícito* de la novela gira en torno a la necesidad de que los blancos experimenten un cambio de actitud y aprendan de los pueblos nativos, sus costumbres y creencias, para que introduzcan reformas en la cultura actual y se instaure un nuevo orden de cosas que satisfaga las demandas ecológicas y humanas y que respete ciertos rasgos culturales que contribuyen a la felicidad del hombre.

El párrafo transcrito, a continuación, revela una forma de vida distinta a la *civilizada*, sujeta a horarios, compromisos, obligaciones, deberes, limitaciones, egoísmos, afanes materialistas y apetencias consumistas:

“Durante su vida entre los shuars no precisó de las novelas de amor para conocerlo.

No era uno de ellos y, por lo tanto, no podía tener esposas. Pero era como uno de ellos, de tal manera que el shuar anfitrión, durante la estación de las lluvias, le rogaba aceptar a una de sus mujeres para mayor orgullo de su casta y de su casa.

La mujer ofrendada lo conducía hasta la orilla del río. Ahí, entonando anents, lo lavaba, adornaba y perfumaba, para regresar a la choza a retozar sobre una estera, con los pies en alto, suavemente entibados por una fogata, sin dejar en ningún momento de entonar anents, poemas nasales que describían la belleza de sus cuerpos y la alegría del placer aumentado infinitamente por la magia de la descripción.

Era el amor puro sin más fin que el amor mismo. Sin posesión y sin celos.”

La novela nos enseña la filosofía de los shuar, pueblo primitivo que ha hecho de la libertad el paradigma de su existencia; no sólo ama sin sujetarse a restricción ni posesión alguna, sino que permite que su gente, al llegar a la vejez, decidir cuándo desea partir hacia otra forma de existencia; es decir, cuándo desea morir:

“Compartió el festín generoso ofrecido por los viejos que decidían llegada la hora de ‘marcharse’, y cuando éstos se adormecían bajo los efectos de la chicha y de la naterna, en medio de felices visiones alucinadas que les abrían las puertas de futuras existencias ya delineadas, ayudó a llevarlos hasta una choza alejada y a cubrir sus cuerpos con la dulcísima miel de chonta.

Al día siguiente, entonando anents de saludos hacia aquellas nuevas vidas, ahora con forma de peces, mariposas o animales sabios, participó del reunir huesos blancos, limpios, los innecesarios despojos de los ancianos transportados a las otras vidas por las mandíbulas implacables de las hormigas añango.”

Implicítamente, la novela fue escrita con finalidad ecológica: proponer un cambio en las relaciones de poder entre *civilizados* y *primitivos*, en el entendido de que éstos últimos tienen una cultura respetuosa de la naturaleza, que lleva a la salvación del género humano. El proyecto se puede considerar antidesarrollista y conservacionista empapado de la noción del buen salvaje. En ese sentido, la obra está embebida de la convicción de que el hombre puede introducir cambios substanciales. Más allá de lo señalado, el personaje principal no tiene protagonismo histórico alguno, sólo maldice al extranjero por su acción destructora y, a continuación, busca refugio en *“sus novelas que hablaban de amor con palabras tan hermosas que a veces le hacían olvidar la barbarie humana”*.

5.10. NOVELA NEORREALISTA (Hernán Rivera Letelier)



• *La Reina Isabel cantaba rancheras*, 1994, de **Hernán Rivera Letelier**²⁴, desde diversas perspectivas, en tono picaresco, paródico, épico, coloquial, relata la lucha diaria de un grupo de prostitutas y mineros de una oficina salitrera en extinción. El narrador, que podríamos identificar como el Poeta Mesana, un vate popular, asume, a veces, el punto de vista de un *hombre maduro*, que no logra desapegarse de su pasado de pampino, y lo trasmite, antes de haber agotado el recuerdo, como si no quisiera despedirse de esas experiencias con las que se identifica; en otros momentos, se muestra como un *hombre-niño*, atacado por la nostalgia de las vivencias que tuvo en ese lugar y que no volverán y por el dolor que le produce el abandono del espacio. Humor, histrionismo, procacidad e imaginación poética son los puntales para que

el narrador rescate un mundo marginal, pues, de no ser así, desaparecerá de la memoria histórica para siempre.

Personajes. Los *personajes masculinos* son hombres solteros, maduros, algunos ancianos, mineros activos o pasivos por la edad. Viven en los “*camarotes*” de los “*buques*”, piezas que se les ha asignado en calidad de préstamo, mientras cumplan funciones en la salitrera. Allí se hospedan en compañía de alguna posesión: una maleta y algunas fotos de mujeres, recortadas de revistas: “*Al entrar por primera vez a los buques, la Malanoche se había hecho la impresión de estar ingresando a un recinto penal. Estas especies de ghettos o ciudadelas fortificadas en donde se apiñaba el solteraje, se conformaban de varios pasajes independientes entre sí, cada uno de ellos con su respectivo nombre. (En María Elena estos reductos llevaban los nombres de los viejos vapores que transportaban el salitre hacia Europa y de ahí había nacido el apelativo de ‘buques’, generalizado luego al resto de las oficinas.) Cada uno de estos pasajes o buques contaba de un centenar de piezas o camarotes alineados en dos largas corridas ...*” (pp. 33-34)

Los habitantes de la Oficina salitrera, “*curtidos ya por la permanente maldición del éxodo*” (p. 44) están siempre de paso. La Pampa con sus oficinas no es lugar para enraizar, es un espacio al que se llega en busca de una situación mejor y que los defrauda día a día, porque parecieran destinados a ver frustradas sus esperanzas “*por lo trashumante de su situación*” (p. 44). Los mineros son enganchados en el sur: muchos provienen de tierras verdes y lluviosas, distintas a la sequedad de la pampa que los hiere con su esterilidad; llegaron jóvenes, movidos por el anhelo de ganar dinero, sacrificarse y volver al sur adonde piensan adquirir un terreno para allí, en su hábitat natal, terminar sus días. Es una de las utopías: trabajar, ahorrar y gozar del paraíso terrenal en su espacio original. Tal vez el único que lo haya conseguido sea el Huaso Grande, quien viaja “*al sur del país, a tramitar la*

²⁴ Hernán Rivera Letelier nació, en 1950, en Talca, aunque su vida ha transcurrido en la pampa nortina, en cuyas oficinas salitreras ha vivido largos periodos: por ejemplo, en Algorta, donde realizó sus estudios primarios; Pedro de Valdivia, donde trabajó hasta 1996. Luego, se radicó en Antofagasta. Ha publicado: *Poemas y pomadas* (1988), *Cuentos breves y cuentos de brevas* (1990). Sus *novelas* *La Reina Isabel cantaba rancheras* (1994), *Himno del ángel parado en una pata* (1996) han sido galardonadas por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

compra de un terrenito ... en donde echar a descansar sus derrengados huesos, un pedazo de tierra que pagaría palmo a palmo con el oro blanco acumulado en el saco de sus pulmones, como sombríamente anduvo ironizando antes de la partida." (p. 66)

Los personajes femeninos son las prostitutas. La mujer en torno a la cual gira la novela representa la Fiesta, el presente del placer que se opone al dolor, al sufrimiento y al engaño de los contratos establecidos por las compañías mineras.

En la novela, la relación entre los mineros y las mujeres no se instrumentaliza; se han congregado en ese lugar, sin la presión de establecer amistades duraderas ni contratos matrimoniales. No se exige fidelidad; no hay sentido de posesión ni de exclusividad: la mujer se comparte. Nada pertenece a nadie: ni la cama, ni la mujer, ni el hombre. No se habla de otras relaciones contractuales que no sean las establecidas con la Compañía que desecha a los hombres cuando no le sirven. En una actitud paradójica, se los separa del sistema en el momento en que han sido premiados por ser los mejores trabajadores. Ironía del destino.

La cultura occidental se ha caracterizado por una represión y sublimación sexuales. Por eso, llama la atención el hecho de que en esta novela se exalte a la prostituta y sus virtudes. Sacerdotisa del amor ha sido considerada en muchas culturas, se la ha valorado desde el *Gilgamesh*, como la educadora que hace hombre al hombre. Similar función cumplen las prostitutas en esta pampa calcinada. Dan vida y alegría. En lo que podríamos llamar desmitificación del mundo tradicional, estas mujeres se hacen leyenda.

Tema de las decisiones propias y las ajenas. Más allá de la decisión personal de los hombres que han llegado a trabajar en las minas, de abandonar el campamento por una posibilidad de vida mejor en otra parte, se da otra decisión que no depende ellos, pero que determina sus vidas. Es la aparición de señales agoreras que, encarnadas en diversos elementos de la realidad histórica, pronostican el fin: la desaparición de la Oficina.

Anuncian el desenlace inevitable tres síntomas premonitorios:

- 1) El más común, lo provocaba la Compañía, de modo sorpresivo, cuando *"en fechas que no tenían nada que ver ni con el aniversario de Fiestas Patrias, ni con la conmemoración de la Epopeya Naval de Iquique"* (p. 42), se encargaba del hermoseamiento del campamento: pintar con cal las corridas de casas. En la Oficina, los pintores transformaron *"el sobrio campamento de casas blancas en una repugnante acuarela de colores terroso ... Aquí no se conformaron solamente con blanquear las calles a la cal como se había hecho desde siempre en cada una de las oficinas viejas ... en un delirante arrebató artístico, en una disonante fanfarria de mal gusto, les dio la loca idea de embadurnar cada una de las corridas de un color distinto."* (pp. 86-87)
- 2) Un carnaval grotesco de niños que, arrastrando camiones de latas, invadían el campamento y pronosticaban el caos, no desde la heroicidad trágica, sino desde la decadencia de la historia: *"Un atardecer cualquiera, desde los cercanos basurales de la pampa, sudando como caballos, estas hordas de niños descachalandrados irrumpían en la oficina condenada y, en una polvorienta e infernal bullanga de mal agüero, recorrían con estrépito las salitrosas calles del campamento"* (p. 42). Una mañana apareció el *"camión basurero musical"*, vislumbrado por los viejos como otra *"señal de la desgracia"* (p. 85). El

fin, dentro del contexto, no es designio de un dios, sino de hombres que deciden vidas y muertes de esos mineros del salitre.

- 3) La señal menos frecuente, *“se relacionaba siempre con el acaecimiento de algún suceso de carácter espectacular, un acontecimiento insólito”* (p. 43), por ejemplo: *“el nacimiento de un chanco con dos cabezas”*, *“un incendio de proporciones gigantescas”* (pp. 43-44). Este tercer pronóstico es el aviso inesperado de los despidos que llegan, en sobres blancos, cual palomas mensajeras, *“maquiavélicas y perversas”*: *“eran unas cartas que vinieron a reemplazar al famoso sobre azul con que se desahuciaba al trabajador en la pampa antigua, trocando el rubendariano verbo azulear, por el no menos poético –ni menos patético– verbo palomear”* (p. 88). Son cartas-palomas *“de la muerte”* que implican el dolor de no entender el porqué de una decisión. Esas palomas, el último *“estertor de nuestra Oficina”* (p. 88), significan cesantía, y, ante ellas, nada se puede hacer, sólo acatar. Encarnan una parodia del antiguo oráculo que anunciaba el destino de los hombres. Pero, en el mundo griego, significaba lo aciago de una existencia, el terror al castigo divino que, como consecuencia de una acción nefasta provocada por los hombres, castigaba para restablecer el orden y sobrepasar el caos. En este caso, las decisiones son por motivos económicos, las salitreras se van acabando en su fuente de origen o bien las cosas van cambiando hacia la caída definitiva de un mundo que ya no es ni será. El testimonio del Poeta Mesana es una voz que intenta recuperar mediante la palabra esa especie de paraíso terrenal, perdido definitivamente.

Lo grotesco. La novela puede ubicarse dentro del concepto de lo grotesco de Wolfgang Kayser, 1964, que es una manifestación artística que surge en épocas de grandes conflictos históricos y revela, en forma hiperbólica, deformada, monstruosa, la crisis espiritual que vive el hombre y la caída de los valores. Lo grotesco enfrenta al lector con una realidad desconocida, que está casi a la mano, cercana y que, sorpresivamente, puede surgir y provocar el desconcierto, temor, orfandad, horror.

Entre las formas de manifestarse lo grotesco en la novela, tenemos:

- 1) **Las palomas.** Un ejemplo que muestra lo monstruoso que puede ser el mundo, lo tenemos con los sobres-palomas que llegan casi, simultáneamente, con los beneficios de pintura a las casas de los mineros o con el anuncio del ascenso a un puesto mejor o con el premio obtenido por ser el mejor trabajador: *“Con las palomas, paisanitos, ni Dios estaba seguro en la pega ... Casos conmovedores hasta las lágrimas y casos que lindaban simplemente en lo grotesco. Trabajadores, por ejemplo, que por años habían estado fregando la cachimba para que les pintaran las calaminas de la cocina de su casa, de repente una mañana se les dejaba caer una trepidante cuadrilla de pintores ... y a los tres días de haberles dejado la casa como nueva ... caían entre los palomeados de la semana.”* (pp. 182-183)

Los sobres-palomas representan el temor a ser despedido, sin ver rostro alguno, sin diálogo posible. Los lectores comprendemos que la seguridad que tenían los mineros era sólo apariencia y sentimos angustia ante lo heterogéneo e incompatible de la vida. El narrador, sin poder establecer pautas de comparación, recurre a la ironía que convierte en anormal lo que un día fue normal. Tal como le ocurrió a ese viejito, elegido por la

Empresa como el “mejor trabajador del año” y “a la semana siguiente el mejor trabajador del año era palomeado sin misericordia alguna. El viejito ... sin poderlo creer todavía, con una patética expresión de sonámbulo en su rostro reseco, recorría las oficinas pidiendo una explicación imposible, tratando de convencer a secretarías y administrativos de que indudablemente se trataba de un error.” (pp. 184-185). Mientras hablaba, lágrimas de perro apaleado, cual gotas de salitre fundido, se deslizaban por sus mejillas. La mezcla felicitación-degradación rompe nuestro orden y se nos produce desorientación ante lo que no esperábamos.

- 2) **El Burro Chato.** Mikhail Bakhtin²⁵ explica que lo grotesco es la imagen de una metamorfosis continua. Todo en la naturaleza y en el mundo está regenerándose por medio de la exageración de lo material y lo corporal. Para él, las imágenes grotescas aparecen como deformes, monstruosas y horrorosas. La hipérbole es una figura que encarna este aspecto, ilustrado en la novela por el personaje el *Burro Chato*, alusión al tamaño colosal de su pene, que le imposibilitaba tener relaciones sexuales. *“En un gesto de compasión un tanto desatinado, una autoridad le había timbrado un papel que lo facultaba para apuntarse (sic) con animales, preferentemente del género equino ...”* (p. 207). La descripción grotesca del Burro Chato nos produce risa y horror a la vez, ya que la mezcla de elementos incompatibles, como lo humano y lo animal, es repulsiva y chocante. Nuestra concepción de lo cómico se nos viene abajo al agregar a lo cómico un elemento repelente. La diferencia entre lo cómico y lo grotesco radica en que éste contiene un factor irracional que lo desliga del dominio humano y lo convierte en una situación extraña.
- 3) **La Ambulancia.** El carácter grotesco, igualmente, radica en la construcción hiperbólica de este personaje, tanto de su presencia física como de su carácter psicológico, sociológico y de su capacidad amoratoria sexual: *“Recién salida de la ducha, relucientes sus carnes albisimas, la mamotrétrica matrona emerge ataviada con una de sus características túnicas blancas, vaporosas y velámicas. (Algunos dicen que de ahí el apodo –de la blancura de sus carnes y de lo inmaculado de sus túnicas–, aunque otros mal hablados aseguran que es porque le cabe un hombre entero adentro. ‘Con ella –aseveran serios estos lenguaraces– del ombligo para abajo es llegar y tirar’) ...”* (pp. 105-106). La Ambulancia, gracias a su naturaleza y actuar, se hace espectacular, exagerada, deforme, nos comunica algo que, si fuera aludido comúnmente, no alcanzaríamos a apreciar. Las imágenes de lo grotesco relacionadas con el Burro Chato y la Ambulancia, encarnaciones exageradas del gran macho (falo descomunal) y de la gran hembra (vagina hiperbólica) causan un *shock*, que desorienta y estremece al receptor. La mezcla de lo cómico y lo repulsivo nos provoca una risa y una mueca. No somos capaces de distinguir entre lo real e irreal. A través de las representaciones de estos personajes, así como de otros, narrador-hablante y lector-interlocutor exorcizan sus temores y tabúes: lo prohibido nos censura, el sentimiento de culpa nos coarta, lo abyecto nos circunda, el temor a ser violentado, engañado, desgarrado, absorbido, está presente en las sombras de nuestro inconsciente.

²⁵ Bakhtin, Mikhail (1970): *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.

- 4) **Los epítetos.** El tono grotesco se intensifica con la caracterización, a través de *epítetos* de los personajes. La novela es una parodia épica en la que cada héroe conquista, como los héroes clásicos, su epíteto; en este caso, burlesco, pero revelador de una gesta humilde en la que se define el ser y el hacer de hombres y mujeres. A los personajes más significativos se les dedican capítulos –como cantos en *La Ilíada*– para presentarlos: el Poeta Mesana (c.2), la Flor Grande y la Malanoche (c.3), la Reina Isabel (c.5), la Mosquita Muerta (c.5), la Carrilana (c.5), el Huaso Grande (c.6), el Astronauta (c.6), el Caballo de los Indios (c.7), la Cama de Piedra (c.7), la Ambulancia (c.10), la Poto Malo (c.13), la Chamullo (c.14), la Dos Punto Cuatro (c.15), el Hombre de Fierro (c.17), el Burro Chato (c.18). Estos epítetos, nacidos del ingenio popular, representan la cualidad que singulariza al sujeto. No podemos dejar de relacionar estos epítetos con los que aparecen en la *Batracomiomaquia*, de Homero.

El nombre se le dio al sujeto en el momento de nacer, sin considerar su especificidad personal; el apodo, el epíteto, es adquirido por esfuerzo propio y los otros lo dan en reconocimiento de una valía personal o porque alude a una señal inequívoca que, en forma particular, muestra un individuo. El apodo recuerda y de modo exclusivo a ese sujeto –hombre o mujer– visualizado mediante una faceta que le es propia y, en cuanto tal, se exagera, se hace hiperbólica, puesto que lo identifica más que nada en el mundo.

El nombre se olvida; el apodo queda y los personajes son recordados no por el nombre de pila, sino por el epíteto que los diferencia y personaliza. No habrá otra “Reina Isabel”: regia en sus modales, caritativa, generosa; ni otra “Ambulancia”: grande, gorda, blanca; ni otra “Malanoche”: morena, flaca, con unas eternas ojeras violetas; ni otra “Chamullo”: sublime en la fingida expresión teatral de gestos y palabras durante el acto amoroso; ni otra “Carrilana”: la mujer dura de corazón, que se enorgullece de serlo; ni otra “Mosquita Muerta”: famosa por su instintiva y poco higiénica afición de cazar moscas al vuelo; ni otra “Cama de Piedra”: con cartel de guapa ganado a puñete limpio; ni otro “Astronauta”, un chiflado que vuela con su imaginación hasta lo increíble; ni otro “Poeta Mesana” que arengue a las multitudes, ni otro “Caballo de los Indios”: apodo cinematográfico que alude a las manchas que tenía en el rostro y que le habían vuelto overa la piel; ni otro “Hombre de Fierro”: llamado así por su brutalidad para trabajar; ni otro “Huaso Grande”: eterno soñador de sureñas tierras natales.

El espacio. En la pampa, donde el cielo no se vislumbra, sólo ese polvo blanco, salitroso que todo lo toca y lo vuelve tierra, encontramos a este grupo humano constituido por pampinos y prostitutas que se hermanan en su soledad. El deseo de una nueva vida en un lugar distinto al cotidiano aparece como un anhelo a todo hombre que quiere romper su circunstancia histórica. El afán del retorno al espacio natal, con fortuna suficiente para llegar a ser dueño de una parcela, nunca se agota. Es el futuro de la promesa, el mañana de la utopía. Llegar al Norte, atraído por una ilusión, implica la posibilidad de enriquecerse rápidamente, mediante el encuentro de un filón rico en minerales. Es una de las utopías de la cultura conquistadora de Hispanoamérica: dejar atrás el espacio natal sin llevar más pertenencias que la propia persona, en pos de la mítica ciudad perdida: El Dorado, la Tulé, la Ciudad de los Césares. La insatisfacción del hombre con su espacio cotidiano lo mueve a salir, en calidad de emigrante, a otras tierras, en el otro extremo del país.

Podríamos decir, que los personajes conciben la felicidad en el lugar donde no se está; y, también el origen de las migraciones hacia la pampa es por la pobreza del lugar natal. No obstante, no hay una obligación externa que los impulse a partir. En sentido estricto, no son exiliados; más o menos libremente, apuestan a la tierra de su elección. Con mayor o menor esperanza, buscan una promesa de vida diferente en un futuro distinto al dado por nacimiento. Para los personajes, *conquistar* la pampa es un anhelo de encarnar el paraíso en la Tierra: un paraíso terrenal. La utopía, metafóricamente, significa una esperanza de escapar del presente, no porque se tenga una confianza ilimitada en el futuro, sino porque permite el acceso a la Tierra de la promesa, gracias a lo cual una nueva realidad se forjará de acuerdo con los deseos del emigrante. Lo distinto se alza como la opción de encontrar lo nuevo en potencia en ese otro ámbito. No debe extrañar, entonces, que este grupo de mineros y prostitutas, venidos desde diversos lugares de Chile, representen a los grupos sociales más pobres y desprotegidos. Los personajes masculinos y femeninos configuran, atendiendo a su variedad, un microcosmos del carácter regional del chileno: el poeta, el loquito, la madre, la compañera, el enamorado, la vampiresa, la matrona, el esforzado, el acooplejado, la amargada, la camorrera, la artista, el soñador.

La iglesia que podría representar un sentido trascendente, una voz humanitaria, no cumple su función de perdonar y de ligar a unos con otros. Las prostitutas amigas de la Reina Isabel –la Pan con Queso y la Garuma–, se acercan al sacerdote para solicitar una misa de difuntos, pero son rechazadas. Esto indica que la iglesia permanece encerrada en su ritual dedicado a sus cófrades, adoptando una voz ética de lo bueno y lo malo. Con ello, se cierra a la realidad y no asume la cultura de la pampa salitrera. Enseña el rito católico, pero no el verdadero cristianismo del amor y del perdón.

Frente al deceso de la Reina Isabel, le corresponde a las prostitutas, funcionando como sacerdotisas, imponer a la muerta, para que el sacerdote le oficie una misa de difuntos. Son los mineros y las prostitutas los encargados del velatorio. Allí se reúnen, tal vez, en una de sus últimas reuniones, pues al faltar el centro-espacio y el centro-mujer, se acelera el término de una forma de vida.

La muerte. “*Terminan de apagarse los sonos de la canción mexicana*” (p. 7), tal es la frase que abre esta novela y similar a ésta la que cierra el primer capítulo: “*Murió la Reina Isabel*” (p. 14). La muerte de la Reina Isabel alude al término de un mundo que se acaba: el de la salitrera, de esos hombres rudos y de sus compañeras; orbe primitivo, en el que todo se compartía, hasta el hombre y la mujer, ámbito en que el apodo, no el nombre, singulariza; espacio elegido en el que se vive, recordando el natal. Desde la primera línea, el relato nos habla de la muerte y del proceso que la antecede. Es el motivo central. Íntimamente unidas aparecen las instancias en que la muerte, fin o término, se manifiesta.

El trágico desenlace lo anuncian –como ya se comentó– la pintura adefesio, la fanfarria del camión de basura, los sobres-palomas. Tras lo cual la Oficina, “*herida de muerte*” (p. 88), se fue deshabitando y las casas, quedando vacías. Entonces, llegó la máquina aplanadora, haciendo yermo, lo que hasta hacía poco era vida, risa, movimiento, dolor, alegría, amores, sueños, ilusiones, esperanzas. Coinciden la muerte de la Reina Isabel y la de una estructura social y espacial. El deceso concita y encarna diversas muertes: por ejemplo, material, como la desaparición de las oficinas salitreras; mental, el fin de una concepción de

mundo. Mas, una vez trascendida la vida y superada la muerte física, se alcanza la palabra, el testimonio, el recuerdo que se encarna en lenguaje y se construye la novela, se levanta un universo que sobrepasa todo límite de tiempo y espacio. El tiempo-espacio virtual de la poesía permite que cada lector reviva esa realidad creada, la reconstruya, la interiorice y la haga permanecer viva, dentro de sí. En la muerte, somos iguales y ella nos enseña un comienzo. La desaparición de la Oficina, de la Reina Isabel, no fue en vano. Cuando ambas desaparecieron, surgió el mito, el círculo narrador-lector, hablante-interlocutor. El Yo al morir renace en palabras. El término no es el fin; es el comienzo de un eterno retorno. La Reina Isabel, el Poeta Mesana, permanecen vigentes entre nosotros.

Entre vida y muerte, entre ese instante último y la eternidad, entre lo horizontal y lo vertical, se genera un mínimo punto de contacto. Cuando comprendemos esa verdad, comenzamos a amar las diferencias, a intuir por qué lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, nos exalta y anima. Frente a la muerte, el alma empieza a descender el velo.

El Poeta Mesana puede salvar del olvido lo que fue. A él, le corresponde dar voz a una realidad que desaparece. También será él quien, en su oración fúnebre, resuma lo que la Reina Isabel encarnaba: *"Estupefacto y absurdo, parado en medio del desierto más triste del mundo, este humilde animal pampino ... amigo personal de la Reina Isabel, de pie ante su féretro inmenso ... viene en declarar categórico y honrado, que tal vez lo mejor en estos momentos sea callarse ... O sentarse tal vez a pampa rasa como en una vasta catedral de piedras y, llorando ... ponerse a repetir sin descanso su ínclito apodo real (oigan al viento gemir inconsolable detrás de cada tumba: reina isabel reina isabel reina isabel ...) ... La Reina Isabel, amigos míos, era la última representante de una estirpe de mujeres en extinción ... Y es que walkirias como tú ya no quedan, amiga mía ... Con tu muerte ... se nos comienza a morir, definitivamente, la pampa entera. Después de ti el desierto se nos vuelve a quedar desierto, después de tu modo de amar y de cantar."* (pp. 243-253)

5.11. NOVELA EPISTOLAR (Óscar Bustamante)



• *Explicación de todos mis tropiezos*²⁶, de **Óscar Bustamante**²⁷, novela planificada en cinco partes que se subtitulan con la calificación del espacio físico al que *la vida* ha conducido al personaje: "Desde la pensión", "Desde la clínica", "Desde la parcela", "Desde la comisaría", "Desde el exilio". Entre cada división, se supone que transcurre cierto tiempo, lo que permite postular que se trata de cinco cartas, enviadas en diferentes ocasiones para obtener la ayuda de Francisco Overnead que, en contraste con la paulatina decadencia económica, moral y humana de Carlos Overnead, goza de excelente situación económica. Al terminar la última carta, encontramos la firma: Charles Volcán Overnead, su

²⁶ Tercera novela del escritor, que resultó, en 1995, ganadora en el Concurso de Mejores Obras Literarias Inéditas, otorgado por el Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

²⁷ Óscar Bustamante, arquitecto de profesión, nació en 1941. **Cuentos:** *El día que se inauguró la luz*, 1999. **Novelas:** *Asesinato en la cancha de afuera*, 1992; *Recuerdos de un hombre injusto*, 1994; *Una mujer convencional*, 2001.

alias de boxeador. Carlos, el protagonista, representa a un tipo humano en el que podemos reconocer al *sableador* profesional.

El comienzo de la novela, “Desde mi pensión”, revela cierta vergüenza para iniciar la carta: *“Es sumamente embarazoso solicitarte que vengas a rescatarme de este antro maloliente, aunque rescatar no es del todo la palabra adecuada, porque yo podría retirarme de esta pocilga sin que tú tengas que venir a mediar. Bastaría con un documento que lleve mi firma para que en condiciones normales yo abandone este lugar como corresponde a un caballero, pero desgraciadamente estoy sometido a la humillación de una notificación de carabineros por lo que esta madame estima que le adeudo”* (p. 9)

Con un alto concepto de sí mismo y por lo que se le debe “*por ser quién es*”, Carlos, descendiente de tercera generación por línea paterna de ingleses, se siente como un caballero, víctima de todos y de la mala suerte que lo persigue. Su ineptitud ante cualquier trabajo, que le exija un mínimo de esfuerzo y de humildad, justifica, desde el punto de vista del narrador, en primera persona, su incapacidad para pagar la deuda que se le ha acumulado y le impide una adecuada adaptación existencial: *“La cuenta que me entregó la madame suma trescientos setenta y tres mil quinientos pesos, por un mes y medio de pensión y un par de cachureos. ¡Qué ladrona! Se me revuelve el estómago de rabia. Si a estos precios me dan ganas de instalar una pensión y no estar molestándote a ti.”* (p. 12)

Aparte del dinero que requiere, confidencia a su primo la vida en esa pensión. Paulatinamente, recuerda su historia y hace de Francisco su confidente. Aunque éste conoce la historia, pareciera querer complicarlo en ella, como un modo de autojustificarse.

Reactivamente, culpa a sus padres del estado al que ha llegado. Traumática para él, fue la venta del fundo que poseían en Cauquenes, donde había nacido y crecido con la esperanza de hacerlo rendir: *“Me conoces, encariñado con el terruño y sin poder creer que no me quedaba nada a qué aferrarme. La tarde que entregó el campo al nuevo propietario debe ser el día más triste de mi vida. Los empleados observaban el ritual en silencio, como en un velorio, mientras el papá hacía entrega de las llaves ... Escondido tras una columna del corredor, sentí que me pesaba el alma, verdad, primo, un terrible dolor de mirar la luz de otoño agonizando en esas paredes de barro ... Viví dos años como ánima en pena, ... viviendo en los modestos hogares de los antiguos empleados, mis amigos, y muy dado al vino pipeño para paliar la melancolía.”*

La aureola nostálgica de terrateniente en decadencia atrajo a Carolina, quien lo convenció de que, una vez casados, debían hacer fortuna en California. Un nuevo fracaso lo obliga a retornar para caer en esa pensión de la que necesita ser salvado. Además, precisa ser rescatado de su alcoholización, aunque la mente enfermiza de Carlos no lo reconoce.

En el capítulo “Desde la clínica”, encontramos que su madre y su hermana Cristina lo han hospitalizado. *“Estoy en este antro para una cura de trago”*, reconoce en su carta. Han pasado algunos años: su hija, Carolita, tiene 16 años; Carlos se ha casado con Cecilia y ha sido padre de otra niña, Patricia; Germán, hermano de Cecilia, es su nuevo amigo y

cómplice en salidas. Continúa con la fijación de la pérdida del fundo de Cauquenes como raíz de todas sus desdichas. Hace presión en su primo para que lo salve de esta clínica.

El tercer capítulo, “Desde la parcela”, presenta a Carlos, rescatado de la clínica por su primo Francisco, e instalado en una parcela, propiedad de éste último. Vive dedicado a salvar el bosque nativo. Ahora, su problema es la soledad: *“El aire aquí en la cordillera es otra cosa, primo. La paz también, pero cuesta acostumbrarse a esta soledad. Esta soledad que incluso impregna al viento, a los pastos y a la lluvia. Los árboles la sienten y entrecruzando sus ramas al viento se cobijan de su violencia lanzando gemidos lastimeros que abruman. Yo los comprendo. Son mis amigos en el destierro. Y que extraño estar desterrado en este anfiteatro sideral de piedras, aguas, volcanes y luz y al mismo tiempo querer ser parte de todo esto. Ser piedra, primo, ser pasto y agua ... Es que yo quería ser un viento revoloteando alrededor de la cumbre de un volcán, una piedra azul y verde detenida eternamente en un pozón para maravillar a los peces. No quería ser más que eso, primo. No más. Algo tan simple, tan elemental. No fue posible. No fue entonces, cuando era joven y valeroso, tampoco ahora. Primo, no he podido vencer la soledad.”* (p. 105)

En “Desde la comisaría”, el cuarto capítulo, Carlos enfrenta una deuda de quince millones de pesos por cheques protestados. Con la obsesión de reconquistar a Carolina, e incapaz de vencer la soledad, abandona la parcela *La Esperanza* y entra en sociedad con un excondiscípulo del colegio, Gabriel Uruluaga:

“Te defraudé y me angustio de pensar que fue así. Yo comprendo tu actitud de rechazo y que no hayas querido escucharme ... cuando te quise comunicar que por razones de fuerza mayor me desligaba de nuestra sociedad agrícola forestal. Me dolió, pero entendí tus razones. ¿Cómo era posible que después de todo lo que habías hecho por mí, dejara botada La Esperanza, abandonando nuestra sociedad sin explicación alguna?

Pancho, te lo confieso. No pude con la soledad. Me derrotó ... la soledad, primo, la angustia de saberme tan lejos de mis seres queridos y sintiéndome abandonado. Yo a la Carolina tenía que verla para retomar el mundo que alguna vez nos unió!” (p. 105)

La última carta se escribe “Desde el exilio”. Pese a lo desgarrador de su historia, el estilo de la carta es sereno, en ocasiones poético. Prima lo descriptivo y se narra desde una perspectiva subjetiva: *“Es el silencio ... El silencio es lo que aprieta. Y hay sonidos, pero no son sino los pasos sin rumbo de los habitantes de este caserón descuidado y de paredes desteñidas, deambulando como peces en una pileta. Caras, rostros distantes, distantes de mí, encerrados en recintos desolados. Primo, quisiera ser lúcido. Quiero que sepas donde estoy, para que así cuando vengas a verme no te asustes. Es que no sé por qué estoy aquí. Quiero saber qué estoy purgando ... No lo sé.”*

Ante los hechos, el protagonista reacciona sin proyecto vital, fijado en el quiebre de una ilusión infantil: la pérdida del terruño. Asumir su condición de sujeto mínimo es lo único que le dará cierta tranquilidad a sus últimos días.

6. CONCLUSIÓN

Como objetivo del presente Cuaderno de Facultad, nos propusimos analizar tipos de novelas chilenas de fines del siglo XX hasta el momento actual, estudiando tanto los *temas* que se reconocen en el modo de representar la realidad, como las *estructuras narrativas* características en la construcción del relato actual.

6.1. TEMAS

Las novelas analizadas que, en un principio, parecieran muy lejanas por su tono y temática, logran centrarse en elementos que, a la larga, parecen reiterativos de la novelística chilena a partir del último tercio del siglo XX. Lo cual nos ha permitido determinar ciertos temas recurrentes en la creación de los mundos narrativos:

- 1) **El viaje.** El movimiento en el tiempo y en el espacio, motivo estructurador del mundo narrado, es una constante en el corpus de las novelas analizadas. Puede ser interior hacia el ideal esperado o búsqueda exterior de nuevos entornos. Al introducirse como motivo estructurante el viaje, se cambia la perspectiva de los personajes que buscan: encontrar un nuevo sentido a su vida, superar su realidad presente, encontrar nuevos ámbitos en pos de una posible realización ya sea material o espiritual.

El viaje que emprenden los personajes adopta diversas modalidades: (a) Reflexionar acerca de sus propias vidas, en una búsqueda de identidad, aunque el movimiento, en un comienzo, responda a necesidades externas. Hasta el momento del quiebre, que marca el comienzo del desplazamiento, aparentemente, nada en sus vidas parecía indicar la necesidad de un cambio. Sin embargo, al comenzar el traslado, se inicia, también, la reflexión y el sentimiento de desarraigo. Tal es el caso de Matías Vicuña (*Mala onda*), Rosa (*Nuestra Señora de la Soledad*), Teresa (*El sueño de mi padre*). Ellos asumen diferentes viajes con objetivos claros y definidos. Nuestro adolescente quiere encontrar un sentido a su vida y superar su presente; Teresa, hallar a su hermana antes de que su padre muera; Rosa, realizar su trabajo y dar con el paradero de la desaparecida Carmen Ávila. (b) Mejorar la situación económica es la motivación que tienen los sueños enganchados para trabajar en las minas nortinas y de ello da cuenta Hernán Rivera Letelier. (c) Traslarse, por falta de motivación, de un punto a otro, lo encontramos en las historias policiales de Ramón Díaz Eterovic. (d) Ejercer la profesión de vendedor viajero, lo recrea Gonzalo Contreras. (e) Abandonar el país, por necesidad u obligación, impulsado por razones políticas o por una enfermedad, es el caso de Isabel Allende. (f) Buscar una ilusoria felicidad, lo manifiesta Carlos Franz. (g) Obedecer a una necesidad íntima que se expresa, simultáneamente, como un desplazamiento externo, en el espacio físico y temporal; y, como una interiorización, gradual o súbita, en el ámbito de la conciencia, a la que accede el personaje/narrador en un intento por interpretar su realidad contingente, su identidad o su desidentidad cultural. Es lo que ocurre con Andrea Maturana, Sergio Missana, Carlos Franz. (h) Reencantarse con el anhelo de aventuras en un mundo primitivo y natural, por ejemplo, con Luis Sepúlveda.

- 2) **Crisis.** Generalmente, precede al viaje una crisis, una situación de pérdida, la toma de conciencia de una carencia. El conflicto que motiva el viaje revela un quiebre existencial que tiene su raíz en una realidad social desarticulada, que no ofrece paradigmas válidos para el hombre contemporáneo, que no responde a sus expectativas.

Frente a esta realidad, los personajes logran diferentes vías de escape; por ejemplo, las drogas, el alcohol, las fiestas y el sexo, en el caso de Matías (*Mala onda*); los recuerdos, en la situación de Teresa (*El sueño de mi padre*); el trabajo y la invención de una nueva vida, en el caso de Rosa y Carmen, respectivamente (*Nuestra Señora de la Soledad*). El viaje y la crisis resultan reveladores del quiebre del hombre y de la sociedad actual.

- 3) **Arquetipo y utopía.** Ambos elementos se conjugan en la configuración del lugar elegido como meta del viaje. Similar al paraíso es un lugar de evocación, de origen o de término que no existió en una contingencia histórica, pero que la mirada del poeta idealiza como un modo de rescatar lo humano. Este mundo se conserva en y por la palabra en cuanto memoria de realidad, testimonio que entrega un narrador poeta, voz colectiva de una conciencia de clase. La condición para que este mundo subsistiera implicaría un camino solidario en el que todos buscaran lo mismo, pero cada uno emprende su propia ruta, sin mirar su entorno. Los personajes, en medio de esta atmósfera, buscan caminos como seres solitarios, individuales, incluso inconscientes de lo que les sucede.
- 4) **Amor.** Experiencia primordial y fundante de mundo (de pareja, filial, amical, solidario) que se muestra como carencia. El amor se busca a través del viaje que podría abrir nuevas posibilidades a las esperanzas del individuo en su soledad. A veces, el amor en la relación de pareja es un sentimiento que, como todo cuanto vive el ser humano, pasa, fluye y deja dolor y desengaño. *El nadador*, *El lugar donde estuvo el paraíso*, *El daño*, hablan de relaciones destruidas y destructoras. Violencia, obsesión, destrucción, es el amor que conocen las protagonistas de Diamela Eltit. En tanto que el amor se transforma en acoso, violación, incesto, en *La infantes*, de Lina Meruane.
- 5) **Recuerdo.** La capacidad de rememorar, de no olvidar, se relaciona con el ámbito espiritual donde radica la fuerza que mantiene vivas a las tradiciones y a las personas que conocemos y que admiramos. El recuerdo es el medio más valedero para recrear el pasado y comprender el presente: la memoria histórica; como para conocernos a nosotros mismos y a quienes nos rodean: valoración de las personas.
- 6) **Dimensión temporal.** El tiempo no es algo externo. Está en el alma, en la conciencia de cada hombre, de cada mujer. Pasado, presente y futuro aparecen, respectivamente, como memoria, presencia y espera. El pasado es lo que se recuerda; el presente, aquello a lo que se está atento; el futuro, lo que se aguarda. Desde esa temporalidad interior, subjetiva, nace la dimensión temporal de la ficción narrativa en cuanto intento de explicar y salvar el caos del existir; pero, también, como grito desesperado de rebelión.
- 7) **Aquí-ahora.** Espacio físico y tiempo de la contingencia que muestra la frágil historicidad de los personajes. La realidad aparece interpretada de acuerdo con una suerte de cosmovisión abstracta que, por ser heredada por imposición social, comparte el protagonista con los otros, aunque no lo convence ni logra hacerla suya. Este aquí-ahora que evidencia el cosmos narrativo, manifiesta una inequívoca relación entre pensamiento y cultura que ubica a los personajes conforme su origen y su educación.

- 8) **Allá-entonces.** Diversos personajes rechazan su condición de vida e intentan volver sus pensamientos hacia una realidad pasada que significa bienestar y alegría. En *Mala onda*, el lugar ideal es Brasil, pues allí su protagonista puede vivir sin cuestionamiento alguno; en *El sueño de mi padre* se muestra el hogar paterno, la niñez, como el refugio perdido; en *Nuestra Señora de la Soledad*, se postula a México como un país que, pese a que fue visitado por motivos políticos (el exilio), significó una parte hermosa de la vida de Rosa. En contraste con los lugares ideales, la realidad chilena aparece aburrida e inconexa o insegura y llena de trampas políticas o un lugar anodino y triste.
- 9) **Biografía o autobiografía.** La novela es un medio para entender *el porqué estoy aquí*. Lo que cuenta para el narrador es el presente fugaz de una crisis siempre revivida que da motivo para una narración incluso en raconto: *cómo llegué hasta aquí*. La forma biográfica permite presentar una realidad que, juntamente con estarse viviendo, se la interpreta en un afán de dar sentido al absurdo del vivir. En *Mala onda*, Matías decide hacer una pausa en su agitada vida, pero no consigue un cambio radical; Teresa, en *El sueño de mi padre*, acepta callar la realidad que conoce e insertarse en el sistema; Rosa, en *Nuestra Señora de la Soledad*, acepta la solución de Carmen e inventa una realidad.
- 10) **Identidad/desidentidad.** Nos sentimos impelidos a escribir y a leer narraciones, invenciones, ficciones. La respuesta a nuestra motivación radica en la función psicológica que genera la expectativa del relato como un modo de conquistar la conciencia de quiénes somos y darle sentido a nuestro estar aquí-ahora. El hombre precisa interpretar su entorno para crear, poéticamente, su existir en el aquí-ahora. Para esta interpretación poética, no puede emplearse el “*lenguaje circunspecto, congelado, grave, falsamente objetivo de las ciencias humanas.*” (Moulian, Tomás, 1997)

El tema identidad/desidentidad requiere un estilo literario, metafórico, simbólico, que permita plantear la contradicción y el absurdo de una época de crisis en la que muchas de las manifestaciones lingüísticas, más que comunicar a unos con otros, parecieran vano intento de justificar lo injustificable de todas las posiciones que pretenden considerarse *objetivas*. De aquí el valor de la literatura en cuanto expresión simbólica de la vida del hombre en el aquí-ahora. La novela hace posible la creación de mundos ficticios, que nacen de la subjetividad del creador, que decodifican la realidad del hombre, de la mujer, y que entregan, de forma implícita, los paradigmas culturales, las coordenadas de identidad o de desidentidad, de un momento histórico.

El análisis de obras escritas a partir del último tercio del siglo XX nos permitió captar rasgos de identidad que, más que considerarlos chilenos, nos permiten ubicar nuestra narrativa dentro de una perspectiva latinoamericana y mundial. Los valores culturales, estéticos, sociales, presentes en las creaciones literarias son los valores del hombre.

- 11) **Autocuestionamiento.** El preguntarme acerca de mi modo de vida, implica el cuestionamiento sobre el valor que yo me asigno y el que me dan los otros. Es el impulso para iniciar el viaje interior en pos del ideal esperado, tanto en el ámbito personal como en el exterior. Surge, entonces, el cuestionamiento de los personajes sobre dejarse llevar por el entorno: permanecer incólume a los estereotipos establecidos, acallar las preguntas internas, reflejar la imagen determinada por la sociedad; o perder el miedo y mostrarse como se es, aunque ello conlleve a la condena social y moral. En estas percepciones, la

figura del hombre parece tener crucial importancia, ya sea que se la sintetice en el padre, que cumple o no su rol de protector y guía; en el esposo, que protege, pero que engaña; en el amante, que es el gran amor, mas permanece casado.

- 12) **Discurso íntimo.** Traduce no un cosmos épico ni socio-épico, ni histórico, ni ideológico, ni trascendente sino que sugiere algo íntimo, personal, en el que cobra valor el Yo, en cuanto conciencia que se busca sí mismo o que busca a los otros semejantes a él, y que se representa, por ello, en su trayectoria existencial.
- 13) **Yo individual.** El punto de vista se centra en el personaje particular, único, en su interioridad, temores, cuestionamientos. Lo cual nos permite hablar de su concreción en cuanto existencia, su aquí en el mundo, su ahora en el tiempo. Al ser mostrado el Yo en su dolor, en su soledad, desde un ángulo muy particular, metafóricamente, representa a muchos otros en su misma condición de vacío existencial, puesto que es uno mismo el que sufre y el que llora: es la proyección de uno en el otro.
- 14) **Espacio de conciencia.** En las novelas, se genera un doloroso espacio de conciencia que surge desde lo íntimo de ese Yo que se muestra y que no moraliza explícitamente y que se conecta con ese otro Yo que es su interlocutor, el lector. Por ser un discurso íntimo, da la impresión de un mayor convencimiento, lo que nos permite hablar de una sensibilidad para decir las cosas, que, al llegar al lector, que se identifica con el mundo narrado, se torna social, universal. La obra no dice, se vive lo narrado con autenticidad.
- 15) **Macroespacio socio-político.** Se infiere que en el mundo creado está omnipresente el quiebre de 1973. La mención al gobierno militar, se lo presente en su vigencia o no, genera un macroentorno social y político que afecta a los protagonistas, no sólo en su hacer, sino, en su modo de ubicarse frente a la realidad.

6.2. ESTRUCTURAS NARRATIVAS

Desde el punto de vista literario, estudiar el modo de representar la realidad de los escritores chilenos actuales, nos demuestra que los límites geográficos no corresponden a los culturales, con Violeta Dasinkí podemos afirmar que el “*rincón de origen se ha expandido*” (*Antigua vida mía*, p. 280). Esto significa que se presentan cambios significativos en el modo de organizar el relato, se conservan las formas, cambia el sentido; se mantienen las estructuras tradicionales, se modifica la intencionalidad. Esta narrativa no se interesa en la construcción novelesca por el valor estético que representa, sino por la posibilidad que ofrece para denunciar una situación de crisis y corrupción.

- 1) **Novela realista testimonial.** (*Una casa vacía*, de Carlos Cerda; *En voz baja*, de Alejandra Costamagna; *El sueño de mi padre*, de Sonia González). Ordena el mundo narrativo como un documento de época que devela la interioridad de los personajes en concordancia con la realidad exterior. La novela constituye un mundo organizado de tal forma que pretende dar una idea verdadera del mundo real, considerando los aspectos que integran el entorno humano: material, moral, económico, social. La realidad hombre, mujer, en su existencia concreta y la descripción del entorno en que se desarrolla como ser individual y social, constituye la materia literaria de este tipo de relato.

- 2) **Novela sentimental.** (*Nosotras que nos queremos tanto* y *Para que no me olvides*, de Marcela Serrano). Plantea como tema el ser mujer en la sociedad chilena actual. Acotado dentro de un marco social, polémico y contingente, y situado en un tiempo concreto, el relato presenta la realidad femenina: percepción de mundo, conflictos, preguntas, soluciones y caminos que las mujeres van trazando hacia el encuentro consigo mismas.
- 3) **Novela policial negra.** (*Los siete hijos de Simenon*, de Ramón Díaz Eterovic; *Nuestra Señora de la Soledad*, de Marcela Serrano). Juega con un enigma que debe ser descifrado y que impone una construcción temporal en la que, en el presente de la investigación, gravita el pasado investigado y se proyecta a un tiempo futuro, el de la solución de la intriga. La traición, el engaño, el crimen, el recuerdo, la huida de algo que se ignora, la búsqueda de una solución para salvar un presente amenazado, se aúnan en este tipo de novela que se cultiva como otra forma de representar la realidad.
- 4) **Novela de aprendizaje** (*Mala onda*, de Alberto Fuguet). Es un relato de personajes, en el cual se plantea la culminación de una etapa de la vida y el comienzo de otra. El protagonista vive una experiencia significativa que le exige asumir una opción y desdeñar otras posibilidades.
- 5) **Novela estructurada en torno al viaje.** (*El daño*, de Andrea Maturana; *Movimiento falso*, de Sergio Missana). Simboliza, a través del hecho concreto del movimiento físico, del desplazamiento del héroe o de la heroína de un espacio a otro, el cambio interior que se produce en el viajero, al dejar el espacio habitual para enfrentar lo desconocido. El tópico del viaje es el elemento que ayuda a generar y a estructurar el cosmos.
- 6) **Novela del desarraigo existencial.** (*El nadador*, *La ciudad anterior*, de Gonzalo Contreras). Seres ínfimos que no quieren o no pueden asumir su vida deambulan ante nuestros ojos en el espacio creado por la novela. Otros hacen y deciden por ellos, ya sea la esposa o la empresa para la cual se trabaja.
- 7) **Novela de la orfandad.** (*El lugar donde estuvo el Paraíso*, de Carlos Franz). La trama de este tipo de novela constituye un nostálgico recuerdo de un espacio genésico: un paradisíaco lugar, al que se llega a través de un viaje; y lo hace acudiendo a imágenes de otro tiempo, propias de las películas de aventuras que ocurrían en parajes alejados de la gran ciudad, donde el héroe vivía una encrucijada moral. La nostalgia del paraíso perdido, el recuerdo de lo que pudo haber sido y no fue, la necesidad de amor absoluto, provocan el sentimiento de orfandad, como si el sujeto (hombre, mujer) no encontrara un centro donde afincar, y se esforzara por enraizar, buscando siempre ese ámbito.
- 8) **Novela del realismo mágico.** (*La casa de los espíritus*, de Isabel Allende). Posee una doble finalidad: (a) contar, desde la ficción literaria, enmarcada en la realidad externa, la historia del país y cómo esa historia condiciona la vida de los personajes; (b) destacar, como una posibilidad salvadora que permite superar el determinismo socio-histórico, la presencia de los dones sobrenaturales que, de forma innata, poseen ciertas personas, lo que hace posible la presencia de lo mágico-maravilloso.
- 9) **Novela de la utopía.** (*Un viejo que leía novelas de amor*, de Luis Sepúlveda). Inter-cambia la utopía de la modernidad, la perspectiva del progresismo moderno, la del cambio social, por la del buen salvaje que vive sin falsas apariencias ni dobleces. en

contacto primordial con la naturaleza; y que permanece inalterable en el espacio y en el tiempo, dando forma a un rito masculino, propio del orden patriarcal.

- 10) **Novela neorrealista.** (*La Reina Isabel cantaba rancheras*, de Hernán Rivera Letelier). En este tipo de novela, se presenta una sociedad proletaria, que reúne a personajes despojados de todo, incluso de sí mismos. Se trata de seres que no pueden ni desean ejercer poder alguno y que, a veces, carecen del propio sentido de propiedad privada. El espacio geográfico en que transcurre el cosmos novelesco es el de la periferia natural o social: campo, pampa, prostíbulo, pueblo marginal; y los personajes importantes son: campesinos, peones, mineros, obreros, prostitutas, cesantes, inmigrantes.
- 11) **Novela epistolar.** (*Explicación de todos mis tropiezos*, de Óscar Bustamante). Este tipo de relato limita todo a la perspectiva del escritor de las cartas, el cual se dirige a un Tú, que no es el lector, sino que es un personaje creado y conocido por el emisor de la correspondencia. Es un relato centrado en la subjetividad del que habla y escribe. Nosotros, los lectores, estamos leyendo correspondencia privada. Lo que no conocemos, lo tenemos que deducir por lo que el emisor de las cartas dice e interpreta del receptor interno. La lectura que uno hace, por lo tanto, es parcial.

Interrogarnos sobre la contingencia, utilizando el camino metafórico de la novela, implica una forma de hacer visible nuestro mundo por medio de la lectura y de la imaginación; y una posibilidad de darnos cuenta de las realidades en las que estamos inmersos.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. NARRATIVA

- Allende, Isabel (1992): *La casa de los espíritus*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Ampuero, Roberto (1997): *Boleros en La Habana*. Santiago, Planeta.
- Ampuero, Roberto (1997): *El hombre golondrina*. Santiago, Planeta.
- Ampuero, Roberto (1998): *El alemán de Atacama*. Santiago, Planeta.
- Ampuero, Roberto (1999): *Nuestros años verde olivo*. Santiago, Planeta.
- Ampuero, Roberto (2002): *Cita en el azul profundo*. Santiago, Planeta.
- Ampuero, Roberto (2002): *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* Santiago, Planeta.
- Azócar, Pablo (1997): *El señor que aparece de espaldas*. Santiago, Aguilar.
- Azócar, Pablo (1998): *Vivir no es nada nuevo*. Santiago, Aguilar.
- Barros, Cristián (2003): *Tango del viudo*. Santiago, Planeta.
- Bayón, Damián (1993): *Pensando con la vista*. México, F.C.E.
- Bustamante, Óscar (1995): *Explicación de todos mis tropiezos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Castillo Sandoval, Roberto (1998): *Muriendo por la dulce patria mía*. Santiago, Planeta.
- Cerda, Carlos (2002): *Tres novelas (Morir en Berlín, Una casa vacía, Sombras que caminan)*. Santiago, Aguilar.
- Collyer, Jaime (1998): *La bestia en casa*. Santiago, Aguilar.
- Collyer, Jaime (2002): *El habitante del cielo*. Santiago, Planeta.

- Contreras, Gonzalo (1992): *La ciudad anterior*. Santiago, Planeta.
- Contreras, Gonzalo (1995): *El nadador*. Santiago, Aguilar.
- Contreras, Gonzalo (2000): *Los indicados*. Santiago, Sudamericana.
- Contreras Briseño, Alda (1999): *La penumbra*. Santiago, LOM.
- Costamagna, Alejandra (1996): *En voz baja*. Santiago, LOM.
- Costamagna, Alejandra (2002): *Cansado ya del sol*. Santiago, Planeta.
- Díaz Eterovic, Ramón (1987): *La ciudad está triste*. Santiago, Sinfronteras.
- Díaz Eterovic, Ramón (2000): *Los siete hijos de Simenon*. Santiago, LOM.
- Díaz Eterovic, Ramón (2000): *Ángeles y solitarios*. Santiago, LOM.
- Echeverría Yáñez, Mónica (2000): *Difícil envoltorio*. Santiago, Sudamericana.
- Electorat, Mauricio (1995): *El paraíso tres veces al día*. Santiago, Planeta.
- Eltit, Diamela (1991): *Vaca sagrada*. Santiago, Planeta.
- Eltit, Diamela (1998): *Los trabajadores de la muerte*. Santiago, Planeta.
- Eltit, Diamela (2002): *Mano de obra*. Santiago, Planeta.
- Forch, Juan (2002): *El campeón*. Santiago, Aguilar.
- Fontaine Talavera, Arturo (1993): *Oír su voz*. Santiago, Planeta.
- Franz, Carlos (1989): *Santiago cero*. Santiago, Planeta.
- Franz, Carlos (1998): *El lugar donde estuvo el paraíso*. Santiago, Planeta.
- Fuguet, Alberto (1996): *Mala onda*. Santiago, Aguilar.
- Fuguet, Alberto (1998): *Tinta roja*. Santiago, Aguilar.
- Fuguet, Alberto (1999): *Por favor, rebobinar*. Santiago, Aguilar.
- Gaete Briseño, Alfredo (2001): *Desde una silla*. Santiago, APROC.
- Gaete Briseño, Alfredo (2001): *Entre fronteras*. Santiago, APROC.
- Gaete Briseño, Alfredo (2002): *Confidencias de una ciudad museo*. Santiago, APROC.
- Gallardo, Juanita (1999): *Déjame que te cuente*. Santiago, Planeta.
- Gallardo, Juanita (2003): *Herencia de fuego*. Santiago, Planeta.
- García Huidobro, Beatrix (1999): *Sombras nada más*. Santiago, LOM.
- Gómez, Sergio (1997): *Partes del cuerpo que no se tocan*. Santiago, Planeta.
- González Valdenegro, Sonia (1998): *El sueño de mi padre*. Santiago, Planeta.
- González Valdenegro, Sonia (2001): *Imperfecta desconocida*. Santiago, Planeta.
- Guelfenbein, Carla (2002): *El revés del alma*. Santiago, Aguilar.
- Güiraldes, Ana María (2001): *El castillo negro en el desierto*. Santiago, Andrés Bello.
- Illanes, Pablo (2000): *Una mujer brutal*. Santiago, Aguilar.
- López-Aliaga, Luis (200): *El verano del ángel*. Santiago, Dolmen.
- Marchant Lazcano, Jorge (2002): *Me parece que no somos felices*. Santiago, Aguilar.
- Maturana, Andrea (1997): *El daño*. Santiago, Aguilar.
- Meruane, Lina (1998): *Las infantas*. Santiago, Planeta.
- Missana, Sergio (2000): *Movimiento falso*. Santiago, LOM.
- Olivares, Lilian (2003): *El círculo maldito*. Santiago, Aguilar.
- Río, Ana María del (1993): *Siete días de la señora K*. Santiago, Planeta.
- Río, Ana María del (1994): *Tiempo que ladra*. Santiago, Planeta.
- Río, Ana María del (1997): *A tango abierto*. Santiago, Aguilar.
- Rivera Letelier, Hernán (1997): *Himno del ángel parado en una pata*. Santiago, Planeta.
- Rivera Letelier, Hernán (1998): *La Reina Isabel cantaba rancheras*. Buenos Aires, Planeta.

- Rivera Letelier, Hernán (1998): *Fatamorgana de amor con banda de música*. Santiago, Planeta.
- Rivera Letelier, Hernán (2000): *Los trenes van al purgatorio*. Buenos Aires, Planeta.
- Sepúlveda, Luis (1994): *Un viejo que leía novelas de amor*. Barcelona, Tusquets.
- Sepúlveda, Luis (1996): *Patagonia express*. Barcelona, Tusquets.
- Sepúlveda, Luis (1996): *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*. Barcelona, Tusquets.
- Serrano, Marcela (1992): *Nosotras que nos queremos tanto*. Santiago, Los Andes.
- Serrano, Marcela (1997): *El albergue de las mujeres tristes*. Santiago, Aguilar.
- Serrano, Marcela (2000): *Un mundo raro*. México, Grijalbo.
- Serrano, Marcela (2001): *Nuestra Señora de la Soledad*. Santiago, Aguilar.
- Serrano, Marcela (2001): *Para que no me olvides*. Santiago, Aguilar.
- Serrano, Marcela (2001): *Antigua vida mía*. Santiago, Aguilar.
- Serrano, Marcela (2001): *Lo que está en mi corazón*. Buenos Aires, Planeta.
- Skármeta, Antonio (2001): *La chica del trombón*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Subercaseaux, Elizabeth (2000): *La rebelión de las nanas*. Santiago, Grijalbo.
- Subercaseaux, Elizabeth (2001): *El canto de la raíz lejana*. Santiago, Andrés Bello.
- Sutherland, Juan Pablo (1999): *Santo roto*. Santiago, LOM.
- Tótoro, Dauno (1999): *La sonrisa del caimán*. Santiago, LOM.
- Uribe-Etxeverría, Juan Pablo (1998): *Uñas de muerto*. Santiago, Aguilar.
- Valenzuela, José Ignacio (1999): *Con la noche encima*. Santiago, LOM.
- Vásquez Bronfman, Ana (2000): *Los mundos de Circe*. Santiago, Sudamericana.
- Vásquez Bronfman, Ana (2002): *Las jaulas invisibles*. Santiago, LOM.

7.2. HISTORIA DE LA LITERATURA Y TEORÍA LITERARIA

- Adorno, Teodoro (1980): *Teoría estética*. Madrid, Taurus.
- Alone (1951): *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago, Zig-Zag.
- Auerbach, Erich (1979): *Mimesis*. México, F.C.E.
- Balart, Carmen y Céspedes, Irma (2000): *Mito y palabra creadora de mundo en la literatura hispanoamericana*. Santiago, UMCE.
- Balart, Carmen y Céspedes, Irma (2001): "Una lectura interpretativa de La Reina Isabel cantaba rancheras" en *Contextos* N°7. Santiago, UMCE.
- Balart, Carmen y Céspedes, Irma (2001): "Novela, pensamiento y cultura en Chile" en *Primeras Jornadas Interuniversitarias de Investigación*. Santiago, UMCE.
- Bayón, Damián (1993): *Pensando con la vista*. México, F.C.E.
- Benjamín, Walter (1972): *Poesía y capitalismo: Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.
- Benjamín, Walter (1998): *Imaginación y sociedad: Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- Bianchi, Soledad (1990): "Una suma necesaria. Literatura chilena y cambio: 1973-1990" en *Revista chilena de literatura* N°36. Santiago, pp. 49-62.
- Blumenberg, Hans (1999): *Las realidades en que vivimos*. Barcelona, Paidós.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Raúl (1975): *La novela*. Barcelona, Ariel.
- Broch, Hermann (1974): *Investigación y poesía*. Barcelona, Barral.
- Campra, Rosalba (1987): *América Latina: la identidad y la máscara*. México, Siglo XXI.

- Cánovas, Rodrigo (1991): "Una reflexión sobre la novelística chilena de los años 80" en *Revista chilena de literatura* N°38. Santiago, pp. 101-108.
- Cánovas, Rodrigo (1997): *Novela chilena. Nuevas generaciones*. Santiago, Siglo XX.
- Cassirer, Ernest (1985): *Filosofía de las formas simbólicas*. México, F.C.E.
- Comas de Guembe, Dolores y otras (1980): *Introducción literaria I*. Buenos Aires, Estrada.
- Comas de Guembe, Dolores y otras (1984): *Introducción literaria II*. Buenos Aires, Estrada.
- Comas de Guembe, Dolores y otras (1986): *Introducción literaria III*. Buenos Aires, Estrada.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1999): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.
- Díaz Eterovic, Ramón y Muñoz Valenzuela, Diego (1986): *Contando el cuento. Antología joven narrativa chilena*. Santiago, Sinfronteras.
- Eco, Umberto (2000): *Lector in fábula*. Barcelona, Lumen.
- Espinosa, Patricia (1997): "Narrativa chilena hoy" en *Nueva narrativa chilena*. Santiago, LOM, pp.65-74.
- Fernández, Maximino (1994): *Historia de la literatura chilena*. Santiago, Salesiana, t. I-II.
- Fernández, Maximino (2002): *Literatura chilena de fines del siglo XX*. Santiago, Don Bosco.
- Fischer, Ernest (1997): *La necesidad del arte*. Barcelona, Península.
- Frías Valenzuela, Francisco (1967): *Manual de Historia de Chile*. Santiago, Nascimento.
- Gadamer, H.G. (1977): *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- Garaudy, Roger (1964): *Hacia un realismo sin fronteras*. Buenos Aires, Lautaro.
- Goldmann, Lucien (1967): *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva.
- Goldmann, Lucien (1971): "La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método" en *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Gusdorf, Georges (1957): *La palabra*. Buenos Aires, Galatea Nueva Visión.
- Jung, Carl Gustav (1962): *Simbología del espíritu*. México, F.C.E.
- Kayser, Wolfgang (1964): *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova.
- Koessler, Bertha (1962): *Tradiciones araucanas*. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata.
- Kunne-Ibsch (1981): "La recepción de la literatura" en *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra, pp.165-196.
- Larraín, Jorge (2001): *Identidad chilena*. Santiago, LOM.
- López-Aliaga, Luis (2000): *El verano del ángel*. Santiago, Dolmen.
- Luckacs, Georg (1982): "Cuestiones liminares de la estética" en *Estética*, vol. IV. Barcelona, Grijalbo.
- Luckacs, Georg (1989): *Sociología de la literatura*. Madrid, Península.
- Marcó Figueroa, Joaquín (1946): *Chile marca un camino*. Buenos Aires, Imprenta López.
- Marras, Sergio (1992): *América latina: marca registrada* (entrevistas). Argentina-Chile-México, Grupo Editorial Andrés Bello-Universidad de Guadalajara.
- Millares, Selenia y Madrid, Alberto (1990): "Última narrativa chilena: la escritura del desencanto" en *Cuadernos Hispanoamericanos* N°482-483. Madrid, pp.113-122.
- Moulian, Tomás (1997): *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago, LOM.
- Mukarovský, J. (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Olivares, Lilian (2003): *El círculo maldito*. Santiago, Aguilar.

- Olivárez, Carlos, editor (1997): *Nueva narrativa chilena*. Santiago, LOM.
- Ortega, Julio (1994): *Arte de innovar*. México, UNAM.
- Paz, Octavio (1969): *Conjunciones y disyunciones*. México, Joaquín Mortiz.
- Paz, Octavio (1990): *Inmediaciones*. Barcelona, Seix-Barral.
- Piña, Juan Andrés (1991): *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago, Los Andes.
- Promis, José (1977): *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago, Nascimento.
- Promis, José (1993): *La novela chilena del último siglo*. Santiago, Noria.
- Rama, Ángel (1998): *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.
- Riffaterre, Michael (1976): *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix-Barral.
- Saldes, Sergio (1989-1990): "Literatura joven en Chile. ¿Generación de 1987?" en *Literatura y lingüística* N° 3. Santiago, pp.71-91.
- Subercaseaux, Bernardo (1991): *Historia, literatura y sociedad*. Santiago, Documentas/Cesoc/Ceneca.
- Szmulewicz, Efraín (1997): *Diccionario de la literatura chilena*. Santiago, Rumbos.
- Tironi, Eugenio (2002): *El cambio está aquí*. Santiago, Sudamericana.
- Valdivieso, Jaime (1993): "Ser y no ser de la nueva novela" en *Punto final* N°284. Santiago, p.26.
- Villanueva, Darío y Viña, José María (1991): "Últimos narradores" en *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Madrid, Espasa-Calpe, pp.425-446.
- Wellek, René (1983): "El ocaso de la historia literaria" en *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona, Laia, pp.245-260.

Publicaciones de la Facultad

Catálogo 2004

contextos

Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales

Contextos 1	Integración de las Humanidades en la Educación Chilena actual	Marzo 1998
Contextos 2	Humanidades y Comunicación	Marzo 1998
Contextos 3	Comunicación y Educación	Diciembre 1998
Contextos 4	La Universidad frente a la crisis del hombre contemporáneo I	Diciembre 1999
Contextos 5	La Universidad frente a la crisis del hombre contemporáneo II	Diciembre 1999
Contextos 6	Educación y Literatura	Diciembre 2000
Contextos 7	Reflexiones sobre la Universidad y un proyecto educativo nacional	Diciembre 2001
Contextos 8	Literatura, Lingüística y Educación	Diciembre 2001
Contextos 9	Humanidades y Evaluación I	Abril 2003
Contextos 10	Humanidades y Evaluación II	Octubre 2003

CUADERNOS DE LA FACULTAD

Colección Monografía Temática

1	<i>Literatura española medieval</i> Irma Céspedes B., César García Á., John Toro A.
2	<i>Poética de dos mundos. Chile y España en la magia creadora del lenguaje</i> Editores: Carmen Balart C., Irma Céspedes B. y César García Á.
3	<i>Literatura hispanoamericana moderna</i> Carmen Balart C. y Claudia Maureira G.
4	<i>Poesía chilena contemporánea: Pedro Prado</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
5	<i>Estudios sobre poesía chilena contemporánea</i> Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
6	<i>Poesía de tres mundos: Grecia, España, Chile</i> César García Á.
7	<i>Documento para el estudio de la historia indígena de Chile</i> Cristián Vergara O.

8	<i>Estudios de fonética y literatura inglesas</i> Editor: Héctor Ortiz L.
9	<i>Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. El Logos</i> Giuseppina Grammatico A.
10	<i>Historia de Chile: 1830-1900</i> Guillermo Bravo A.
11	<i>Poetas chilenos contemporáneos I: Gabriela Mistral y Pablo Neruda</i> Carmen Balart C.
12	<i>Poetas chilenos contemporáneos II: Vicente Huidobro y Nicanor Parra</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
13	<i>Los Estados Unidos de Norteamérica: 1861-1865. Secesión y Guerra Civil</i> Diana Veneros R.
14	<i>La cosmovisión literaria de linaje, familia y hogar en Esquilo, Sófocles y Eurípides</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
15	<i>Mitos y palabra creadora de mundo en la literatura hispanoamericana</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
16	<i>Word stress and sentence accent</i> Héctor Ortiz L.
17	<i>Los términos Dios, luz, palabra, vida, en Heráclito. 2ª parte. El hombre y la palabra.</i> Giuseppina Grammatico A.
18	<i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su existencia</i> Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
19	<i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su espacio</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
20	<i>Seminario de poesía lírica chilena. El hombre y su teoría</i> Editoras: Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
21	<i>De Cicerón a César</i> Erwin Robertson R.
22	<i>Orígenes del hombre y de la cultura paleoindia en América y Chile</i> Cristián Vergara O.
23	<i>Planificación y desarrollo regionales en Chile y su impacto en el bienestar social de la población.</i> Héctor Toledo R.
24	<i>Practical English phonetics</i> Abelardo Avendaño Z. y Héctor Ortiz L.
25	<i>Literatura medieval. El mundo medieval I</i> Irma Céspedes B.
26	<i>Literatura medieval. El mundo medieval II</i> Irma Céspedes B.
27	<i>Manual de estética</i> Jaime Blume S.
28	<i>Grupos y organizaciones de la Resistencia en Alemania durante el Nacional-socialismo.</i> Sor Úrsula Tapia G.
29	<i>Chile y los chilenos en 'Selva Lírica'</i> Jaime Blume S.
30	<i>Cinco siglos de reflexión en torno al arte: el pensamiento estético desde el Renacimiento hasta el siglo XIX.</i> Jaime Blume S.
31	<i>Grandes escritores cristianos del siglo XX</i> César García A.

32	<i>La literatura de la reunificación alemana</i> Sor Úrsula Tapia G.
33	<i>De la monia que sse foi do moesteiro. "Memoria feroz" de una leyenda</i> Jaime Blume S.

Colección Metodología

1	<i>Estrategias para estimular la creatividad a través de la enseñanza de la lengua materna.</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
2	<i>La transposition</i> Olga M. Díaz
3	<i>Ortografía aplicada I: Ortografía acentual</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
4	<i>Ortografía aplicada II: Ortografía literal</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
5	<i>La problématique de l'orthographe. L'orthographe Niveau I</i> Olga Dreyfus O.
6	<i>La dérivation</i> Olga M. Díaz
7	<i>Écrivons... Des contes, des légendes, des nouvelles</i> Olga M. Díaz
8	<i>Manual de materiales didácticos para la enseñanza de la Historia y Geografía a nivel Básico y Medio.</i> Silvia Cortés F. y Ana María Muñoz R.
9	<i>Redacción informativa</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
10	<i>Aspectos morfosintácticos de la redacción</i> Teresa Ayala P. y Liliana Belmar B.
11	<i>Cultura y lengua latina. Autores y antología</i> Hernán Briones T.
12	<i>L'organisation phrastique à travers les relations logiques. Volume I</i> Olga M. Díaz
13	<i>L'organisation phrastique à travers les relations logiques. Volume II</i> Olga M. Díaz
14	<i>Enfoque semiótico y didáctico de la publicidad</i> Teresa Ayala P.
15	<i>Français en Marche I. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
16	<i>Français en Marche II. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
17	<i>Français en Marche III. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz

18	<i>Français en Marche IV. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
19	<i>Français en Marche V. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
20	<i>Français en Marche VI. Éléments didactiques pour l'enseignement du Français</i> Olga M. Díaz
21	<i>Coordination and subordination</i> Pablo Corvalán R.
22	<i>Mi país y mi región</i> Adela Fuentes A.

Colección Tecnología Educativa

1	<i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> Irma Céspedes B.
2	<i>El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha</i> Irma Céspedes B.
3	<i>Glosario de términos más usados en comunicación y lenguaje</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
4	<i>English idioms including animals and a selection of idiomatic expressions</i> José Yñesta C.
5	<i>Jorge Luis Borges: temas recurrentes y análisis de cuentos</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
6	<i>Diccionario crítico-filológico de la Tragedia</i> César García Á.

Colección Teoría Pura y Aplicada

1	<i>La investigación científica en los estudios geográficos</i> Adela Fuentes A.
2	<i>Claves de la estructura narrativa: de Maupassant a Borges</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
3	<i>Der Dativ: Typen, Merkmale und Funktionen</i> Luz Cox M.
4	<i>Die Satzbaupläne im Vergleich Deutsch - Spanisch</i> Ángel Bascuñán V.
5	<i>La représentation dans l'abstraction</i> Olga M. Díaz

6	<i>Metodología de la investigación</i> Orlando Vidal L.
7	<i>El verbo en alemán</i> Ramiro Aguilar B.
8	<i>Maupassant mythologue?</i> Olga M. Díaz
9	<i>Deutsch als Fremdsprache. Übungsheft zur Deutschen Grammatik. Grundstufe</i> Luz Cox M.
10	<i>Hauptpläne</i> M. Georgina Maturana P.

Colección Bibliografía

1	<i>Documentos auténticos de Rodolfo Lenz. Catálogo crítico</i> María T. Labarías A. y Juan H. Cárdenas
---	---

Colección Aula 2003 - 2004

1	<i>Sugerencias para estimular el crecimiento e integración del alumno, de la alumna, a través de la Clase-Taller.</i> Irma Céspedes B. y Carmen Balart C.
2	<i>Los recursos didácticos para la enseñanza de la Historia y las Ciencias Sociales.</i> Silvia Cortés F. y Ana María Muñoz R.
3	<i>La novela chilena actual: Temas y estructuras</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
4	<i>El pensamiento hablado: Estrategias para desarrollar el razonamiento lógico-verbal I.</i> Nelly Olguín V. y José L. Rozas R.
5	<i>El pensamiento hablado: Estrategias para desarrollar el razonamiento lógico-verbal II.</i> Nelly Olguín V. y José L. Rozas R.

La Facultad de Historia, Geografía y Letras de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación continúa con la edición de los Cuadernos de la Facultad, destinados a servir de textos guías, material de apoyo y de consulta a nuestros alumnos, profesores y a la educación en general.

Consideramos que los cuadernos son un excelente vehículo para proyectar la docencia a distancia; rompiendo el esquema de la clase tradicional, traspasan los límites institucionales en pos de una sostenida línea de perfeccionamiento continuo; permiten que la clase divulgue a través del texto escrito, acorte distancias y comunique al profesor del mañana con el alumno de hoy.

Esperamos que el saber traspase los límites del aula y llegue a los escolares, a los profesores de escuelas, liceos y colegios y a toda persona que encuentre en estos Cuadernos de la Facultad, sus aliados en el saber.



UNIVERSIDAD METROPOLITANA
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN