






Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**SUJETOS Y ESPACIOS EN DOS SISTEMAS DE PREFERENCIA
DE LA NARRATIVA CHILENA RECIENTE: EXHORTAR AL
CAMPO LITERARIO DEL 2006 EN ADELANTE**

CONSTANZA TERNICIER ESPINOSA

**TESIS EN CO-TUTELA: DOCTORADO EN TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA UAB / DOCTORADO EN LITERATURA PUC**

DIRECTORA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA: BEATRIZ FERRÚS ANTÓN

**DIRECTORA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE: MACARENA ARECO
MORALES**

BARCELONA, 2017

Introducción. La propuesta cartográfica: la dificultad de lo nuevo

El objetivo de mi trabajo de investigación será cartografiar las más recientes apariciones de textos narrativos en el campo literario chileno actual, específicamente las publicadas desde el 2006 en adelante, cuyos jóvenes autores han nacidos entre los años 1978-1990.

Trabajar un corpus “nuevo”, que supone las dificultades de ser un constructo abierto en permanente transformación y carecer de trabajos críticos potencialmente utilizables como referencia, ha dificultado la tarea, pero al mismo tiempo la ha vuelto desafiante. Traigo a cuenta una hermosa definición de Giorgio Agamben sobre lo contemporáneo, encontrada entre mis lecturas sobre quienes ya se han embarcado en esta empresa de rastrear “lo nuevo” en Chile, como Lorena Amaro:

[C]ontemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente. [...] Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo” (citado en Amaro, “Parquecitos de la memoria” 3).

Mi trabajo sobre lo contemporáneo supone al mismo tiempo una distancia y una cercanía crítica. Enunciado desde España, instalo con ello la lejanía. Sin embargo, la proximidad viene dada por mi edad y el siempre discutible hecho de ser también una escritora en formación. Lo primero es un dato puramente empírico. Lo segundo, siempre incómodo, es algo que se ha ido forjado una vez ya hube iniciado este esfuerzo investigativo¹.

Dado el amplio afán sistematizador y en cierta medida historiográfico que posee esta tesis, uno de sus objetivos específicos será ordenar el análisis de los textos en base a

¹ Es posible encontrar otros casos de escritores que han querido dar cuenta de sus contemporáneos ya sea desde la academia o fuera de ella. Guardadas las debidas proporciones, podemos mencionar el caso de Javier Bello (1972) y Héctor Libertella (1945). Bello, destacado poeta chileno, basa su tesis de grado en Literatura Hispánica de la Universidad de Chile, *Poetas chilenos de los Noventa. Estudio y Antología* (1995), en sus coetáneos. Lo mismo hizo, al otro lado de los Andes, Libertella, quien a lo largo de su trayectoria acabó proponiendo una cartografía de la literatura argentina escrita durante los ochenta y los noventa; a través de sus diversas antologías y su artículo “La librería argentina” (2003).

categorías kantianas básicas –de espacio y sujeto–, en cuanto ideales trascendentes que vienen dados por cualquier relación epistemológica, capaces de permitirnos descubrir cuáles serían los aspectos comunes y/o relacionales dentro de esta selección de 16 narradores. Su selección definitiva ha podido cerrarse recién durante el invierno europeo del 2017, en mi última visita a Chile, cuando pude recopilar las más recientes entregas de un fértil grupo de autores que poco respiro dan entre una y otra publicación. Al tratarse de textos contemporáneos abiertos a nuevas incorporaciones y a un dinamismo constante, ha sido difícil la tarea de acotar un grupo representativo del nuevo impulso generacional que nos proponemos entender. En pos de un equilibrio, siempre reclamado por mis interlocutores durante estos cuatro años, hemos logrado consolidar un corpus de ocho escritoras y ocho escritores. Toda vez que he presentado mi proyecto en congresos y encuentros de intercambio académico, se me ha incrementado una mayor representatividad de autoras mujeres. Afortunadamente, pude incorporar algunas de las voces más innovadoras e interesantes del campo actual: Alia Trabucco y Camila Gutiérrez; quienes, por lo demás, no adscriben a dicotómicas nociones de lo femenino y lo masculino, ya sea por sus declaradas opciones sexuales, o bien, por la complejidad de sus narradores.

En definitiva, el corpus ha quedado fijado de la siguiente manera: Claudia Apablaza (Rancagua, 1978), María Paz Rodríguez (Santiago, 1981), Alia Trabucco Zerán (Santiago, 1983), Natalia Berbelagua (Santiago, 1985), Camila Gutiérrez (Santiago, 1985), Paulina Flores (Santiago, 1988), Ileana Elordi (Santiago, 1989), Constanza Gutiérrez (Castro, 1990), Cristián Geisse (Vicuña, 1977), Rodrigo Olavarría (Puerto Montt, 1979), Daniel Hidalgo (Valparaíso, 1983), Pablo Toro (Santiago, 1983), Francisco Díaz Klassen (Santiago, 1984), Antonio Díaz Oliva (Temuco, 1985), Maori Pérez (Santiago, 1986) y Diego Zúñiga (Iquique, 1987). A pesar de que el campo literario está centralizado en la capital, ha sido relevante lograr también una relativa simetría regional: nueve narradores nacidos en Santiago, no obstante algunos de ellos se enuncia y tematiza desde un espacio alternativo –como Natalia Berbelagua en Valparaíso– y siete nacidos en regiones.

A partir de la pregunta por la particularidad que tendrían las nuevas voces que han comenzado a irrumpir en el campo literario desde el 2006 en adelante, habremos de revisar lo singular de sus discursos sin perder de vista la tensión existente con otros

autores del medio y con los otros subsistemas con los que deben interactuar para posicionarse dentro de él. Su sello remite a la radicalidad del espacio y el campo de acción desde el cual se enuncian, el cual muchas veces aparecerá fragmentado y dificultará la conexión con un horizonte temporal mayor. No obstante esta tendencia escéptica ante la posibilidad de reconstruir la historia y proyectarla en el futuro estableciendo una relación de continuidad, en algunas ocasiones la actitud imaginativa buscará re-crear los acontecimientos. Con todo, son las nuevas dinámicas del campo las que animaron este trabajo en un comienzo. De esta manera, observamos la posibilidad de su progresiva entrada a los circuitos de consagración, además del modo y las condiciones bajo las cuales esto se estaría produciendo. Veremos también cómo son conceptualizados por la prensa o la academia y, al margen o en consonancia con aquellas definiciones, cómo construyen su autoimagen.

En sintonía con el enfoque sistémico de investigación, quisiera reconocer los mecanismos a través de los cuales se asumen las tensiones existentes en el campo literario: el modo en que se vinculan entre sí; las cofradías en torno a las cuales se aglutinan; la importancia que asignan a espacios alternativos de publicación para luego, en algunos casos, dar el salto hacia grandes grupos editoriales; la relación que asumen con sus figuras parentales; y los modos de enfrentar temáticas como las trashumancias, el ejercicio creativo y literario, el rescate o valor asignado a lo marginal, la educación, la familia y el trabajo.

La tesis se propone demostrar la existencia de una nueva subjetividad en el campo literario chileno y desprender sus elementos comunes. Si bien es arriesgado referirse en términos generacionales, cuestión que discutiremos luego para dejar las salvedades establecidas, sí reconoceremos que el periodo de tiempo que va aproximadamente de 1980 a 1994 correspondería, en continuidad con la disposición que hiciera Cedomil Goic, a una posible generación del 2017².

² Según plantea Macarena Areco en su investigación *Cartografías de la novela chilena reciente* (2015), sin seguir el modelo generacional de Cedomil Goic pero teniéndolo presente, nuestros autores formarían parte de la Generación del 2017 y habrían nacido entre 1980 y 1994. La generación del 2002 (de Zambra y Bisama), en tanto, habría nacido entre 1968 y 1980. No obstante, no nos ceñimos de modo restrictivo a esta separación etaria; tomamos, más bien, un periodo que va de 1978 a 1990. Destacamos eso sí el sentido de una cartografía, según la propia Areco lo señala, y su relación con la lectura de campo que esta tesis tiene desde su vocación de entender la literatura como una institución social. Se trata de visibilizar nuevos territorios construyendo, en sentido deleuziano, mapas y no calcos. Por lo mismo, no aspiramos a un dibujo

La segunda hipótesis de trabajo a la que pude arribar es que podrían rastrearse dos tendencias dentro de nuestro grupo de estudio. Una sería más próxima a la generación anterior de los nacidos en los setenta, casi un remanente de dicho grupo ya consolidado y fijado dentro del campo, mientras que la segunda sería más radical y plantearía mayores elementos de confrontación. Proponemos, entonces, la existencia de dos sistemas de preferencia: uno próximo a una narrativa más apegada a la realidad, aunque no siempre minimalista, heredada de Alejandro Zambra (1975) –basado en una representación de clase media, con esa indeterminación o “falta de atributos”, parafraseando a Musil, que lo caracterizaría–; y otro más complejo y distorsionador de la realidad, asimilable en cierta medida al trabajo de Álvaro Bisama (1975). Este último sistema, de mayor representación en el corpus escogido, estaría ligado a una lumpenización que busca marcas de reconocimiento en lo delirante, experimental y próximo al mundo de las drogas. Es aquí donde hallamos la mayor novedad dentro de este nuevo impulso en las letras chilenas. Se tratará de un grupo que buscará exacerbar lo experimental (Trabucco, Camila Gutiérrez, Rodríguez), la marginalidad (Berbelagua, Hidalgo, Geisse), el juego cínico (Constanza Gutiérrez, Pablo Toro, Maori Pérez) y la metaficción (Elordi, Apablaza, Olavarria, Díaz Klassen, Díaz Oliva).

La primera gran categoría de análisis, el espacio, en cuanto nuestra pregunta de tesis arranca a partir del campo literario y una concepción de la literatura en cuanto a un fenómeno social, apunta al universo de referencia del corpus aquí escogido, ámbito desde el cual se enuncian nuestros autores y construyen sus imaginarios. La segunda corresponde a las subjetividades que se estarían poniendo en juego. Luego de haberme replanteado muchas veces, durante estos tres años, el modo en que debía organizar estas variadas configuraciones del sujeto, he llegado a perfilar cuatro categorías que me han resultado representativas de las nuevas voces y poéticas aún en formación que rondan nuestro campo: mujeres tráfugas, escritores estoicos, sujetos del margen y la taciturna clase media. Luego, ambos elementos iniciarán un diálogo cuando nos detengamos en aquellos procedimientos a través de los cuales dichos sujetos toman contacto con su entorno. Por último, y siguiendo un recorrido circular, la tercera dimensión corresponde a

fijo, sino a reconocer que estamos sólo ante un relato o representación que en ningún caso pretende ser espejo de una totalidad.

la problemática de campo que muchas veces aparecerá duplicada en los textos, ya sea de manera explícita o alegórica. Retornaremos así a la pregunta con que hemos comenzado este recorrido cartográfico.

La primera tarea que supone enfrentarse a un grupo de narradores, cuyas propuestas temáticas, estilísticas, motivacionales e ideológicas pueden parecer a primera vista tan variadas o incluso disímiles, es intentar ir agrupándolos bajo categorías que nos permitan luego ir poniéndolos en relación y diálogo. El fin último será, entonces, desprender de estos cruces algunas variables que pueda considerarse gravitantes y capaces de articular los lugares de enunciación de todas estas voces. Y es que enfrentamos un grupo de productos literarios que, además, se dicen desde distintos géneros: novelas –algunas más narrativistas y otras más próximas a la prosa poética y a la casi total digresión de la historia–, o cuentos –que suelen tener una estructura más cerrada y aprehensible–, hasta relatos del yo expresados en formato de diarios o incluso en cuadernos de notas. El otro inconveniente, ligado al trabajo con la contemporaneidad, es que estamos observando autores, como ya adelantamos, aún en proceso formativo y en plena productividad literaria. Ellos están continuamente escribiendo y publicando, lo cual nos hace compleja la tarea de acotar de manera definitiva nuestro corpus. Sin embargo, al final de este proceso sí ha sido posible la selección, pese a que ello implicó dejar de lado algunos nombres para terminar de decidirnos por otros. En cualquier caso, el tipo de razonamiento ha sido siempre inductivo. Son los mismos libros los que me han llevado a replantearme una y otra vez el mejor modo de organizarlos y hacerles justicia. La escritura, en tanto un proceso cognitivo que nos abre a la duda y a la reformulación, me ha hecho dar más de una vuelta sobre cómo resolver tal dilema. Aquí me veo al fin pudiendo completar un índice con: tres dimensiones del espacio: referenciales (la provincia, el Santiago de clase media y la ciudad introspectiva), figúrales y heterotópicos; y cuatro categorías del sujeto: mujeres tráfugas, escritores estoicos, escritores del margen y la taciturna clase media.

Dentro de estos 16 autores, contabilizamos 18 novelas: *Diagonales* (Cuarto Propio, 2009) de Maori Pérez; *EME/A La tristeza de la no historia* (Cuarto Propio, 2010) de Claudia Apablaza; *Oro* (Libros del Pez Espiral, 2013) de Ileana Elordi; *Camanchaca* (Calabaza del Diablo, 2009; Literatura Random House, 2013) de Diego Zúñiga; *El Gran*

Hotel (Cuarto Propio, 2011; Ebooks Patagonia, 2012) de María Paz Rodríguez; la híbrida *Antología del nuevo cuento chileno* (Forja, 2009), *El hombre sin acción* (Forja, 2011) y *La hora más corta* (Alfaguara, 2016) de Francisco Díaz Klassen (1984); *La saga de los muertos* (Alfaguara, 2011) de Antonio Díaz Oliva (1985); *Alameda tras las rejas* (Calabaza del Diablo, 2010) y *Cuaderno esclavo* (Hueders, 2017) de Rodrigo Olavarría; *La resta* (Demipage, 2014; Tajamar, 2015) de Alia Trabucco Zerán; *Joven y alocada* (Plaza y Janés, 2013) y *No te ama* (Plaza y Janés, 2015) de Camila Gutiérrez; el ejercicio de Natalia Berbelagua en “Domingo” (Libros del Tadey, 2015); *Manual para robar en supermercados* (Hueders, 2015) de Daniel Hidalgo; *Incompetentes* (La Pollera, 2014) de Constanza Gutiérrez; y la re-edición del cuento “La hora del quiltro” que Cristian Geisse saca por Emecé el año 2016, *Ricardo Nixon School*. A ello sumamos diez libros de cuentos: *La experiencia formativa* de Díaz Oliva (Neón, 2016); *En el regazo de Belcebú* (Perro del puerto, 2011), *El infierno de los payasos* (Altazor, 2013) y *Ñache* (Bordelibre, 2015) de Geisse; *Hombres maravillosos y vulnerables* (Calabaza del Diablo, 2010) de Pablo Toro; *Canciones punk para señoritas autodestructivas* (DasKapital, 2011) de Hidalgo; *Valporno* (Emergencia Narrativa, 2012) y *La Bella Muerte* (Emergencia Narrativa, 2013) de Natalia Berbelagua; *¡Qué vergüenza!* (Hueders, 2015; Seix Barral, 2016) de Paulina Flores; y *Niños héroes* (Literatura Random House, 2016) de Zúñiga.

Cuando nos adentremos en el análisis, tendremos que abrir breves pasajes sobre las biografías y trayectorias de nuestros autores, algunas más acotadas y otras más prolíficas pese a la corta edad de sus protagonistas. Si bien podría ser cuestionado este exceso de biografismo, conviene tener en cuenta que nos estamos enfrentando a escritores nóveles, escasa o nulamente estudiados dentro de la academia, pero cuyas apariciones en la prensa de divulgación nos ayudan en este primer acercamiento a partir del cual queremos ir profundizando. Una hondura que, aspiramos, se concrete tanto en el ámbito puramente textual o discursivo como en cuanto a la institución social que las luchas del campo literario suponen. Asimismo, la falta de bibliografía crítica nos obligará, una vez entremos de lleno en el análisis, a reseñar estos textos cuya novedad exige abordarlos inicialmente de esta forma. El exceso argumental queda así justificado, en la medida en que estamos visibilizando un conjunto de nuevas voces del campo y construyendo un corpus inédito.

I. ¿Desde dónde enuncio? Paradigma sistémico y punto de partida teórico

A continuación, expondremos la base teórica que orientará este trabajo desde su pregunta de investigación hasta el desarrollo circular que lo devuelve a aquella pregunta por el campo. Luego, el lector se encontrará con: un mapeo de relaciones de convergencia y divergencia respecto a dos figuras paradigmáticas de la narrativa chilena inmediatamente anterior, Alejandro Zambra y Álvaro Bisama. Seguido de ello, en el cuerpo del análisis, procederemos al estudio de los espacios con todas sus sub-categorías; la propuesta tipológica de cuatro subjetividades con que hemos intentado organizar a los autores; y las réplicas sobre el campo literario que muchas veces aparecerán reproducidas al interior de las mismas obras.

1. La teoría de los campos de Bourdieu

El paradigma sistémico parte de la base de una relación de co-existencia entre los distintos agentes que integran un hecho social. En el caso del campo literario, dichos subsistemas estarán ocupados por: el mercado editorial, la academia, la prensa de divulgación, el sistema-mundo, los libreros, los distribuidores. El paradigma propuesto nos sugiere que las relaciones no se dan nunca de modo unilateral, sino que son co-construidas en un vínculo de mutua determinación estructural. Para el sociólogo Niklas Luhmann (1992), quien habría formulado la teoría de los sistemas sociales en la segunda mitad de la década de los sesenta dándole cabida a un nuevo paradigma, la formación y el dinamismo de los sistemas sociales se basa en operaciones de negación. Tal es el modo lógico que ellos tendrían para resolver el problema de la complejidad, en la medida que se permiten seleccionar opciones³.

³ Según lo revisa Gil Villa en su libro sobre el *Elogio de la basura* (2005), este procedimiento responde a nuestra civilización de la abundancia. Abundancia de pequeñas casas editoriales y, sobre todo de autores, en nuestro caso. La democracia política es extendida a todos los ámbitos de la vida social y de la comunicación por la red: tantas cosas por hacer, personas con las que chatear, lugares a donde ir, tiempos a los que poder viajar. Ello nos obliga necesariamente a armarnos del “no”. Lo negativo posee un valor

Una vez situados en este paradigma, detengámonos en el concepto que Pierre Bourdieu habría comenzado a desarrollar en 1966 para luego perfilarlo con mayor profundidad en 1992 en su fundacional libro *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Se centra allí en una epistemología, es decir, en la relación de conocimiento que se puede dar entre el sujeto y su objeto, la cual siempre tendría un carácter coyuntural. La influencia de la fenomenología de Gaston Bachelard en su pensamiento lo llevará a considerar que cualquier proposición está determinada por la amenaza principal del momento: una epistemología histórica que tiende puentes entre objetivismo y subjetivismo manteniéndose alejada de los dos extremos. Vale decir: paradigma sistémico.

Para poder hablar de cualquier campo cultural, es necesario tener en cuenta la conceptualización que Pierre Bourdieu realizó sobre la forma en que estos operaban dentro de su realidad social. En *Las reglas del arte* se puso de relevancia el valor asignado a las producciones culturales que circulan dentro de este espacio de lucha de fuerzas y las tensiones entre los distintos agentes que transan y negocian con dichos hechos sociales. Los campos pasan a ser, entonces, espacios de juego históricamente constituidos, esto es, con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento. Bajo tales normas, se comienza a producir una lucha por la apropiación de un capital común (conocimientos, habilidades, poder). Se da, por tanto, una jerarquización entre quienes detentan el capital y quienes aspiran a tenerlo, pero dicha relación es dinámica y nunca estática. Todos los agentes del campo, por lo demás, estarán signados por su *habitus*, su subjetividad socializada o sistema de disposiciones asociado a una posición particular, es decir: formas de obrar, pensar y sentir, originadas por el lugar ocupado dentro de la estructura social⁴. Se produce, entonces, una lucha entre los agentes, especialmente dado el antagonismo estructural entre los recién llegados y los autores

reflexivo, simplificador e higienizador. En oposición a lo positivo, que se define por su capacidad de enlace, lo negativo funciona como papelería de reciclado cuya función es liberar congestión.

⁴ En “Campo intelectual, campo de poder y *habitus* de clase” (1971), Bourdieu define el *habitus* como un sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas: “Como lugar geométrico de los determinismos objetivos y de las esperanzas subjetivas, el *habitus* tiende a reproducir prácticas (y en consecuencia carreras) objetivamente adherentes a las estructuras objetivas” (35).

consagrados; un factor fundamental para explicar las transformaciones de las formas literarias y de los cánones.

La visión sistémica que acabamos de exponer se basa en un supuesto que a primera vista puede resultar bastante obvio, pero necesario de subrayar. El capital simbólico atribuible a un autor se dice en su relación con todos los otros miembros del campo:

Su capital simbólico está inscrito en la relación con los escritores y los artistas que defiende –“un editor, decía uno de ellos, es su catálogo”– y cuyo valor en sí mismo se define en el conjunto de las relaciones objetivas que los unen y los oponen a los demás escritores y artistas; en la relación con los otros marchantes y otros editores a los que le unen y oponen relaciones de competencia, espacialmente en lo que a la apropiación de los autores y de los artistas se refiere; en la relación por último con los críticos, cuyos veredictos dependen de la relación entre la posición que ocupan en su propio espacio y la posición del autor y del editor en sus espacios respectivos (Bourdieu 255).

El artista sólo tendría dominio sobre el objeto material, pero no sobre el objeto sagrado y consagrado en que luego este deviene. Ese es un proceso que nosotros, dada la cercanía con los autores estudiados, no podemos predecir, pero al menos si será necesario reconocer los mecanismos a través de los cuales se daría una incipiente entrada a los circuitos de consagración. Se produce una alquimia simbólica donde intervienen todos aquellos agentes involucrados en el campo. Sobre ellos también versa este trabajo.

En primer término, se debe reconocer la posición de un determinado campo literario en el contexto mundial. Esto también deberá ser considerado en nuestro caso, pues la red de tensiones producidas en el mundo globalizado son de largo alcance y nos obligan a situar a los narradores seleccionados en consideración a cómo se vinculan con la literatura mundial. Lo interesante sería extrapolar tales elementos a otras realidades como, por ejemplo, la latinoamericana. No podremos cumplir ese cometido aquí, pero es bueno tenerlo en cuenta para futuras investigaciones. En segundo lugar, habría que proceder a un análisis de la estructura interna del campo en cuestión, que será un universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y transformación. Y, para terminar, habría que analizar la génesis de los *habitus* de los ocupantes posicionados en el campo, es decir, los condicionamientos históricos y sociales de las obras.

La pregunta inicial que Bourdieu habría apuntado a resolver fue qué hace al artista. Su respuesta: el campo. Este tendría una existencia temporal que implica una dimensión histórica, aunque también puede ser objeto de una observación sincrónica – aquello que nos hemos propuesto indagar aquí. La inquietud en torno a la diacronía quedará pendiente para futuras investigaciones en las que quisiera indagar en cuánta conciencia histórica y de la tradición literaria llegan a tener los escritores más nóveles del campo literario chileno.

Bourdieu recalca que habría un doble juego de relaciones. No sólo las generadas entre un autor y su realidad externa, sino también dentro de la misma comunidad intelectual. Aunque el esfuerzo ha sido grande, he querido al menos intentar responder a aquel doble juego. No quisiéramos caer en un extremo excesivamente sociologizante que dejara fuera del análisis las tensiones que las escrituras de nuestros autores poseen con su tiempo y con su clase. Tampoco querríamos descuidar el espacio de lo literario como ámbito predilecto para poder apuntar este tipo de inquietudes. Hemos de situarnos en ese, a veces difícil y escurridizo, medio camino entre lo textual y lo social. Es moverse al filo de la realidad interna recreada por los textos y su existencia externa.

2. Teoría de polisistemas como continuidad a lo exigido por el objeto de estudio⁵

En la medida en que se pretende atender el fenómeno de la nueva narrativa chilena en toda su complejidad, será necesario tomar en cuenta la mayor cantidad de factores que intervienen en este proceso, sin perjuicio que la especificidad de algunos de ellos pudiese quedar fuera. En consideración a lo anterior, y con el fin de ampliar la teoría del campo

⁵ En su compilación sobre el campo literario, *Bourdieu después de Bourdieu* (2014), y teniendo en cuenta el trabajo que el sociólogo francés realiza sobre aquel microcosmos o sistema estructurado dentro del cual los actores rivalizan por apropiarse de un capital específico, Ana Sanz Roig define el *postbourdieusianismo* como la superación de las fronteras del campo literario, artístico, político, intelectual o filosófico francés y la mundialización de su modelo: En el análisis de las relaciones literarias, se afianza de un modo especial la noción de espacio literario mundial, y proliferan trabajos que utilizan la noción de *habitus* o conceptos como legitimidad, violencia simbólica, autonomización o literaturas dominantes y dominadas para analizar cuestiones que tienen que ver con la historia de circulación de los objetos culturales, la sociología de los intelectuales o la traducción (20). Son los llamados *Bourdieu Studies* o *Field Studies*, uno de cuyos representantes será Even-Zohar con su teoría de los polisistemas. Sanz resume el esfuerzo del maestro apuntando distintas metáforas o imágenes que ayudan a comprender el sentido de lo que entenderemos por campo: es un microcosmos en el espacio social; un sistema estructurado según distintas posiciones; o bien, un espacio de lucha en el que los actores rivalizan por una posición y por apropiarse de un capital específico. En cuanto a este último, vale decir que está distribuido de manera desigual. Por tanto, propicia la existencia de dominantes y dominados, cuyas estrategias se explican según su posición conservadora o subversiva, respectivamente.

de Bourdieu, se hará necesario ordenar los elementos a tener en cuenta, para lo cual nos convendría instalarnos en el paradigma teórico de los polisistemas⁶, en cuanto nos permite organizar los grandes conjuntos culturales que están en juego en un sistema coherente diferenciado y completo. Atendamos, pues, la sistematización propuesta por el teórico israelita Itamar Even-Zohar. Una de las principales características de este enfoque es la orientación pragmática que se le pretende dar al estudio de la literatura en tanto institución y medio de comunicación social. Por consiguiente, se sustituye el concepto de texto por el de sistema, vale decir, se considera todos los factores que interactúan con las obras dentro de lo que se entiende como campo literario. Montserrat Iglesias (1994) observa el acento en el carácter dinámico y cambiante que habría de tener todo polisistema: “es un sistema de sistemas que se interaccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes, y en el que además pueden utilizarse diferentes opciones que coexisten a la vez. Se trata, pues, de una estructura abierta, múltiple y heterogénea, en la que concurren varias redes de relaciones” (331). Cada sistema posee, entonces, una determinación interna o cierre estructural que viene dado, según el nivel al que estemos haciendo referencia, por la realidad de una sociedad o las características textuales y la calidad literaria de una obra; y, al mismo tiempo, una apertura hacia los otros sistemas con los que interacciona y gatillan cambios en él⁷.

⁶ La teoría de los polisistemas está en continuidad con el esfuerzo de la literatura comparada de superar el mero análisis de la relación entre los autores y sus obras, para comenzar a atender las relaciones entre sistemas y subsistemas, además de las relaciones jerárquicas que puedan darse entre estos metatextos translingüísticos. Surgida en los noventa, en el contexto de la crisis del estructuralismo predominante en los setenta, como un llamado a volver a un paradigma empírico ocupado del contexto –en continuidad con el enfoque más pragmático que por los mismos años estaba adquiriendo la lingüística. Importa la valoración de un texto dentro de un determinado contexto, en cuanto a sus maneras de consumo, circulación y crítica, más que su análisis hermenéutico. Es un enfoque que deriva de la intención culturalista de los estudios culturales, en la medida que atiende el contexto cultural y las instituciones asociadas a él, sin embargo, la primera instancia es aquí textual.

⁷ Josep Lambert (1999) explica el paradigma relacional en el que estamos insistiendo en su artículo “Literatura, traducción y (des)colonización”, compilado por Iglesias Santos: “Cualquiera que trabaje con sistemas (o tradiciones) insiste en la importancia de la (relativa) ‘autonomía’: se supone que los sistemas son autosuficientes, pero nunca se encuentran en una situación de no-contacto con los sistemas de su entorno, mientras que por otra parte contactos demasiado estrechos y sistemáticos pueden conducir a la absorción de un determinado sistema por un sistema vacío. En estas circunstancias los movimientos de importación y exportación no son más que el nombre que reciben las relaciones entre sistemas y sus movimientos (su dirección)” (273). En definitiva, la autonomía es relativa en la medida que los sistemas están sujetos a lo que pueda sucederles al entrar en contacto con otros sistemas del campo literario, ya sea por una tensión entre el centro y la periferia (a través de la exportación e importación de sus literaturas) o por la multiplicidad de factores que deben tenerse en cuenta dentro de este.

Para ordenar esta multiplicidad de factores, Even Zohar, fundador del paradigma en cuestión, sistematiza aquellos que debieran considerarse. En primer lugar estaría el autor⁸, llamado “productor” con el fin de hacer énfasis en el carácter de actividad sociocultural que tiene la literatura –sin duda, dentro de una concepción que pone al mercado al centro del debate. En continuidad con lo anterior, estarían los lectores o consumidores. Luego tenemos el producto, esto es, más que los textos en sí; los modelos de realidad que a partir de ellos son elaborados: una suerte de ley de valores ineludible al momento de situar un discurso. Ellos se relacionan, además, con un repertorio o un conjunto de reglas y materiales que regulan la creación y el uso de un producto dado. Por ejemplo, un modelo de lo que se entiende por héroe o, en términos más generales, de qué manera se asimila una novela en un determinado contexto. Dentro de esta nomenclatura, los repertorios primarios son los innovadores, mientras que los secundarios son los que se automatizan y pasan a formar parte del fondo estable del repertorio. En síntesis, son pautas y herramientas (hábitos⁹, técnicas y estilos) a través de los cuales las personas construyen estrategias conceptuales y de acción (repertorio activo e innovador) o para entender al mundo (repertorio pasivo o secundario).

Por último, Even-Zohar, en “Planificación de la cultura y el mercado” (1999), menciona al mercado y las instituciones –productores, críticos, instituciones educacionales, editoriales, medios de comunicación de masas y especializados– como factores gravitantes del sistema literario. Even-Zohar está subrayando el mutuo condicionamiento que existiría entre el mercado y las instituciones, cuestión clave en

⁸ Walter Benjamin, en una conferencia (1934) que antecede a su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), editada bajo el ilustrativo nombre de *El autor como productor* (1966), parece estar marcando un antecedente para la teoría que, luego, unos cuarenta años después, propusiera Even-Zohar. Aquí, Benjamín radicaliza la pregunta por el vínculo de la obra de arte con las relaciones de producción de una época, para reflexionar en torno a la posición que esa misma obra puede tener dentro de tales relaciones. Responder a dicha pregunta apunta, en igual medida, a la técnica literaria de la misma, por tanto, es un camino que ayuda a integrar la formalidad inmanente a una obra con su realidad social exterior, esfuerzo que continúa la teoría de polisistemas con su noción de sistemas literarios que son a la vez abiertos y cerrados: “El concepto de técnica ofrece al mismo tiempo el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido. Este concepto de técnica contiene además la indicación que permite determinar de manera correcta la relación entre tendencia y calidad” (25). En continuidad con el proceso descrito, la prensa jugará un rol clave en esta consideración del autor como productor, anticipada por Benjamin.

⁹ Usado aquí en el sentido general del término, como conducta adquirida por repetición y funcional a una determinada tendencia dentro de un contexto específico, pero finalmente homologable al *habitus* en el sentido ya acuñado por Bourdieu.

estos tiempos de tardocapitalismo. Al mercado lo constituyen un conjunto de factores implicados en la compraventa de productos culturales, por lo que promueve determinados tipos de consumo y termina afectando lo que sucede con la planificación cultural establecida por las instituciones: “Si bien el conjunto de la institución cultural intenta dirigir y regular los tipos de consumo, estableciendo los valores de los elementos que componen la producción, lo que realmente condiciona su éxito o fracaso es el tipo de interacción que establece con el libre mercado” (90). Aquí veremos de qué manera se da dicha interacción y cuánta importancia tendrá tanto en la agrupación y denominación de un grupo de narradores como en su posicionamiento dentro del campo.

Otra importante reflexión de Even-Zohar, y que nos sirve para enfrentarnos al grupo de narradores con los que estamos trabajando, gira en torno a la innovación¹⁰. La producción normalmente se mueve entre la puesta en práctica de modelos conocidos y la innovación. Esta última puede darse como el resultado de una falta de competencias – errores que pueden crear nuevas opciones en el repertorio si es que se dan las condiciones de mercado para que ello ocurra–, o bien, por un alto grado de la misma; caso bajo el cual combinaciones deliberadas (de influencias y propuestas) pueden llegar a ser aceptadas como nuevas opciones. Con todo, para que una innovación se consolide como tal es necesario que participe en la configuración del repertorio:

Se adquiere mejor y más poderoso capital cuando se participa activamente en la configuración de un repertorio de opciones. En otras palabras, la habilidad de un consumidor, un intérprete, o la de un difusor de un repertorio es, desde el punto de vista de la independencia, del éxito y de la maestría, indudablemente inferior a la de un productor de nuevas opciones, esto es, un innovador (“Planificación de la cultura...” 75).

¹⁰ La innovación es un elemento fundamental del valor literario. El valor se genera a partir de la interacción dentro de un determinado campo, por lo tanto, se crea y define desde grupos sociales o de pertenencia que tienen que ver con él. En definitiva, tal y como lo entiende Bourdieu, es la identidad que adquieren las cosas (hechos o prácticas) al entrar en la interacción social. Así, el campo es la dinámica en la que está inmersa dicha interacción y crea el valor. Luego, el valor es la plusvalía proveniente de esta última, y el capital es el valor en cuanto apropiado –como objetos de apetencia– por sujetos sociales. Tal innovación asegura la siempre relativa autonomía de aquellos nuevos elementos que ingresan en el campo, e intentan posicionarse en él. Pueden imponer su propia lógica y diversificar los géneros establecidos, a partir de un crédito simbólico que, como enfatiza Bourdieu en *Las reglas del arte*, tiende a variar en razón inversa al beneficio económico.

Evaluar el grado de innovación de nuestros autores puede ser intuitivo a través de la especulación, sin embargo, sólo podrá ser definido con certeza tras el paso de los años cuando ya exista cierta distancia respecto del “fenómeno”. En mi caso, asumo la dificultad epistemológica que viene dada por la cercanía con el grupo de narradores en cuestión. Sin embargo, esta perspectiva teórica nos ayuda a un primer acercamiento y su finalidad es entender los mecanismos a través de los cuales estos narradores se posicionan dentro del campo; además de permitirnos dilucidar a través de qué condiciones ello se estaría produciendo.

3. Sistemas literarios y campo cultural en la realidad latinoamericana

La obra de Bourdieu también puede ser recibida en distintos espacios de variadas coyunturas políticas-culturales. En mi caso, es de especial interés su recepción en Latinoamérica, donde serán más importantes las derivaciones de su propuesta que no su especificidad teórica. Ignacio Sánchez Prado representa uno de los más representativos exponentes de la crítica cultural latinoamericana a la luz de Bourdieu. En su libro *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina* (2014), Mabel Moraña analiza el modo en que serían importados ciertos paradigmas cuya pretensión de categorizar la otredad, el conflicto y los saberes periféricos puede ser problemática.

Tras el periplo de intelectuales a los que pasa revista Moraña, que receptionan la teoría de Bourdieu desde una perspectiva crítica y en conflicto¹¹, la autora se detiene en algunos aspectos que el paradigma sistémico pasaría por alto. Uno de ellos es reconocido por García Canclini, a saber: la ausencia de movimientos de resistencia y transformación, toda vez que siempre se está buscando reproducir el consenso y el *status quo*. En segundo lugar, Moraña observa que el constructivismo cultural de Bourdieu no considera ciertas

¹¹ Nelly Richard habla del paso de la autonomía (la diferenciación) a la postautonomía (desdiferenciación), un aspecto ya contenido en la tesis sobre las literaturas postautónomas de Josefina Ludmer. Martín Barbero nos recuerda que en el espacio de comunicación de masas interactúan diversas tecnologías y tradiciones, públicos, proyectos y lenguajes. Tal nivel de heterogeneidad e hibridez le quita a los medios de comunicación su valor epistemológico. Dejan de ser medios para conocer el mundo, en la medida que más bien devienen medios de re-conocimiento. Otro intelectual que lanza dardos críticos contra Bourdieu, según Moraña, es Néstor García Canclini, pues considera que su teoría es reproductivista y no se atiende a los distintos contextos históricos y codificaciones sociales.

formas de consumo y uso dadas por el espacio virtual. En tercer lugar, pasa por alto las nuevas nociones sobre la intimidad que tan importantes serán en nuestro corpus de textos autobiográficos o autoficcionales. Por último, obvia la dimensión híbrida de lo glocal, categoría clave dentro de la geografía virtual de la postmodernidad.

Las literaturas postautónomas de Josefina Ludmer

Josefina Ludmer, en su tesis sobre las literaturas postautónomas (2007), alude a la fábrica del presente sugiriendo aquella idea en la que insistiremos sobre la sobrevaloración del espacio; cuya consecuencia inmediata decanta en una temporalidad que sólo puede decirse en presente¹². La valoración literaria se daría, según la autora, desde la inmediatez del ahora: aquello que a cada momento está siendo definido por la imaginación pública. Esto hace que el universo referencial de estas nuevas literaturas apele a una realidad cotidiana, definida y validada desde dicha imaginación construida por los medios y la tecnología. Es dada la intromisión de tales elementos en lo literario, junto con la pérdida de límites entre los distintos ámbitos de la vida social, que la crítica argentina habla de literaturas postautónomas. Los distintos campos (políticos, económicos y culturales) acaban siendo amalgamados por una imaginación pública que los contiene y los fusiona. El fin de la autonomía literaria se explica, entonces, por una época marcada por la fuerte presencia de empresas transnacionales del mundo editorial y grandes cadenas de diarios, revistas, radios y otros medios irrumpiendo en el mundo del libro. La clásica fórmula según la cual cambian los modos de leer al cambiar las condiciones de producción y circulación del libro acaba afectando también el modo en que se enuncian los textos, cada vez más interesados en dar cuenta de aquellas tensiones presentes en el entorno.

A nivel del campo cultural, este cambio produce una difuminación de las fronteras en la medida en que se van volviendo progresivamente permeables; algo ya anunciado por Franco (1984) en respuesta a la caída de la ciudad letrada. Dada la

¹² Los “territorios del presente” de los que nos habla Ludmer resisten lecturas donde ya no importará si los productos culturales a los cuales nos enfrentamos son o no son literatura. Ellos se instalan en una realidad cotidiana para fabricar presente. Se salen de la literatura para entrar en la realidad (la televisión, los blogs, internet, las redes sociales), cuestión acentuada gracias al amplio espectro ofrecido por el espacio autobiográfico (Arfuch, 2002). Se trata de escrituras sin metáfora que aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento. Esto es lo que pone, finalmente, en entredicho la autonomía, pues la literatura deja de poseer una lógica interna.

explosión semiótica que produce la ciudad, no podrá establecerse ya una separación entre los distintos ámbitos sociales: “Lo estético (definido como la voluntad de formar), lo cultural (las figuraciones simbólicas) y lo político (codificaciones del poder y las luchas sobre significado) se trasladan e interactúan en el mismo espacio” (Franco 345). Por lo demás, la desbordante presencia del mercado producirá una reacción contracultural que será muy relevante para nuestro corpus, en tanto se enuncia en gran medida desde aquellas nuevas formaciones editoriales y de intercambio literario.

La situación del campo asociada a las producciones postautónomas explicadas por Ludmer cuestiona la autonomía, en tanto las literaturas aparecerían perdidas en la intromisión de otros discursos gravitantes en la ciudad. En *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), Ludmer vuelve a referirse al tema subrayando el triste hecho de cómo este escenario le resta poder subversivo a la literatura, en cuanto su autonomía se ve progresivamente puesta en entredicho:

Al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder el “valor literario” (y al perder “la ficción”), la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder (154).

El origen del cambio se vincula, según indicamos, con aquella radicalidad del presente y de la inmediatez. El paso de la ciudad letrada, con su consecuente imaginario ilustrado, al de una ciudad virtual¹³ no sólo se expresa en la poética de los textos sino también en los mecanismos a través de los cuales estos ingresan al campo social¹⁴.

¹³ El hecho de que la letra pierda su valor para instituir un orden y se produzca una disgloria, entendida como el divorcio entre la realidad y los preceptos de la política o las ciencias jurídicas, no se traduce necesariamente en un estado de anomia social. Para Álvaro Cuadra, catedrático en comunicación social y autor del ensayo *De la ciudad letrada a la ciudad virtual* (2003), “más bien, tendemos a pensar que la nueva semiósfera expande, acelera y personaliza los intercambios sgnicos; dando origen a nuevas formas de interacción social acaso a nuevas formas de sociedades” (56). Esta supuesta radicalidad de lo virtual en nuestra realidad urbana nos obligaría a crear un nuevo *sensorium* y un nuevo arte capaz de responder a dicha sensibilidad. Cuadra entiende el ciberespacio como un no lugar; una simulación funcional multisensorial del espacio, pero que no admite criterios topológicos para intentar cualificarlo. No es el lugar de la experiencia sino la experiencia en sí. Exige, a la vez, una nueva temporalidad en la medida en que permite la ubicuidad de lo informado y una progresiva desterritorialización. Será sobre aquella fábrica del presente que trabajarán los medios de comunicación de masas que configuran, de tal modo, lo que denominamos literaturas postautónomas: “Este hiper-espacio público, que carece de todo soporte ‘físico’, es lo que hoy hace las veces de publicidad. La ciudad se produce en forma de plazas, lugares, emplazamientos comerciales, sitios que están hechos de trazas luminosas, de puntos brillantes, marcas y señales fosforescentes. La palabra que mejor resume ese significado de ‘paraje’ y, al mismo tiempo, de

Los textos dejan en evidencia una tendencia a horizontalizar las relaciones dentro del campo literario, a medida que en paralelo se van perdiendo progresivamente las fronteras de acción de cada uno de los agentes del campo. Ello le restaría cierta legitimidad a un sistema donde los intereses entre autores, críticos y otros gestores se tienden a fusionar y corromper¹⁵.

Nora Catelli y los circuitos de consagración

Estamos aludiendo a elementos que forman parte de ese horizonte que va más allá del libro como producto y de sus autores como productores. Son, en definitiva, fenómenos de lectura. Para Bourdieu, una obra se define como tal a partir de sus lectores. Es esto lo que acaba configurando el campo literario. Estamos situados en una perspectiva bajo la cual se ve a la literatura como una institución y los libros como productos. Interesa el ejercicio de la escritura como una práctica social que produce usos y significaciones diferenciadas (Chartier citado en Catelli). Ahora bien, y más allá de un *habitus* dominante identificado por Bourdieu como espacios elitistas del campo cultural francés, Nora Catelli (*Testimonios tangibles*, 2001) considera que el espacio público ha dotado a cualquiera que se ubique en él de la capacidad de interpretar y opinar libremente sin que para ello sea necesario gozar de dichas facultades especiales. En la medida en que los lectores sean capaces de posicionarse asertivamente en el espacio público, tendrán que ser considerados a la hora de evaluar las producciones de un determinado campo, en cuanto son elementos con los que ellas necesariamente habrán de interactuar.

brillo o reflejo, es el término *spot* (cuya versión aproximada al castellano sería ‘espacio’, en el sentido en que se emplea para designar franjas de programación en los medios audiovisuales). Los spot publicitarios, entendidos en este sentido amplio, como lugares públicos o lugares de publicidad, son el elemento y las coordenadas de la imagen de la ciudad, sin la ciudad como imagen” (243).

¹⁴ Otro teórico que refiere a este cambio es Néstor García Canclini en su texto *La sociedad sin relato* (2010). Estamos ante narrativas permeadas de otros discursos que escapan a lo literario: el cine, el periodismo, la academia, el lenguaje digital. Debemos enfrentarnos a ellas entendiendo que casi están fuera de la ficción y se niegan a construir un relato tradicional, porque están en un proceso irresoluto o en un momento de inminencia. Su búsqueda pasa también por “insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética” (17). Para poder hacer efectivo dicho esfuerzo, las obras de arte necesitan observar sus propios dispositivos conceptuales y formales. Están suspendidas y en una búsqueda donde el cuestionamiento de los propios procedimientos tiene absoluta cabida. Se trata de un modo de ser que deja algo irresoluto.

¹⁵ Un fenómeno que Álvaro Cuadra también vislumbra cuando escribe sobre la ciudad virtual, allí donde ocurre una abolición de las distancias: se produciría un *melt-point* dentro del cual se confunde la crítica, la producción literaria y la academia. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que esto ocurre al nivel de una comunidad lectora más bien de élite y no dentro de las lógicas de una recepción masiva.

Ahora bien, en su artículo “Circuitos de consagración en castellano: mercado y valor” (2010), la misma Catelli nos recuerda que aunque el mercado ejerza un gran control sobre las distintas esferas sociales, deja zonas anárquicas. Sería precisamente a través de dichas zonas que nuestros autores buscarían una posición dentro del campo, por medio de nuevos soportes digitales y desde aquellas editoriales “independientes” que los representan. Dicha zona anárquica responde a un principio que sería dominante desde la perspectiva de la autonomía y, en palabras de Bourdieu, estaría orientado a la acumulación de un capital simbólico cuyos frutos sólo son observables en el largo plazo – en oposición a una lógica económica basada en la amplia difusión y el éxito inmediato. No se puede confundir consagración con éxito comercial, remata Catelli. Ahora bien, dada la juventud de los nuevos narradores, aún no es posible predecir su continuidad en el tiempo ni la posibilidad que tendrían de “envejecer” o perpetuar su permanencia dentro del campo.

Falso problema: la contradicción entre lo nacional y una literatura transnacional

La apertura al sistema-mundo arranca de la base de un principio básico: el mundo se hace uno. Con diferencias claras, pero uno. Para Franco Moretti (2000), esto sucedería porque el capitalismo restringe la producción de modo desigual, en tanto su red de intercambio requiere y refuerza una desigualdad de poder –lo mismo que sucedería al interior de cada sistema. Optamos por hablar de sistema-mundo, al modo de Moretti, en lugar de aquella *República Mundial de las Letras* escrita por Casanova (1999), que más bien concibe una estructura donde todos los elementos operan independientemente sin solaparse o confundirse entre sí. La autora opta por una anulación del conflicto y la tensión, en la medida que traza fronteras fijas y más o menos inamovibles.

La noción de sistema-mundo de Moretti, en tanto, se basa en un afán de “representar un mundo que simultáneamente se había vuelto uno (la inclusividad total), pero lleno de disparidades y caos” (Moretti 47). Se trata de muchas formas diferentes conviviendo en un espacio discontinuo y organizadas de la siguiente forma: las literaturas del centro (que históricamente han definido el canon y los criterios de consagración), las de la periferia y las de la semiperiferia. Probablemente, nuestras literaturas se ubicarían en este último ámbito. Son espacios que, instalados en un lugar más indeterminado,

suelen ser más complejos. Ello produce como resultado una inventiva formal creciente. Surge la necesidad de tomar las contradicciones sociales propias de una posición intermedia (ni de desarrollo ni de subdesarrollo, ni de centro ni de periferia) y hacerlas más aceptables. La diferencia de Moretti con respecto a Casanova constituye una primera advertencia sobre la búsqueda de una perspectiva metodológica que sea funcional al trabajo con autores cuya situación dentro del mapa cultural es aún precaria y móvil.

Para comprender dicha posición intermedia, es necesario ubicarse desde lecturas que sean epistemológicamente capaces de observar el fenómeno a partir de tal posición. Iluminadora es, en ese sentido, la compilación que nos propone Sánchez Prado para referirse a la literatura mundial en la perspectiva latinoamericana: *América Latina en la 'literatura mundial'* (2006). En su introducción, titulada “Hijos de Metapa”, el autor señala que la literatura latinoamericana irrumpe en los centros provocando cierta incomodidad. La crítica sería, por tanto, incapaz de dar cuenta de su rol y ella pasaría a ser un tema complejo en las reflexiones literarias internacionales. Así es como le abre el camino a una serie de visiones que, en palabras de Mabel Moraña, podríamos llamar lecturas descolonizadoras, esto es, que intentan superar el descalce epistemológico producido por teóricos afanados en comprender todas las realidades exclusivamente a partir de la propia. Una abstracción que termina por restarle importancia al mercado y la globalización, elementos que verdaderamente definen las dinámicas bajo las cuales se transa la literatura en el sistema-mundo y, además, influyen en aquella “relativa autonomía” de los sistemas literarios que dialogan en él. La configuración del sistema mundo pasa, entonces, a ser más el resultado de un juego de poderes económicos que no el resultado de las imposiciones de un canon establecido por países con un tradicional y consagrado fondo literario. Con todo, vale decir que tal conflicto de hegemonías opera para los agentes involucrados en la producción, circulación y consumo de los textos, mas no al nivel de la creatividad de los autores. Es por ello que, muchas veces, los escritores más “marginales” son apropiados por quienes ocupan una posición más central. Lo “alternativo” acaba siendo igualmente co-aptado por el centro¹⁶.

¹⁶ Como apunta Abril Trigo (2006), considerado dentro de la compilación de Sánchez Prado, las innovaciones son finalmente centralizadas, se aparcen corrientes dispersas y se ponen al servicio de la reproducción y acumulación del capital literario occidental. Un fenómeno que se daría tanto dentro del sistema-mundo, pero también al interior de campos locales como puede ser el chileno.

La idea de una literatura nacional superada por el mercado globalizado es ampliada por Juan Poblete (2006). Sánchez Prado, en su reveladora introducción, ya habría subrayado la noción de una literatura abierta y cerrada a la vez, lo cual es, por lo demás, el supuesto básico de la Literatura Comparada. Es tanto producto de la cultura específica de una nación como del intercambio cultural que en ella opera. En definitiva, se está validando la perspectiva nacional, a la vez que se la trasciende. El horizonte nacional sólo tiene un rol mediador, pero no posee aquella preponderancia heredada de la modernidad y su ciudad letrada. Para Poblete, no puede existir ya una relación unívoca entre una nación y un territorio, una lengua o un sistema de referencias. La globalización acaba por favorecer la heterogeneidad. Un impulso heterogeneizante que se da desde adentro y se relaciona hacia afuera, es decir, se explica nuevamente por la lógica de la interacción que hemos venido subrayando. No hay movimientos unívocos ni causales:

Sostengo que la clave es la mediación y que ella se manifiesta en dos aspectos cruciales: por un lado, la mediación entre realidades, impulsos, formas y formatos que vienen del “afuera” global y aquellos que se originan en el “adentro” local. Estos impulsos constituyen no solo la interacción entre formas foráneas y locales en un espacio mundial jerárquicamente organizado, sino que centralmente afectan las categorías y las prácticas con las cuales se produce, en el contexto de la globalización, el sentido de la experiencia tanto al nivel de la vida cotidiana como al nivel colectivo de la experiencia nacional (303).

Poblete está tratando de unir la propuesta de Casanova y Moretti para explicar lo que sucedería con estas nuevas literaturas postnacionales que, en definitiva, se autoconciben de tal forma con el fin de acceder al mercado internacional e instalarse allí, es decir, se trataría de un acomodo más bien estratégico. En síntesis, no es el movimiento que va desde afuera hacia adentro, como lo propone Moretti, para quien es la novela la forma de estructuración estándar que opera de distintas maneras a nivel local; ni tampoco es la exportación de algunos selectos escritores locales que se juegan en el campo literario mundial su prestigio y capital simbólico, al modo de Casanova. Es más bien un punto intermedio que se adapta a lo que sucede en la realidad que estamos tratando de atender aquí¹⁷.

¹⁷ Transnacional es distinto a transreal. El primero refiere a aquellos movimientos que se realizan entre diversos espacios nacionales, o bien, entre estados nacionales. Los segundos, en cambio, ocurren en diferentes áreas: el Caribe, Centroamérica o los movimientos transcontinentales por ejemplo. Luego, estaría

El espacio cultural trasnacional tiende a desfigurar las fronteras fijas. Los circuitos de producción y recepción simbólica de hoy en día cuestionan los análisis tradicionales centrados en la nacionalidad literaria. El comparativismo ya no se sienta sobre la base de parámetros binarios y nacionales, mucho menos eurocéntricos. Más aun, el elemento nacional posee en sí mismo un principio intercultural. Moraña (2014) nos propone una breve revisión del concepto de periferia a la luz de lo que sucedería con el campo latinoamericano en relación a su vínculo con el sistema-mundo. El término se relaciona con la distribución de los recursos económicos y culturales de la segunda mitad del siglo XIX. Fue popularizado en la segunda postguerra por los economistas de la CEPAL para explicarse la posición de América Latina dentro del proyecto desarrollista¹⁸. El modelo obedece, por tanto, a una cartografía de la dominación dentro de la cual se reproducen relaciones de hegemonía y desigualdad. Bourdieu aportaría, en cambio, una mirada excéntrica frente al fenómeno, contrariando las acusaciones que recibe de eurocentrismo. Su teoría sistémica pretende observar los desplazamientos, intersticios y rupturas de lo social en las prácticas y discursos elaborados para legitimar esos espacios alternativos. Sus ideas comienzan a circular en América Latina a fines de los sesenta, pero acaban de asentarse en conjunto con las dictaduras que la década de los setentas arrastró consigo. Su teoría de todos modos nos ayuda, según lo revisado hasta aquí, a entender las culturas nacionales, los cambios generacionales, las influencias foráneas y las relaciones intergrupales.

Apuntamos la importancia que tiene el sistema-mundo para la concepción de cualquier literatura definida dentro de un contexto globalizado, pero no es tarea de esta tesis hacerse cargo del modo en que sus autores comienzan a ser poco a poco recibidos en

lo translocal que se da dentro de fronteras más concretas y acotadas. Y, finalmente, estaría lo transreal, enfatizado por Ottmar Ette (2012) y que pone el acento en los trayectos, en el diálogo y en el borde. Se ocupa más de los caminos que por los espacios en sí, de las comunicaciones antes que por los territorios, de las traslaciones de fronteras más que de los deslindes. Subraya el papel de las literaturas sin residencia fija que pondrían de relieve esta dimensión vectorial. Cabe preguntarse: ¿cumplen las narrativas de nuestro corpus con esta característica? No podríamos responder con certeza, porque parece ser que nuestras literaturas están determinadas por una historia reciente que ha sido muy difícil de procesar. Lo que sí es indudable que aquella categoría de lo “transreal” ayuda a desestructurar las rígidas nociones de centro y periferia. Véase el libro *Nuevos hispanismos: para una crítica del lenguaje dominante* (2012). Ed. Julio Ortega. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

¹⁸ El desarrollismo fue impulsado en los años cincuenta por la Cepal (Comisión Económica para Latinoamérica y el Caribe) para fomentar la economía de América Latina, o la industrialización de los países de la periferia, en base a un criterio proteccionista de sustitución de importaciones.

el mercado internacional. Hay algunos integrantes de nuestro corpus que ya han comenzado a circular en el contexto español, como Alia Trabucco, Diego Zúñiga y Paulina Flores, e incluso en el caso de Zúñiga han sido traducidos. Sin embargo, no creemos posible plantear una dicotomía entre una literatura nacional y una transnacional. Ninguno de nuestros autores puede obviar su vínculo con Chile y es desde allí que sus literaturas han de ser entendidas e incluso, para mejor o peor suerte, exportadas¹⁹.

4. Subsistemas en interacción en el Chile de la post-dictadura

Dada la complejidad del campo, conviene separar sus distintos elementos siguiendo la metodología propuesta por Even Zohar. Nos detendremos, en este apartado, en el mercado y las instituciones que rodean al libro, específicamente, el espacio editorial y la crítica.

Mercado del libro en la post-dictadura. Historiografía en torno a la industria del libro. Editoriales en el Chile de la post-dictadura

En primer lugar, vale tener en cuenta algunas consideraciones en torno a la industria del libro desde el Chile de la post-dictadura en adelante²⁰. La plena consolidación del libre mercado produce una cierta liberalización estética capaz de dar cabida a nuevas manifestaciones literarias que en un orden más tradicional ni siquiera tendrían lugar ni mucho menos visibilidad. Para Cárcamo-Huechante (2007), es el hipermercado la condición general de posibilidad para el despliegue de la variedad y la condición

¹⁹ Nelly Richard (2014) asigna un valor político a la no esencialización de la identidad. La autora nos recuerda que la globalización informática y los mercados transnacionales están promoviendo “continuamente la reconfiguración de los mapas, el traslado de las fronteras y el corrimiento de las localizaciones del *establishment*” (106). Vale decir, es relevante que las nuevas propuestas cuya intención sea apuntar hacia una hibridación cultural no acaben siendo coaptadas y domesticadas. He ahí la importancia de mantener lo que ella llama una “disidencia contingente”.

²⁰ Rodrigo Cánovas comenta también este cambio a nivel del campo en su obra *Novela chilena. Nuevas generaciones. Al abordaje de los huérfanos* (1997), aunque él se refiere puntualmente a ese momento que constituye un punto de inflexión y no incluye los nuevos fenómenos editoriales recientes: “La actividad literaria se desvincula del ámbito cultural público de orden disidente, centrándose en la discusión sobre la creación de una obra artística. Con la transición política ad portas, el escritor vislumbra la posibilidad real de inserción social a través de un mercado editorial en tímida expansión” (19-20).

específica, en tanto, sería la industria editorial multinacional. Ahora bien, avanzado el siglo XXI, se suma a esta tendencia homogeneizante un impulso diferenciador que, en el caso de nuestros autores, se sustenta desde editoriales llamadas “independientes”. La aparición de “nichos de mercado” permite la viabilidad de este tipo de proyectos, y ello debiera ser acompañado de una empresa mediática capaz de potenciar lo que se está produciendo. Para el autor, un ejemplo de este tipo de operaciones de marketing que funcionan en los medios públicos son precisamente las categorizaciones generacionales, útiles a la crítica y al mercado del libro. Ahora bien, este mecanismo bajo el cual se da la circulación del libro podría ser también utilizado para impulsar nuevas escrituras cuya característica será, al menos en un principio, ir a contrapelo de aquellas tendencias homogeneizantes²¹.

Con el fin de entender cómo el mercado ha ido progresivamente condicionando al mundo editorial, haremos un poco de historia de lo que ha ocurrido con la industria del libro en Latinoamérica y, concretamente, en Chile. Como explica Carlos Altamirano en *Historia de los intelectuales en América Latina* (2010), a principios del siglo XX, el impulso del libro latinoamericano estuvo propulsado desde Cataluña –con el fin de reposicionar la presencia española en un mundo que iba cobrando cada vez más independencia tras la pérdida de Cuba y Las Filipinas– y, desde ahí en adelante, el *boom* editorial y la sostenida profesionalización del editor son elementos que han estado condicionados por el monopolio del libro impuesto desde España (y desde sus capitales culturales, Madrid y Barcelona). Al mismo tiempo, el ya no tan nuevo continente se transformó en una escala ineludible a la hora de pensar la edición en lengua castellana, dado el volumen de su potencial demanda. Dentro de este panorama, países como México y Argentina han tenido una primacía y una notoriedad innegable. Son, como señala Gustavo Sorá, los polos aglutinantes de la tradición intelectual continental²². Si bien

²¹ Bernardo Subercaseaux, en su libro *Historia de las ideas y de la cultura en Chile (Vol. III)*, traza una diferencia entre dos paradigmas culturales que entrarían en tensión con la caída de la ciudad letrada. Uno de ellos es la democratización cultural, que busca facilitar el acceso de las mayorías a los bienes artísticos y culturales (bajo la idea de un capital cultural único y homogéneo). Por otra parte, en cambio, se hallaría el impulso que nos interesa poner de relieve aquí; la democracia cultural. En ella, se concibe a la cultura como una pluralidad de subculturas. Cada grupo o sector social pasa a ser, entonces, no sólo receptor sino también emisor o actor en la vida cultural.

²² El tiraje de producción escrita en Chile está muy por debajo del de otros países del sector. Para el año 2006, se registraron en Chile sólo 3.541 títulos por el sistema ISBN, mientras que en otras latitudes la realidad era abismantemente distinta: 66.270 en España, 8.663 en Argentina y 10.815 en Colombia. Tales

Chile logró constituir una actividad editorial en el sentido moderno del término, afianzada entre 1930 y 1950 con editoriales como Zigzag y Ercilla, no llega a consolidarse como un foco de influencia. Pese a las evidentes diferencias entre los campos nacionales, hay un elemento transversal a todas las realidades mencionadas, a saber, el paso de un consumo literario ilustrado y de élite a uno de masas. Así es como se van posicionando tradiciones próximas a la cultura massmediática y la lógica del espectáculo, dentro de las cuales el libro se ve obligado a acercarse lo más posible al mundo audiovisual para penetrar mejor en el mercado.

Bernardo Subercaseaux desarrolla extensamente lo que ocurriría con el campo editorial chileno en su obra *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario* (2010). Intentaremos resumir su esfuerzo centrándonos en el contexto histórico que nos convoca. Con la dictadura, desaparecen las editoriales que habían tomado vuelo durante el gobierno de la Unidad Popular²³ y la sociedad se vuelve de vocación consumista gracias a las medidas económicas aplicadas por el gobierno. Este fenómeno generalizado en el mundo occidental guarda relación con la implantación de un sistema económico capitalista, que, en el caso particular de Chile, no contó desde un comienzo con un movimiento contracultural capaz de hacerle peso. Dado que la televisión desplaza a otras industrias culturales como la musical, la editorial y la prensa; los productores de libros se ven obligados a utilizar criterios de *marketing* para poder autofinanciarse. Privilegian, por ejemplo, los *best sellers* y las obras consagradas (*long sellers*) en sus catálogos, o bien, títulos que sean subproductos de otros medios de comunicación. Luego, con la transición a la democracia, la expansión y fusión de los grandes conglomerados transnacionales del libro dejan demostrado el hecho de que la globalización también alcanza a la industria editorial²⁴. La autonomía que tengan estas

cifras se explican, en el caso de Chile, por los elevados costos de producción, los escasos niveles de lectura, perspectivas muy limitadas de ventas y una circulación restringida (pocas librerías, cuya mayoría está preferentemente ubicada en la capital y en comunas de altos ingresos).

²³ El gobierno socialista de Salvador Allende había estado marcado por la fuerte intervención estatal, pues funcionaba bajo la lógica de un Estado protector del patrimonio común y la idea de un acceso de la mayoría a los libros. La editorial Quimantú (1972) jugó un rol clave en la consolidación de este paradigma sociocultural, pues fue el principal aparato de producción y reproducción de contenidos culturales que operaba bajo un control estatal orientado por una dinámica de responsabilidad social.

²⁴ Se expanden y penetran fuertemente en todo Latinoamérica editoriales españolas como Planeta, Sudamericana, Ariel, Alfaguara, Grijalbo, Ediciones B, Arrayán, Santillana. En cuanto a las fusiones, hay algunas que terminan siendo adquiridas por multinacionales: Grijalbo por Mondadori, que luego se fusiona

casas editoriales en su mercado local será más bien relativa, basada en la gestión y administración, y estará sujeta al control financiero por parte de las casas matrices. Ante todo, deberán ser rentables y tendrán altas exigencias en ese plano.

En un escenario como el descrito, sólo las editoriales independientes podrán contribuir a la bibliodiversidad²⁵. El periodista Vadim Vidal considera que el “abandono editorial” en que se hallan nuestros actuales escritores, dado el contexto asociado a la invasión de editoriales trasnacionales preferentemente dedicadas a la publicación de libros de autoayuda y *best-sellers*, ha hecho posible la proliferación de sellos pequeños con dinámicas propias. Ahora bien, al tratarse de un mercado tan pequeño como el chileno donde, por lo demás, un 80% de la población (entre 16 y 65 años) no tiene el nivel de lectura mínimo para funcionar en el mundo de hoy²⁶, estas editoriales sólo podrán ocupar pequeños nichos. Por consiguiente, y para poder sostenerse dentro de un mercado altamente competitivo, deberán aliarse. A fines de los noventa, ellas se organizarán e institucionalizarán como la Asociación de Editores independientes de Chile: una tendencia sindicalista propia de los movimientos contraculturales jóvenes. Otros fenómenos asociados a nuestro contexto son la autoediciones y las microeditoriales. En el caso de las primeras, se tratará de una producción que no llega a las librerías y que se ve restringida a circuitos de referencia y amistad del editor o del propio autor. En el caso de las segundas, claves en las obras de nuestro corpus, se tratará de gestiones independientes a cargo de jóvenes entusiastas que privilegian la expresividad estética y social local por sobre el mercantilismo y la industria global. Para estas últimas, un evento clave será la Furia del Libro de Santiago, alternativa que nace en 2009 como propuesta a la Feria del Libro Oficial celebrada en la misma ciudad. Aquí se reúnen, por ejemplo: La Calabaza del Diablo, Canita Cartonera, Animita Cartonera, Rabiosamente Independiente,

con Random House; el grupo francés Hachette se hace partícipe en la propiedad de Salvat; y el grupo alemán Bertelsmann adquiere varias editoriales españolas y sudamericanas.

²⁵ Algunas de las editoriales más destacadas son: Cuatro Vientos, RIL, LOM, Dolmen y Cuarto Propio. Esta última merece especial atención para nosotros porque tres de los autores del corpus (María Paz Rodríguez, Claudia Apablaza y Maori Pérez) han sido publicados en este espacio creado por Marisol Vera en 1984, con el fin de difundir las voces críticas y el pensamiento de la diferencia en espacios que van desde la filosofía y la poesía hasta la mirada de género.

²⁶ Co-operation and Development, Canadá, 2000. Por otra parte, según una encuesta Adimark (de Fundación La Fuente), al año 2006, un 45% de los mayores de 18 años declara no haberse leído un libro en todo un año; y en el 72% de los hogares chilenos no se compra un libro nunca o casi nunca. En síntesis, la valoración social del libro está muy por debajo de la de otros medios.

Sangría Editores y Das Kapital²⁷. Pese a moverse en los márgenes, saben que necesitan insertarse públicamente y buscan las estrategias para lograrlo con eficiencia. Los gestores de editoriales independientes poseen, por lo demás, autoconsciencia sobre su posición dentro de la industria del libro.

Crítica literaria chilena. Antecedentes y desafíos. Inicio de una nueva crítica

La crítica puede ejercer distintos tipos de afiliaciones. Por una parte, con la prensa de divulgación, al interior de lo cual no pueden desconocerse al día de hoy las tiranías de las redes sociales basadas en una cualificación del “talento” o la notoriedad pública. En segundo lugar, con el mundo académico y sus categorías pre-establecidas en los centros del conocimiento; reproducidas por medio de sus mecanismos de legitimación (revistas, criterios de indexación, coloquios y seminarios) y enseñanza. En tercer lugar, también se liga al Estado y sus sistemas de premios. Muchos de nuestros autores han sido, en efecto, premiados por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en diversas categorías. Hemos de entender que las políticas culturales del Estado también son funcionales a la constitución de una identidad nacional. Pueden independizarse del Estado, pero su autonomía nunca es total: “Al delegar la selección de las obras que merecen recibir ayuda a comisiones de especialistas como las del Centro Nacional de las Letras, estas políticas implican también el reconocimiento por parte del Estado del principio de autonomía relativa del polo de producción restringida” (154). Todas estas dependencias o determinaciones a las que el académico se somete nos lleva a pensar en aquello que, nos recuerda Moraña (2014), consistiría en un reemplazo del intelectual orgánico por uno

²⁷ Cabe destacar la importancia de negociar con la parte hegemónica del mercado, y desde ahí instalar lo alternativo. Camilo Brodsky (2010), a cargo de la editorial “independiente” Das Kapital, es claro al respecto en el reportaje del crítico Roberto Careaga, “La venganza de los chicos”: “Es un asunto político: uno no puede criticar y criticar a las transnacionales si no está dispuesto a pelear hegemonía. Al menos intentarlo” (en línea). En la misma línea, el escritor de ciencia ficción y periodista Francisco Ortega se refiere a las limitaciones de una literatura independiente en su artículo “Estado de independencia” (*Revista Capital* 2014). A diferencia de la literatura de los noventa, cuando las editoriales transnacionales estaban en la labor de impulsar el “boom” de una nueva narrativa chilena, hoy en día se lee cada vez menos. Es por eso que a un autor novel le convendría editar en espacios “independientes” por las siguientes razones: “Porque lo tratan bien, porque gana premios, porque puede hacer lo que quiera, porque no tiene que seguir las reglas de la industria, porque en definitiva es donde se está publicando la mejor literatura ‘artística’ hoy en Chile. Y también porque allí se hacen redes y a la hora de entrar al mundillo literario, no hay nada más útil que las redes. Hoy, de hecho, reemplazan la figura del agente” (en línea).

sectorial al modo que lo entendiera Foucault, esto es, un intelectual tensionado por sus variados lugares de enunciación.

Es necesario observar lo que ocurre con la crítica en Chile. Daremos una mirada panorámica a esta arista del fenómeno de la lectura. Dado que nos estamos centrando en un fenómeno literario que tiene su punto de partida en la prensa antes que en la academia, atenderemos especialmente lo que ocurre a nivel de la crítica de divulgación. Autores como Zúñiga, periodista de formación, consideran que desde este sector se han hecho más aporte a la literatura y su crítica que al interior de la academia. Más allá de este tipo de prejuicios, hemos de tener en cuenta que la crítica, en cualquier de sus modalidades, posee una relación de mutua implicancia con la industria editorial. En efecto, normalmente existe una co-dependencia entre ambas, una ayuda mutua tejida conjuntamente por los medios y las editoriales. Ahora bien, cuando adquiere la forma inmediata de la divulgación periodística, no tiene muchas más pretensiones que ayudar a posicionar a un determinado escritor o a un grupo de ellos. En tal sentido, no aspira a ser un trabajo especializado en conformidad a modelos y métodos de análisis propios de la teoría literaria. Más aun, no llega a ser una crítica en el sentido estricto del término, sino que suele consistir en una reseña o una crónica.

No obstante, dentro de la crítica divulgativa, existiría un impulso que va más allá del mero comentario y que puede llegar a constituirse en una forma de resistencia o de complicidad con los discursos de poder impuestos por la institucionalidad del mercado. Así lo subraya Patricia Espinosa en el prólogo de su libro *Crítica literaria chilena* (2009), donde compendia a una serie de destacados agente culturales que hacen una reflexión sobre este tema: desde el mismo Álvaro Bisama hasta Ignacio Echevarría y Lorena Amaro. Espinosa pretende situarse a contrapelo de una crítica fosilizada y fosilizante, que silencia los textos y se enuncia como la mera prolongación de un esfuerzo de mercado –o la extensión de las vitrinas de las librerías. Se declara supuestamente en contra de una crítica que clausuraría los textos y se limitaría a aplaudir a los mismos de siempre condenando a la amargura a quienes no calzan en un campo más bien pequeño y estrecho.

Espinosa, además, es consciente de la fuerte influencia que tiene la prensa en la definición de imaginarios sociales compartidos: “[la crítica] intenta hacer ficción, se

narrativiza, pero instala cánones y se inserta en los códigos del espectáculo” (8). Ahora bien, es a partir de dicho carácter híbrido, su impureza, que ella logra su efecto. Para Alan Pauls, escritor argentino incluido en la compilación de Espinosa, si el género no es impuro pierde su eficacia y su capacidad de intervención. El mismo concepto de crítica híbrida tendría Álvaro Bisama, para quien ella debiera “ensuciarse las manos con la cultura pop, con la TV basura, con las maquinarias políticas que redefinen nuestra cultura a diario. Debe desconfiar de los premios nacionales y los candidatos a los premios nacionales” (30). Como profesor universitario y escritor, Bisama está apuntando a una crítica que va más allá de la dicotomía entre lo académico y la divulgación, una capaz de darse a conocer en medios extrauniversitarios pero desde un análisis riguroso de problemáticas presentes tanto en los textos como en el campo donde se insertan los mismos. En este sentido, algunas de las preguntas a las que ella debiera dar respuesta son, por ejemplo: la presencia y estadía en el canon de ciertos autores; el lugar de la academia; la relación entre mercado, estética y política; y las identidades rotas de la nación. En síntesis, podemos observar cómo el autor enumera algunas de las inquietudes que hemos estado intentando exponer aquí.

Hagamos ahora un poco de historia. Lorena Amaro, a partir de la lectura de Subercaseaux, destaca la transformación de la crítica producida entre los sesenta y los ochenta, momento en el cual se produce un impulso por emprender proyectos editoriales y periodísticos independientes de las grandes multinacionales o los consorcios mediáticos chilenos. Ello se manifestará en una reprobación de las tendencias individualistas, textualistas y carentes de un proyecto socio-político de la prensa anterior. Luego, importantes medios que promovían una alternativa crítica tienden a desaparecer²⁸ y su rol pasa a estar cubierto por medios digitales que se vuelven cada vez más relevantes en un escenario donde, por lo demás, los únicos espacios con cierta visibilidad son la “Revista de Libros” de *El Mercurio* o el suplemento “Cultura” de *La Tercera*. Estos nuevos medios se suman también a los blogs o las páginas personales de los mismos autores.

²⁸ Medios como el periódico nacional *La Época* o *El Metropolitano*, *Diario Siete* y la revista *Rocinante*. Desde una mirada nostálgica, la desaparición de esta última supone el fin del único bastión público de crítica independiente. Revista Rocinante había nacido en octubre del 2008, tras el cierre del único diario de izquierda que iba quedando en el país. Sus fundadores, entre quienes destaca Faride Zerán (Premio Nacional de Periodismo 2007), se habían propuesto acoger una mirada crítica desde y hacia la cultura. Su temática base se circunscribía en torno a la memoria, los derechos humanos y las relaciones entre democracia y creación artística.

Algunos otros ámbitos son, por ejemplo: *Intemperie*²⁹; *Letrasenlínea* de la Universidad Alberto Hurtado; *Sobrelibros*, revista de crítica literaria creada el 2001 donde participa activamente el escritor chileno Carlos Labbé y ha colaborado Claudia Apablaza; *La Calle Passy 051*, que además de una editorial, se define como un blog grupal de crítica literaria cuyo nombre rinde homenaje a la última calle donde vivió el poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988) –han participado en este sitio agentes que poseen el doble vínculo de autores y críticos, como nuestro autor Rodrigo Olavarría; y *Terminal*, cuyo propósito es sociabilizar la literatura y sacarla de sus espacios elitistas. Son ámbitos que han adquirido cierta notoriedad y han sido capaces de profundizar en lecturas que rompen con la dicotomía entre una crítica académica y una de divulgación, por lo tanto, en palabras de Bisama, han desplegado un proceso susceptible de ser observado³⁰.

La incipiente nueva crítica que está naciendo en Chile a la par con una nueva narrativa, como ya hemos adelantado, apunta a la superación de la dicotomía entre lo académico y lo periodístico. Utiliza estratégicamente medios que superan los rígidos límites de las universidades y tienen una mayor visibilidad, pero se vale de las herramientas proveídos por estas. Es una crítica que apuesta por que el esfuerzo intelectual hecho en la academia tenga salida a los medios de divulgación y evitar así el enclaustramiento del conocimiento que ha acabado por privatizar, desde cerrados sistemas de indexación, la labor del académico, según indica Espinosa. Podría pensarse que esta salida conlleva el riesgo de una contaminación ideológica, de la que supuestamente estaría libre la academia, definida por los aparatos financieros y de poder bajo los cuales operan los medios masivos de comunicación, es decir, por rígidas líneas editoriales. No obstante, la circulación en medios alternativos que se valen de las ventajas comparativas ofrecidas por los medios digitales libera el trabajo de la crítica de este yugo,

²⁹ Revista digital fundada el 2009 por el escritor, crítico y columnista chileno, Pablo Torche, en conjunto con el diseñador también chileno Rodrigo Marín Matamoros. Su objetivo es propiciar el debate crítico en torno al panorama literario y teatral del país. En colaboración con diversos escritores y periodistas locales que tienen más o menos cercanía con el trabajo académico, pero que se encuentran activos en proyectos creativos personales, fomenta la publicación de personas jóvenes y sin experiencia en medios.

³⁰ Vigna (2014), dado su interés por los blogs, nos plantea que existe una tendencia actual a desmonopolizar los suplementos culturales, pues ellos ya no ostentan el monopolio de la legitimación de una obra literaria. Su rol ha sido distribuido y descentralizados a través de revistas especializadas, blogs y sitios colectivos tanto virtuales como impresos (167).

aunque no por eso podrán sustraerse de las lógicas del campo literario. Como señala Ximena Godoy Leal (2008), el espacio virtual crea la sensación de una comunidad participativa que podría llegar a incidir incluso en espacios sociales más tradicionales. Esta crítica está en directa continuidad con los esfuerzos que harían los mismos autores, muchos de ellos también críticos y colaboradores de tales medios alternativos, para validarse en el campo. Es, por tanto, estratégica.

Cuando la frontera entre la crítica de divulgación y la crítica académica se vuelve porosa

Bourdieu, en su *Homo academicus* (1984), ya habría sido crítico frente al academicismo o cualquier otra forma de elitismo cultural, artístico o tecnocrático. El capital simbólico no se relacionaría con el arte en sí, sino que con ese valor transado en intercambios y cotizaciones que pueden ser medidos, clasificados y sometidos a variadas manipulaciones, incluso desde el mundo académico. Posicionada en la “periferia”, Nelly Richard (2014) es también crítica del academicismo, en cuanto favorece la domesticación y compartimentación del conocimiento. Se tiende a considerar que la academia contraviene su práctica intelectual, o intervención extradisciplinaria, con su endogámico trabajo relegado al interior de la profesión.

Sin embargo, insistimos, hoy en día el trabajo de especialización ha terminado emparentando la crítica académica con el periodismo cultural. Ejemplo de ello encontramos precisamente en críticas chilenas como Lorena Amaro o Patricia Espinosa. Si bien esto puede producir una revitalización de un campo literario en riesgo de anquilosarse, dada la excesiva institucionalización y concentración del mercado editorial; si no existe autonomía dentro de los subsistemas del campo, tampoco logrará ser verdaderamente plural, justo y representativo.

Otro subsistema que de alguna manera está ligado al académico es el de las instituciones educativas, cuyos docentes se forman precisamente dentro de la universidad. Carlos Monsiváis, en su charla “La lectura en el siglo XXI” (2012) en el *III Congreso Internacional de Estudios Transatlánticos* de la Universidad de Brown, nos dice que estaríamos frente a un problema orgánico, y es que el proceso educativo suele ver en la lectura no un instrumento de desarrollo personal sino un rito de tránsito. La lectura es

instrumentalizada³¹. Por encima de ello, el libro ni siquiera soluciona la vida a las personas. Apenas te lleva a ser profesor y con un salario muy cuestionable. Riesgo que corren todos los agentes del campo literario, en la medida en que se ha profesionalizado su ejercicio al mismo tiempo que se han empobrecido las tasas de lectura al tiempo que va en aumento aquel perverso “valor económico” atribuible a lo literario.

5. La dificultad de la autonomía en los campos literarios

El pasado octubre del 2016, tuve la suerte de asistir al Coloquio CLRA-Archivos de la Universidad de Poitiers: *1996-2016: Deconstrucción del espacio literario*. Allí pude intercambiar impresiones con un compañero argentino, Diego Vigna, quien realizó en Córdoba un trabajo de investigación sobre los blogs de los escritores argentino publicados durante la década del 2002 al 2012. Intercambiamos textos sobre nuestro ejercicio literario y, además, me regaló su libro *La década posteada...* (2014), resultado de su tesis doctoral y que ha resultado iluminadora por su complicidad y sincronía. Fue precisamente en ese encuentro donde expuse sobre la dificultad que significa hoy en día la pérdida de autonomía de los campos, allí donde los agentes asumen varios roles al mismo tiempo produciendo distorsiones en la lucha por el capital simbólico, lo cual, en última instancia, acaba por perjudicar la bibliodiversidad y el dinamismo que posibilitaría la entrada de nuevas voces.

La autonomía que pueda llegar a tener cualquier campo de realización social será siempre relativa. El campo cultural de fines del siglo XIX, por ejemplo, era considerado relativamente autónomo en comparación con otros, como el económico o el político. Ahora bien, cuando usamos el adjetivo “relativo” estamos también señalando una relativa dependencia. La autonomía viene dada por el “mundo aparte” y la “economía al revés” que operaría cuando se trata de transar bienes simbólicos. Ello habría dividido el arte puro del arte comercial –o un arte heterónomo en oposición a uno supuestamente

³¹ Bourdieu (1996) define a la institución escolar por su aspirar al “monopolio de la consagración de las obras del pasado y de la producción y la consagración (a través de la titulación académica) de los consumidores conformes, sólo concede *post mortem*, y tras un largo proceso, ese distintivo infalible de consagración que constituye la canonización de las obras como clásicas a través de la inclusión en los programas” (223).

“autónomo”³². No obstante, en un mundo mercantilizado como el de hoy, dicha dicotomía ya ni siquiera se sustenta. El natural paso que muchos autores hacen desde pequeñas editoriales, que funcionan como trampolín hacia grandes grupos –caso de Rodríguez, Zúñiga, Díaz Klassen, Paulina Flores–, demuestra que esa zona tiende a desdibujarse. La búsqueda de extensos mercados y una distribución que al menos te garantice ampliar el número de lectores obliga a nuestros narradores a dar el salto hacia espacios como Literatura Random House (Alfaguara o Mondadori) y Seix Barral. Plantear la autonomía en términos absolutos sería, por tanto, una ingenuidad³³.

Asimismo, sería imposible sustraerse de las lógicas del mercado. Los libros son difundidos y adquiridos en el intercambio mercantil, algo que excede el concepto mismo de industria cultural. Ni siquiera las editoriales “independientes” podrían abstraerse de este tipo de negociaciones. Como señala Drucaroff (2011); venden libros a los lectores, o bien, venden el servicio de publicación a los escritores o a políticas de difusión estatal. Tampoco se salvan los artistas o intelectuales que obtienen subsidios o becas, pues de todos modos están transando trabajo por dinero. ¿Se salva, acaso, el mundo académico? se pregunta Vigna. De ninguna manera. Aquí también se han constituido tasas propias para poder otorgar antecedentes o formas de validación. Piénsese, como ya adelantamos, en los índices de las revistas académicas o los puntos necesarios para poder entrar al ejercicio de la docencia que, por lo demás, la mayoría de las veces, tiende más bien a buscar un espacio financiado para poder mantenerse investigando.

³² Para Bourdieu (1971), el arte por el arte produce prácticas puramente simbólicas y ese es el precio que pagan por su pretendida autonomía. Son simbólicamente revolucionarios o revolucionariamente simbólicos: “El culto del estilo por el estilo mismo es el equivalente en el campo del indiferentismo político y del rechazo, alejado y distante, de cualquier ‘compromiso’” (28). Por lo demás, acusa una retórica de falsa ruptura, puesto que la autonomía no puede nunca llegar a ser total: “La jerga erudita se distingue del lenguaje científico en que oculta la heteronomía bajo la apariencia de la autonomía: incapaz de funcionar sin la asistencia del lenguaje común, debe producir la ilusión de una independencia por medio de estrategias de falsa ruptura, que ponen en práctica procedimientos diferentes según los campos, y, dentro de un mismo campo, según las posiciones y los momentos” (43).

³³ Desde una lógica sistémica donde los diferentes agentes del campo literario actúan en co-determinación, Giselle Sapiro (2014) traza un mapa del discurso crítico bajo el mismo *continuum* de grados de autonomía o heteronomía, o de su condición de dominante o dominada. Dentro de una configuración vertical de dominación, en un polo estaría la ortodoxia académica (dominante) en oposición a la heterodoxia politizada (dominada). Luego, el eje horizontal del esquema pondría en un extremo la autonomía de la crítica (centrada en la forma y el estilo) y en el otro la heteronomía focalizada en el contenido. Esto nos daría como resultado cuatro tipos de discurso crítico: el estético y el moral desde la posición dominante, el crítico y político desde la posición dominada.

En definitiva, las maniobras realizadas por los autores para hacerse un lugar dentro del campo han variado exclusivamente por los nuevos formatos y soportes que ofrece la contemporaneidad, pero ellas siempre han existido en la literatura y en los campos literarios donde se produzca una lucha de poder y del valor simbólico. El impulso eso sí, y tal vez como respuesta a estos tiempos, se ha vuelto mucho más ansioso e insaciable.

Como ya hemos ido observando a lo largo de los planteamientos teórico aquí discutidos, y a partir de la idea de literaturas postautónomas propuesta por Ludmer, se ha ido desgastando progresivamente la autonomía de los campos. Eso se puede deber, en parte, a la irrupción de las industrias culturales en un contexto de transmedialidad creciente. Y ello, como plantea la noción de borde de Nelly Richard (2014), es origen y consecuencia de una valoración de los tránsitos, lo intersticial y el entremedio. Hay una resistencia de los saberes y de la creación a ser clausurados a áreas restringidas y custodiadas bajo autoridades de dominio específico. Se revalorizan aquellas zonas erráticas donde la objetividad y la subjetividad se entraman de modo indecible. Según Richard, es precisamente la separación rígida entre los campos lo que luego provoca la pérdida de autonomía. Ella aboga por un tercer espacio de clausura y apertura sistémica que permitirá conciliar dos polos de autonomía y heteronomía.

Gisèle Sapiro, en el artículo que hemos venido citando a pie de página, “Una aproximación sociológica a las relaciones entre literatura e ideología” (2014), nos dice que la ideología condiciona la literatura cuando el campo literario se define por una débil autonomía, o bien, cuando la literatura se instrumentaliza con fines propagandísticos. Riesgo de nuestra literatura puesta al servicio de discurso oficiales o no oficiales, casi siempre “políticamente correctos”. Ya Bourdieu nos habría advertido sobre aquel campo de producción ideológica donde los instrumentos de pensamiento del mundo social son elaborados y quedan disponibles para definir lo políticamente pensable o las problemáticas legítimas. Para Sapiro, el campo literario es un sistema imperfecto y carente de autonomía: “Al contrario del espacio burocrático, que está muy reglamentado, estructurado e institucionalizado, el mundo literario es un universo de fronteras imprecisas y porosas, donde las condiciones de acceso no están codificadas y donde ninguna institución puede aspirar a detener el monopolio de poder de definir las reglas

del juego” (124). El peligro de esta situación es que el campo llegue a convertirse en un aparato, ya sea del Estado o del mercado, diríamos parafraseando a Althusser. Y ello puede llegar a ocurrir cuando los dominantes tienen los medios para anular la resistencia de los dominados. De esta forma, se ejerce una violencia simbólica que busca imponer creencias y sistemas³⁴. Sapiro distingue tres niveles de la relación entre la ideología y la literatura. El primero viene dado por las condiciones de producción de la obra, lo cual determinará el grado de autonomía frente a su campo de acción y desarrollo. El segundo está contenido en el texto y obedece a la relación entre la obra y su visión de mundo. Por último, el tercero apunta a la recepción y la lectura.

Es interesante cómo esta autora, pese a adscribir a un contexto tan distinto al nuestro como el francés, nos ayuda al menos a entender de qué modo la formación de un escritor también está condicionada por las dinámicas del campo³⁵. El gran problema es cuando los autores son inconscientes de este proceso y sucumben a sus lógicas sin siquiera cuestionárselo ni reconocer su dependencia. Un autor debiera ganar en su espesura literaria, en sus posibilidades de envejecer en la historia, cuando vislumbra estas trampas del sistema social mas no cuando se aprovecha de ellas desde lo que podríamos llamar un “aspiracionalismo literario”³⁶.

³⁴ La violencia simbólica consiste en imponer creencias y esquemas en base a un desconocimiento de la arbitrariedad con que operaría la legitimidad que comportan los sistemas de dominación. Aquellos principios se legitiman a través de una operación eufemística de ocultamiento y son funcionales a una censura estructural interpuesta por las sanciones del campo: “funciona como un mercado donde se forman los precios de las diferentes clases de expresión, se impone a todo productor de bienes simbólicos, sin exceptuar al portavoz autorizado, cuya palabra de autoridad, más que ninguna otra, se halla sometida a las normas de conveniencia oficial, y condena a los ocupantes de posiciones dominadas a la alternativa del silencio de una lengua franca escandalosa” (“Campo intelectual...” 41).

³⁵ El funcionamiento del campo vela de fondo un uso estratégico del contexto. Sapiro (2014) nos recuerda que “un buen conocimiento de las reglas del juego (el capital cultural) asociado a relaciones en los circuitos literarios y editoriales (el capital social) constituye una vía de acceso segura al campo literario; la combinación de ambos capitales multiplica por diez las posibilidades de entrar en el juego” (128). Hay cierta intención maquiavélica toda vez que un autor sucumbe a las lógicas del campo. Lo cierto es que este es un proceso que puede darse de modo consciente o inconsciente. La relevancia que tiene la búsqueda de prestigio, la seducción mediática y el interés profesional opera como un resorte invisible de la acción cultural y detonante de la circulación del capital simbólico a todos los niveles.

³⁶ Bourdieu (1971) habría observado este aspiracionalismo de clase en la literatura francesa que experimenta ese conflicto ya discutido entre un arte autónomo y uno heterónomo. Acusa a los propiciadores del arte por el arte de no ver las contradicciones de clase. Jean Paul Sartre, por ejemplo, considera que no es dicha condición la que determina al individuo, sino que es el sujeto quien se determina a sí mismo a partir de su toma de conciencia; cuestión que sería rechazada por Bourdieu y nuestra tesis adscribirá a ese rechazo. Aquel arte pretendidamente autónomo tiende, entonces, a distanciarse tanto de los

II. El escurridizo concepto de generación

Tras haber realizado el recorrido teórico que le dará circularidad y sentido a este trabajo, nos urge dejar claramente establecido el modo bajo el cual entenderemos el problemático concepto de generación; desde una perspectiva sistémica, dinámica y abierta.

El uso de lo generacional sólo puede aspirar a ser un elemento operativo que es adoptado para poder agrupar a un conjunto de escritores bajo una misma imagen pública. Habrá que ver si los autores aquí escogidos son finalmente agrupables entre sí y, además, cuál es la forma en que se hacen parte de una tendencia común que vaya más allá de los géneros compartidos con otros autores con quienes podría vincularseles. No podemos simplemente hablar de literatura actual, como si estuviésemos haciendo referencia a lo que se escribe en una década (el 2000), pues hay muchos impulsos creativos superpuestos que están escribiendo en este momento desde diversas posiciones enunciativas. Es por eso que optamos por este uso operativo del concepto de lo generacional, más bien marcado por una vivencia intrahistórica común antes que por un corte etario.

Por ahora, nos resulta metodológicamente útil para referirnos al corpus bajo cierto orden. Su aplicada pertinencia al grupo de narradores que serán analizados aquí se irá resolviendo a lo largo del trabajo. Es inevitable no preguntarse cuán operativo termine resultando este esfuerzo pues pareciera ser, como repara Mateo Gambarte en su libro *El concepto de generación literaria* (1996), que siempre hablamos de generación en términos específicos (generaciones literarias, poéticas, pictóricas) y, entonces, se vuelve sinónimo de la noción de grupo. En efecto, el autor es bastante crítico al respecto. Considera, por ejemplo, que se tiende a sobrevalorar la tendencia en detrimento del estilo. No obstante, en el caso de los autores escogidos, se observa un lugar de enunciación y una voluntad común de innovar en el estilo, pero en ningún caso estos impulsos acaban generando formas discursivas iguales. De hecho, cada quien tendrá su particularidad en este sentido y ello es, en una segunda instancia, lo que despierta el interés por su lectura.

burgueses por obtusos, sometidos a vulgares preocupaciones por los negocios, como del pueblo por estar pendiente de las preocupaciones materiales de la existencia cotidiana. Su posición es ambigua porque, en el fondo, quieren pertenecer a la burguesía y se acercan a ella tras sentirse desclasados y amenazados como artistas. Es por ello que son solidarios con todo aquel que sea rechazado o excluido de los intereses y prejuicios burgueses: “En el burgués odian el cliente inhallable, deseado y a la vez despreciado, que los rechaza solo en cuanto son rechazados por él” (26).

Como ya hemos adelantado en el capítulo introductorio, no pierdo la conciencia de la limitante que significa mi cercanía generacional. Sería tal vez mucho más fácil describir *a posteriori* un hecho literario antes que preguntarse los porqués. Sin embargo, me motiva instalarme en el motor del origen de los cambios y desde ahí aportar una configuración inicial sobre las formas asumidas por las narrativas de mis pares, sin perjuicio de que ello pueda luego cambiar o ser cuestionado por la inmediatez de las circunstancias.

Por otro lado, a partir de una pregunta que se hiciera Mateo Gambarte, podemos dar con ese enfoque sistémico que hemos ido insinuando y que quedará totalmente establecido una vez pasemos al siguiente capítulo dedicado a nuestra perspectiva teórica: “Se estudia la influencia del contexto en la obra, ¿y por qué no de la obra en el contexto? Además se puede y debe medir la homogeneidad o heterogeneidad de dicha obra con el contexto. De esta forma se respeta la inclusividad, lo que tiene de fondo común o de desviación, y se intenta comprender la influencia de la misma sobre el contexto” (287). El autor apunta a una visión sistémica donde los elementos externos (circunstancias del campo y la vida social) y los internos (los textos) se implican mutuamente, esto es, no existiría una relación causal dentro de la cual pudiera dársele primacía a una de ellas. Sólo de esa forma, dada la mutua influencia entre el espacio y los sujetos, podrán reconocerse posibles variaciones o desviaciones; y así nos saldremos de un rótulo que puede resultar demasiado mecanicista y monolítico.

En síntesis, habría que atender a la complejidad del fenómeno literario y no caer en reduccionismos. Habría una suerte de estructura o sistema, correspondiente al campo literario, donde conviven asimétricamente distintos grupos. Es inevitable que no se crucen tendencias o que, incluso, dialoguen entre sí y existan préstamos o influencias entre ellas. A pesar de que la teoría generacional tiene una base biologicista, basada en una concepción de las literaturas como organismos vivos (sistemas subsistentes entre sí, rígidos y simétricos); sabemos que las generaciones no se suceden, sino que se entrelazan. No existe nunca una causalidad fija, ordenada y unidireccional. Esto termina volviendo difuso el concepto, pues dentro de una misma época, o incluso periodos más cortos de tiempo, podrán existir cruces e intersecciones.

Ahora bien, uno de los principales elementos a tener en cuenta para que una nueva subjetividad pueda ser considerada relevante dentro de un determinado panorama literario es que exista innovación. Bourdieu nos aporta su visión sobre lo que significaría, en este sentido, hacer época, vale decir, constituir una generación en el sentido amplio del término:

Hacer época significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo (...) existir es diferir, “hacerse un nombre”, un nombre propio o un nombre común (el de un grupo). *Falsos conceptos*, instrumentos *prácticos* de clasificación que hacen las similitudes y las diferencias al nombrarlas, las nombres de escuelas o de grupos que han proliferado... (*Las reglas del arte* 237; cursivas en el original).

Pese al escepticismo que plantea Bourdieu frente a estos “falsos conceptos”, sí podemos decir que la capacidad de innovar será clave a la hora de posicionarse dentro de un campo y afectar con ello su estructura. El nivel de impacto de una obra, no obstante, también estará condicionado por otros elementos con los que toda producción literaria y sus respectivos productores deben interactuar: he ahí que la pregunta por el campo irá tomando forma.

Si acogemos la existencia de esta suerte de sistema donde se producen solapamientos, es necesario conceptualizar la manera en que se podrían dar dichas relaciones. Para brindar un sustento teórico a tales vínculos y diálogos, es útil la propuesta que Edward Said hace en su texto *Beginning: Intention and Method* (1974). Si bien es cierto que las generaciones nacen las unas de las otras, no siempre ocurre que cada una de ellas vaya tomando elementos de la precedente, premisa a partir de la cual existirían generaciones cumulativas (más basadas en dichas influencias) y polémicas (cuyo aporte propio es más significativo). Sin embargo, no siempre la continuidad es tan clara. Tampoco lo es la discontinuidad, pues una generación no implica invariablemente una ruptura con el pasado inmediato. Mateo Gambarte es capaz de reconocer, de hecho, que aunque el cambio se produce por luchas generacionales, hay generaciones cumulativas capaces de convivir armónicamente.

Para Said, siempre existiría una producción intencional³⁷ de significado por parte del autor, y es ahí donde se ubican los llamados “principios” de una obra. Ello iría más allá de un afán teórico, pues se trataría de una necesidad humana de localizar o apuntar un comienzo o principio. Ahora bien, se establece una distinción entre lo que se entiende por origen y por principio. El primero alude a una lógica pasiva donde A es origen de B. El segundo, en cambio, subraya un significado activo y más participativo: el principio A conduce, orienta (*to lead*) al principio B. Nuevamente, no se trata de relaciones causales o derivativas. Por ejemplo, se traza una diferencia entre autores, obras o movimientos que están más sujetos a la repetición o, por el contrario, a la excentricidad. Sin embargo, tal impulso de repetición no es necesariamente iterativo: “The term *repetition* is used in order to avoid such dualities as ‘the original versus the derivative’, ‘or the idea and its realization’, or ‘model / paradigm versus example’” (Said 12). Observamos que a la idea de principio subyace una noción más espacial que temporal, es un “principio” de asociación de sentido más que de consecución o cambio. Es, finalmente, una estructura antes que una historia: es sistémico.

Said pone el énfasis en el dinamismo del texto, por tanto, este se ve tensionado por múltiples elementos que pueden convivir entre sí y que pueden hacer de un autor, y más aun de una generación, el resultado de un entramado complejo de múltiples influencias y precedentes: “the text is transformed from an original object into produced and producing structure whose laws are dynamic not static, whose materiality is textual not genetic, and whose effect is to multiply meaning not to fix it” (67). De fondo, nos remite a la idea de autor en el sentido foucaultiano, el cual denota en su obra una estructura con un tipo de trabajo, un estilo, un tipo de lenguaje, una actitud y una colección de escrituras misceláneas. Entonces, además de existir relaciones paternas entre los autores, ya sea para cuestionar o para seguir un determinado referente, también existirían relaciones que los autores deciden establecer de modo voluntario y que no vienen dadas por un vínculo natural. Evidentemente, cualquiera de los dos tipos de relaciones se darían a un nivel dentro del cual la distancia espacial estaría permitida y, a

³⁷ En estricto rigor, se trata más bien de un impulso semintencionado, a medias consciente y a medias dado: “is the interplay between such blindness and such insight. In other words, intention is the link between idiosyncratic view and the communal concern” (Said 13).

diferencia de como lo concibiera Ortega y Gasset, no supondría la necesidad de que exista un contacto vital. Habría, entonces, relaciones verticales u horizontales, de filiación o de afiliación. Y esto se basa en el supuesto, en el que hemos venido insistiendo, de que ellas no son necesariamente secuenciales o dinásticas, sino que también adyacentes.

En su libro *El mundo, el texto y el crítico* (1983), Said vuelve sobre este punto. Señala allí que las relaciones de filiación serían propias del dominio de la naturaleza y vendrían impuestas de manera vertical por pre determinaciones, por ejemplo, genealógicas o generacionales; mientras que las afiliaciones pertenecerían más bien al orden de la cultura y la sociedad. Estas últimas son facultativas, no impuestas y provienen de un gesto voluntario: la afiliación tiene un carácter activo que la pasividad de la relación filial carece. La crítica secular defendida por Said no se hace cómplice de este juego y reconoce la disyunción señalada. Observa cómo “la afiliación unas veces reproduce la filiación y otras adopta sus propias formas [sin] sucumbir ante la relación inherentemente representativa y reproductiva entre una cultura dominante y los dominios que gobierna” (40). Es allí donde se ubica, de hecho, la conciencia crítica a la que como investigadores habremos de aspirar³⁸.

Otro teórico que nos ayuda a iluminar esta difícil pregunta desde el enfoque culturalista que nos anima es Karl Manheim con su fundacional ensayo, *El problema de las generaciones* (1928). Probablemente producto de su formación marxista, nos expone dos tendencias que intentará superar tras ponerlas en diálogo. La primera apunta a la positivista biologicista, asentada en Francia con figuras como Augusto Comte y François Mentré, según los cuales las generaciones se relevarían en base a intervalos determinados. Ello responde al simple hecho de la sucesión de vida y muerte que se da en una duración limitada y medible, cuyo resultado inmediato es la edad y sus etapas. El gran problema de este esquematismo conservador, dice Manheim, es que la vejez y la

³⁸ La consecuencia inmediata de las dificultades de la filiación —vista desde los ojos de los “padres” y no de los hijos— es la búsqueda de “nuevas y diferentes formas de concebir las relaciones humanas” (31). El modelo, dice Said, será el de la afiliación horizontal, orden compensatorio, el de las instituciones, los partidos, los clubes, en que acaba por reinstaurarse “la autoridad que en el pasado estaba asociada al orden filiativo” (Amaro, “Biblioteca pública” 34). En el caso de los hijos, agregamos nosotros, hay un retorno a lo filiativo fraternal. Un vínculo entre pares que se tiende a privilegiar por sobre cualquier adscripción política o militancia de alguna otra clase.

juventud aparecen como “aspectos tempestuosos”. A los 30 corresponden los primeros años de formación, luego se alcanza la etapa creativa y los 60 se deja la vida pública. El resultado: tantos los sub 30 como los post 60 son de alguna manera “discriminados” desde este corte tan restrictivo y ello acaba ocultando la novedad que la generaciones más jóvenes aportan, y que nosotros estamos intentando poner de relieve en esta tesis. Frente a este enfoque cuantitativo, observamos como contraparte el histórico romántico de la tradición alemana que, siguiendo a Wilhelm Dilthey, desplaza el asunto de las generaciones al “problema de la existencia de un tiempo interior no mensurable y que sólo se puede comprender como algo puramente cualitativo” (Manheim 199). Es, en efecto, con Dilthey, alrededor de los siglos XVIII y XIX, que comienza a usarse el término en su sentido más moderno.

Manheim, por su parte, y en consonancia con la problemática de clase, apunta a lo que implicaría una conciencia generacional; que traducida podría entenderse como un hacerse cargo de la brecha existente entre un “nosotros” y “los otros”. Se refiere directamente a una labor sociológica a la hora de enfrentar la tarea de aproximarse al fenómeno: “[C]omprender la conexión generacional como un tipo específico de posición social” (209). Ahora bien, Manheim suma a la situación de clase los contenidos del sentimiento, del pensamiento y de la vivencia que llenan el ámbito socioespiritual. Se trata de todo aquello que responde al ámbito de lo irreflexivo y que, por cierto, opera con anterioridad respecto a lo reflexivo. De hecho, lo que se convierte en reflexivo es primeramente función de lo irreflexivo. Las formas del recuerdo social reflexivo son mucho menos relevantes que aquellas otras que se dan virtual e intensivamente como lo inconsciente y lo imaginario.

Nos propone, finalmente, una categoría de adhesión mucho más concreta, a saber; la unidad generacional. Dentro del mismo momento histórico, por ejemplo, será muy probable observar una conexión generacional entre quienes estén escribiendo al mismo tiempo, pero habrá determinados grupos más cohesivos y que pasarán a configurar una unidad. En síntesis, Manheim lo resume así:

La propia juventud que se orienta por la misma problemática histórica-actual vive en una “conexión generacional”; dentro de cada conexión generacional, aquellos grupos que siempre emplean esas vivencias de modos diversos

constituyen, en cada caso, distintas “unidades generacionales” en el ámbito de una conexión generacional (223)

La unidad sólo podrá nacer dentro de estas “comunidades de destino” que se dan al participar de una conexión generacional. Comunidades de destino que llamaremos aquí, siguiendo a Goic con los reparos debidos; sistemas de preferencia.

Lo etario nos servirá como principio organizador pero, sin embargo, entendemos que así como las clases –un principio rector a lo largo de esta tesis– ganan terreno al margen de sus portadores; fuera de la correspondiente situación de clase, en épocas favorables a la ideología en cuestión o en una circunstancia temporal idónea, determinados impulsos generacionales son capaces de captar miembros individuales nacidos en años cercanos o no (anteriores o posteriores) a la generación en cuestión. No es tarea de esta trabajo hacerse cargo de tales elementos, pero si reconocemos su existencia y los podemos identificar con figuras, por ejemplo, como Yuri Pérez (1966)³⁹ o Álvaro Bisama (1975).

Los cambios suelen darse dentro de un contexto de crisis, un vacío, o bien, un momento de tensión entre múltiples sustentadores sociales que en ningún caso están formando un todo unitario u homogéneo. Es a partir de una situación como esta que aquellos “elementos de libre fluctuación social” (Manheim 237) son arrastrados por un grupo que basa su existencia en una posibilidad (que puede ser o no ser) y no en cuanto a una simple respuesta automática al espíritu de su tiempo. En tal sentido, la idea del campo literario como un campo de lucha de fuerzas se vuelve palmario. Un grupo de narradores emergentes, como el nuestro, que transitan en primera instancia por ámbitos editoriales al margen del mercado central, evidentemente habrán de vérselas con las corrientes literarias dominantes; pese a que luego algunas categorías propuestas por Manheim –dirigente, adaptado, oprimido– puedan movilizarse y re-ubicarse en trincheras insólitas dentro del campo.

En definitiva, si acogemos esta amplia perspectiva del fenómeno generacional, dentro de la cual la mirada socio-histórica tiene radical importancia, el concepto, aunque

³⁹ Poeta, narrador y gestor cultural, destaca con sus escritos barrocos y cargados de imágenes poéticas de sórdido impacto. Parece querer producir un desacomodo y una mirada crítica en el lector. Ha ganado diversos premios municipales en San Bernardo, su ciudad natal y donde ha realizado talleres y antologías que buscan rescatar los talentos de la comuna. Se adjudica el Premio de la Crítica Chilena 2011 con su novela *Niño Feo* (Narrativa Punto Aparte, 2010).

parezca añejo e improductivo, nos puede ayudar a comprender la dinámica del cambio dentro del campo literario. Ahora bien, cabe preguntarse, al interior del contexto latinoamericano, qué elementos de este enfoque rescataremos para continuar con nuestra tarea cartográfica.

En la medida en que nuestra tesis ha querido poner en diálogo teorías literarias del centro que luego viajan para toparse con las re-lecturas o re-escrituras que de ellas se hace en América Latina, emprenderemos el mismo esfuerzo en cuanto al concepto de generación refiere. A pesar de lo conflictivo que puede llegar a ser hablar en estos términos y, más aun, poner como punto de partida una teoría tan rígida como la que Cedomil Goic postulara para la literatura hispanoamericana en los setenta; intentaremos aquí superarlo dando el salto al ilustrativo concepto de efemérides que plantea la argentina Elsa Drucaroff ya en los dos mil.

Goic, en su ya clásico análisis generacional que sigue a la publicación de *La novela chilena. Los mitos degradados* (1968), intenta esbozar una estructura donde el fenómeno literario sea concebido como un todo capaz de funcionar como tal, sin embargo, dicha totalidad sólo toca tangencialmente elementos del contexto. Al modo de cajas chinas, inicia un recorrido cuya pretensión es desentrañar la historia interna de la literatura hispanoamericana. Ubica en primera instancia a las épocas como dominantes mayores, abarcando periodos de cerca de cien años y obedeciendo a un amplitud multisecular; luego, observa variedades que pueden producirse dentro de este gran sistema epocal, a las cuales opta por llamar periodos (dominantes intermedios); y, finalmente, atiende a las llamadas generaciones (dominantes menores), en tanto variaciones que se dan dentro de los periodos. Son concebidas como “estructuras o sistemas de preferencias de un grupo de edad” y “[p]uede leerse por igual en ellas la época y el periodo que constituyen la condición de posibilidad del sistema generacional” (Goic, *La novela chilena* 15-16). El juego admite movimientos cumulativos y sustitutivos, esto es: en el primer caso, cuando se tienden a fundir elementos que radicalizan algunos aspectos precedentes para sólo sustituir algunas de sus características; o bien, en el segundo, movimientos de ruptura que tendrían un impulso renovador más radical. Si bien el orden establecido por Goic de la época contemporánea nos ayuda a situarnos en una panorámica de referencia útil para inscribir la producción literaria

chilena actual, su paradigma teórico parece ir en contra de lo que estamos intentando aquí establecer. En la medida en que él percibe movimientos lineales, ya sean estos cumulativos o de ruptura, no se ajusta a nuestro concepto orientado a emplazar una compleja estructura de cruces y solapamientos. Sin embargo, suscribimos a la noción de “sistemas de preferencia”, los cuales sí admiten la simultaneidad yuxtapuesta de voces que supone la estructura de un campo literario hoy en día.

Teniendo en cuenta lo anterior, hemos de realizar un salto a la idea de generación que Elsa Drucaroff aplica a la literatura argentina de post-dictadura en *Los prisioneros de la torre* (2011). De este modo, podremos establecer homologaciones con Chile y entender la utilidad de este ordenamiento cuando se le saca de su abstracción teórica y entra a jugar, por lo demás, en un campo dinámico siempre abierto al cambio. Traemos aquí su propuesta por tres contundentes razones. En primer lugar, porque la autora tiene especial interés en las narrativas jóvenes y se siente llamada a analizar la “novedad” desde el tono, el tema y los procedimientos. Encuentra en ellas un suplemento silenciado que las excede y lo novedoso estaría en la manera en que dicho suplemento es resignificado: “Una obra donde lo nuevo está, precisamente, en los modos en que quienes se han hecho adultos o han nacido en postdictadura elaboran la ausencia, el silencio, un pasado tabú” (28). Estamos así ante una inquietud que sintoniza con la nuestra.

Ahora bien, ¿por qué opta por usar la herramienta generacional para organizar lo que ella llama la nueva narrativa argentina? Su respuesta es que las generaciones dejan leer e interpelar el tiempo histórico de una obra, pero no como una llave deductiva sino más bien inductiva. Asoma con ello nuestra segunda razón: ancla la evidente coincidencia biológica/temporal a una localización, pertenencia y territorialidad sociocultural materializada en una *praxis* o un proyecto escriturario: “no como ley científica deductiva, explicación válida para todos los casos particulares, sino apenas como una orientación flexible y operativa que siempre podrá presentar problemas; una herramienta para pensar relaciones entre literatura y contexto” (169). La particularidad histórica no puede obviarse ni ser subsumida por una categoría vacía donde la pertenencia quede diluida en un sistema homogéneo, una entelequia improbable. Luego, la metáfora de Drucaroff sobre una torre de generaciones superpuestas que se alzan

verticalmente supone la preponderancia de un modelo espacial por sobre uno temporal⁴⁰; lejano al concepto tradicional de las generaciones dispuestas en una lógica de causa-efecto.

En tercer lugar, un aspecto particularmente interesante de la propuesta de Drucaroff es su idea de efemérides fundacionales. En consonancia con la tensión productiva que caracterizaría determinado periodo, la fuerza centrípeta de la generación de dominio y la centrífuga de la de innovación, habría en esos intersticios determinados hechos o hitos políticos que marcan el diálogo y el movimiento. Tales efemérides normalmente responden a una crisis, como la que vivió Argentina en el 2001, cuando se produjo un estallido social, expresado en manifestaciones y saqueos, momento en el cual la ciudadanía reaccionó frente a diferentes malas prácticas del gobierno de turno de Fernando de la Rúa (1999-2001): el modelo económico menemista, la parálisis por la economía argentina y el desempleo, la restricción de los bancos al uso de las cuentas de los ciudadanos de clase media y de las empresas. En nuestro caso particular, para el corpus que nos convoca, el hito se vincula con una lucha ya conquistada en Argentina; la de agosto de 1992, cuando multitudinarias protestas encabezadas por estudiantes secundarios y universitarios reaccionan frente a la Ley Federal de Educación del gobierno de Menem con el fin de volver a garantizar la educación pública que siempre había sido el gran orgullo argentino –reconocida en América Latina por su extensión y calidad. A pesar de que en Chile esa conquista parece ser aún una utopía, fueron las mismas manifestaciones secundarios (los llamados “pingüinos”, por las características de su uniforme) y universitarias, del 2006, en reacción a la LOCE⁴¹, las que marcaron también un hito en nuestras letras. Así, el año siguiente, el 2007, arrancó con una nueva narrativa

⁴⁰ En dicho emplazamiento espacial se nos permite la superposición de diversos discursos. Por ello, empatizamos con la definición de Drucaroff de un “espacio cronotípico de pertenencia”, pero que seguiremos aquí llamando “sistema de preferencia”. En la torre de Drucaroff que se alza hacia arriba, quienes están en lo alto (o los nuevos) viven sujetos a una paradoja. Están sobre todos aquellos otros encargados de sostenerlos, pero al mismo tiempo que son sostenidos por estos, su posición no les permite verlos puesto que están sobre los hombros de los mismos. En ese sentido, son prisioneros.

⁴¹ Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza, dictada en 1990 durante la dictadura de Augusto Pinochet. Aquí se establece la ley de subvenciones a establecimientos educacionales y entrega la administración de las antiguas escuelas estatales a los municipios. Establece tal libertad de enseñanza, basada en criterios de libre mercado, que basta con tener los recursos para abrir un centro educacional. Fue derogada el 2009, tras las marchas estudiantiles de los pingüinos, por la Ley General de Educación.

cuya fecha paradigmática de publicaciones tuvo resonancias con este hecho. Será, entonces, un momento clave para la emergencia de los autores jóvenes de nuestro corpus y del universo mayor del que este mismo pretende ser muestra. De la mano de las primeras publicaciones de Maori Pérez, su libro de relatos *Mutación y registro* (Ciertopez, 2007), y Matías Celedón, con su híbrida novela *Trama y urdimbre* (Random House, 2007), arranca un “boom” que no ocurría desde principios de los noventa o desde los tiempos de la Zona de Contacto.

III. Estado de la cuestión

Lo dicho

Ha habido variados esfuerzos investigativos cuyo fin ha sido organizar, al menos en líneas generales y sin entrar en la particularidad de los textos, nuestra literatura chilena reciente. Si bien ese objetivo mayor no pretende aquí abordarse, sí conviene tener aquellos diagramas en cuenta. En primer lugar, el intento cuya pretensión es más amplia corresponde a *La novela chilena del último siglo* (1993) de José Promis, quién más allá de una organización histórica o genealógica, separa las variadas producciones en distintos tipos de novelas según su propuesta estética y visión de mundo. Así, tras situar algunos antecedentes como el mundonovismo, una re-adaptación del modernismo a nuestra realidad latinoamericana, el neorrealismo y el rechazo de la Generación del 50 (representada principalmente por Enrique Lafourcade) a la literatura decimonónica; pasa a revisar los distintos tipos de novela que estructuran su tesis: la Novela del Fundamento, basada en una búsqueda metafísica de lo auténtico y con gran interés en las vidas mínimas de los personajes –Juan Emar (1893) y Carlos Sepúlveda Leyton (1895)–; la Novela del Acoso, que pretende abordar los conflictos de los sectores sociales marginales o silenciados –Carlos Droguet (1912) y María Luisa Bombal (1910)–; la Novela del Escepticismo, conformada por los hijos de la Segunda Guerra Mundial, que vive descreída de la realidad y de las formas engañosas de lo cotidiano, cuestión que se verá agudizada tras el Golpe de Estado del 73 –José Donoso (1925), Jorge Edwards (1931), Hugo Correa (1926)–; y la Novelas de la Desacralización, cuyo fin es subvertir o negar radicalmente categorías estéticas y contenidos de representación previas, con el fin de deslitteraturizar la literatura y abordar los referentes históricos por medio del relato

polifónico o estrategias intertextuales –Patricio Manns (1937), Poli Délano (1936), Mauricio Wacquez (1939) y Antonio Skármeta (1940).

Un segundo proyecto, y que para nosotros resulta más útil que el anterior, está ya derechamente identificado con una narrativa de postdictadura. Rodrigo Cánovas, en su libro *Novela chilena, nuevas generaciones: al abordaje de los huérfanos* (1997), diagnostica la literatura asociada a la vuelta de la democracia como una en crisis, en la medida en que transita de un estado de cosas a otro experimentando inevitablemente un punto de inflexión que sitúa a sus autores en el lugar de las huerfanías: con sus raíces al aire. Dentro de las categorías establecidas por el estudioso, hay una que se constituye desde los hijos, los expósitos jóvenes que se sienten abandonados por sus progenitores y por la historia; y otra constituida desde los padres, aquellos que inventan un presente a partir de un viaje afectivo hacia un tiempo utópico situado en el pasado. Entre los primeros, se encontrarían los llamados de un modo algo peyorativo *niños down*, que básicamente corresponde a un grupo que Alberto Fuguet (1964) y Sergio Gómez (1962), dos reconocidos autores chilenos, buscaron representar como coordinadores del volumen *Cuentos con walkman* (Planeta, 1993)⁴². Y, entre los segundos, es posible reconocer tanto a los veteranos de guerra, que tras haber vivido la ilusión y el heroísmo de los sesenta acaban sumidos en un tiempo de fracaso y desgaste; como a la subjetividad femenina de las soledades, quienes experimentan tal condición como un sino, pero también como una

⁴² *Cuentos con walkman* es un libro de cuentos recopilados por Fuguet y Gómez, donde se reúne a diversos autores chilenos que, durante los noventa, escribían en una sección de la revista *Weekend*, un suplemento del periódico nacional *El Mercurio*. Era un espacio juvenil, llamado “Zona de Contacto”, transformado en esos años en una plataforma de visibilidad para muchos autores que de manera más o menos consciente (más o menos intencionada) comenzaron a escribir al modo de sus antologadores. Luego, “Mc Ondo” es una denominación que los mismos Fuguet y Gómez acabaron instituyendo cuando compilaron el conjunto de relatos, *Mc Ondo* (Grijalbo Mondadori, Santiago de Chile, 1996), de narradores hispanoamericanos del periodo cuyo sello era similar. En oposición a ese exotismo con que el realismo mágico de los sesenta había terminado estigmatizando a la literatura latinoamericana, quisieron instalar como un referente ineludible una cultura ya no asociada a la premodernidad, sino a espacios urbanos marcados por la presencia de los *massmedia* y el logo estadounidense. Ironizando con ese pueblo ficticio en el que transcurre la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, se acuña este término que añade al nombre Macondo el prefijo Mc (de Mc Donald o de Macintosh), sello de la globalización norteamericana que estaba siendo incorporada a la cotidianidad de Chile y Latinoamérica en general. No tienen reparos en reconocer la hibridez de sus escrituras ni tampoco su desinterés por ideologizarlas. Se asumen individualistas, en tanto el natural resultado de una economía neoliberal: “El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de McOndo se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que ésta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial” (10).

revelación liberadora que a través del ejercicio de ciertos ritos asociados a la vez a la escritura y al silencio, buscan resignificar su condición.

En la línea del enfoque generacional al que hemos referido en el apartado anterior, damos con el trabajo que Cedomil Goic hace en su libro *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana* (2009), donde se alude a las generaciones como sistemas de preferencia de grupos de edades divididos en periodos de quince años, tanto para considerar su gestación como su tiempo de vigencia. Ellas formarían parte de periodos mayores que marcarían un paradigma literario. Actualmente, desde 1980 en adelante, estaríamos en la etapa del Infrarrealismo⁴³, dentro del cual se consideran las siguientes generaciones: la del 72 representada en Chile por Diamela Eltit (1949), la del 87 cuyo principal exponente sería Roberto Bolaño (1953) –pero que también incluye a Alberto Fuguet (1964), Mauricio Electorat (1960), Roberto Brodsky (1957)–, y la generación del 2002 que incorpora a Alejandro Zambra (1975) y a Álvaro Bisama (1975), pero dentro de la cual destacarán variados nombres como Jorge Baradit (1969), Alejandra Costamagna (1970), Andrea Jeftanovic (1970), Lina Meruane (1970), Nona Fernández (1971), Cristián Barros (1975) o Rafael Gumucio (1970). Podemos observar que se están mezclando aquí subjetividades muy diversas. Incluso dentro de un corte más específico, como puede ser por ejemplo la generación del 87, se está poniendo dentro de un mismo espacio a un disímil grupo que va desde la hibridez de Fuguet hasta las disidencias de Díaz Eterovic (1956), pasando por ese intento de profesionalización e inserción editorial de Jaime Collyer (1955) y su vínculo con la Revista *Apsi*, o el antiexperimentalismo de Arturo Fontaine (1952) y Marco Antonio de la Parra (1952). Excede los propósitos de este trabajo entrar a distinguir los distintos matices de aquella generación del 87, pero vale decir que se identifica con una nominada literatura de los noventas; ante la cual

⁴³ Los atributos con que Goic define al infrarealismo son más bien de carácter general y, en ese sentido, van en la línea del revisionista trabajo que supone su enfoque generacional. Ahora bien, a pesar de que no se detiene a explicar estas propiedades, es asertivo en su alusión y muchas de ellas configuran la base estructural de los narradores de nuestro corpus. Refiere, entonces: a la destrucción del género novelístico, la dispersión del yo y de los factores de la situación narrativa, la disposición textual de reflejos especulares y la decepción frente a lo narrado (Goic 109). En cuanto a los paradigmas a partir de los cuales se construye un discurso, señala que es un movimiento sin metarelatos claros, puesto que se apropian al tiempo que se parodian los discursos de Lacan, Barthes, Althusser, Deleuze y Foucault. Luego, aquella tendencia a anular el relato es definida por Goic como un reemplazo de la continuidad de la historia: o bien, por la multiplicidad, la serialidad o la singularidad de los hechos; o por la duplicidad, decepción o derogación de lo narrado. Por último, el lenguaje estaría marcado por un registro oral.

existe un desprecio generalizado, casi un lugar común de lo que se considera políticamente inaceptable. Se desprecia su realismo —o incluso, podríamos decir, su estilo narrativista al extremo— ligado a estrategias comerciales de marketing editorial⁴⁴. Uno de los aspectos con los que más empatizamos de la propuesta de Goic, más allá de su organización etaria y las limitaciones que supone un concepto mecanicista de generación, es el trabajo de campo implícito en su análisis, puesto que dice considerar tres niveles: el de los discursos públicos (prólogos, manifiestos y entrevistas), el de un sistema literario de preferencias y la recepción crítica de las obras.

Otra investigación que no debiera dejar de reconocerse porque se vincula de manera más directa con nuestro corpus es la propuesta por Rubí Carreño en *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente* (2009), donde no se pretende hacer un panorama general de un corte de narradores, sino más bien una crítica azarosa y personal que se define como vitalista, en tanto vuelve sobre el ejercicio del crítico y lo posiciona como un estilo de vida defendible. En su trabajo, destaca la profesionalización del ejercicio del escritor, pues considera que los productores literarios actuales escriben desde su ser profesional antes que desde un imperativo político o estético. Además, Carreño subraya el tratamiento intrahistórico de la realidad social que ocupa un espacio cada vez más importante en la novelística: “Desde esta perspectiva, el discurso sobre la familia y los amigos tenderá a ser más importante que el discurso político y la patria tendrá que ver con los afectos y no con un lugar de nacimiento” (Carreño, *Memoria del nuevo siglo* 24). Un aspecto que también explica en parte la fuerte irrupción de relatos autobiográficos.

⁴⁴ Jaime Collyer (1955), Gonzalo Contreras (1958), Roberto Ampuero (1953), Ramón Díaz Eterovic (1956), Ana María del Río (1948), Arturo Fontaine (1952), Marco Antonio de la Parra (1952), Alberto Fuguet (1964), Sergio Gómez (1962) y Diamela Eltit (1949) son algunos de los nombres que forman parte del catálogo Biblioteca del Sur (1987) con que Editorial Planeta, a través de dicha rúbrica y estrategia de marketing, logra posicionar la idea de una nueva narrativa chilena. Evidentemente, el único nombre que más se distancia de este grupo es el de Diamela Eltit, experimentalista antes que narrativista. Ella misma, de hecho, acusa a esta literatura de los noventa como burguesa. En palabras de Eltit, se trata de una producción que sólo fue la respuesta cultural al proyecto neoliberal de los años de la transición. Son funcionales a dicho proyecto e incluyeron en sus escrituras las condiciones de ese hacer, sus relaciones con el jerárquico mercado editorial. Ahora bien, en conjunto con el resto de productores literarios (críticos, editoriales y teóricos), será posible ir a contrapelo de lo oficial con el fin de: “...abrir una pequeña brecha que pluralice lo monolítico de los poderes dominantes para establecer, aunque sea en los bordes del sistema, una especificidad literaria” (*Emergencias* 27)

Por otra parte, a Carreño le interesarán también las tensiones que asumirá esta nueva narrativa dentro del campo literario. Ahora bien, tiende a caricaturizar la figura del escritor que entraría en esta lógica estratégica de posicionamiento en el campo cultural y que asume de modo simultáneo una diversidad de roles:

Se les exige ser un profesional, ojalá globalizado, de la literatura. Uno de estos modelos es el del escritor o escritora de 30 años con doctorado y postdoctorado, que puede rendir entonces, en pregrado y postgrado, que publique en revistas indexadas, que pueda trabajar de editor y crítico, que tenga un alto nivel de gestión y autopromoción, que pueda ser rostro de alguna escuela creativa y que establezca redes, vínculos, nexos internacionales (...) Si es lo suficientemente mediático tendrá lugar en un set de televisión, y si está en una posición más aspiracional hará suyas las páginas de Youtube o de Facebook (51)

Si antes, en los ochenta, se tomaba una posición respecto a la dictadura, actualmente sólo se estaría buscando una validación dentro del campo.

De especial interés es el trabajo de Macarena Areco; estudiosa de referencia clave dentro de mi investigación y con quien la cercanía académica queda de manifiesto al ser ella co-directora de la presente tesis. Los proyectos de investigación de Areco sobre novela chilena han tomado también en cuenta lo que sucede en Argentina y México. Por un lado, hace una síntesis de las producciones actuales refiriéndose a un tiempo de hibridez, que une distintas formas discursivas como los testimonios, las enciclopedias, los textos periodísticos. Agregariamos nosotros: los correos electrónicos, los diarios de vida, notas de viaje, cuadernos. Las novelas que caen bajo esta modalidad se caracterizarían por un continuo movimiento de desterritorialización; que ha de ser entendida, tanto como una diseminación geográfica que supera el espacio hispanoamericano, como también un cuestionamiento de los límites entre la ficción y la vida, además del cruce genérico que toda propuesta híbrida conlleva. Por otro lado, Areco, siguiendo a Castoriadis⁴⁵, recrea

⁴⁵ Castoriadis, en *La institución imaginaria de la sociedad* (1989), refiere a la creación incesante y esencialmente indeterminada (a nivel histórico social y psíquico) de figuras e imágenes que portan también determinadas ideologías en la medida que se institucionalizan socialmente. Un ejemplo podemos encontrarlo en el modo en que Grínor Rojo, siguiendo a Castoriadis, entiende la oligarquía; un grupo de personas que se definen, más allá del poder material o funcional que detentan, por su poder de carácter simbólico. A partir de allí, o bien se asumen imaginarios (instituidos) o se construyen otros nuevos (instituyentes). Con todo, antes de institucionalizarse, estaríamos ante un magma o una multiplicidad de términos confundidos o inconfundidos (dependiendo del momento histórico). Y ese carácter mutable persiste incluso tras esta suerte, diríamos, de fosilizaciones del imaginario que en realidad no tienen nada

los imaginarios que estarían presentes en la producción novelística actual. A partir de aquí, aludirá a una serie de espacios basados en la oposición entre novelas de la intimidad, asociada a lugares cerrados y al mundo de la burguesía, y novelas de la intemperie, relativas al peregrinaje de lo abierto y al mundo proletario. Asimismo, se reconocen trayectorias circulares, de regreso, de huidas o emancipatorias. Observaremos esta conceptualización, en el apartado dedicado al espacio, en ejemplos concretos presentes también en algunas de las novelas de nuestro corpus.

Por último, otra investigadora que se ha hecho cargo de lo contemporáneo en la literatura, según adelantamos en la iluminadora cita de Agamben, es Lorena Amaro. Gracias a su especial interés por las variadas formas que asume la autobiografía (2009), y que ella aplica a la literatura nacional, dado el reforzamiento de la egósfera posmoderna en Chile, se ha encargado de leer gran parte de los autores que se encuentran publicando actualmente. Su esfuerzo parece apuntar a volver cada vez más permeable esa rígida frontera entre una crítica de divulgación y una académica, o bien, a profesionalizar las perspectivas del *homo academicus*. Docente de la Facultad de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha desarrollado también su trabajo en medios de divulgación como *Revista Santiago*, *Intemperie*, *La Fuga* o el ya desaparecido sitio *60Watts*, cuyo comité editorial integraba junto a Diego Zúñiga y Luis López-Aliaga. De tal modo, pretende desdibujar aquella zona colindante y asignarle a los estudios literarios un lugar de mayor visibilidad. En el artículo “Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena (2004-2014)”, publicado en *Revista Dossier 26*, Amaro reconoce la importancia del surgimiento de editoriales independientes y, precisamente por ello, el valor que ha podido ir tomando la cuentística –la cual ocupa un porcentaje importante en nuestro corpus. La aparición de la Furia del Libro en 2009 y otras iniciativas, como el Primer Encuentro de Editoriales Independientes, realizado en Valparaíso en 2012, revelan la fuerza que han ido cobrando este tipo de proyectos. En cuanto al mapa descrito, Amaro se sitúa en el 2004, fecha previa a la aparición de nuestros narradores, quienes comienzan a arrancar alrededor del 2006, fecha clave en mi propuesta, porque es: el año correspondiente al primer periodo del gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010),

de fosilizadas, puesto que cualquier elemento identitario a una determinada significación imaginaria está abierta a determinaciones sucesivas que jamás se agotan.

cuando comienzan las marchas estudiantiles de los secundarios y, por último, muere el dictador Augusto Pinochet (diciembre del 2006). Por su parte, Amaro decide llamar “los culpables” a aquella “generación” previa a la que aquí acogeremos, la del 2002:

Los demás escritores a los que llamaré aquí, como a él [a Zambra] –ya lo explico–, “los culpables”, Rafael Gumucio, Nona Fernández, Alejandra Costamagna, Álvaro Bisama, permanecían extrañamente silenciosos ese año, preparando, quizás, los textos que en los años siguientes los consolidarían en el horizonte literario chileno. Me refiero, respectivamente, a *Mi abuela*, Marta Rivas González (2013); *Fuenzalida* (2012); *Animales domésticos* (2011), y *Caja negra* (2006) y *Estrellas muertas* (2010). Más jóvenes que ellos, en 2004 Claudia Apablaza, Jorge Baradit, Pablo Toro, Matías Celedón, Felipe Becerra, Juan Pablo Roncone y Diego Zúñiga no comenzaban aún a publicar (en línea).

Es precisamente aquel momento posterior el que nos interesará retratar en este esfuerzo investigativo.

Mapeo de relaciones: convergencias y divergencias

Pasemos ahora a revisar una breve panorámica sobre las relaciones y cruces que tienden nuestros autores con otros personajes del campo, entendiendo siempre que en ningún caso ellos configuran un grupo aislado e inédito en sus propuestas.

Como indicara Rodrigo Cánovas (1997), una de las subjetividades presentes en los noventas, cuando toma auge una literatura de postdictadura caracterizada por su condición de huerfanía, estuvo constituida por los hijos. Los escritores del corpus difícilmente sentirán algún tipo de filiación con los así llamados niños down, dados los rechazos y antipatías que, como ya indicamos, suele generar la literatura escrita durante tal periodo; asociada a un boom editorial, al éxito comercial y a un narrativismo simplificador. No obstante, la conexión es insoslayable a pesar de que se dará tanto a través de algunas continuidades como de algunas rupturas que intencionalmente nuestros autores le imprimirán a su obra. Con todo, es evidente que la constelación de relaciones literarias ha de ser personal para cada escritor del corpus.

Si bien la presencia de la cultura pop es indiscutible en las escrituras recientes, no existe la pretensión de hacer apología de lo popular globalizado. Son, más bien, los cimientos de una poética que, a partir de la luminosidad de la cultura pop, propone

recomponer nuestras identidades fragmentadas y regenerar una tradición suspendida por las censuras de las generaciones anteriores⁴⁶.

Observemos las características básicas que Cánovas subraya a partir del prólogo de *Cuentos con walkman* de Fuguet y Gómez, pues desde dicha sistematización podremos distinguir las diferencias respecto a nuestro corpus. Un aspecto evidente es la apelación a “lo entretenido” y el uso de un lenguaje directo: “No son ni *under* ni vanguardistas ni marginados. Son cuentos de consumo. Dan ganas de leerlos. Son historias cercanas, rápidas, digeribles, entretenidas” (Fuguet y Gómez citados en Cánovas 24). Esto no coincide con la narrativa aquí escogida que, más bien, apela a un lector suspicaz y entrenado, donde lo marginal, por lo demás, primará en el caso de nuestro segundo sistema de preferencias –aunque ello no deba ser reducido necesariamente a una condición de clase, sino a una lateralidad en sentido amplio. Por otra parte, están lejos de dar alcance a un público masivo y, quizás, por eso mismo en un principio no publican en grandes editoriales trasnacionales y optan –o son el resultado– de/ por editoriales más bien alternativas. En ocasiones, tienen un estilo que, en el caso de Maori Pérez o María Paz Rodríguez, por ejemplo, pareciera estar más cerca de la prosa característica de la Escena de Avanzada⁴⁷. Y esa es una prosa que, como señalara el mismo Cánovas respecto a Diamela Eltit, exige hacer un esfuerzo para poder ingresar a su particular universo expresivo. Algo similar sucede con estos dos autores y en algunas obras de los otros integrantes del corpus; la realidad rara vez es un continuo, sino que un bombardeo

⁴⁶ Para María Paz Rodríguez, ferviente admiradora del escritor argentino Rodrigo Fresán, el pop es finalmente un artificio que permite construir un mundo y, a la vez, esconder otras cosas (entrevista Viernes de Letras PUC, 15 de junio del 2012). Se esconde un significado a través de una saturación de referentes. Referentes culturales, por lo demás, ineludibles de la vida urbana.

⁴⁷ Hay una cierta relación entre nuestro corpus de narradores y la Escena de Avanzada. Los integrantes de la Escena luchan por una hegemonía cultural e ideológica a pesar de ubicarse en el margen. Una contradicción donde de igual manera se tiende a buscar lo hegemónico, a pesar de ser esto por naturaleza castrador, represor y reificante –contra los valores que les dan sustento. Algunas de las figuras públicas más destacadas dentro de este grupo fueron: los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita y los artistas Alfredo Jaar y Eugenio Dittborn. Más allá de algunos procedimientos narrativos y/o poéticos comunes, utilizarían por sobre todo la misma estrategia de campo. Los autores de la escena, nos dice Richard (2014), acatan extraños procesos de institucionalización de lo marginal. Si la dictadura implica una pérdida de la palabra, nos dice Patricio Marchant (2000), en los ochenta este grupo buscó las formas de recuperarla. Así fue como la biografía se transformó en la “zona temblor” de la historia. Se trató de una escritura que tuvo un claro sesgo experimental neo vanguardista.

de imágenes y es difícil dar con una anécdota inmediatamente deducible de la cómoda lectura.

Una segunda característica de los *niños down* es que se mueven dentro de la cultura de la imagen y devoran todo lo que se ha tendido a llamar cultura pop. Si bien este es un aspecto común con nuestros narradores actuales, no existiría en estos últimos una dualidad tan grande entre la alta y la baja cultura. Pueden mezclar sus referentes literarios –sacados de las más diversas tradiciones y de los cuales muchas veces hacen ostentación– con sus citas pop.

Para gran parte de la crítica chilena del periodo, los denominados niños *down* estarían marcados por una neutralización emocional que nada tiene que ver con la euforia y la retórica política de la generación precedente. Se habla de una política de la juventud, una categoría que opera perfectamente a nivel latinoamericano y que estaría definida por la cultura popular estadounidense, el uso de los medios electrónicos, internet y el consumo de ciertos productos altamente codiciados. Diana Palaversich, en su libro sobre Mc Ondo, considera que “Fuguet y muchos otros han sucumbido ante uno de los legados más importante de Pinochet: la despolitización de una buena parte de la población y de la vida pública, y la conversión del ciudadano de ser político a consumidor” (39). Esto los ubica en una posición de indiferencia frente a la realidad social, lo cual normalmente iría de la mano con una escritura poco referencial. En el caso de los autores del corpus, sí podemos decir que buscarán nuevas formas de dar cuenta del entorno, en cuanto también comienza a aumentar la complejidad de este. Son narradores que, pese a ser también herederos de todo lo que el mundo globalizado trae consigo, aluden a él a través de una posición discursiva y una ley de valores diferente a la de los niños *down*. Asumen una extraña combinación de pertenencia y distancia en sus escrituras. Muchos de ellos buscarán, por ejemplo, un evidente retrato social –de la clase media, por ejemplo, en el primer sistema de preferencias–, pero al que subyace una denuncia frente a las injustas dinámicas del libre mercado. Ahora bien, la distancia emocional seguirá siendo una característica común en estos casos; el modo adecuado para dar cuenta de una sociedad alienante y pragmática.

Otra figura de radical importancia será, sin duda, Roberto Bolaño. Él palparía verdades inferiores por medio de su escritura, dice Jonatham Lethem, dadas por su

condición de rebelde y exiliado. Considerado dentro de la academia norteamericana un ídolo *cult-pop*, según nos recuerda Volpi en *El insomnio de Bolívar* (2009); el chileno sería el último representante de lo que implica ser un escritor latinoamericano. Tras él, es imposible hablar de literatura en tales términos de identidad continental⁴⁸. Daniel Hidalgo (2011) alude a esta suerte de fatalidad apocalíptica que se instala sobre su figura: “Pertenezco a una generación que no descubrió a Bolaño, sino que lo leyó ya sabiendo que era la última esperanza de la literatura chilena, siendo ya este gentilicio y esta apropiación, súper discutible” (*Revista Intemperie* en línea). Los grupos de narradores más jóvenes tienden a imitar sus historias fractales, sus juegos estilísticos, sus tramas como callejones sin salida, sus delirantes monólogos o su erudición metaliteraria; lo hacen sin tener en cuenta a sus predecesores y su conexión con una tradición mayor: “Los seguidores o imitadores de Bolaño no siguen o imitan su espíritu, sino sus procedimientos retóricos, vacíos para siempre de su excéntrica militancia” (Volpi 176). Volpi se refiere aquí, específicamente, a la vasta trama que va desde el modernismo al *boom* y a ese espíritu crítico capaz de dismantelar tanto a la derecha fascista como a la izquierda intelectual latinoamericana en obras “tan rabiosamente políticas” como *Nocturno de Chile* (2000), *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004).

Todos los autores del corpus, casi unánimemente, reconocen la importancia que Bolaño tiene para las escrituras actuales y se saben marcados por su estilo. Sin embargo, tampoco caen en un idolatrismo y son capaces de mantenerlo en el lugar que le corresponde. Ya es casi un lugar común apelar a la tradición que habría tras Bolaño. Pablo Toro comenta en una entrevista hecha por Diego Zúñiga para la Revista *60 Watts* (2009) que es como estar bajo la sombra de un árbol gigante, como Borges en Argentina, y que sería imposible esquivar, pero también aclara que muchos de los recursos utilizados en él ya estaban presentes en otros autores previos. No especifica cuáles. Maori Pérez (2008) se lo toma con el mismo nivel de desprendimiento, a pesar de reconocer el

⁴⁸ En *El insomnio de Bolívar* (2009), Jorge Volpi se plantea incrédulo frente a la posibilidad de que existan movimientos reales en América Latina. Tras Bolaño, entonces, nuestra literatura queda definida de la siguiente forma según el extremo juicio del autor mexicano: “Nuestra moderna República de las Letras resulta tan desordenada como las repúblicas de la región: un amasijo de voluntades enfrentadas, un maremágnum de puntos de vista a veces irreconciliables, un espacio indiferente a cualquier confrontación estética, un ámbito sin ley donde cada cual puede hacer lo que quiere” (194). Lo único que quedaría, entonces, serían hologramas o difusas imágenes de continuidad como las políticas de la memoria.

inmenso amor que le suscita: “Pienso que Bolaño no es ubicuo en nosotros. Bolaño es un as en un pozo violentado por amargas trasnacionales, y yo no sé cómo. Si supiera cómo, quizás ya no lo querría. Pero lo quiero” (*Sobrelibros* en línea). Zúñiga, por su parte, reconoce de manera autoconsciente que es imposible pasarlo por alto. 2666, dice, fue una de aquellas lecturas que lo remecieron a gran escala y la inspiración para comenzar su *Racimo* (Mondadori, 2014), sobre las mujeres violadas en Alto Hospicio al norte de Chile, en una zona fronteriza como los parajes del norte mexicano. María Paz Rodríguez acepta que en la concepción de viaje instalada en *El Gran Hotel*, en tanto un transitar por los límites, está también presente la impronta de Bolaño. Díaz Klassen (2011) está en contra de esa etiquetas de “escritor de moda” con que se manosea a algunas figuras y más aun cuando ellas intentan ser transformadas en piedras de tope encargadas de revolucionar los paradigmas literarios:

En lo personal, me parece un buen escritor, con un par de muy buenos libros (y otros más bien “reguleques”) pero no siento que haya marcado un antes y un después en la literatura, como nos intentan vender, cosa que no me parece en absoluto grave. De hecho, ese es el problema con pretender endiosar autores: que uno les exige que se vuelvan piedras de tope y que arrasen con todo a su paso, cuando históricamente son más bien pocos los que lo han hecho, contados con los dedos de las manos. No le pidamos tanto, entonces (*Revista Intemperie* en línea).

El autor de *Los detectives salvajes* les hereda, no obstante, el gusto por la lectura y las ganas incansables de escribir. Es finalmente el vitalismo con que Nora Catelli (2010) define a Bolaño, quien habría anunciado y alimentado entre muchos jóvenes escritores la fascinación por el artista como un ideal humano.

Resistentes a asumir la influencia de la tradición, salvo algunas excepciones, estamos ante un grupo de narradores para quienes la configuración de cofradías y redes de apoyo entre pares será la consecuencia natural de este proceso. En reveladoras palabras de Zigmunt Bauman (2005): “Una vez que la identidad pierde los anclajes sociales que hacen que parezca ‘natural’, predeterminada e innegociable, la ‘identificación’ se hace cada vez más importante para los individuos que buscan desesperadamente un ‘nosotros’ al que puedan tener acceso” (*Identidad* 57). Estos colectivos tienden a estar electrónicamente mediatizados. Son “totalidades virtuales”

frágiles, fáciles de entrar en ellas y difíciles de abandonar. Ellas, acusa Bauman, crean una ilusión de intimidad que intenta convivir junto a una pretensión de comunidad.

Si observamos la continuidad entre los jóvenes que escribían en los noventa en relación a quienes escriben a partir del dos mil, no existe un enfrentamiento tan radical. De alguna manera, los autores nacidos en los setenta y que comparten el campo junto a nuestros narradores, aquellos que quisieron renovar el panorama anterior y que identificamos con figuras como Alejandro Zambra (1975), Jorge Baradit (1969), Álvaro Bisama (1975), Alejandra Costamagna (1970), Andrea Jeftanovic (1970) y Nona Fernández (1971), configuran una suerte de lo que Manheim llama generación intermedia. Están entre la re-orientación más antigua y la nueva. Para no dispersar el objeto de nuestra investigación, nos limitaremos a dos autores considerados casos representativos que influyen sobre los sistemas de preferencias con que hemos organizado el corpus: Alejandro Zambra y Álvaro Bisama. El primero trazará algunas líneas de continuidad con narradores como Diego Zúñiga y Paulina Flores. En menor medida, con Constanza Gutiérrez y Antonio Díaz Oliva. Luego, Bisama dialoga con el segundo sistema de preferencias, integrado por la parte más numerosa de nuestra selección, y viene a dar cuenta de una prosa experimental que en lugar de elidir el significado, tiende a descentrarlo y dispersarlo a través de una multiplicidad de referentes.

1. La filiación con Alejandro Zambra: los silencios de la clase media

Tras sus inicios como poeta –con los poemarios *Bahía inútil* (1998) y *Mudanza* (2003)–, ha logrado destacarse en el sistema-mundo en cuanto representante de una nueva narrativa chilena bajo la editorial Anagrama. Su primera novela, *Bonsai* (2006): la historia de un literato que se gana a vida como editor fantasma de un famoso escritor y ve su plana vida desequilibrarse tras el suicidio de una mujer que amó en su juventud; es una historia de amor intensa colmada de sexo y libros compartidos. Su estilo elíptico y mínimo fue alabado casi unánimemente por la crítica e incluso su historia fue llevada al cine el 2011 y estrenada en Cannes por el director chileno Cristián Jiménez, bajo el mismo nombre. Luego, en 2007 publicó *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*, en 2011. Entró al terreno del relato con su colección *Mis documentos* (Anagrama, 2014), y su más reciente entrega es un híbrido ejercicio narrativo donde

emula la prueba de acceso a la universidad institucionalizada en Chile por más de casi cuarenta años: *Facsimil* (Hueders y Sexto Piso, 2015). Licenciado en literatura por la Pontificia Universidad Católica, fue por muchos años académico de la Universidad Diego Portales en la carrera de Literatura Creativa, hasta que en 2015 es becado por la Biblioteca Pública de Nueva York para vivir en esa ciudad con el fin de trabajar en su próximo libro: *Cementerios personales*.

Podría decirse que la narrativa de Zambra ha ido progresivamente abriéndose desde relatos intimistas y anclados a espacios cerrados hacia trayectorias que rondan la ciudad en diversas direcciones que de alguna forma son metáforas de procesos sociales mayores: crecer en dictadura, adaptarse a una sociedad de transición y recomponer la historia. Es visionario en este sentido el final de *Bonsai*, cuando el protagonista, tras enterarse del suicidio de su antiguo amor, toma un taxi sin destino sólo para gastarse el dinero que lleva encima y recorrer la ciudad. En *La vida privada de los árboles*, reaparece el personaje Julián de *Bonsai*, profesor universitario emparejado con Verónica, a quien espera una noche junto a la hija de ella, Daniela, mientras intenta fijar una serie de recuerdos que no consigue hilar del todo. Trata sobre el tedio de la clase media y un paisaje mínimo donde no pasará mucho. Julián intenta hacer dormir a su hijastra al tiempo que le explica que en la vida es habitual que uno no sea lo que quiere ser: “Es que siempre quieres ser otra cosa, Daniela” (*La vida privada* 112). Por medio de esos juegos metatextuales que también abundaban en *Bonsai*, el narrador nos recuerda que lo contado se acabará cuando llegue Verónica e incluso se hace alusión a una breve novela que el protagonista habría escrito, sobre un escritor que cuidaba un bonsái. Sin embargo, con la activación de la memoria el relato abandona dichos juegos para abocarse cada vez más en el repaso de una época y la posición indeterminada que tuvo la clase media en ella: “Fue hace ya mucho tiempo, en un escondido patio de la facultad, mientras fumaba hierba y bebía, a largos sorbos, un pegajoso vino con melón (...). De todos los presentes Julián era el único que provenía de una familia sin muertos, y esta constatación lo llenó de una extraña amargura” (*La vida privada* 67).

Luego, *Formas de volver a casa* es prácticamente un relato testimonial autobiográfico. Es necesario tener en claro que el carácter selectivo de la memoria

necesariamente la despedaza y la traiciona ⁴⁹. En primer lugar, se producen interpolaciones del autor –casi totalmente identificado con el narrador y protagonista–, en las que se especifica la relación del sujeto con su producto creativo. Por ejemplo, cuando interrumpe el relato para decir que le gusta mucho que sus personajes no tengan apellido, que ello lo alivia. En un segundo nivel, observamos a un personaje que está escribiendo en su presente de la narración una novela sobre ciertos hechos determinantes de su infancia y cómo esa relación con el pasado constituye la tensión dramática de la ficción, vale decir, se nos presenta una novela sobre la novela que tenemos frente a nosotros.

Nos hallamos ante un gesto metatextual que sitúa en un primer plano el espacio de la escritura. Por lo demás, el protagonista desea más permanecer en este espacio que producir algo acabado. Quiere vivir en el proceso: “[No sé si] es que espero una voz. Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme. O es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir o haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando” (Zamora, *Formas* 57). Las licencias que entrega una labor poco utilitaria como la literatura, en la medida que tiene un valor en sí misma y no está sujeta a una racionalidad instrumental de adecuación de medios a fines, se condicen con las licencias implicadas en el acto de hacer memoria; la que también comienza a operar a partir de una función creadora. Se pone de relevancia el proceso autoficcional que sigue a la escritura y que será tan importante luego en nuestros autores. Al tiempo que hay invención, la obra de Zamora posee un aspecto testimonial, ya que está definida por el sello que une y relaciona el testimonio puntual con toda la historia de

⁴⁹ Hay vivencias que sólo pueden ser experimentadas y adquiridas como aprendizaje una vez en la vida. Ellas podrán ser revividas, pero a partir de imágenes que inevitablemente las falsean. Es por eso que el epígrafe de Benjamin con que se abre el libro resulta tan pertinente: “Ahora sé caminar, no podré aprender nunca más”. Además, comienza con un episodio en el que el protagonista, cuyo nombre es intencionalmente borrado, se pierde en un lugar público y debe regresar solo a casa. Tras lograrlo, sus padres lo felicitan haciendo hincapié en algunos alcances: “Ahora sabemos que no te perderás. Que sabes andar solo por las calles. Pero deberías concentrarte más en el camino. Deberías caminar más rápido” (Zamora 14). Podemos observar la manera en que el *perderse* pasa a ser la condición de posibilidad para comenzar a hurgar en el pasado y volver a recorrer ese camino de vuelta a casa. Al mismo tiempo, su esfuerzo de memoria lo lleva a perderse en pasajes aún no resueltos de su vida, los cuales le ayudarán a resignificar su presente. Son dos movimientos dialécticos que condicionan el proceso de aprendizaje del protagonista en un círculo hermenéutico con que se define su relación con lo que “ya no es”, en tanto está ubicado en el pasado.

una vida personal y anónima, en cuyo contraste se ubicaría el discurso oficial de la Historia escrita en mayúscula. Si bien lo que importa es representar una memoria común y perteneciente a una generación claramente definida y delimitada, hay una problematización del sujeto que es propia de los géneros testimoniales. El sujeto enunciator ocupa un rol esencial dentro de la narración y no interesa borrarlo o hacerlo desaparecer: “La especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua” (Zambra 211). Este tipo de gestos metatextuales que se relacionan con el testimonio o el amplio espacio de lo autobiográfico encontrará eco en varios de nuestros autores: Díaz Klassen, Díaz Oliva, Elordi y Olavarría.

El protagonista de la novela vuelve a casa porque pretende comprender algo y darle un sentido propio a dicho proceso. Existe en él la necesidad de brindarle una interpretación relativamente satisfactoria a su biografía. Su regreso traza un recorrido cuyo punto de arranque viene dado por personajes secundarios (nombre de la primera parte), que desde sus historias ajenas le permiten resignificar una historia propia considerada por él como vaciada de contenido –“nadie habla por los demás. Aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (*Formas* 105) –; continúa con la literatura de los padres (nombre de la segunda parte), de esas cosas que le ocurrían a ellos y a su entorno sin que los hijos logaran entender el por qué; y se completa con la literatura de los hijos (tercera parte) y la presentación en retrospectiva de la novela incrustada dentro del relato que estamos leyendo. El verbo intransitivo *perderse* vuelve a posicionarse como la principal matriz de sentido de la novela. De ahí se desprende la necesidad de desarraigo que poseen los personajes hijos, cuyo objetivo es leer la historia de los padres con la madurez indispensable para poder escribir la propia. Ahora bien, para poder desarraigarse, primero hay que perderse, porque sólo perdiéndose se traza un camino personal que te permite re-encontrar el camino perdido. De esa forma, puede configurarse la identidad de los hijos. Tal idea de una literatura de hijos aparecerá en varios de nuestros narradores. Díaz Oliva, como veremos, nos propone una división similar en la estructura de los capítulos de su novela *La sogá de los muertos*. Y si bien este concepto no será un foco de análisis en la tesis, sí aparecerá

sugerido en varios integrantes del corpus (véase el “Corolario: ¿literatura de los hijos?” en la página 268).

En cuanto a la representación de una clase media, observamos que en la casa del protagonista no hay héroes ni líderes políticos, tampoco grandes ideales o relatos épicos. Es simplemente una familia de clase media que crece en una comuna nueva de Santiago, y cuya principal aspiración es consolidar su condición de clase media para, desde la meritocracia, entregarle una educación universitaria a sus hijos, quienes eventualmente podrán aspirar a cierta movilidad social. Durante la dictadura, fueron familias que mantuvieron una posición neutra. Conservan los valores morales del Chile de los setenta, pero se sienten agradecidos de los beneficios económicos que ha traído el capitalismo consigo. En un principio, al protagonista le genera rechazo la oquedad de este paisaje. Sabe que debe volver a ese lugar, pero le resulta demasiado falso y desprovisto de contenido. No logra asignarles una identidad a esas familias de los ochenta que, pese a todo, también formaron parte de la historia íntima y el panorama sociológico del Chile de aquellos años: “...las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía” (Zambra, *Formas* 29).

El protagonista se siente en una posición indeterminada y lamenta el hecho de que su familia no se haya hecho parte de ningún bando. Ellos no eran ni ricos ni pobres, ni víctimas ni victimarios, ni buenos ni malos. Sin embargo, ese *intermezzo*, esa indolencia o indiferencia, es conceptualizada por el narrador como un “ser malos”. Prácticamente, se autopercibe como parte de una clase informe y sin pertenencia de ningún tipo, cuyo telón de fondo son aquellos barrios que crecieron a la rápida y sin historia, allí donde se instalaron las familias nuevas del Chile de Pinochet. Con todo, luego irá entendiendo que aquella realidad también fue parte de la historia de su país y que los hijos de tales familias son capaces de ir resimbolizando aquella supuesta indeterminación. Desde el silencio de los padres, ellos podrán ir dando con nuevas formas de expresión. La educación que han recibido se los permite. La posibilidad de estudiar literatura en la universidad y, más aun, dedicarse a escribir novelas, constituye evidentemente un privilegio en este contexto.

En *Mis Documentos*, se vuelve sobre esa representación epocal que brinda una historia, aunque sea llana y sin exaltaciones épicas o dramáticas, a una clase media de la

que antes nadie parecía querer hablar. El primer cuento, que lleva el título del libro, repasa la historia de un chico que si bien hace todo lo posible por apartarse de sus padres, e incluso juega a que no tiene ni familia ni casa ni pasado, perderlos es lo más desolador que pueda llegar a pasarle. Se vive en un cruce de camino entre el desarraigo y la lacerante determinación que su condición de hijos y de clase le supone a la generación de Zambra. En el cuento, el protagonista dice llegar a comprender que la manera eficaz de pertenecer era quedándose callado. Se va instalando en un vacío que podrá ir llenando de a poco, situado en ese punto intermedio donde la literatura es lo único que acabará salvándolo. De ahí que el del relato acabe así: “Mi padre era un computador, mi madre una máquina de escribir. Yo era un cuaderno vacío y ahora soy un libro” (28). Lo que queda es la propia historia, aunque ella sea “insignificante” o “tan poco novelable”⁵⁰. Se propone un cruce entre la política y la micropolítica: “En marzo de 1988 entré al Instituto Nacional. Y luego llegaron, al mismo tiempo, la democracia y la adolescencia. La adolescencia era verdadera. La democracia no” (26).

El cuento que cierra el libro, “Hacer memoria”, nos narra la historia de un escritor al que le encargan un relato policial y entonces recuerda lo que le pudo haber pasado a su antigua amiga Yasna si hubiese asesinado a su padre. Para ello, debe hacer memoria, un proceso complementario al olvido: su trabajo consiste, también, en olvidar, o en fingir que recuerda lo que ha olvidado. El gran problema es su contexto de clase media, según el narrador, poco interesante para la literatura latinoamericana que preferiría un relato sobre jóvenes pastabaseros y marginales. La clase media está marcada por su condición de no marcada, por un estigma casi nihilista de no corresponder sustancialmente a nadie. Eso era precisamente Yasna: “Y no es justo decir que ella no era nada, que no era nadie, porque era cajera en un banco, y el trabajo no le gustaba pero tampoco pensaba –ni piensa ahora– que existiera un trabajo que pudiera gustarle” (*Mis documentos* 193).

⁵⁰ En su texto de ensayos *No decir* (2010), a propósito del libro que Pilar Donoso escribe sobre su padre Jorge Donoso desnudando sus diarios íntimos, confiesa que los relatos de Pilar le interesan incluso más que los de José Donoso porque dan cuenta de que los hijos también tienen algo propio que decir: “Lo digo sin ironía: quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia. Tal vez por eso me parece bella la imagen de una mujer leyendo los cuadernos de su padre y anotando en los márgenes, por fin, los indicios de una historia propia” (31).

Zambra descrece de los supuestos mecanismos de la movilidad social y deja entrever una crítica a instituciones educativas que no siempre cumplen su rol de formación. En sus relatos, refiere a una educación militarizada donde podía ser más importante una competencia de bandas de guerra que un contenido académico. “Nos enseñaban la democracia ateniense dictando como se dicta en dictadura” (106), dice en el cuento “Instituto Nacional”, donde se hace un diagnóstico lapidario de ese liceo supuestamente de excelencia y que finalmente no era más que un “preuniversitario que duraba seis años” (111). En tal contexto, las vulnerables masculinidades que empiezan a surgir con mayor fuerza en las más recientes generaciones marcarán también un precedente para nuestros autores: “Recuerdo que nunca nos quejábamos. Qué cosa tan tonta era quejarse, había que aguantar con hombría. Pero la idea de hombría era confusa: a veces significaba valentía, otras veces indolencia” (107). Ese incómodo silencio que marcó a quienes vivieron en dictadura y también a sus hijos va cediendo paso, poco a poco, a una queja que grita convulsa y desafiante.

La crítica a la educación chilena aparece en distintos pasajes de la obra de Zambra. Hasta en su libro de ensayos *No leer* (2010) deja entrever ese conflicto entre la lectura y la no lectura: una tensión normal dentro de una educación rígida donde los profesores hacen todo lo posible por demostrarle a sus alumnos que leer es la cosa más aburrida del mundo. No obstante, será en *Facsimil* (2015) donde desplegará, por medio de un texto híbrido que no es poesía ni prosa, un experimento de aquella prueba de selección universitaria que fue la Prueba de Aptitud Académica, vigente en Chile desde 1967 hasta el 2002, su mayor juicio frente a la institución. En el libro se simulan los distintos ejercicios que aparecen en la prueba de lenguaje de la P.A.A, según la estructura vigente en 1993.

Uno de los apartados de este sistema de evaluación, “Comprensión de lectura”, nos viene a decir que estas preguntas cerradas e inflexibles de alternativas, a pesar de que facilitan los masivos procesos de corrección, llevan a los alumnos a no pensar. Gracias a ellas, es más fácil copiarse: “No había que escribir, no había que opinar, no había que desarrollar nada, ninguna idea propia: solo teníamos que jugar el juego y adivinar la trampa” (*Facsimil* 71). Finalmente, perdidos entre tantos controles y exámenes, lo único que se aprende es a copiar. Como contracara a esta realidad alienante, puede leerse el acto de copiar como uno de solidaridad: salir desde el individualismo para pasar a formar parte de una comunidad, misma lógica con que operan

algunas cofradías literarias, aunque ello se corrompa con la competitividad que toda lucha de poder supone: “Los prepararon para esto, para un mundo donde todos se cagan entre sí” (*Mis documentos* 78).

Por último, la generación de Zambra aún representa con toda su fuerza el conflicto con los padres. De ahí que tener hijos se transforme en un inconveniente que cuestiona aquellos vínculos filiativos que tanto los determinaron: “Queríamos ser hijos sin hijos, que era la manera de ser hijos para siempre y de ese modo culpar a nuestros padres de todo” (96). Están marcados por esos padres. Zambra, en *No leer*, hace suya una cita de Richard Ford que aparece en *Mi madre, in memoriam* (1988): “Nuestros padres nos unen a algo que nosotros no somos pero que ellos sí son; una distancia que nos separa, quizás un misterio, de forma que incluso cuando estamos juntos estamos solos” (Ford citado en Zambra, *No leer* 33). Ellos, autodenominados “una generación contradictoria”, bajo el pretexto de una visión pesimista del mundo, prefieren tener mascotas a tener hijos. En cambio, nuestra generación parece indiferente a aquellas filiaciones y a la culpa, pues más bien, vuelta sobre sí misma, se refugia en sus propios vínculos de pares, los cuales son ejercidos a voluntad. El sentimiento culposos es generalmente reemplazado por el valor del desarraigo y la libertad.

La indeterminación propia de la clase media encuentra en esta elíptica narrativa con que identificamos a Zambra su más claro co-relato. El silencio va más allá de una propuesta de estilo, pues ya sea desde una vereda minimalista o bien desde la profusión descriptiva, lo que encontraremos de fondo es una voluntad de velar y de omitir que no sólo tendrá eco en nuestro primer sistema de preferencia, sino que también veremos asomar en algunos de los otros narradores del corpus.

2. La filiación con Álvaro Bisama: la libertad del margen

Álvaro Bisama (Valparaíso, 1975) es crítico, escritor y director de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. En sus obras, lo hemos visto recrear un Chile a ratos fantástico e incluso improbable; donde mezcla las más disímiles referencias de nuestra historia, la ucronía, la ciencia ficción, la pluralidad de voces narrativas y el descentramiento del relato. Sin embargo, poco a poco ha cedido a un estilo más próximo a una narrativa convencional. Su novela *Estrellas muertas* (Alfaguara, 2010) obtuvo el Premio Municipal de Literatura de Santiago el 2011 y el de la Academia Chilena de la Lengua a mejor libro del año. Si bien es un escritor de provincia, termina instalándose en Santiago y muchos de sus cuentos se enuncian también desde el espacio

capitalino, pero siempre entendiendo que la capital es finalmente tan provinciana como cualquier otra región del país, al igual que su literatura. Y en cuanto a su anclaje temporal, Bisama busca condensar o sintetizar, como en una suerte de pastiche, distintas épocas y referentes. En su escritura, se apropia de una libertad vital y creativa que le permite ubicarse en diferentes espacios-tiempos a la vez. Posee una voluntad estética donde incluso la ética pasa a ser una modalidad de estilo que proyecta una existencia lúdica, figurativa y fantasiosa.

En esta oportunidad, nos detendremos en dos libros de Bisama que podrían resultar referenciales para algunos de los autores de nuestro corpus. En primer lugar, su primera novela, *Caja negra* (Bruguera, 2006; re-editada el 2015 por Libros del Laurel), es casi un experimento narrativo. Formada por doce capítulos que van en sentido retrospectivo, tal como lo hace luego *La Resta* de Trabucco, no existe una relación cronológica o narrativa evidente entre ellos. Es como la cuenta regresiva de una bomba que está a punto de explotar y cuya caja negra esconde miles de historias disímiles entre sí, sin que las anude una estructura o un narrador coherente. Se trata de un relato híbrido que mezcla diarios de vida, entrevistas, enciclopedias y pesquisas policiales por medio de una estructura de trece capítulos cuyo encabezado se abre con una cita verdadera o apócrifa de un personaje público de la cultura popular o de la alta cultura: David Bowie, Diego Maquieira, Juan Luis Martínez, Alejandro Jodorowsky, entre otros.

Mauricio Montiel Figueras escribe para *Letras libres* (2010) que se trata de una literatura de lado B que escapa a la corrección política y de estilo:

Justo con un estallido, el de una bomba colocada en un restaurante de Santiago, inicia *Caja negra*, cuya trama se fragmenta en esquirlas que vuelan en distintas e insólitas direcciones donde confluyen un rockero japonés que desaparece misteriosamente –la desaparición como fuga metafísica es una de las preocupaciones de Bisama–, un productor de cine trocado en terrorista, unos gemelos que dirigen películas de culto, una estrella de *glam* rock y un autor de novelas policiacas dispuesto a revelar el mundo que acecha “detrás del lenguaje” (en línea)

La estética de Bisama es la del ruido y el atiborramiento de elementos. Dentro de la misma novela se define como “múltiples significados desaparecidos en la estética del aire” (*Caja negra* 95). Ahora bien, esa estética algo barroca y verborreica no es gratuita. No constituye meramente un divertimento creativo, sino que tiene implicancias donde se

busca transmitir el horror y lo más abyecto del ser humano, tal como lo harán desde una estética grotesca gran parte de nuestros autores: “Antes de la bomba pensaba que las tachaduras eran un juego literario, un entretenimiento críptico, pero nada más. En mi convalecencia descubrí que implicaban algo más profundo. Físicamente, me veía como un monstruo, como algo parecido a un conejo desollado” (*Caja negra* 120).

Bisama siempre se está situando en un futuro, probable o improbable, donde se habrá de producir la destrucción. El final de *Caja negra* es, de hecho, totalmente apocalíptico: “Los extrañó anticipadamente como símbolos de una era que llegaba a su fin. Luego sonrió y, sin apuro –el tiempo no es algo que apremie en un momento apocalíptico–, se subió a la tabla y se deslizó suavemente colina abajo, rumbo a la ciudad y sus incendios” (*Caja negra* 212). Para Marcial Huneeus (2011), el final de la novela propone la destrucción de un universo, pero ello no puede explicarse desde una lógica causal clara y evidente: “Sólo tenemos una matriz de violencia que de forma soterrada termina devorando mundos” (“Contornos de un crimen” 210).

Y desde tal certeza apocalíptica es que Bisama recrea, inventa, une diversos elementos de la cultura global y local⁵¹. En consonancia con dicho énfasis catastrófico, no será extraño dar con espacios heterotópicos o distópicos que nos remitirán, por ejemplo, a la narrativa de Maori Pérez: “Una imagen de video capturada por la cámara de seguridad de la habitación 1602. Una imagen que me pasa de contrabando el barman: el señor Frío, miembro de número de la iglesia de Samuel L, contempla a su esposa congelada a la vez en el cubículo (...) El señor Frío llora en la habitación, pero el pésimo pixelaje no nos permite ver sus lágrimas” (104). Un no lugar como una habitación de hotel comienza a aparecer, además, como un espacio de vigilancia. Con todo, y pese a situar la anécdota en un ámbito así de transitorio, está siempre volviendo al elemento nacional y desarmando una posible dicotomía entre el sistema mundo y la literatura país. Aunque los hoteles por donde transcurre la acción aspiren a ese ansiado desarraigo, la

⁵¹ Pese a ese carácter recreativo que posee la prosa de Bisama, su punto de partida de igual modo será una actitud de desconfianza frente al futuro, el país y también respecto del lenguaje. En la misma línea de imposibilidad blanchotiana de Olavarría o Díaz Klassen, se nos propone tarjar las palabras para poder sobrellevarlas, porque: “Solo se puede aspirar al paisaje, pienso ahora (...) Vivimos en un tiempo prestado, nos disfrazamos de palabras. Tenemos que tarjarlas para poder sobrellevarlas” (*Caja negra* 123). Está presente, en conjunto con el atiborramiento, la pulsión contraria: ese elemento logofágico que pasaremos a revisar cuando ingresemos de lleno al análisis de los textos que nos convocan.

tensión con lo propio se vuelve inevitable: “No podemos salir de ninguna parte. No podemos salir del horroroso Chile, que es en el fondo el único hotel que conocemos, el único donde tenemos una habitación reservada para siempre” (*Caja negra* 99). Y es que, como se señala en el mismo libro, hablamos en chileno aunque esa sea una identidad que quiera borrarse.

El epígrafe de Juan Rodolfo Wilcock, que abre *Caja negra*, programa desde un comienzo la importancia que tendrá para nuestros autores miembros del segundo sistema de preferencia los elementos grotescos con que Bisama invade su narrativa. Por otro lado, también define aquella temporalidad al margen donde se pueden mezclar en un mismo plano diversas épocas, referentes históricos y espacios: “Han perdido la cuenta de los días y de las horas. No son lindos de ver, eso es cierto, ensangrentados, descuartizados, pegajosos; pero su amor está más allá de las convenciones”. Luego, por medio de un procedimiento metaliterario, Bisama definirá su poética a través de los personajes Félix y Claudio Mori, los gemelos hijos de un inmigrante de un país desconocido desembarcado en Valparaíso, quienes se dedicarán al cine. Su intención no será realista pues, al cabo del tiempo, comprenden que no tiene sentido pretender aquello pues la realidad no puede ser comprendida nunca, por lo tanto, optarán por lo figural: allí donde la realidad es traicionada y el relato fluye hacia lo onírico y el tiempo se suspende kafkianamente. Se tratará de un lenguaje cinematográfico donde, tal como en la narrativa de Bisama, primarán las incoherencias, los anacronismos y las acciones incomprensibles. Tal estética híbrida de Bisama no es nunca lineal. Se basa, por ejemplo, en las listas y enumeraciones.

La propuesta de Bisama, así como ocurre con la mayoría de los autores que se enuncian desde una región distinta a Santiago, podría incluso definirse como una escritura de la violencia donde la oscuridad está latente en cada uno de sus pasajes. Los claroscuros tienden a persistir en lo cavernoso, en lo que queda oculto a la superficie urbana, en lo subterráneo: “La verdad es que la poesía intenta develar ese universo negativo, que es el peso de la realidad oculta sobre el mundo. Hay lugares donde se revela mejor. Valparaíso es uno de ellos. Una ciudad construida al revés, sin subsuelo, epidermis arquitectónica pura” (*Caja negra* 162). Desde allí se enunciarán luego autores(as) como Hidalgo, Geisse o Berbelagua. Será un espacio donde las luces no lograrán opacar a las sombras:

Valparaíso es un agujero negro cósmico que traga la luz de la galaxia. Es un agujero negro bebé, que aún no se desarrolla. Hay un delfín ciego flotando en su centro. Es más bien un embrión de agujero. Va a tardar tiempo para que pase eso. Mientras, no queda otra alternativa que verla como la última ciudad sagrada del continente y rendir pleitesía a sus dioses-cerro (*Caja negra* 165).

Será el escenario apropiado para poder plantear una literatura subversiva que desde un punto de partida casi mítico acabe por desmitificar todo lo que se ponga a su paso. Una literatura destructiva, devastadora, como una bomba instalada en el centro del lenguaje.

Bisama es un autor que trabaja con la carne, con lo concreto del cuerpo y sus abyecciones: “los verdaderos escritores del siglo veinte son los asesinos, que llevan más allá la palabra y separan el signo a costa de sangre” (162). Nos deja entrever una cosmovisión literaria cuya intención es presentarnos una perspectiva retorcida y alucinada de la realidad. Sus personajes se comparan con el poeta Juan Luis Martínez para luego trazar también una distancia, donde la destrucción y la carne estarán puestas al centro del relato: “Él intentó liberarse de todo lo humano, quería, me lo dijo una vez, liberarse de todo componente carnal para realizar ritos abstractos capaces de enunciar el vacío. Yo me ubico en el lado contrario, lo mío es más sensual, más tántrico” (*Caja negra* 164). El poema contiene al mismo tiempo el elemento que lo autodestruye, la bomba que está haciendo tic-tac desde el comienzo de esta extraña novela. Y el medio para lograrlo es aquella alegoría que contiene en sí misma su propia decadencia: “Nosotros compusimos una obra alegórica, en un plano que no tiene nada que ver con lo real” (171).

La representación de Valparaíso y Chile excede los límites nacionales para denunciar un problema que es también regional, a nivel latinoamericano. Es el continente que vivió dictaduras sangrientas que lo ubicaron siempre al borde del mal: “No quiero tener nada que ver con este continente, ese territorio habitado por demonios y súcubos catódicos, lleno de ciudades grises que mueren de pena, donde los habitantes hablan una lengua que enuncia el mal mejor que ninguna” (186). Porque la experiencia de la tortura, la delación y la represión resulta a ratos irreal, casi fantástica y, por lo mismo, tiende a ser olvidada y silenciada. Son cadáveres que, nos dice el narrador, no tienen lengua, “piden ayuda en un idioma de sordos, un idioma fabricado con un dolor atroz, irreproducible” (*Caja negra* 185).

La poética de Bisama puede resumirse a través del personaje de Kenji, un ilustrador cuya obra magna se llama –desde una puesta en abismo– *Caja negra*, donde se narra la llegada del hijo del diablo a Japón. En primer lugar, estaríamos frente a una propuesta expresionista que cede paso a una suerte de preciosismo barroco. En segundo lugar, es una escritura híbrida glocal dentro de la cual, por ejemplo, puede mezclarse el folclor local con los grabados del siglo XIX y los bestiarios medievales europeos. En tercer lugar, se trata de un género melodramático donde prima el infierno y la destrucción. Y por último, la trama está sostenida a través de una relación filial entre un padre y un hijo que conversan en un muelle frente al mar, en el momento previo a una tormenta: un asunto que sigue siendo prioritario en la generación de los nacidos en los setenta, aquellos denominados hijos de la dictadura, y que tiende a desvanecerse en la generación actual.

Luego, en su libro de cuentos *Los muertos* (Ediciones B, 2014), Bisama se centra en figuras fantasmales y en la muerte; incluso a nivel literario, cuando se refiere a una novela “que no crecerá jamás, un cuerpo hecho de humo y ectoplasma” (27). El espacio también se vuelve fantasmático; Valparaíso posee un carácter ingrátido en el relato “172.800 segundos”, que trata sobre una chica que inicia una cuenta regresiva para su muerte: “A veces pensaba que las luces estaban vivas y eran fantasmas. La ciudad era un hormiguero de insectos fantasmas” (33). En el cuento “Pozo”, podemos anticipar aquella interesante relación que podría darse entre Bisama y Alia Trabucco, quien reconoce en este texto un referente para escribir su novela. Protagonizado por un graffitero que plaga de *stencil* la ciudad, se nos plantea la relación de este con el espacio donde él como creador también va cartografiando la urbe y recreándola por medio de su escritura: “Así, le devuelvo a la ciudad sus tatuajes. La marco de nuevo para extirpar las visiones que me envía. La ciudad está viva; respira como un animal de muchas cabezas y garras y corazones y pulmones y pelos. La ciudad es un reptil enfermo que transmite las imágenes de su agonía prolongada. Lo que yo hago es vudú para sanarla” (108). Su arte tiene un sentido casi terapéutico donde el creador pretende desprenderse de sus tormentos y ello, tal como ocurre con la operación matemática propuesta por Felipe en *La resta* –donde también la ciudad posee ese carácter orgánico que se asemeja a un cuerpo–, es asimismo una forma de borrar, vaciar, restar. La irrupción de los fantasmas pesa en la narrativa de

Bisama, porque ello define la fuerte tensión que existe con el pasado y con las figuras paternas. Trabucco es una de las representantes de nuestro corpus que mayor sintonía hace con ese conflicto filial y de la memoria.

La dificultad de reconectar con un pasado muchos veces ensombrecido o silenciado pasa a ser una característica que Bisama reconoce, en el cuento “Noize” (ruido), como un elemento propio de su generación: “Mi generación está hecha de eso, de padres que no se dan cuenta, de voces que nunca entendimos porque parecían mal sintonizadas” (119). Eso produce en el protagonista, quien se enuncia desde una voz colectiva, la sensación de una ciudad que deja tras de sí una estela de vacío. Se hace necesario resignificarla, re-escribirla, pues ellos mismos se sienten como fantasmas dando vueltas por las calles. El protagonista de este relato, un dibujante ocupa desclasado y maravillado con los espacios más lumpéricos de la ciudad, nos recuerda a algunos personajes de Daniel Hidalgo que pierden el sentido de pertenencia a su clase y buscan en los bajos fondos algo que pueda reactivar su motivación y sus procesos de identidad. El lugar que es ocupado tiene ese elemento ruin y decadente que arrastra la muerte consigo; se llama, de hecho, “Palacio en ruinas”. Se pretende dejar algún registro del entorno a través del cuerpo (tatuajes sobre una piel que es igual a la de todos), tal como lo hace la alegoría, pero esos tatuajes solo dejan cicatrices, pues son en realidad asignificantes; no aluden a nada: “No tenían por qué significar nada” (133). Son una alegoría cortada, interrumpida, fragmentaria: “Vi lo que había visto al dibujante hacer siempre: rostros y manos, cuerpos en la pisa, apuntes al natural del parque” (143). Así como la gráfica del cuerpo o de las calles (graffitis) no produce significado alguno, tampoco lo hace la música; así se lo explica el cantante de una banda que merodeaba el Palacio: “No habíamos grabado nada. / No quedó registro alguno. / Lo único que tenemos es la memoria del ruido, dijo. / Cantar no era lo mío” (*Los muertos* 141).

El último cuento de la colección, “Death metal”, nos remite a esos jóvenes de provincia que luego aparecerán, por ejemplo, en los relatos de Cristian Geisse. Adolescentes que viven en pueblos perdidos del campo chileno y que intentan recrearse artísticamente por medio de una banda de rock en inglés, cuando en realidad no manejan para nada ese idioma. Su vagancia por los pueblos es absurda y pone a estos personajes a una intemperie peligrosa, donde el alcohol y el espacio hacen cortocircuito:

Íbamos a esa botillería que quedaba cerca del cerro y comprábamos una garrafa y nos pasábamos la noche en la línea del tren. Una vez una locomotora que venía con las luces apagadas casi nos mata. Llevaba fierros para esas fundiciones que hay cerca de San Felipe. Fue una sombra que nos curó la resaca y nos llenó de espanto. Fue una ballena negra atravesando la noche como una pesadilla concreta. Otra vez nos llevaron presos unos pacos de civil. Sonamos [nos jodimos]. Nos pasamos la noche en el calabozo (*Los muertos* 147).

Algunos de los amigos del protagonista migran a Santiago, aunque sea para asistir al funeral de uno de los chicos del pueblo que terminó viviendo en la capital, pero él se queda anclado a ese espacio irrisorio e inmóvil donde no parece haber futuro: “Yo me quedé en el pueblo. Yo nunca aprendí inglés. Yo me quedé leyendo el *Necronomicon* fotocopiado” (150). En definitiva, se trata de muertos que, como señalan Carlos Peña y Lillo Herrera para *Escritores. cl*: “viven bajo tierra, donde nadie los ve, porque nacieron muertos” (en línea).

Todo este imaginario de personajes fantasmales, muertos, sacados de espacios insólitos e improbables, distanciados de nosotros por un ruido que hace interferencia y distorsiona las formas, definen la narrativa de Bisama que más eco tendrá en una parte importante de nuestro corpus de narradores: una apuesta por el margen que, más allá de una condición social, encuentra en la bruma del borde su más libre espacio de realización.

IV. Espacios

El recorrido que nos proponemos seguir va desde afuera hacia adentro y considera, por consiguiente, al espacio una categoría fundamental de análisis. Si nuestro objetivo es situar una cartografía “generacional” cuyo primera razón de ser, más allá de lo etario, viene del hecho evidente de haber nacido en Chile y compartir una identidad, más o menos difusa según el caso; los espacios recorridos tanto por los autores, a través de sus movimientos dentro del campo, como por los personajes de su novelística, circunscritos al espacio puramente textual, han de ser el punto de partida de nuestro esfuerzo investigativo. La nación, y sus tensiones con el sistema-mundo, será aquí rescatada más allá de los afanes postmodernos de disolverla, pues inevitablemente define intenciones autorales e imaginarios⁵².

⁵² Ignacio Álvarez, investigador de la literatura chilena de la Universidad de Chile, realiza la misma apuesta cuando va al rescate de lo nacional en el apogeo de la postmodernidad (2004) siguiendo esta perspectiva de Jameson (1991) sobre la alegoría nacional. Al cuestionarse sobre las alegorías nacionales y el valor que ellas tendrían en la producción más reciente, cita el trabajo de Grínor Rojo, Alicia Salomone y Claudia Zapata, *Postcolonialidad y nación* (2003), quienes reconocen la “necesidad de retener el principio que afirma la totalidad nacional, que nos parece que es la única garantía de nuestra sobrevivencia y nuestra perduración, independiente de que esa totalidad sea despojada de su carácter homegeneizante respecto de las unidades que la integran” (Rojo et al. citado en Álvarez en línea). Lo anterior no implica desconocer el contemporáneo trabajo de Benedict Anderson (1993) sobre la nación en cuanto una comunidad imaginada y que, por lo demás, alguna vez operó como resolución de un problema (cuando se configuraron las naciones), pero que dentro del mapa mundial (centro/ periferia) pasa a ser parte de un nuevo problema.

Dicha nación será visitada a través de variados ámbitos de la ciudad de Santiago, Valparaíso y algunos otros rincones reales o imaginarios del norte del país: pueblerinos, desolados o, la mayoría de las veces, urbanizados. La ciudad es el *locus* de la producción y circulación de un orden social, nos recuerda Lucía Guerra (2014) al remitirnos a su configuración directamente asociada al nacimiento del capitalismo moderno. Si bien la autora está pensando en la ciudad como un circuito de capital que contrasta con el espacio vivido y diferencial de la experiencia cotidiana, dentro del corpus narrativo sobre el cual estamos trabajando dicha distinción será difícil de discernir, pues las temáticas abordadas por los autores estarán muchas veces cruzadas por su conflicto de pertenencia a un campo literario. No obstante, en este primer apartado nos centraremos en la ciudad como generadora de discursos e imaginarios, más acá de los conflictos de campo que, si bien configuran la pregunta inicial de esta tesis, serán abordados hacia el final de la misma. El periplo que recorreremos será, como ya hemos indicado, circular.

Como señala Fredric Jameson en su *Teoría de la postmodernidad* (1991), hoy asistimos a una supremacía de las categorías espaciales por sobre las temporales. La hipertrofia del espacio en las propuestas modernas tiene que ver, en última instancia, con una reacción contra la retórica de la temporalidad oficial. Vivimos una época en la cual el espacio y la lógica espacial acaban por dominar cualquier tentativa orientada a organizar los aspectos de la cultura. Tal cambio de instrumentos va de la mano con los producidos en los modos de percibir y las formas culturales que catalizan dichos nuevos canales de percepción. Esta situación ya habría sido adelantada por Foucault en su “Conferencia sobre los espacios otros”, allí donde desarrolla el concepto de heterotopía en el que ahondaremos más adelante:

La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso. Estamos en un momento en que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que une puntos y se entreteje (en línea).

El retorno del espacio cuestiona la tesis del primado del tiempo. Como acabamos de suscribir en la cita a Foucault: si el siglo XIX estuvo obsesionado con la historia, ahora

pasamos a un momento donde lo simultáneo, la yuxtaposición y lo próximo /lo lejano operan como categorías fundamentales.

La inclinación de la fenomenología por lo espacial –desde Bachelard (1957) hasta Peter Sloterdijk (2006)– nos permite definir esta característica como propia de la contemporaneidad. La noción sloterdijkiana de espuma alude, en último término, a una teoría de la sociedad en el lenguaje de las multiplicidades-espacio. Las *foam city* o ciudades de espuma, dentro de las cuales se intenta configurar un espacio común concerniente a los tres polos de la vida ciudadana –trabajo, vivienda y espacio público colector–, son organizadas por la literatura urbanística bajo las variables del tráfico y la comunicación. Para Sloterdijk, estos son conceptos que intentan reducir el fenómeno ciudad a las generalidades del cambio de lugar y del flujo de datos. Con el fin de devolver dichos conceptos al espacio real de la ciudad latinoamericana, de modernidad problemática, abocaremos la primera parte de este apartado a los espacios referenciales; ya sea desde: 1. la provincia de un sujeto más bien ubicado al margen, 2. el Santiago habitado por una clase media o clase media alta o 3. la ciudad como un ámbito subjetivado desde la intimidad y el género de la autoficción. Estos últimos constituirán una bisagra para continuar con lo que sigue.

Tras detenernos en la configuración de los tres tipo de espacios reales señalados, podremos pasar a reconocer aquellos espacios figurales presentes en los textos. A continuación, cuando nos refiramos a aquellos ámbitos, que exceden a los reales, nos estaremos remitiendo al uso e interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias. Finalmente, en un tercer apartado, serán las heterotopías las que definirán el sentido de algunas novelas del corpus, a través de la representación del espacio que ellas nos proponen.

1. Espacios Referenciales

Armando Silva, en su libro *Imaginarios urbanos* (1992), estudia la ciudad como lugar de acontecimiento cultural y escenario de un efecto imaginario. Para ello, se basa en la premisa de Cornelius Castoriadis de las imaginaciones como estructurantes y

estructuradoras del orden social⁵³. El territorio aparece, entonces, como un espacio vivido —diríamos habitado—, marcado y reconocido así en su variada y rica simbología. La ciudad supone un encuadre por parte del observador y no existe previa a esa mirada a la que subyace un deseo latente⁵⁴. Aquella pulsión escópica pone en marcha la fantasía y, de tal forma, genera fantasmas individuales y colectivos que acaban condensándose en imaginarios. Por otra parte, la globalización produce territorialidades mezcladas, pero no una síntesis capaz de apuntar a una territorialidad única: “El territorio alude más bien a una complicada elaboración simbólica que no se cansa de apropiar y volver a nombrar las cosas en su característico ejercicio existencial-lingüístico: aquello que vivo lo nombro; sutiles y fecundas estrategias del lenguaje” (Silva 55). El modo en que se configura la ciudad y se re-crean estos imaginarios va de la mano con la formación de los grupos que están generando discursos dentro de un determinado campo cultural. Por consiguiente, el territorio también se corresponde con espacios de autorrealización de sujetos concretos identificados por prácticas similares, impregnados y caracterizados. En síntesis, el territorio es croquis y no mapa (Deleuze, 1972), pues está en movimiento y experimenta la contingencia de su propia historia social.

Entendido lo anterior, definamos las tres configuraciones de espacios reales en las que nos abocaremos. La primera, de una realidad más radical y descarnada, estará emplazada en Valparaíso y algunas otras regiones de la zona central y el norte chileno. Desde ella se enunciará un discurso más próximo a una subjetividad marginal. La

⁵³ Para Cornelius Castoriadis (1975), la sociedad es creada y a la vez se crea a sí misma. Ella es un ser por sí misma y no debe ser considerada un constructo ajeno que base los procesos de socialización en una simple adjunción de elementos exteriores. Ella es también alterada por dicha realidad efectiva instituida: “Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una representación del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo: pero esto no es un *constructum* intelectual; va parejo con la creación del impulso de la sociedad considerada (una intención global, por así decir) y un humor o *Stimmung* específico —un afecto o una nebulosa de afectos que embeben la totalidad de la vida social” (9). El mejor ejemplo de dichos imaginarios instituyentes puede ser el lenguaje.

⁵⁴ Didi-Huberman, en su texto *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), refiere a la complejidad de un espacio que no se deja medir ni ser objetivado. Allí se cruza la mirada, la nuestra y la de los otros sobre nosotros mismos, por lo tanto, es muy difícil aprehender un ámbito en el que nos vemos tan implicados por el deseo: “El espacio es distancia, el espacio es profundo. Sigue siendo inaccesible —por exceso o por defecto— cuando está siempre allí, alrededor y delante nuestro. Entonces, nuestra experiencia fundamental será sin duda experimentar su aura, es decir la aparición de su distancia y el poder de ésta sobre nuestra mirada, sobre nuestra capacidad de sentirnos mirados” (107). Con todo, se pueden proponer imágenes sobre este espacio, pero siempre desde el trabajo crítico de la memoria; allí donde se enfrenta de modo dialéctico todo lo que queda como indicio de aquello que se perdió. La mayoría de nuestros autores se moverán desde aquella dialéctica con el pasado para poder construir luego sus procedimientos narrativos.

segunda, ubicada principalmente en Santiago, corresponderá a los emplazamientos de sujetos de clase media que, en su afán de movilidad social, muchas veces realizarán trayectos dentro o fuera de la capital que definirán su periplo narrativo. En la primera y la segunda observaremos cierto determinismo del espacio sobre la configuración de clase de los sujetos. Un movimiento en sentido contrario se dará, en cambio, en el tercer punto, cuando nos detengamos en espacios y trayectorias intimistas donde las subjetividades tenderán a ser espacializadas⁵⁵. Volverá a aparecer Santiago o algunos otros rincones dentro o fuera de Chile, pero ellos serán el reflejo de los devaneos y reflexiones de los personajes que por allí transiten.

1.1. Espacios marginales, transitar la región

La marginalidad, la segregación y la pobreza son problemas que se dan en los espacios reales de la urbe y nos producen una mezcla entre extrañamiento y pertenencia: una ambigua sensación despertada por estos universos que parecen estar llegando siempre atrasados a la fiesta del desarrollo. Es precisamente en la destemplanza de ambos sentimientos que viven los personajes de los relatos escritos por aquellos autores que anclan su escritura a las calles de Valparaíso u otras regiones fuera de la capital. En el contexto chileno, es de sobra conocido el escenario del que se define como uno de los principales puertos del país: una región pobre, susceptible a desastres físicos y humanos. No podemos olvidar los incendios forestales que se producen cada año en los cerros de esta ciudad o, de modo más concreto y reciente, aquel desastre que arrasó con las poblaciones del lugar en abril del 2014⁵⁶. Las nuevas narrativas que escriben desde aquí tienden a resaltar la marginalidad y la violencia, a partir de una nueva mirada que ya parece haberse desentendido de la nostalgia del fracaso político. Tampoco se da en ellos

⁵⁵ Emilio Lledó (1991) no cree posible que sujeto y espacio sean dos entidades que puedan diferenciarse. Más aun, considera que: “El ser humano no es sólo un ser en el espacio, sino que es espacio. El cuerpo es nuestra forma de espacialidad. Y ese cuerpo se mueve, cambia, asimila espacios exteriores a él mismo y, sobre todo, descubre en ese mundo exterior que utiliza, la presencia de lo ‘semejante’” (Lledó 18). Esto nos permite constatar la total implicación que existe entre las categorías propuestas.

⁵⁶ El incendio que comenzó en el sector de La Pólvara en Valparaíso alcanzó incluso algunas zonas de la vecina Viña del Mar y se prolongó durante tres días. Considerado el mayor incendio urbano de la historia de Chile, obligó a decretar el lugar como zona de catástrofe.

un intento por moldear los discursos de los más desdichados. Se simula la voz de sujetos subalternos sin que medie una causa política de la que el intelectual suele ser portavoz⁵⁷.

Cristián Geisse (Vicuña, 1977) estudió Letras en la Pontificia Universidad Católica de Chile y hoy está ligado a la misma institución, pero en Valparaíso. Su obra más significativa fue *En el regazo de Belcebú* (Perro del Puerto, 2011). Luego ha publicado otros tres libros de los cuales no reconoce su autoría: *Los hijos suicidas de Gabriela Mistral. Antología poética de jóvenes del valle de Elqui* (Ediciones Inubicalistas, 2010), *El pequeño odioso. Antología de poetas precoces chilenos* (Ediciones Altazor, 2011) y *Los nortes que hay en el norte. Antología de poetas nortinos* (Ediciones Cinosargo, 2014). Tal como lo hiciera apócrifamente Díaz Klassen, cada uno de estas entregas es una especie de novela que funciona como parodia del género de la antología poética. Así, el contenido de los poemas, el arte poética al que cada poeta fingido adscribe y los estudios preliminares escritos por un ficticio y bien caracterizado antologador son elementos de un despliegue paródico. Cristián Geisse, el verdadero autor, no entrega ninguna pista para rastrear su autoría, por lo que algunas críticas a sus libros se han realizado desde este desconocimiento autoral. Natalia Figueroa (2014) refiere a un gesto que bien podría considerarse lúdico, juvenil, simpático o incluso provinciano, pero que sorprende por su inteligencia, arte y conciencia de aquellos lugares comunes de los que parece reírse. Geisse los llama “imbunches”; mezcla de poesía y ficción novelística. Además, es editor de la *Antología de cuentos de Alfonso Alcalde* (Altazor, 2014) y al cierre de esta tesis hemos considerado también los libros de relatos *Ñache* (Bordelibre, 2015) y *El infierno de los payasos* (Altazor, 2013), uno de cuyos cuentos fue re-editado en una versión ampliada por el sello de Planeta, Emecé Cruz del Sur, bajo el nombre de *Ricardo Nixon School* (2016).

En su libro *En el regazo de Belcebú* (2011) nos presenta, tal como se indica en el cuento “¿Has visto un Dios morir?”, un Valparaíso *punga*⁵⁸ y de laberintos monstruosos.

⁵⁷ El subalterno puede conversar, pero otra cosa es apropiarse del discurso —situación comunicativa donde no existe interpelación directa. “¿Puede hablar el subalterno?” (1983) es una pregunta retórica, nos recuerda Spivak a 30 años de la publicación de su conocido ensayo. Si bien Spivak niega la posibilidad de que el sujeto subalterno realmente se apropie del discurso y, en términos literarios, siempre va a existir una representación de la voz del otro; lo que parecen estar reproduciendo los narradores que traeremos a colación en este apartado parece ser más bien el arte de la conversación.

No toda la marginalidad se ha de dar necesariamente a la intemperie. Los espacios cerrados también pueden volverse un ámbito de extrema vulnerabilidad; cuestión sugerida por aquellos pasadizos, los túneles que están bajo la oficina de Aduanas, que conectan los suburbios de Valparaíso en el psicotrópico cuento de Geisse, “¿Has visto un Dios morir?”. Nos da cuenta, en definitiva, de una claustrofobia social. No obstante, se trata de un lugar al cual sólo pueden acceder algunos “privilegiados” del margen que tienen acceso a dichas zonas oscuras y subterráneas de la ciudad de Valparaíso:

Ahora, si eres vivo y conoces a los personajes claves, puedes entrar a distintos laberintos incluso más enmarañados que el de las subidas y bajadas del Puerto. Yo conozco un par de pasadizos secretos y las entrañas del monstruo al que llegas por ellos; callejones a los que nunca entrarán empresarios, políticos ni profesores universitarios. Yo sí (18).

Los subsuelos aparecen entonces como un refugio frente a los desastres y la miseria que se experimenta fuera. El abuelo del protagonista vive en el cerro Jiménez, un lugar de casas destartadas que en cualquier momento serán destruidas por los desastres naturales de la zona: temblores e incendios. La droga que se proponen tomar juntos sólo puede ser conseguida en esos territorios innacesibles, reservados a quienes han sido de una u otra manera expulsados del resto de la sociedad: en los “sucuchos” a los cuales se puede acceder por el boca a boca de quienes osan transitar estos tugurios: “no cualquier toma ñache y uno tiene que conocer las claves para llegar a probarlo” (24).

Tras la psicodélica experiencia, ese espacio referencial real, aunque distorsionado por una experiencia subjetiva común, no pierde la radicalidad de su pobreza y lo inhóspito de su paisaje: “nos paseamos por un Valparaíso todavía más loco, en el que habían escaleras en las que andábamos de cabeza, y nos enredábamos en una selva de volantines” (25). Pese al peligro al que se ven expuestos, al coquetear con la locura, ellos se sienten a salvo en aquel espacio oculto. Al salir a la superficie, en cambio, comienzan a sentir el agobio de una intemperie que los excluye: “Y de pronto sol, un sol tremendo que quemaba duro nos dio en el cuerpo, agobiándonos y picándonos como pica en el

⁵⁸ Según el diccionario de la RAE sobre usos coloquiales locales, “punga” es definido dentro del territorio chileno como aquel que comete actos incívicos para producir molestias o perjuicios a otras personas, especialmente en la vía pública. El “punga” se mueve desde una posición marginal provocativamente intentando despertar el rechazo de quienes pertenecen a otras clases sociales.

norte. Pero no, acá todo era seco y muerto. Y el azul del cielo era tan claro que casi parecía blanco” (30). La luz, en lugar de recomponerlos, resulta cegadora, vela las cosas y los confunde aun más. Todos terminan trastornados, aunque eso al mismo tiempo los hace más fuertes: “Aguantárselas todas y seguir de pie” (34). El más afectado es el abuelo del protagonista, quien sufre un infarto y no vuelve a hablar nunca más. La vivencia común los remite, finalmente, a una indignancia común: la precariedad en la que viven se vuelve patente y compartida. El ver a un Dios morir es reflejo de aquello frente a lo cual el abuelo no podía ser “el único testigo de tanta miseria” (*En el regazo* 34).

Ahora bien, no todas las historias se sitúan en el puerto, pero sí hay un intento por descentralizar los relatos fuera de la capital y situar las anécdotas en distintas ciudades de Chile. Tal desplazamiento podría estar sugiriendo un contraste entre la pureza de los parajes apartados de la urbe y la corrupción de la capital, pero no acaba siendo así. En el cuento “La Negra”, por ejemplo, el protagonista, Ramiro, aspira a recluirse en el cerro, pues considera que la ciudad es peligrosa y negligente. No obstante, de forma casi inmediata este proyecto se plantea como un absurdo, pues las problemáticas de un espacio son fácilmente trasladables a otros ámbitos, aunque estos últimos estén relativamente apartados. Los males de la ciudad tienen un efecto casi pandémico y sugerir un “cambio de aire” es tan *naïf* como seguir creyendo en la movilidad social. Los personajes de Geisse practican una especie de misticismo que les lleva a entender estos males sociales como un lastre que no hace distinciones entre el campo y la ciudad, cuya causa última apunta a una crisis espiritual: “Según él, su ‘aldea’ era suficiente muestra de los horrores de la humanidad: el vicio, la delincuencia, la frivolidad, el sometimiento. Todo eso para él eran síntomas de problemas más profundos: el mundo estaba viviendo en estado de descomposición total” (66). La única forma de resistir un contexto así es ir a la busca de paraísos artificiales. Y en las inmensidades de la cordillera, en Yerba Loca, incluso los animales “andaban por ahí, desesperados buscando esos arbustillos de colores para drogarse” (Geisse, *En el regazo* 75). De ahí, en efecto, viene el nombre del lugar. La locura traspasa las fronteras de la urbe.

El Valparaíso punge de Geisse es también presentado por medio de las pandillas punks que merodean a través de los relatos de Hidalgo (Valparaíso, 1983), en *Canciones punk para señoritas autodestructivas*. Hidalgo estudió Pedagogía en Castellano en la

Universidad de Playa Ancha. Autor de la novela breve *Barrio Miseria 221*, publicada por editorial Animita Cartonera (2007), que luego convertiría en cuento y sería incluido en el libro de relatos *Canciones Punk para Señoritas Autodestructivas* (Das Kapital, 2011); con la que obtuvo el Premio Mejor Obra Literaria en la categoría cuento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Colaborador de medios como *Ciudad Invisible*, *Paniko.cl*, *Indie.cl*, *Disorder.cl*, *60watts*, *Zona de Contacto*, *El Mostrador*, *El Dínamo* y *Rolling Stone*; fue parte del equipo editorial de la revista de asuntos políticos y culturales *Ciudad Invisible* de Valparaíso y director de su suplemento literario: *Inxilio*. Su blog, danielhidalgo.blogspot.com.es, le sirvió como preámbulo y antesala, o *work in progress*, del libro de relatos que nos convoca. A través de dicho libre ejercicio de escritura fue experimentando el universo que compone tal obra: aquellas bandas y películas que le gustaban. Referentes situados en un escenario hostil y decadente, los barrios más miserables de Valparaíso, que pretenden ser expuestos por medio de un ritmo muy acorde a la lectura bloguera: rápido y nunca lineal. Su novela, *Manual para robar en supermercados* (Hueders, 2015), incluida también en la tesis, ha ganado el Premio Marta Brunet a la mejor obra literaria en la categoría de literatura infantil y juvenil.

En “Barrio miseria”, se problematiza la corrupción del espacio y el afán de los gobiernos centrales por quitarle visibilidad, sin hacerse cargo ni de su mal vivir ni de las sucesivas muertes que allí tienen lugar:

El Barrio Miseria solía ser un lugar tranquilo. Una toma de terreno formada en los años de la toma de la presidencia de Frei Montalva, perdida en el lugar más horrible del Cerro Playa Ancha. Las casas se fueron construyendo una a una sobre el sector abandonado del un cementerio y a un costado de un basural. Es decir: si no te acongojaban suficientemente los fantasmas, los ratones se encargaban de estropearle los días. Un año bastó para que la pequeña toma de terreno luciera con casas sobrepobladas tan una-al-lado-de-la-otra que todo el barrio podía escuchar cada uno de tus polvos (46).

El narrador se encarga de aclarar que fue Pinochet quien habría autorizado la habitabilidad del lugar, pese a sus condiciones de pobreza. En efecto, la muerte se viene arrastrando desde la época de la dictadura, pues allí mismo tiraban los cuerpos de los torturados asesinados: “Este Barrio Miseria está tan cercano a la muerte que no extraña para nada que todos terminemos con una bala en medio de la frente” (63). Hay una continuidad del horror y la desgracia que pone en duda las promesas de cambio de la

llamada transición chilena: “Ya son demasiadas muertes, demasiados asesinatos, demasiada violencia. Tanto que ya nos estamos acostumbrando” (52). La miseria, en un contexto como el descrito, acaba naturalizándose y aceptándose. Se parodia un clásico programa de los noventa, *Japening con Ja*, cuyo *jingle* principal rezaba “ríe solamente por reír”, pues implícitamente se está haciendo un llamado a hacer oídos sordos de lo que pueda estar ocurriendo alrededor. Se quiere hacer una fiesta cuando hay lugares donde siguen habiendo maltratos, asesinatos y desapariciones que quedan impunes.

Asimismo, en “Rock and Roll elefante” se revuelve en aquel imaginario del puerto con que se suele venderse en tanto un producto de exportación en contraste con la dura realidad que se vive en sus calles. Valparaíso queda así definido por su capacidad de transfigurarse, por esa doble cara que tiene en la noche, y que en realidad es tal vez la misma de la del día: la postal turística y la festividad algo decadente de “...aquel carnaval transformista y volátil” (Hidalgo, *Canciones* 12). El narrador se declara en contra de esta celebración pintoresquista de la ruindad e indigencia: “La postal de miseria y cultura institucional. La putita exótica del gobierno de turno. El de los artistas domesticados. Un puerto saturado de viejos borrachos y conservadores violentos amantes de la extrema derecha. Basura. Mierda. Basura. Mierda” (15). La idea de basura que es reivindicada en la mayoría de estos cuentos es aquí invertida y adjudicada a los poderosos, razón por la cual es devuelta a su valoración tradicional de escoria.

En su segunda novela, *Manual para robar en supermercados* (2015), Hidalgo vuelve a presentarnos a la chica de clase media alternativa, abajista y masoquista como un arquetipo de mujer que aunque detesta, no puede dejar de sentirse atraído. Y la relación de amor entre el protagonista y la muchacha, Lucy, se ubica nuevamente en Valparaíso. Esta vez sin demasiadas figuraciones o abstracciones alucinadas frente al lugar, pues se trata de un espacio tan precario y a ratos salvaje que sólo puede representársele desde un radical realismo. Así es la descripción del lugar donde vive con sus abuelos y su padre:

En general era un barrio demasiado aburrido. Colgaba del cerro Mesilla, en el límite exacto con Playa Ancha. Cada una de sus casas se había construido así: desafiante y precaria, con las tablas corridas y las ventanas asimétricas, a medio terminar, en picada, como burlándose de la gravedad y de las múltiples posibilidades de un terremoto; porque cuando digo que el barrio colgaba del

cerro no estoy haciendo ninguna metáfora repetida, efectivamente era así (Hidalgo 9).

Se hace imposible referir al entorno a través de juegos metafóricos. La referencia a un barrio colgando no obedece a un universo onírico, surrealista o acaso absurdo. Es una realidad que viven los habitantes de esta ciudad: ni siquiera aquellos que están sujetos a las peores condiciones del margen, sino que las familias de clase media que han decidido asentarse en los cerros de este lugar.

Por otra parte, aquellos prodigios naturales, que remiten a una representación del puerto rastreable en la cultura popular desde fines del siglo XIX en adelante, se toman el espacio en esta novela. El protagonista recuerda haber crecido presenciando el humo de los feroces incendios que suelen asolar Valparaíso. El narrador nos aclara que aquí nunca han sido extraños los incendios: “Siempre se quema todo, es como una ciudad petardo que echa humo con el más mínimo roces, y esos días en que el fuego y el humo se toman todo es como la anarquía pura destruyendo el absoluto” (Hidalgo, *Manual* 12). El fuego no tiene aquí ese carácter alegórico que tendrá, como veremos, en la novela de Alia Trabucco, donde las cenizas que caen en Santiago vienen a representar la resaca de la dictadura y de aquellos muertos que ella dejó tras de sí. El espacio se vuelve allí co-relato de la angustia que viven los personajes por encontrar el cuerpo de la madre de uno de ellos para convertirlo también en cenizas. Tampoco es aquel incendio que aparece al final de *El cielo que pintamos* (Patagonia, 2015) de Carmen Galdames, donde los niños queman la casa del abuelo como una forma de liberarse simbólicamente del encierro de las familias burguesas donde tuvieron que crecer, allí donde acabaron distorsionándose y retorciéndose los vínculos afectivos entre dos hermanos⁵⁹. El incendio en Hidalgo remite

⁵⁹ *El cielo que pintamos* retrata aquella familia burguesa que José Donoso describiera en *Casa de campo* (1978). ¿Qué ocurre cuando los niños son abandonados a su suerte y los padres los dejan solos en una gran casa? En la novela de Donoso, alegoría de la dictadura, los niños se toman el espacio y crean una microsociedad donde el orden de los adultos queda totalmente invertido. En el relato de Galdames, la protagonista y su hermano Matías se quedan en la casa de su abuelo, tras la muerte de este, junto a su amigo Iggy –quien, producto de sus problemas psiquiátricos, debe ir a constantes terapias de rehabilitación. Los tres serán su única protección, dentro de un ámbito cerrado y endogámico. Allí pasarán todo un verano juntos, donde se consolidará la incestuosa relación entre los hermanos. Hacia el final de la novela, la casa que comparten los tres chicos será intencionalmente quemada con el fin de purgar y limpiar aquel claustrofóbico universo social que parece estar condenándolos con la misma intensidad que se da el determinismo social en las clases más desfavorecidas de la sociedad.

a una causa y circunstancias reales y narrar el suceso no obedece a una función connotativa de ningún tipo. Es denotación y materialismo puro.

1.2. Trayectorias sociales

Constanza Gutiérrez (Castro, 1990) es Licenciada en Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado y en el año 2011 obtuvo el primer lugar en el Concurso Roberto Bolaño por el cuento “Arizona”. Luego, el 2013 ganó el Primero concurso literario sobre la ilegalidad de la marihuana en Chile organizado por La Pollera Ediciones y su cuento “Las cinco de la tarde en algún lado” fue incluido en la Antología de la misma editorial: *20.000: diez relatos espeluznantes. Incompetentes* (La Pollera, 2014) es su primera novela y, a pesar de que toma como escenario las protestas estudiantiles de los secundario iniciadas en Chile el 2006, no pretende inscribir su relato desde un discurso político ni mucho menos épico. En una entrevista realizada por Marcela Fuentealba para *Revista Paula* (2015), define su estilo libre y desafectado: “El relato está escrito desde una primera persona que está hablando, y cuando una cuenta historias (‘una’ soy yo, pero también la mayoría de la gente que conozco) intenta que sean graciosas: que la desgracia no sea pura miseria, que la alegría no sea pura presunción. Nadie quiere aburrir a su interlocutor” (en línea).

El espacio real escenificado en la novela de Constanza Gutiérrez corresponde al Santiago Poniente y parece ser un lugar residencial donde viven la mayoría de las familias de los chicos que van al colegio tomado. Todas las casas que rodean al colegio, por una extraña razón que bordea lo alucinatorio o fantástico, se están incendiando. Por lo mismo, hacia el final de la novela el espacio se vuelve apocalíptico, completamente desierto. La protagonista huye del colegio que han decidido finalmente quemar y se separa de sus amigos tal vez para siempre. Toma la Avenida Alemania sin un rumbo claro.

Dado que estamos haciendo alusión a espacios referenciales, ellos operan dentro de un proceso de identificación con el lector que evidentemente funciona en el restringido universo de personas que viven o han visitado alguna vez Santiago de Chile. Es así como funciona el nombre propio según Luz Aurora Pimentel (2010). Nombrar es conjurar y si bien, desde el punto de vista lingüístico, es un acto completamente denotativo y una

identificación sin descripción; para una perspectiva semiótica, tal espacio posee una carga de significaciones que le ha ido atribuyendo gradualmente el autor y la colectividad. ¿Qué puede connotar la alusión a la Avenida Alemania? La pregunta por la clase viene muchas veces supeditada a una configuración urbana que puede ser leída exclusivamente por quienes forman parte de ese modo de disponer el capital cultural y la riqueza, cuestión que en Latinoamérica es establecido en base a una fuerte segregación social. Sólo así puede reflotar la distinción de clase. En este caso, la Avenida Alemania, ubicada en la comuna de San Joaquín, es identificable como un área adscrita a una clase media. Pimentel le llama a esto “una síntesis de constelación de atributos” (54).

Los nombres propios son también importantes en el libro de relatos *Qué vergüenza* de Paulina Flores (Santiago de Chile, 1988). Licenciada en Literatura por la Universidad de Chile; en 2011 obtuvo la beca de creación literaria del Fondo del Libro y la Lectura y el 2014 ganó el Premio Roberto Bolaño, en la categoría cuento, por su relato “Qué vergüenza”. Tras este honor, publica su libro de relatos bajo el mismo nombre con la editorial Hueders el 2015 y es re-editada por Seix Barral el 2016 –distribuido en España, México, Colombia y Argentina. En la contratapa de su libro la reseñan: Romina Reyes, amiga de la autora, destacando que para Flores no hay víctimas del mundo, en la medida en que cada uno construye su propia historia; y Alejandro Zambra, quien hubiese sido su tallerista y le da una plataforma no menor de visibilidad. La agudeza de Flores para retratar a sus personajes sin juzgarlos es puesta de relevancia: “acompaña a sus personajes desde un rincón, y los mira mil veces, con una intensidad extrema. Pero no los agota, no los clasifica, porque los quiere vivos, los necesita vivos”.

Si bien Santiago sigue apareciendo como un ámbito predilecto, Flores también transita a lo largo de sus cuentos por distintos escenarios a través de Chile. Desde un profundo realismo que se vale de una descripción narrativa, dichos espacios quedarán trazados con detalle. Su propuesta narrativa más bien clásica en este sentido sigue en casi todos los cuentos el mismo estructurado orden, tal como señala Cristóbal Riego en *Revista Lecturas* (2015): primero nos presenta el mundo narrado y el contexto de los personajes más importantes con calma y de forma extendida, para luego conocer su interioridad y visión de mundo, y, sólo en ese momento el relato se pone en movimiento cuando dicha estabilidad se quiebra. En el primer cuento, que da título a la obra, se

sugiere un trayecto que bien podría ser co-relato de aquella necesidad de movilidad social que caracteriza a la clase media. Un padre cesante sale en busca de un trabajo junto a sus dos hijas, Simona y Pía, porque no tiene con quien dejarlas en casa. Es el año 1996 y las niñas tienen seis y nueve años respectivamente. Su recorrido por la calle Bellavista resulta agobiante, porque hace calor y la ciudad los violenta con sus rugidos de tráfico y movimiento: “Llevaban más de una hora caminando por el lado de la calle en que pegaba más fuerte el sol. El padre iba unos pasos más adelante. Se había dado cuenta muy tarde de que la sombra iba por el frente, y los autos que bajaban acelerando por Bellavista ya no les permitían cruzar” (9). Ello es experimentado como una abrumadora rutina que parece ser el único panorama vacacional para las chicas.

Los tres personajes viven, entonces, una situación de ocio que contrasta con aquella productividad y aceleramiento que tiene la ciudad incluso en pleno verano. Esto los lleva a tomar distancia de su lugar de origen, ese espacio donde vivían y al que estaban condenadas desde su nacimiento. Para ir a dejar *curriculum* y asistir a las entrevistas, había que alejarse. Se trata de un periplo que se asume mecánicamente, como una tarea cotidiana ineludible: “Desde principios de las vacaciones de verano todas las mañanas eran caminatas largas y extenuantes. Por el Centro, por Providencia, por Las Condes. En general, lugares lindos, limpios y modernos. Lejos de la comuna en la que ellos vivían” (Flores 10). Si bien la narradora no especifica a qué comuna se refiere, nos deja en claro que, pese a no ser una zona completamente marginal, no posee las mismas comodidades que otras partes de la ciudad.

Santiago, como casi toda ciudad en vías de desarrollo o derechamente sumida en el subdesarrollo en más de algunos de sus rincones, posee una distribución basada en aquella metáfora cotidiana que establece la diferencia entre lo alto y lo bajo: donde lo primero corresponde a lo sublime, la virtud, lo refinado; mientras lo segundo se asocia a lo abyecto, al vicio y a lo ordinario. Las ciudades se organizan de tal forma, lo cual viene determinado por las diferencias de clase⁶⁰. Cerca de la montaña se ubica la gente con más

⁶⁰ Según los lingüistas George Lakoff y Mark Johnson (2004), la metáfora no es sólo un recurso de la imaginación poética sino que pertenece también al orden de la vida cotidiana. Bajo el entendido de que “la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosas en términos de otras” (41), el propio lenguaje realiza siempre una operación metafórica. Mas aún, los procesos del pensamiento humano son en gran medida metafóricos. Lo alto y lo bajo operan, en tal sentido, casi en el límite con lo denotativo. Estamos ante lo que Lakoff y Johnson llaman un concepto metafórico (antes que una metáfora en sí), y que

dinero y conforme vas bajando, van apareciendo los barrios más humildes y sencillos. Tras la humillación que el padre vive con sus hijas en la entrevista, luego de que le sugirieran sacarle una foto a las chicas (por un costo aproximado de 20 euros) para poder postularlas a un *casting* de publicidad, debe retornar a su lugar de origen. Y dicho trayecto de regreso es siempre, para cualquiera que no ocupe las altas capas de la sociedad, de bajada: “La tomó de la mano, firmemente, y así emprendieron el camino a casa, siguiendo los pasos rápidos de su padre, Bellavista abajo” (Flores 23).

Estamos a un paso previo de una construcción alegórica que complejizaría el orden de cosas representado. No obstante, aquí más bien funciona la metáfora cotidiana y fosilizada con que opera la distribución de la ciudad sujeta, por cierto, a la lectura de clase que se puede desprender directamente de su discurso. No llega tampoco a ser una metáfora de orden poético, pues permanece anclada a una cotidianidad social. La referencialidad directa responde en un caso como este, tal como señalara Pimentel (2010), a una postura ideológica donde el discurso sobre la clase permanece ligado a aquel realismo descriptivo que caracteriza la prosa de Flores: “[L]a representación del espacio está firmemente enclavada en los cánones tradicionales del realismo descriptivo, para poder después con otro tipo de prácticas textuales subvertirlo como se subvierte el orden establecido de una sociedad en un momento dado de su historia” (169). Flores reproduce en el texto un orden social, donde la vergüenza que siente el padre hacia el final del relato lo enfrentan con la rabia y el resentimiento que le permitirían coquetear con la subversión, aunque ese gesto no se complete del todo.

En el cuento “Espíritu americano”, sobre una mesera que trabaja en el restaurante Friday’s, Flores vuelve a trazar aquellos trayectos que van de la parte alta de la ciudad, allí donde se dan las posibilidades laborales, hacia la parte baja, donde se reside, se ubica el origen y es necesario retornar cada día. Dado un sinnúmero de malas experiencias entre un grupo humano oportunista y competitivo, la sensación experimentada por la protagonista es la de un fracaso generalizado. Tras el paso de los años, se re-encuentra con una de sus compañeras de trabajo y revive todas aquellas vivencias que marcaron su estancia. Al retornar desde el barrio El Golf hasta su casa en Plaza Italia tiene la

se erige sobre metáforas espaciales orientacionales de índole ética, social y física. Se hace necesario desautomatizar tales conceptos que han sido asignados de modo arbitrario y se han fosilizado con el tiempo.

sensación de estarse dirigiendo hacia la nada: “mientras camino otra vez hacia ninguna parte” (119). Su periplo la deja vacía, no lleva ninguna enseñanza o valor a cuestas luego de haberlo realizado. Es como una trayectoria fantasma, una falsa trayectoria.

Bellavista vuelve a aparecer, pero como trastienda, en el cuento “Olvida a Freddy”. La protagonista se recluye en la casa de su madre tras terminar la relación con su pareja. El espacio se vuelve aquí opresivo. No sólo se recluye dentro del pequeño departamento sino incluso dentro de un baño donde es capaz de pasar horas:

Subió los pies al grifo para refrescarse y escuchó los gritos de los vecinos de abajo. Últimamente era su único contacto con el exterior, eso y las onces con su mamá. Había cerrado facebook y pasaba todo el día en un séptimo piso. En una más de las torres construidas sobre los vestigios de casonas antiguas, y en cuyos departamentos vivían inquilinos que ella despreciaba porque nunca saludaban en el ascensor y actuaban como clientes apurados e impacientes. Una indiferencia y desdén forzado por relucir el orgullo de llegar donde habían llegado. Ella tampoco saludaba, e iba de aquí para allá, deambulando casi todo el día por el departamento de cuarenta y cinco metros cuadrados. Impaciente y desganada a la vez, sin orgullo (76).

La alienación que consume a los transeúntes de las ciudad se refleja aquí en los habitantes del edificio, exitistas, acelerados e impacientes. Encerrarse es una forma de poder detener el tiempo para hacer su duelo en calma. Sin embargo, dicho ámbito donde sólo interactúa con su madre y apenas tiene aire por el que moverse acaba por provocarle aún mayor ansiedad. Como señala Lucía Guerra, la casa es un ideologema en cuya elaboración priman determinadas posiciones ideológicas respecto a la experiencia de ser mujer y a los derechos que se exigen en un contexto político determinado. Y en este caso, la casa está evidentemente lejos de brindarle a la protagonista un espacio de confort, lo cual la sitúa fuera de una concepción burguesa del hogar e, incluso, de un sesgo de género donde la mujer quedaría ligada por su “esencia” a lo primigenio natural que encuentra en la casa un co-relato del resguardo de lo materno.

Areco (2015) nos ayuda a comprender algunas de estas representaciones espaciales y trayectorias que hemos subrayado hasta aquí. Su trabajo traza una cartografía sobre la novela chilena reciente tomando en cuenta las escenificaciones que ellas proponen sobre el espacio. De acuerdo a eso, comienza oponiendo las novelas de intimidad a las de intemperie, para luego dislocar la oposición a través de los relatos donde se sugieren trayectorias. Las dos primeras “escenifican imaginaciones espaciales

opuestas: las primeras relacionadas con los lugares cerrados y el mundo de la burguesía, y las segundas con lo abierto y lo proletario. Entre ambas, la novela de trayecto deconstruye esta oposición, al representar tránsitos de diverso tipo: circulares, de regreso y de huidas, a veces emancipatorios, otros deconstructivos” (*Cartografía* 253). Habría, entonces, una tendencia hacia fuerzas centrífugas, o bien, centrípetas que incluso llegan a rozar lo lumpen. Y, en el medio, aparecerían estos trayectos que desarman el binarismo, en la medida en que ni la intimidad ni la intemperie representan salidas reales y permanentes:

De ahí que varias narrativas, a veces las mismas novelas, se oponen a la oposición y la conectan, transversalizándola. Podemos hablar aquí de las novelas de trayecto (que a veces también lo han sido en una parte de la intimidad o en otra de la intemperie) cuyos sujetos pasan del dormitorio a la calle, el living a la plaza, de la familia a la comunidad o viceversa. Los recorridos no siempre son exitosos: hay falsos trayectos, trayectos circulares, que no implican real cambio, o movilizaciones que sí llevan a alguna parte, pero no a la que se esperaba (*Cartografía* 268).

Hasta aquí hemos observado que esa oposición entre lo cerrado y lo abierto puede ser deconstruida incluso sin que medie una trayectoria. Sin embargo, en la mayoría de los casos serán las itinerancias las que movilicen un cambio y puedan dar cuenta de una ideología sobre el espacio que estructure leyes de valor con las que se pueden identificar nuestros autores.

En “Últimas vacaciones” de Flores, por ejemplo, se nos presenta un personaje nómade, “sin paradero fijo” (131). Su condición social lo obliga a estarse desplazando todo el tiempo, a no pertenecer a ningún sitio. De pequeño, lo hacía entre la casa de su madre y la de su abuela. Se nos muestra el barrio de Quilicura, en la zona periférica del norte de la ciudad. Antes de cumplirse su inexorable destino de niño perdido y marginado del sistema educativo, el protagonista recuerda un verano que pasó con su tía Verónica, y sus primas Camila y Javiera, en una playa del norte de Chile: La Serena. Aquí la salida a la intemperie, el viaje al norte y las vacaciones se perfilan antes que como un peligro o una amenaza para los sujetos, más bien como una posibilidad de liberarse y salir de las fronteras del determinismo social, aunque sea de modo momentáneo. El terreno de lo íntimo y de la casa familiar es, en lugar del encierro burgués que acusa Areco en su dicotomía social entre novelas de la intemperie y del encierro, un ámbito precario y de

poco confort: “Para que mi abuela no reclamara por el agua y el gas, solía bañarme con mi mamá o mi hermano, a veces los tres juntos. Y mientras uno se lavaba el pelo, el otro se restregaba un pañito, y jugábamos a escupirnos agua por la boca o echarnos espuma de jabón. Compartíamos esa intimidad que, asumo, entrega la pobreza” (136)⁶¹. Con todo, este es un espacio que el chico finalmente no desea abandonar a cambio de una supuesta mejor calidad de vida. Según Patricia Espinosa (*LUN*, 2015), Flores logra marcar muy bien los bordes simbólicos –en palabras de Armando Silva– que marcan la distancia entre el afuera y el adentro: “Entre los múltiples méritos de este volumen, se encuentra la construcción de atmósferas de encierro. Espacios comunes que mantienen como rasgo vinculante su condición de aislamiento, al modo de una celda, desprovista de adornos, cuyos muros infranqueables marcan un límite con el afuera” (en línea). Desde aquí, la autora es capaz de entrometerse en lo doméstico con arrojo, hasta el sucio detalle e incluso hasta la obscenidad.

1.3. Espacios reales introspectivos: el lugar de la escritura

Cuando los espacios referenciales son subjetivados, se instala de pleno la pregunta por el yo de la escritura. Si bien esto se cruza con la amplia categoría de sujeto, uno de cuyos principales procedimientos serán los juegos autoficcionales o directamente autobiográficos, conviene considerarlos también como una referencia de lugar que, desde el tamiz de la intimidad, transforma aquellos espacios sociales compartidos en ámbitos más propios y subjetivos. Son tales marcas personales las que cargan de sentido los espacios que, como señala Lucía Guerra, son siempre un territorio de alguien, ya sea una colectividad o una persona (204).

A continuación, observaremos tres modalidades a través de las cuales el espacio se interioriza: la escritura de diarios que intentan re-crear y re-inventar la ciudad (Olavarría, Díaz Oliva y Díaz Klassen), la vivencia del amor contenida en un intercambio epistolar moderno pero trunco (Elordi) y, finalmente, la proyección de una experiencia cuyo punto de partida es el espacio virtual (Camila Gutiérrez).

⁶¹ En este caso, se invierte la atribución que Areco (2015) hace de lo íntimo como el ámbito de la burguesía, puesto que se trata de un espacio cerrado y asfixiante que más bien engarza con el ámbito de lo lumpen. En su texto, la autora atribuye este fenómeno al espacio del conventillo: “Una forma que dialoga, pero sobre todo que se diferencia de la novela burguesa de la intimidad (...) Habría que pensar esta modalidad como la quinta columna que deconstruye la dicotomía que propongo” (*Cartografías* 260). Según señala Lucía Guerra (2014), en los espacios marginales lo privado tiende a devenir en público, puesto que ámbitos como el conventillo configuran un “sitio de los afectos y los conflictos en una comunidad que, por su cercanía física, constituye una versión diferente de la familia” (125).

Entre ciudades de papel

Rodrigo Olavarría (Puerto Montt, 1979) estudió derecho en la Universidad de Concepción y finalmente se licenció en literatura en la Universidad de Chile. Es en principio más conocido como poeta y traductor. Becario de la Fundación Pablo Neruda durante el 2001, sus poemas han sido publicados en revistas como *Plagio*, *La Poesía*, *Señor Hidalgo* y *La Estafeta del Viento*. El año 2003 recibió una beca de creación literaria para escritores noveles del Fondo del Libro y la Lectura. Ha publicado en diversas antologías de poesía en Santiago y Concepción. Fue, además, coorganizador de los encuentros latinoamericanos de poesía llamados *Poquita Fe*, realizados en Santiago los años 2004 y 2006. Como traductor del inglés al español, ha destacado su trabajo con la obra de Sylvia Plath, Lewis Carroll, Ezra Pound, Patti Smith, Sam Shepard y Allen Ginsberg. De este último, se adjudica la edición de *Aullido* (Anagrama, 2006), *Madrid 1993* (Círculo de Bellas Artes, 2008) y *Kaddish* (Anagrama, 2014). Sin abandonar su temperamento de poeta, tras lanzar *La noche migratoria* (2004), debuta en la narrativa con *Alameda tras las rejas* (Calabaza del Diablo, 2010). Su libro, *Cuaderno esclavo* (Hueders, 2017), está pronto a ser publicado en Chile. Para efectos de esta tesis, hemos utilizado una versión inédita, aunque prácticamente definitiva.

La primera novela del autor, *Alameda tras las rejas*, nos sugiere desde su título un recorrido a través de la ciudad que poco tiene de liberador: la avenida principal de Santiago (Libertador Bernardo O' Higgins, pero llamada desde siempre la Alameda) se halla tras las rejas. Su itinerario es seguido casi por inercia, algo borracho y triste, para poder desandar los caminos andados junto a una ex pareja de la que necesita olvidarse. Nuevamente el duelo amoroso se nos aparece como una excusa para terminar desvariando, ahora sí bajo la modalidad del diario o del cuaderno –que suele tener un carácter aún más antojadizo, fragmentario y anecdótico que el diario–, sobre aquello que va quedando alrededor. Un periplo a través de Santiago y Puerto Montt, ciudad de origen del narrador y también del autor –quien cierra con ello el denominado pacto autobiográfico–, que no logra ser liberador sino que lo remite constantemente a su condición de esclavo, determinado por el encierro. Sale a transitar el espacio a las tres de la mañana y en bicicleta, solamente por avanzar sin que importe el destino ni se proponga

llegar a ningún sitio en particular: “Tengo todo para no tener nada, eso me digo cuando apago un cigarrillo. Tengo todo en la cárcel y nada aquí cerca” (*Alameda* 80). Luego, el espacio, tal como veremos sucede en Elordi, es completamente subjetivado. No importa la referencialidad de las calles como sí esos universos interiores a los que ellas remiten⁶². Él pretende huir de la ciudad como huye de su desamor, puesto que la misma ciudad lleva nombre de mujer: “En todas las ciudades existe algo de que huir, yo lo sé. Todas las mujeres que he amado tienen nombre de ciudad” (87). Y luego continúa con una reveladora alusión a las emociones en tanto una geografía:

Las emociones crean geografías, delimitan la ciudad en que el sujeto se mueve, las calles se evitan, las calles se crean y se recrean en un tránsito que no es ajeno a las lecturas históricas que emanan de su naturaleza de constructoras de relaciones de poder, si hablamos como Foucault. Sobre el mapa de la ciudad de cada individuo se superponen los mapas del resto de los peatones delimitando el campo de batalla donde los esclavos revientan sus corazones, el espacio de la guerra que no es ajeno a confidencias trasnochadas del estilo “te amé en una calle que ya no existe” (87).

Sus tribulaciones internas están, en última instancia, determinadas por ese territorio al cual su cuerpo se acopla incidiendo también en él. El espacio se vuelve un campo de batalla donde todos luchan por sobrevivir a los demás, a las miradas de los otros, a la caída que significa salir de sí y encontrarse con otras personas que pueden llegar a resultar demoledoras. El amor es experimentado como una batalla de la cual el narrador se declara un soldado o un esclavo: “Si admites que busca algo en esta batalla, si admites que tras la puerta de esta casa hay una guerra, si cada día caminas por esta ciudad y piensas en geopolítica, amigos y mujeres, debes admitir que esta mujer no puede ser” (9). La batalla se libra en una ciudad donde el yo se vuelve ajeno y tiende a perderse.

El personaje se inmiscuye en rincones de la ciudad que nadie suele habitar, allí donde poca gente osa entrometerse. A horas insólitas, nos dice, no sin una cuota de cinismo, que sólo podría ir a un bar o a un circo: “es demasiado temprano para ir al circo y demasiado tarde para encontrar un bar abierto. Los únicos despiertos en toda la ciudad

⁶² El narrador pretende establecer una correspondencia entre el paisaje interior del protagonista y aquel escenario que lo rodea. En *Cuaderno esclavo* (2017), su segunda novela, según conviene adelantar aquí, fantasea con esa idea que viene dada por la lectura. Desde lo escrito es posible establecer dicho co-relato: “...me puse a leer sintiendo que cada inflexión en el paisaje tenía un efecto en los habitantes de la ciudad, que no cabían dudas de las razones por las cuales todos los días en Ipanema la gente se reúne para aplaudir la puesta de sol detrás de los dos hermanos” (Olavarría, *Cuaderno* 41).

son los repartidores de diarios. Podría incluso decir que los únicos que hacen ruido en toda la ciudad son los perros, los lecheros y yo” (55). Es la ciudad oculta, la misma de los autores porteños, pero allí donde lo bajo no remite necesariamente a una posición marginal, sino más bien a emociones difíciles de asimilar, al deseo y a la desolación que casi siempre le sigue cuando lo añorado acaba por alejarse y desposeerse: “A veces extrañas no sólo el bar del pirata que guardaba cadáveres en el refrigerador sino también esa ciudad de subterráneos en que fuiste feliz durmiendo con tus amigas y sus novias” (26). Y es bajo tal sentimiento de desposesión que incluso la vuelta al origen, a esa ciudad natal que es Puerto Montt, supone también un proceso de extrañamiento: “Quieres huir y apenas se hace posible, sales por la puerta y caminas hasta tu casa subiendo el cerro que creíste tu territorio y hoy ha probado ser carne de constructoras” (*Alameda* 25). Su antigua casa, pese a ubicarse en una zona aislada y protegida, también ha quedado expuesta a los supuestos avances del progreso y de aquella modernidad a medias instalada en las ciudades de nuestro continente. Es el día del cumpleaños de su abuela y esta distancia respecto a lo propio y al origen hacen sentir al protagonista la fragilidad de sus vínculos: un mal nieto, mal sobrino, mal hijo. El espacio vuelve a trasuntar un caos y un desasosiego interno. Las trayectorias espaciales son, en última instancia, trayectorias emocionales y recorrerlas es la única opción que queda para poder reponerse del fracaso amoroso: “En el trayecto entre diagonal paraguay y rosas / las sombras se dilataban bajo la luz de los automóviles, / el caso es que hoy, tras un año de observación y estudio, / un tiempo en que cada vacío tuvo su espacio y su muerte, / me atrevo a discurrir especulativamente sobre ti” (*Alameda* 8). El movimiento a través del espacio posibilita la escritura, el discurrir sobre el otro; aquel objeto/sujeto amado y perdido.

Si bien el segundo libro de Olavarría, *Cuaderno esclavo* (Hueders, 2017), propone una salida más radical fuera del horizonte de lo propio e inmediato (un viaje a Río de Janeiro); la estructura dramática es la misma: un cuaderno escrito para poder, en principio, dar cuenta de un duelo amoroso acaba por desvariar sobre variadas reflexiones acerca del amor, la literatura, los viajes y lo perdido. Con todo, salir del país es también superar, aunque sea momentáneamente, cierta posición de marginalidad —no en sentido social, pero sí emocional—: el desamor es experimentado con cierta liviandad y distancia, pues ya no resulta tan desgarrador como en su primer cuaderno. Hay un proceso formativo donde

el protagonista abandona a ese joven de 19 años que “[v]ivía en un país lejano como el punk y la salud” (24).

El personaje aquí divaga con lo que significa la condición de extranjería, aunque se trate de un estado momentáneo del cuerpo y el espíritu: “Busco una tienda de discos en medio del tumulto de seres humanos que deambulan por el centro de la ciudad, nadie me mira, nadie me ve y entonces recuerdo: “La notoriedad consiste en viajar de incógnito” (*Cuaderno* 46). Esa capacidad de ser invisible y perderse en una multitud resulta placentera y, por cierto, liberadora. Parece ser aquí que, no obstante la condición de esclavo de la escritura, hay una liberación mayor en el personaje. Si bien ambos títulos sugieren un acto de subyugarse, *tras las rejas* y *esclavo*, hay un movimiento de progresiva emancipación que viene determinado por una toma de lugar dentro del espacio físico. Salir del ámbito propio entrega también la posibilidad de exceder las limitaciones del yo, ese que encerrado en el diario íntimo parece completamente volcado a sí mismo: “Todo viaje fuera del hogar es huir de la matanza de los inocentes, de Herodes, de la patria, la ley, el hogar paterno y la asfixia de la individualidad” (*Cuaderno* 37). Con todo, más allá de ese afán que muestran muchos de nuestros autores por escapar de las fronteras nacionales y abrazar al mundo, siempre se está retornando a Chile y al origen. Así lo ilustra su amigo César, quien viviendo en Barcelona y a falta de dinero decidió irse a trabajar en un bar de Malta, donde al contrario de lo que podría suponerse, se vio invadido por una terrible sensación de claustrofobia:

Me dijo que nunca se había sentido tan aislado en la vida, que se sentía de vuelta en Chiloé y que en su cabeza Barcelona empezó a ocupar el lugar que antes ocupaba Puerto Montt, Italia se convirtió en la isla grande, Nápoles en Castro, Sicilia en Lemuy, Catania en Puqueldón y Malta en Apiao. Estaba en el lugar más remoto del mediterráneo y no paraba de preguntarse de qué se estaba escondiendo (95).

La incapacidad de desprenderse del territorio propio, y de la determinación que este ejerce sobre nosotros, acaba resultando opresiva y asfixiante. El espacio nacional se vuelve ubicuo donde sea que los sujetos se desplacen. De hecho, se tienden a mezclar las referencias, entre el sur de Chile y Río de Janeiro, por ejemplo, sin marcar las distinciones: “Dos de mis lugares favoritos en el universo son Urca y el Perfect Place, la punta de un cerro deshabitado en Puerto Montt con vista al Seno de Rolancaví a toda la ciudad, al mar y al cielo austral” (*Cuaderno* 37).

La gran contradicción que nos expone Olavarría en su segunda obra, al igual como sucede en otros de nuestros autores, también puede sintetizarse como una tensión espacial entre la intemperie y el encierro. Santiago, en tal sentido, resulta mucho más asfixiante que su natal Puerto Montt. Ubicada entre dos cordilleras, es un valle donde se acumula el smog que colorea los atardeceres:

Crecí en una ciudad que mira hacia el mar, una ciudad que parece estar a punto de zarpar rumbo a los canales australes. Hoy vivo en una ciudad que no mira en ninguna dirección en particular, que está en un agujero lejos del océano Pacífico y sus puestas de sol (...) Nosotros seguiremos mirando la cordillera teñida de rosa y fucsia, siempre de espaldas al sol (*Cuaderno* 42).

Tener el sol en las espaldas obliga al personaje a hacerse cargo de su posición en el mundo, pues no habría de ser ennegrecido por dicha luz. Escribe un cuaderno en donde la intimidad y su situación amorosa parecen ser lo más relevante. No obstante, el narrador expone también un deseo de dar con una misión vital más heroica y que lo ubique dentro de una lucha social, así como lo hicieron sus padres combatientes. No quiere ser esclavo exclusivamente de su escritura sino de una causa que tenga mayores alcances colectivos. Y ello se manifiesta en su intento por exceder los ámbitos más inmediatos y de confort. Se resiste a esa idea de ciudad confortable que él mismo dibuja en su cabeza cada vez que ha migrado en busca de una mejor oportunidad; de Puerto Montt a Concepción o de Concepción a Santiago: “Eso es lo que ofrecen las grandes ciudades cuando nos llaman. Todas ellas son santuarios donde esperamos abandonar nuestras muletas” (50).

Como observaremos en mayor profundidad cuando nos detengamos en las características de este formato propio de la autoficción y en los procedimientos con que Olavarría trabaja, el autor nos propone movernos por zonas límites: entre el territorio propio y el ajeno, entre los barrios de Santiago, entre un cuaderno perdido y uno nuevo, entre lo que ya no está y lo que sigue allí. Así es su vivencia amorosa, de escritura y su conflicto entre el encierro y el paisaje situado a la intemperie: “Ayer estuve de pie en una frontera, un lugar donde de noche se hace evidente la separación entre un nosotros y un ellos, un límite que casi coincide con la separación entre Santiago Centro y San Joaquín” (109).

Luego, Antonio Díaz Oliva (Temuco, 1985) nos aporta una completa biografía sobre sí mismo en su blog antoniodiazoliva.com: autor de la investigación *Piedra Roja*:

El mito del Woodstock chileno (Ril Editores, 2010), donde comenzó a adentrarse en los vericuetos de lo que sucedía con la psicodelia de los setenta en el insólito escenario local. Ello luego será autoficcionalizado usando la figura de Nicanor Parra y su propia historia de adolescente crecido en los ochenta, lo cual dará por resultado la obra seleccionada aquí: *La sogá de los muertos* (Alfaguara, 2011). Artículos suyos han aparecido en revista *Qué Pasa* (Chile), *Revista de libros* de *El Mercurio*, *La Tercera*, *La Nación*, *Rolling Stone*, *Mundo Diners*, *Gatopardo*, *Telégrafo*, *Zona de obras*, *Letras Libres*, *El Malpensante*, *Dossier*, *Paniko.cl* y *Cinépata.com*, entre otros medios. Gracias a una beca Fulbright cursó un Máster en escritura creativa en la Universidad de Nueva York y es editor de “20/40“, serie de libros digitales que reúne a escritores latinoamericanos residentes en Estados Unidos. Además, ha traducido textos de J.D. Salinger y José Donoso. Su último libro de relatos, *La experiencia formativa* (Ebooks Patagonia, 2016), acaba integrándolo a una editorial independiente.

En *La sogá de los muertos* (Alfaguara, 2011), Antonio Díaz Oliva comienza mostrándonos un paisaje de infancia. No especifica indicaciones de lugar, pero parece ser un sitio tranquilo donde la gente sale a regar por las tardes y se pasean los perros sin problema. Nos habla de pasajes y no de calles, es decir, se trata de un barrio residencial – luego sabremos que se refiere a La Reina, allí donde también vivió Nicanor Parra con su familia– que se corresponde con las configuraciones de ciudad más propias de los ochentas. Es allí, entre Ñuñoa y La Reina, donde el colectivo del padre del chico intentará enarbolar la imagen de Nicanor Parra. Se mueven en barrios de clase media dentro de los cuales la vida es organizada según las costumbres previas a una consolidada sociedad neoliberal, paranoica y peligrosa: “Un sector raro, a medio camino entre una población y las casas adineradas en la cima. Ellos vivían en casas medianas, metidas en pasajes donde todavía la vida de barrio era importante, donde el almacén funcionaba como punto de encuentro entre los vecinos” (*La sogá* 85). Un niño que ve dibujos animados es puesto al centro de la escena. En la segunda parte de la novela re-aparece este niño, pero ya más crecido. Es el año 1994 y él, a sus 13 años, ya puede tomar el bus que va del colegio hasta su casa al final de Larraín hacia arriba. Crecer es poder moverse solo. El proceso formativo del protagonista guarda relación con la autonomía para desplazarse. Y se desplaza conociendo también otras realidades sociales, los dos extremos de clase respecto

a los cuales él se halla justo en medio: casas de gran tamaño con piscina y rejas electrificadas, ubicadas en las partes más alta de la ciudad; o poblaciones de niños ociosos y amenazantes a través de las cuales debía pedalear muy rápido porque le intimidaban.

Finalmente, la tercera parte está dedicada a este niño ya hecho mayor y de pleno seducido por la literatura. Está fechada en el año 1997. Parte importante de su experiencia de formación pasa por la relación conflictiva, de cercanía y distancia, que tiene con su padre. Ello es expresado, como ya indicamos, a través de las trayectorias espaciales. De algún modo, el niño sigue a su padre, re-transita sus mismos pasos. Ya sea a través de la comuna donde vive y que durante 1994 fue empapelada de carteles alusivos a Nicanor Parra o, años más tarde, hacia la casa ubicada en el barrio Concha y Toro, más abajo del centro de la capital, allí donde se reunía el colectivo de reivindicación artística. El chico se decide a abandonar la escritura de esa bitácora el mismo día que sabe que ya no verá más a su padre.

El autor nos lleva, además, a un escenario real y a una circunstancia que, sabemos, verdaderamente tuvo lugar allí: el Primer Encuentro de Escritores Americanos en la Universidad de Concepción (en los 60). Aquí es donde se cruzan dos temporalidades y realidades diferentes: la del personaje público en una circunstancia histórica identificable; y la personal de un poeta llamado P, de Pablo –luego sabremos, padre del niño que aparece en la primera parte–, quien es un fehaciente admirador de Nicanor Parra, también asistente al congreso señalado, donde participaron Gonzalo Rojas, Jorge Teillier, Volodia Teitelboim y Ernesto Sábato. En cuanto a la primera, el libro traza el recorrido cultural que hiciera el poeta *beat* tanto por el sur de Chile en busca de chamico, una droga alucinógena, como por la capital:

Ginsberg se pasea por el mercado central donde come una cazuela, pero sin carne porque es vegetariano. Ginsberg duerme en la casa de los Parra todo el tiempo, habla con Violeta y juega con Ángel, el hijo de esta. Ginsberg visita la casa ubicada en Estación Mapocho donde reside Pablo de Rokha. Ginsberg va reiteradas veces a Il Bosco, el célebre bar, y conoce la bohemia capitalina (41).

Y por aquellos mismo escenario deambulará P. motivado por su fanatismo hacia Ginsberg y Parra. Merodeará la casa de la familia Parra en La Reina y husmeará entre sus rejas; la cual se ubica en una zona rural que, con el paso de los años, se ha ido poblando y

modernizando. Representa un *locus amoenus* ya perdido por los avances de la civilización, allí donde se desarrollaba la cultura y Parra estaba encerrado en su habitación sujeto a ataques de creatividad, anotando fórmulas y versos en su cuaderno.

Las trayectorias que el libro de Díaz Oliva está poniendo de relevancia guardan relación con los circuitos de los libros y las ideas: cómo los escritores viajan con sus poesías y narrativas de un lugar a otro. Cómo llegan a reunirse todos en Concepción y cómo P. accede, por ejemplo, a *El Aullido* de Ginsberg: gracias a un gringo que decía conocer a los *beatniks* y que había llegado a Latinoamérica trayendo copias de poemarios y novelas que él mismo traducía y vendía en puestos artesanales. La situación es tan absurda cómo puede ser la arbitrariedad con que viajan los libros dentro del sistema-mundo. La novela nos hace referencia a los textos reales del autor y llama al lector a ampliar la información por medio de citas bibliográficas. Así es como nos remite a *Las cartas del yage*, donde Ginsberg le escribe cartas a William Burroughs contándole de su experiencia con la ayahuasca, y que fueran efectivamente escritas entre 1953 y 1960 (publicadas en 1963): un libro que el gringo de las ferias de artesanía vendía bajo el título de *La sogá de los muertos*. Un libro que en realidad corresponde, en una puesta en abismo, al que estamos leyendo del autor. “La sogá de los muertos” es la traducción del quechua al castellano de la palabra ayahuasca.

Tras años sin publicar y vivir una larga temporada en EE.UU, Díaz Oliva nos sorprende con su segundo libro, esta vez de cuentos, *La experiencia formativa* (Ebook Patagonia, 2016), donde el espacio referencial está en gran medida ubicado en el extranjero. La preocupación que tienen los narradores de este apartado con el acto de escritura y, además, los modos de situar tal ejercicio en un horizonte de circulación; es coherente con esta segunda entrega del autor, pese a los años transcurridos entre uno y otro lanzamiento. En la medida en que la subjetividad autoral sigue siendo puesta al centro de la narración, el espacio tiende a quedar definido también desde lo introspectivo. Todos nos hace suponer, incluso con referencias reales a Coney Island, por ejemplo, que la mayoría de relatos se ubica concretamente en la ciudad de Nueva York. Aunque sus protagonistas suelen ser escritores que buscan darle un sentido al hecho de novelar una ciudad tan inmensa como esta, lo cierto es que se quedan con la sensación de que es imposible. Es el caso de “La ciudad ya escrita”: la experiencia urbana produce una

sensación de vacío, cuestión que es ilustrada a través de infinitos paseos en metro, donde el protagonista ve una mujer que lleva un gato en una de sus bolsas: “Al levantarlo [el gato], todos en el vagón miran como se mira en Nueva York: con una mirada que no percibe nada” (104). Hay una sensación de ajenidad que sumerge al protagonista en una profunda melancolía. Su condición de extranjero lo termina arrojando a un futuro que verdaderamente no quiere asumir porque siente que no le pertenece: “El metro se detendrá, las puertas se abrirán y caminarás. Aunque en realidad no sea tu parada. Y tampoco tu ciudad” (105).

El espacio busca completarse hacia delante, hacia lo que está por venir; como una ciudad moderna que está siempre prometiendo nuevos estímulos, nuevos movimientos, nuevas mercancías; pero que prefiere obviar su tensión con el pasado: “anotas en tu libreta que esta es una ciudad que se lee hacia delante, a partir de sus infinitas posibilidades, y no desde su pasado mitificado hasta la médula” (94). El protagonista se ubica justo en medio, en esa zona fronteriza que hemos intentado poner de relieve en el trabajo de Olavarría, en un presente inmóvil donde la actitud sombría parece dominar el tono de la narración⁶³.

Finalmente, Francisco Díaz Klassen (Santiago de Chile, 1984) será otro autor que tenderá a una interiorización del espacio. Licenciado en Letras Inglesas en la Pontificia Universidad Católica, luego realizó un magíster de escritura creativa en la Universidad de Nueva York. En 2011 fue seleccionado –junto con Nona Fernández y Diego Muñoz como representantes de Chile– dentro de uno de los “25 tesoros literarios a la espera de ser descubiertos” por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. El cumplido de “tesoro” apunta al hecho de que se trata de autores que se han consolidado en sus países, pero aún no alcanzan notoriedad fuera de él. *El hombre sin acción* (Forja, 2011) fue escrita gracias al Premio Roberto Bolaño 2010. Autor del blog de ficciones *Tough guys don’t dance*, ya nos había sorprendido previamente con una antología apócrifa de doce autores ficticios bajo el título *Antología del cuento nuevo chileno* (Forja, 2009). Puede leerse como una recopilación de cuentos, o bien, como una novela sobre su antologador

⁶³ Este perfil, por momentos escéptico y a ratos estoico, que parece marcar el temple de algunos de los autores de nuestro corpus, cuyo ejercicio literario es trasladado al espacio textual por medio de distintos mecanismos autoficcionales, será analizado en profundidad en el siguiente apartado sobre sujetos y retomado cuando acabemos nuestro trayecto circular reubicándonos ante la pregunta por el campo literario.

también ficticio: Orlando Martínez, un académico colmado de títulos y *papers* publicados en EE.UU, aunque prácticamente ignorado en Chile. Finalmente, desde su residencia en EE.UU, publica una tercera obra sobre una pareja de dos jóvenes chilenos que experimentan el desgaste de su relación mientras viven en Nueva York: *La hora más corta* (Alfaguara, 2016).

En *El hombre sin acción* (2011), Díaz Klassen nos representa más bien pasajes interiores. Si bien la novela se emplaza entre Santiago, Barcelona y Madrid, el proyecto de escritor Cristóbal Block, cuya muerte es anunciada desde un comienzo; las inactivas reflexiones –como sugiere su título– que el libro nos propone tienden a anclarse a zonas íntimas que más bien tienen relación con el espacio de la escritura y la conversación: los diálogos entre la pareja de catalanes que perdió a su hija, entre la madre del joven y el hombre de la pareja y los cuadernos que Block dejó inconclusos. Todo lo que es puesto alrededor acaba siendo interiorizado. El protagonista, de hecho, nos propone una incipiente poética o más bien una serie de mandamientos que como autor no podrá incumplir, en unos de cuyos puntos se exhorta a sí mismo a no escribir cuentos sobre el espacio exterior. Pese a que puede estar haciendo referencia a un universo de ciencia ficción o a todo lo que excede la alusión al planeta Tierra, puede leerse como una resistencia a dar cuenta de los contextos y los territorios reales por donde transitan los personajes.

En *El hombre sin acción* serán más prioritarios los cuestionamientos internos y la exposición de los fracasos más íntimos del protagonista. Sólo en algunas ocasiones, dichos devaneos personales dispararán contra el espacio, como cuando escribe desde Barcelona, por ejemplo: “Odio este país, odio esta ciudad. Sus olores, sus calles, sus acentos (...) Sé que es un llanto inútil: también estoy desfasado de Chile, tampoco allí habría de sentirme interpelado. Santiago es, como decirlo, un recuerdo que no llega a ser, un olvido irrecuperable. Aquí, en cambio, todavía cabe la posibilidad, todavía se puede crear algo” (121). Dada la obsesión que tiene con la escritura, y principalmente con la idea de llegar a convertirse en escritor, cualquier apropiación que haga del espacio pasará por la posibilidad que este le brinda de poder cumplir sus objetivos. Qué ciudad le resulta más narrable, cuáles calles despiertan en él la necesidad de referirlas, dónde los personajes resultan más interesantes: serán preguntas absurdas, puesto que el ámbito

exterior nunca estará verdaderamente anclado a su narrativa. Más bien se tratará de dar con aquel lugar donde pueda desarrollar su escritura, es decir, en este caso, allí donde exista un punto incómodo de disconformidad y cuestionamiento.

Bajo esta situación del espacio, que no resulta determinante para personajes que en realidad están hundidos en sus cavilaciones, es esperable que los lugares puedan confundirse, solaparse, encabalgarse sin problema. El protagonista nos cuenta de una charla que Sonia, la catalana, tiene con una amiga donde le explica su crisis matrimonial. El bar donde ellas están reunidas es traslapado con Chile, como demostrando una intercambiabilidad de elementos perfectamente trasladables de un país a otro:

Si el bar Galicia, en vez de la esquina de la Gran Vía con Entença, en vez de en Barcelona, estuviera en un pueblo perdido al sur de Chile (o al sur del mundo, digamos), en este momento se escucharía el sonido incontestable del silencio: ráfagas de viento, el aullido que profiere un perro ausente, hambriento, el eco de unos pasos en el pavimento de una carretera lejana... Pero esto es Barcelona, esto es la Gran Vía, esto es Entença, esto es el bar Galicia (141).

Se opone, sin embargo, el tráfico de una ciudad europea a la calma y la inalterabilidad del espacio en una zona del sur de Chile. El ruido y el silencio, la multitud y la nada.

En un momento, Cristóbal Block se refiere en sus diarios a su cuento favorito: *La ciudad desconocida*. No tiene certeza de quién lo escribió o si más bien fue un cartel que vio cuando iba en el tren entrando en Oviedo. Lo cierto es que aquella ciudad figurada es nuevamente la expresión de los devaneos más internos de quien la enuncia. En la historia, el protagonista camina hacia el corazón de la ciudad para ir a un edificio en cuya fachada está escrito su nombre. El entorno parece más bien vacío, como si exclusivamente se le quisiera conducir hasta esa construcción que no remite más que a sí mismo: “Entonces miró el camino que hace un momento había recorrido, las calles de una ciudad desierta en medio del invierno, y sus ojos se humedecieron” (*El hombre* 131). De ahí que concluya aseverando la clausura de la mente y el desasosiego que produce la soledad del uno mismo por sí mismo. Su alusión a dicho enrarecido espacio y que improbablemente coincidía con un cuento real, o acaso tal vez escrito por el propio personaje, era más bien una metonimia de su manera de sentir y experimentar la escritura, sobre todo cuando esta se acerca al género diarístico: “Yo soy ese hombre. La ciudad desconocida es la mente humana. Y el llanto lo produce el encierro” (131). Finalmente, los espacios se vuelven casi un reflejo en continuidad de los sujetos.

Cartas de amor y la metáfora de la pecera

En *Oro* (2013) de Ileana Elordi el espacio aparece condensado al interior de lo escrito: en las impresiones que deja una ruptura amorosa y el intento por retener esa historia de amor en los límites de la epístola o, en su versión más moderna, el correo electrónico. Ahora bien, dichos mails escritos por la protagonista a su ex pareja nunca serán remitidos. Se trata, por tanto, de un formato distinto; el de la carta imposible porque nunca es enviado a su destinatario: “Mandar cartas dentro de este vasto universo virtual es como mandar mensajes en botellas al mar. Sólo que aquí no sé dónde flotan” (8). En tal sentido, configura el mismo encierro de escritura atribuible a un diario. El entorno de la protagonista intentará ser aprehendido aquí, convertido en aforismo o en una imagen poética. Finalmente, tras lograr olvidarse y reponerse, ella se decidirá a recopilar todos los correos escritos únicamente para sí misma.

Ileana Elordi (Santiago de Chile, 1990) es artista visual e hija del escritor y poeta Santiago Elordi, quien fundara la *Revista Noreste* junto al escritor Beltrán Mena a mediados de los ochenta. Situada desde una relativa distancia con el mundo de las letras, pese a su padre, en gran parte de las entrevistas señala que nunca pensó publicar *Oro* (Libros del Pez Espiral, 2013) y, de alguna forma, ese acto inmotivado y en cierta medida intrascendente (en el buen sentido del término) acaba plasmándose en su escritura. La novela reproduce los correos electrónicos que le habría escrito a su ex pareja, pero que nunca se animó a enviarle, por tanto, la autora declara jamás haber pensado que eso podría haber sido convertido en una novela. Ahora bien, por otra parte, tan alejada del mundo de las letras tampoco está. Su filiación directa a un escritor la ayudan a ubicarse en el campo, a pesar de que ella juega con ello y en la misma novela, desde un pacto que confunde autora con narradora, declara plagiar a su padre constantemente. Con el afán de homenajearlo, publicó una suerte de antología donde rescata los mejores textos de este periódico poético: *Noreste. 1985-1990* (Editorial Lastarria, 2014). Por último, formó parte de la comitiva chilena que fue a la Feria del Libro de Guadalajara el 2014.

En *Oro*, la ciudad es conceptualizada y recorrida desde las divagaciones de la conciencia. No hay una identificación de espacios reales cuyos referentes puedan ser rastreados como la correspondencia establecida entre un mapa y un territorio. Santiago es

habitada desde las fantasías y aquello que tenga relación con el amor y el desamor aparece como prioritario: “Esta ciudad es curiosa, quizás la única en el mundo que fue fundada por una pareja de enamorados: Pedro de Valdivia e Inés de Suarez. Años después los mapuches extrajeron a carne viva su corazón enamorado para devorarlo entre los victoriosos toquis, mientras bebían chicha en su cráneo” (28).

En la novela se traza un recorrido que va desde la escritura vuelta sobre sí misma y encerrada como un pez en su pecera –“Te alimentaré por medio de mis cartas y así lograré que nuestra historia continúe vibrando. Serán como el pez que me regalaste para mi cumpleaños: vive dentro de su acuario sin poder escapar y depende totalmente de mi cuidado” (8)⁶⁴– hacia un trayecto que busca liberarse en el afuera. Es por ello que el viaje a Roma cumplirá una tan importante función a nivel argumental y simbólico. La protagonista visita la ciudad italiana porque allí vive su padre. Roma le produce una impresión museográfica más allá del encierro de sus espacios dedicados al arte: “Esta ciudad, como dicen, es realmente un museo al aire libre. Me paseo por las pequeñas calles como si yo fuera una cadena que va uniendo arcos romanos, emperadores, hogueras, fuentes, escaleras, gatos” (40). Pese al encierro de escritura que supone el diario, hay un movimiento hacia fuera y que, más aun, busca trazar trayectorias que exceden aquel estrecho espacio compartido con un otro, cuando el vínculo es de carácter erótico amoroso.

Ahora bien, el entorno siempre será subjetivado e interiorizado. El espacio es asimilado por los cuerpos en la medida en que estos lo habitan. La narradora se declara incompetente en cuanto al tiempo, a las leyes de la memoria o las proyecciones al futuro, no obstante, su conciencia espacial no deja de estar nunca alerta: “No puedo llegar a saber cuál es la posición del tiempo, pero creo que cada cuerpo tiene una oportunidad en el espacio y es estúpido no ocuparlo con interés” (21). Lo espacial colma todo y el tiempo tiende a ser anulado, invisibilizado: “el tiempo no es más que una sucesión de capas invisibles sobre el espacio” (24). Es por ello que su visita a Roma le resulta también tan reveladora, pues es una ciudad donde los tiempos son perfectamente condensados dentro

⁶⁴ El acuario es uno de los espacios de intimidad conceptualizados por Areco (2015), una torre de espejo que como los invernaderos constituye una esfera de resguardo y protección: “La figura del acuario suele decorar estos espacios íntimos, minimalistas, como una metáfora del resguardo otorgado por la casa, al mismo tiempo que de la vida de encierro que llevan estos protagonistas” (*Cartografías* 255).

de un mismo espacio: “Aquí los tiempos están solapados y no se hace una diferencia radical entre el pasado y el presente” (40).

Como ya indicamos, pese a aquella suerte de huida que vive la protagonista de su mundo interior, tiende a quedar recluida en un ámbito de intimidad, donde parece sentirse más cómoda. Quiere trascender su cuerpo, pero permanece muy cerca de él. Salirse de sí, pero vagar por un entorno inmediato y conocido, como la pecera de un pez o un coche que se mueve con uno dentro:

Muchas veces pienso en que me gustaría tener un espacio más allá del cuerpo. Un espacio que me acompañe a donde vaya, que me proteja del sol y me cubra de la lluvia que cae encima (...) Los autos son como las burbujas que a veces *Oro* expulsa por su boca, sólo que éstas emergen y luego forman parte del aire, mientras que el auto nunca será parte de ningún otro lugar (59).

Aunque no se ocupe con total propiedad todo el exterior, sí se propone una apertura que saque lo de adentro aunque sea a una zona cercana al sujeto que se enuncia. Es por ello que su reflexión sobre el lenguaje ha de ser entendida como la posibilidad de dar inicio a dicha apertura que te ancla y te liga al mundo de fuera: “Me encanta ver las palabras salir de la boca, ver como ese espacio cerrado, donde se guardan los traumas y amores, se abre para ser un círculo. Los sonidos salen desde adentro y afuera se transforman en palabras con letras y tiempo, para deshacerse en el aire tras un instante y expandirse hasta deshacerse” (65). Esa forma ensimismada de vivir acaba siendo liberada tras el viaje, el cual cumple una función de anagnórisis para una protagonista que puede extrapolar su vivencia personal al modo en que opera un país entero: “Este país es raro ¿no crees?, parece más bien una isla donde prácticamente nadie conoce su historia, la memoria es frágil y la gente prefiere olvidar” (75)⁶⁵.

⁶⁵ Los textos de Ileana Elordi y Claudia Apablaza exponen espacios reales que marcarán tránsitos para sus protagonistas. Las múltiples trayectorias que, como veremos en el siguiente acápite, *EMA/ La tristeza de la historia*, nos sugiere desde sus voces nómades no tienen la pretensión de anclarse a ningún lugar de manera tan definitiva. Ahora bien, hay una evidente necesidad de liberarse de Chile, donde la protagonista escritora es internada en una especie de centro realista que lleva el nombre de Manuel Rojas y donde ella habría de escribir un relato coherente y unitario. Así, liberarse de esa imposición de la letra es a la vez emanciparse del país, desterritorializarse en el sentido amplio del término y apostar por la escritura. Su propósito es exorbitar a ese “país con límites claros” (Apablaza 81), tal vez precisamente para relativizar dichos límites. Se acoge lo residual, lo excesivo y lo marginal que escapa al proyecto moderno de cualquier nación. Fuera de la letra y de la modernidad, la identidad entre el nombre y la cosa deja de ser tan clara. Desde allí comienza a tener sentido la propuesta de una no historia de la literatura. En *Oro*, también se vive una suerte de epifanía cuando se sentencia la importancia de lo ausente, de lo que las palabras callan, de lo que no es letra fija: “Recién estoy entendiendo que, entre las palabras y las acciones, buscamos un refugio inútil y que

El universo digital de Camila Gutiérrez: un nuevo espacio para la escritura y el amor

Camila Gutiérrez (Santiago de Chile, 1985) es Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Chile e hizo un máster en periodismo escrito en la Universidad Católica. Ha colaborado en distintos medios de comunicación, como las revistas *Sábado*, *Gatopardo* y *The Clinic*. Fue co-guionista, junto a Pedro Peirano y la escritora María José Viera Gallo, de la película inspirada en su vida y en su fotolog de juventud: *Joven y alocada*, dirigida por Marialy Rivas y que se llevó el premio al mejor guión en el Festival de Sundance el 2012. Su primera novela, que lleva el mismo título de la película, fue un éxito editorial de Plaza y Janés el 2013 y rápidamente se ubicó en el primer lugar de la lista de los más vendidos. Su última novela *No te ama* (Plaza y Janés, 2015) pretende dar continuidad a este movimiento en ascenso. Actualmente reside en EE.UU, donde estudia un máster en Escritura Creativa de NYU.

Si bien Elordi, según vimos hasta aquí, escribe su libro valiéndose del correo electrónico para simular un género literario que le permita realizar las más variadas divagaciones metaliterarias sobre la escritura y la confesión diarística; no por ello escribe un texto cuyo soporte material pretenda imitar al digital. En Camila Gutiérrez, en cambio, especialmente en su libro *Joven y alocada* (Plaza y Janés, 2013), lo virtual (el *fotolog*) opera como preámbulo de escritura y se sitúa en esa zona de hibridez; por lo tanto, y si bien existe una re-elaboración de la obra, sí hay un mayor condicionamiento del formato⁶⁶. Desde un pacto autobiográfico directo, la protagonista pasa gran parte de su día sumida en la red. Allí forja sus vínculos interpersonales y trama sus encuentros eróticos y amorosos. Es este, por lo demás, y según lo indicado, el ámbito que le

sólo lo que callamos y dejamos de hacer nos puede afectar realmente” (Elordi 76). La condición de posibilidad para acceder a ello es, en ambas autoras, salir de Chile. Hacia el final de la novela de Elordi, es un viaje a Roma lo que modifica a su protagonista llevándola a la conclusión señalada.

⁶⁶ En efecto, podemos rastrear elementos de lo hipertextual en su obra. En su libro *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología* (1995), George Landow define el término como un sistema infinitamente descentrable y re-centrable cuyo punto de focalización provisional depende del lector. Vale decir, podría funcionar como un modelo teórico que permite organizar la información para que se pueda leer siguiendo relaciones asociativas y no sólo secuenciales. Sería factible considerar lo hipertextual, más acá de las disquisiciones filosóficas condenatorias de la post-modernidad, una figura de lectura. A partir de aquí, no corresponderá necesariamente a un producto de materialidad digital, sino que también podrá ser analógico. En efecto, tal es el formato en que se dará el uso de lo hipertextual en Camila Gutiérrez, independiente de que su antecedente sí sea digital.

permitirá escribir el libro que tenemos en nuestras manos y que, además, funciona como mediador entre aquel antiguo fotolog y una futura película basada en el mismo. Se trata de un filme estrenado el 2012 en Sundance, según ya presentamos, y que le valió el premio al mejor guión: una empresa a la que la directora Marialy Rivas la invita a participar y que pasa a ser una aventura que estructura los conflictos narrativos de lo que la misma Camila Gutiérrez distingue como *Joven y alocada, the book*, para no confundir los formatos. Observamos aquí una puesta en abismo que remite directamente al universo virtual:

gracias msn por las varias veces que mostré las tetas por webcam. Gracias msn porque por tu culpa soy mucho más interesante por escrito que por real. Gracias msn por toda la gente que me zampé después de joteos llenos de emoticones de la prehistoria. Y gracias msn por darme el entrenamiento suficiente en las artes del camboyanismo virtual que me van a permitir tener un fotolog sucio (100).

Incluso las ciudades donde pretende fugarse, como Brasil, tienen una existencia virtual antes que real, una proyección de su propio deseo de recorrer las ciudades de aquel inmenso país. Así lo evidencia su segundo libro, *No te ama* (Plaza y Janés, 2013), en evidente continuidad autobiográfica y vital con el primero: “Cuando compro el pasaje, abro Google Street y paso por Tericoacoara todo lo que queda de la tarde. Al día siguiente paseo por Fortaleza la tarde entera. El miércoles por Recife. El jueves por Olinda, y el viernes ya no sé por dónde pasear, así que vuelvo a abrir la página en Recife” (103).

El argumento de *Joven y alocada* viene dado por dos elementos clave: la bisexualidad de la protagonista, quien inicia una exploración dentro de un ámbito virtual que acaba siendo más formativo que el aportado por las instituciones de la familia y la escuela; y, vinculado a este primer punto, se procede al desenmascaramiento en clave irónica de los represivos modos de funcionamiento que rigen estos aparatos ideológicos del Estado (Althusser, 1974) que, en el caso de la novela, sientan su base en la fe evangélica. De tal modo, el apocalipsis aparecerá aquí como un espacio simbólico que ya no tiene que ver con la mirada escéptica relativamente transversal a los autores de nuestro corpus, sino que se hace referencia a él de modo irónico para aludir a las visiones escatológicas de las doctrinas evangélicas: “En la mesa hablan los de siempre. Fin del mundo, fin del mundo, fin del mundo, pecadores, maldad, castigada, rapto, Cristo viene,

Cristo viene pronto y Madre sonríe aunque no escucha nada porque está pensando en no sé qué, o en sí sé qué: en lo que va a decir cuando Hermano chico se pare de la mesa y se vaya rugiendo al patio” (82). El elemento simbólico de castigo y escarnio que pueda tener dicho espacio es anulado con el retorno a un universo cotidiano donde, pese a la disfuncionalidad, la familia es puesta al centro del relato. Los hermanos de la protagonista aparecen como personajes que resienten el flagelo castrador de las estrictas normas valóricas del hogar: el hermano hace berrinches o pataletas con gemidos y aullidos; mientras la hermana mayor, Pía, decide salir de la casa para irse a vivir con su novio. Vale decir que el fin de los tiempos se ubica, dentro de la subjetividad de la protagonista, en el momento en que se estrene la película y salgan a la luz sus opciones vitales.

El soporte digital desde el cual se enuncian hoy en día los discursos peritextuales de los autores contemporáneos, en la medida en que la web es utilizada para inscribirse dentro del campo, acaba impregnando a la misma escritura en el caso de Camila Gutiérrez. En un ámbito como este, las identidades se pueden seleccionar y descartar libre y voluntariamente, tal como ocurre en el juego o en la ficción. Ellas tienen ese carácter móvil y exploratorio que, al mismo tiempo y en consonancia con ello, también poseen las escrituras de algunas de las autoras del corpus, como María Paz Rodríguez, Ileana Elordi y Claudia Apablaza.

Tal noción de no linealidad conecta directamente con la radicalidad y supremacía del espacio que, en el caso de Camila Gutiérrez permite el desarrollo de una sexualidad múltiple. El concepto de “secuencia” nos aleja del ámbito temporal de la lectura para contactarnos con el terreno de la ordenación en el espacio. Se produce, en efecto, una multisecuencialidad, esto es: miles de combinaciones posibles hechas por el lector. Bajo un principio de cooperación, el lector debe trazar sus propios itinerarios de lecturas (trayectorias y movimientos) y, además, debe desprenderse de una lectura teleológica que busque un fin único y concluyente. Como ya adelantábamos, el centro se vuelve evanescente, volátil e indeterminado⁶⁷.

⁶⁷ Sadie Plant (1998), quien escribe motivada por su activismo ciberfeminista, nos ayuda a entender cómo lo que antes estaba en la periferia ha adquirido hoy una enorme relevancia, gracias a las posibilidades de descentralización que nos aporta la red: “Existen turbulencias a tantos niveles que la realidad parece de repente estar al borde. Las periferias han subsumido los centros, las corrientes principales se ven abrumadas

En síntesis, asistimos aquí a una protohipertextualidad⁶⁸; previa al uso que las literaturas verdaderamente concebidas en un formato y soporte digital hacen de las posibilidades multimediales que nos aporta la red. Lo “proto” alude a la imitación de un soporte ajeno, basándose en los conceptos de intertextualidad de los que ya nos proveyera el estructuralismo desde el formalismo ruso en adelante. Llamaremos protohipertextual a estos textos que mixturan códigos de variado orden: el diario, el correo electrónico (utilizado en *Oro* de Elordi), el *tweet*. Se imitan sus formas de enunciación. De alguna manera, es lo hipertextual puesto a un nivel metaliterario.

2. Espacios figurales

Uno de los textos matrices de la teoría literaria orientado a indagar en lo que sería una representación figural es *Mímesis* (1942) de Enrich Auerbach. El autor compara la mitología antigua con las figuraciones bíblicas de los Padres de la Iglesia. Si la antigüedad apelaba, desde la ley estilística aristotélica –donde lo cotidiano realista es puesto en las antípodas de lo trágico elevado–, a un elitismo a través de personajes fijos, una narración cerrada y basada en un presente puro; el relato bíblico pretende resonar dentro de una comunidad mayor y heterogénea. Para lograrlo, acude a personajes contradictorios por medio de una estructura abierta no totalizada y donde se buscará cierta proyección hacia el futuro a través de lo profético, ya que las santas escrituras siempre apuntan a una promesa de algo que está por suceder. Los espacios figurales deben ser capaces de dar cuenta de una historia bíblica más allá de ese momento histórico

por las secundarias, los centros, erosionados por la dermis que en principio debían protegerlos. Los organizadores han sido devorados por lo que intentaban organizar. Las copias maestras han perdido su maestría y todo lo que tenía valor por su tamaño y fuerza se encuentra rebasado por el microprocesamiento que antes se consideraba demasiado pequeño e insignificante como para ser tenido en cuenta” (Plant 52). Tras este punto de partida, Plant establece esa suerte de metonimia entre la matriz de la red y los cero o los agujeros femeninos: “Cero es algo muy diferente del signo que ha surgido de la incapacidad occidental de tratar algo que, como el cero, no es algo en particular ni nada en absoluto (...) los agujeros mismos no son nunca simples ausencias de cosas positivas” (62). Plant se inscribe en aquellos espacios estriados que Deleuze y Guattari habrían definido distinguiéndolos de los espacios lisos.

⁶⁸ En su tesis sobre la hipertextualidad presente en la poesía oulipiana de Pérec, Calvino, Queneau y Roubaud (Granada, 2012), Pablo Martín Sánchez sostiene que el medio digital es el hábitat natural del hipertexto pero deja abierta la posibilidad del papel; cuestión que podemos observar en el *Ulises* de Joyce o en *Rayuela* de Cortázar. Por consiguiente, lo convocamos siguiendo a Martín Sánchez; como un epifenómeno que se vale de un procedimiento de no linealidad. Se trata de una estructura transgénica donde perfectamente puede fusionarse lo lírico con lo narrativo.

concreto, por lo tanto, apuntan a la figuración de una trascendencia. Es lo que intentarán hacer algunos de los textos de nuestro corpus en su afán por rondar nuestra historia reciente desde variadas propuestas y procedimientos. Será nuestra tarea evaluar hasta qué punto esto se logra o si, más bien, el impulso alegórico no llega a completarse pues no pasa más allá de lo metafórico.

Hemos de detenernos un momento en aquel concepto que Auerbach seguirá desarrollando más tarde en su libro *Figura* (1944). La palabra de origen griego apunta al dinamismo y la transformación. Es lo que se manifiesta de nuevo y lo que cambia o varía. Si las imágenes tienden a ser estáticas y, por lo mismo, se vinculan a espacios fijos y más bien reales; la figura busca el movimiento y desde ahí altera la composición espacial. Lucrecio, ubicado en el ámbito de la poesía y alejado de los usos retóricos políticos del término, llama a la figura una simulación en que las palabras se desprenden de las cosas para poder hacer referencia a “visiones oníricas”, “imágenes fantásticas” o la “sombra de la muerte y un muerto”. Serán precisamente estos los caminos que tomarán los espacios figurales en nuestras obras.

Luego, dentro de la fe cristiana, dichas representaciones figurales aparecen ancladas a la realidad. No se trata de un antirealismo ni de un uso meramente simbólico del espacio. Se plantea una relación sistémica entre la historia (la consumación de las cosas) y el espíritu (la figura). La verdad de la Biblia es convertida en historia, se hace carne. Es allí donde ahondaremos en este acápite dedicado a espacios figurales poéticos, cuyo procedimiento será por excelencia la alegoría⁶⁹: un encubrimiento metafórico y

⁶⁹ De aquí en adelante, hemos de entender la alegoría en su relación con la figura, en el sentido en que lo planteara Auerbach. La figura conecta dos polos en calidad de acontecimientos reales, involucrados en la conciencia de la vida histórica. No se trata de la alegoría medieval de carácter generalista, en cuanto no considera la plena historicidad del hecho determinado ni la particularidad del individuo. Tanto la alegoría medieval como la antigua se basan en su elemento didáctico que pretende hacer síntesis de un imaginario y un universo atemporal, universal e inamovible. Por ejemplo, si observamos al Virgilio de la *Divina Comedia* de Dante, podrá ser entendido, desde la interpretación medieval, alegoría de la razón humana y conducente al justo orden terrenal (la monarquía). Para la interpretación figural, en tanto, tendrá dos sentidos al mismo tiempo: el histórico como representante de la paz universal establecida por el Imperio Romano y también el poeta guía que anuncia un eterno orden intemporal. Al poner un horizonte de posibilidades anclados en la relación que la figura establece con una posible consumación –y que dentro de la comunidad cristiana se asocia al Juicio Final: el recorrido formativo que Dante como protagonista de la *Divina Comedia* realiza a través del Infierno y el Purgatorio en pos de su salvación y conquista de la vida eterna–, existe una tensión constante con el futuro. Ello lleva a las imaginaciones a figurar, una tendencia que Ignacio Álvarez precisamente relaciona con una epistemología epicúrea que estaría presente en nuestra narrativa actual y que tiende a la fantasía y la recreación de elementos figurales donde el futuro aparece

engañoso (un *umbra* o sombra) que conectará, según lo planteado por Benjamin (1925), con el espíritu del barroco.

En *El origen del drama barroco alemán* (1925), Walter Benjamin toma como punto de partida el símbolo para poder desarrollar el concepto de alegoría que pasaremos a revisar a continuación. Lo simbólico, que veremos en *El Gran Hotel* de Rodríguez y también en aquellas metáforas espaciales introspectivas utilizadas por Elordi, tendría dos características fundamentales. Una de ellas es la brevedad; esa suerte de relámpago que de pronto ilumina la noche oscura y que tanto nos seduce de las imágenes simbólicas. Luego, la segunda propiedad sería la medida, en cuanto una purificación y renuncia voluntaria de la desmesura; lo cual queda en evidencia en ese impostado minimalismo de Zúñiga y Rodríguez, donde se opta por disminuir la cantidad de elementos y reprimir la proliferación. En definitiva, metáfora no es sinónimo de metamorfosis. El símbolo opera a través de una imagen: una idea autárquica expresada de modo inmanente, estático, incuestionable. La alegoría, en cambio, como veremos en *La resta* de Trabucco, sólo podrá desarrollarse desde una dialéctica que la saca de su estatismo⁷⁰. No se trata exclusivamente de la sustitución o desplazamiento de significado que tanto la alegoría como el símbolo en su afán metafórico suponen, sino de “una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir” (Benjamin 158). De ahí que la alegoría, gracias a su devenir ruina pueda dar cuenta del pasado, de lo perenne, de lo que se agota, en definitiva, de la muerte: “Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable. Con ello, la alegoría reconoce encontrarse más allá de las categorías de lo bello. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las

como el más importante horizonte temporal. Raúl Rodríguez Freire (2015) publica un breve libro sobre la escasa correspondencia que habría existido entre Benjamin y Auerbach durante su exilio en Francia y Estambul respectivamente, unidos por la experiencia contra el nazismo y por un profundo sentido crítico respecto a las tensiones sociales de las que debía hacerse cargo la literatura. En tal sentido, homologa el concepto de representación figural y el de alegoría barroca, una diada que debiera ser recuperada en el mundo post-histórico de hoy: “el historicismo de Auerbach, junto a la alegoría benjaminiana, bien podría ser el antídoto que necesitamos para comprender la realidad re-presentada una vez que se ha declarado la muerte de la representación y la muerte de la ‘realidad’” (83).

⁷⁰ Para García García, si el signo es idéntico a sí mismo, la alegoría se basa en un desplazamiento de significantes. “Si el símbolo prescribe, ya desde su propia etimología, la unidad reconciliada entre forma y contenido, la alegoría se demora, con gesto saturnino, en las opacidades de esta relación, o como señala Benjamin, en ‘las numerosas oscuridades en el vínculo entre el significado y el signo’” (167). La alegoría apunta a un movimiento violento de desintegración y he ahí su potencial crítico y cuestionador. El símbolo, en tanto, aspira a un ideal de totalidad que tiende a mantener intacto el estado de las cosas.

cosas” (Benjamin 171). He ahí que el emblema tipo del barroco sea la calavera o las vanitas: muestra de la decadencia de la vida humana, de su transitoriedad y corta duración. El filósofo alemán se está situando en un contexto barroco que dialoga con la antigüedad griega y egipcia. No está pensando en aquellas alegorías medievales basadas en un carácter cristiano-didáctico para las cuales más bien el uso de lo simbólico podía resultar funcional a sus fines. No subyace a ella una finalidad moral o edificante, según la cual la alegoría sería el velo puesto sobre el símbolo.

En síntesis, la alegoría establece un diálogo con un fragmento ruina que nos ayuda a comprender una totalidad. En su crítica a la modernidad, Benjamin concibe la ruina como la forma de hablar de un pasado ya vuelto un residuo. El pasado se moviliza en pos de un futuro, y de esa dialéctica, de ese conflicto, surge el presente naciente. No se trata de captar un movimiento dinámico, pero sí vehicular un contacto con un objeto que conecta lo existente con una ruina y que sólo se nos aparece en tanto un fragmento despojado de su totalidad. Se trata de un procedimiento al cual subyace una crítica a aquella concepción simbólica o totalizante de la significación.

El barroco analizado por Benjamin sitúa a la alegoría como el modo de representar una concepción de la historia decadente y negativa en la cual no existe la redención y todo tiende a destruirse. Tiene, en este sentido, un carácter destructivo que disuelve la bella apariencia; se ancla en figuras como la cripta, el emblema, la prostituta, el cadáver y el jeroglífico. En su *Dialéctica de la mirada* (1989), Susan Buck-Morss analiza el emblema de la calavera con que conecta la alegoría barroca desde el enfoque político que sin duda estaba ya latente en la tesis de Benjamin antes de la publicación de su *Libro de los pasajes* (1983). Tal figura alude a la transitoriedad del poder terrenal y, por tanto, de la civilización:

En la Europa del siglo XVII, mientras la política religiosa se desgarraba en una guerra prolongada, los alegoristas barrocos contemplaban la calavera como una imagen de la vanidad de la existencia humana y la transitoriedad del poder terrenal. La ruina era emblemática de la futilidad del “esplendor transitorio” de la civilización humana, a partir del cual la historia era leída como “un proceso de incansable desintegración” (183).

El modo alegórico permite volver palpable la experiencia de un mundo fragmentado en el que el pasaje del tiempo, advierte Buck Morss, no significa progreso sino desintegración. Desde aquí, la alegoría conecta con la crisis y con aquellas imágenes catastróficas que,

veremos, están presentes en algunos textos del corpus: en la novela de Trabucco; y también en aquellos espacios heterotópicos utilizados en las obras de Maori Pérez y Pablo Toro, cuyo análisis llevaremos a cabo en el próximo capítulo: la tercera configuración del espacio.

En definitiva, y como indica Lucía Guerra en su gran texto sobre la ciudad en la narrativa latinoamericana, la experiencia urbana produce una distancia entre las vivencias y la forma de referir a ellas, entre las palabra y las cosas. La única manera de aprehenderla es a través de un proceso de figuración, pero que no siempre será completado en el sentido en que lo planteara Auerbach: “se entrega a sus habitantes, cuando se la escala desde el sueño o el recuerdo, cuando se la posee con las armas de la imaginación y el mito” (Guerra 23). Es en ese terreno ambiguo y resbaladizo que precisamente surgen los imaginarios urbanos.

A continuación, revisaremos dos líneas en las representaciones figurales del espacio: una que, apegada a la metáfora, no busca trascender el espacio inmediato de escritura –el aquí y ahora que subyace a él– y otra que se fractura en su intento por trascender hacia el pasado o hacia el futuro de lo dicho. Dos obras con que podemos identificar estas pulsiones serán, respectivamente: *El gran hotel* de María Paz Rodríguez y *La resta* de Alia Trabucco. En medio de ambas, encontraremos *EME/A La tristeza de la no historia* de Claudia Apablaza y *Camanchaca* de Diego Zúñiga.

2.1. Representaciones poéticas del espacio: entre la imagen y la “alegoría”. Actos de vaciar

El hotel y el desierto: matrices de sentido

El predominio del espacio en el que hemos venido insistiendo contribuye a eliminar las relaciones lógico causales y a privilegiar el relato fragmentario, esbozado a través de imágenes poéticas que buscan retratar una visualidad asociada a un espacio del recuerdo. Paul Ricoeur, en su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2000), traza una diferencia entre lo que sería una simple evocación y lo que él entiende como un “acto de recordar”, en tanto una búsqueda intencionada y activa. La imagen poética opera sobre una progresión analógica en la que la palabra pretende situar su referente en un más allá emocional y óptico del acontecimiento que la ha provocado. *El Gran Hotel* (2011) de

María Paz Rodríguez y *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga se basan en este esfuerzo voluntario subrayado por Ricoeur, asociada a un procedimiento de búsqueda y composición delineado a través del viaje⁷¹. Hay un referente que no puede existir previo a la escritura; se re-crea en ella y así es como vuelve a aparecer oculto tras una imagen poética.

Diego Zúñiga (Iquique, 1987) es periodista de la Pontificia Universidad Católica de Chile y su obra más reconocida es *Camanchaca* (Calabaza del Diablo, 2009), que escribió gracias al premio de Narrativa Joven Roberto Bolaño. Con ella obtuvo el premio Juegos Literarios Gabriela Mistral y fue re-editado por Random House Mondadori Chile el 2013, gracias a lo cual ha logrado ser traducido y tener distribución internacional en los países de habla hispana. Cercano a Alejandro Zambra, ambos cultivan esa prosa minimalista y breve que parece resultarles útiles para representar la cotidianidad de la clase media, la suya, y al mismo tiempo aludir de modo alegórico o metafórico a los hechos de nuestra historia reciente. Ahora bien, y como plantea Daniel Hudargo en *Página 12*, en el caso de *Camanchaca*, dicho minimalismo tiene sentido en cuanto una propuesta que es también temática, ideológica, alegórica. Su segunda novela, *Racimo* (Random House Mondadori, 2014), sigue siendo contenida, pero abandona los espacios en blanco o la casi total ausencia de trama por medio de un relato posiblemente

⁷¹ Otra narrativa que tenderá a utilizar el tópico del viaje es la de Gonzalo Maier (Talcahuano, 1981). Sin embargo, el viaje en tanto un itinerario que recorre trayectorias móviles será deconstruido a favor de lo inmóvil y estático. En *Leyendo a Vila-Matas* (Lom, 2011), la trama inicialmente se estructura sobre el vértigo horizontal que provocan en el protagonista los viajes que a diario emprende entre Francia y Barcelona para realizar una investigación sobre el escritor catalán, pero más bien asistimos a un obsesivo pensamiento circular que acosa al personaje despojándolo de cualquier posibilidad de existencia dinámica o cambiante, a saber: la supuesta infidelidad de su mujer con el vecino. El viaje adquiere así un sentido metafísico más que real, en tanto le permite detener y relativizar el tiempo: sobre los aviones y en los aeropuertos es más fácil combatir la muerte. De allí que el espacio se vuelva fijo y elimine cualquier rastro de temporalidad que pudiera movilizarlo. Luego, en *Material rodante* (Minúscula, 2015) se anuncia desde el título la idea del viaje: entre Holanda y Bélgica por razones de trabajo. Nuevamente, la trayectoria carece de dinamismo y novedad. Son viajes repetitivos que más bien se prestan a la inmovilidad y al reposo de la vida contemplativa. Son viajes hacia adentro, hacia su intimidad, y son bautizados, de hecho, como “exilios puertas adentro”. La exploración del espacio en la narrativa de Maier, pese a valerse del tópico del viaje, es afín a aquella búsqueda introspectiva que analizamos en el acápite anterior. Más aun, proclama la negación del género al definir su libro de viajes como “viajes repetidos; por lo mismo ni siquiera es un libro de viajes, porque en ellos siempre se descubren cosas nuevas y desconocidas, y acá todo es calcado, tal como un mantra o un libro con rezos y canciones de misa” (Maier, *Material* 90). Su última publicación, *El libro de los bolsillos* (Minúscula, 2015), convierte el paseo del andante en pensamientos sueltos de bolsillo, con variadas y aleatorias entradas sobre objetos que puedan ser portables como peinetas, remedios, condones, monedas, servilletas, etc.; de tal forma que nuevamente el movimiento es detenido por las cavilaciones del protagonista.

clasificable de detectivesco y cuyo telón de fondo es la desaparición de mujeres violadas y asesinadas por el psicópata de Alto Hospicio –al norte de Chile: un espacio fronterizo–; lo cual no puede dejar de remitirnos a la influencia de Roberto Bolaño sobre este autor. Solía llevar el sitio *60 Watts* y hoy colabora con la revista de actualidad, política, negocios y cultura *Qué Pasa*. Es, además, autor del libro *Soy de Católica* (Lolita Editores, 2014) y ha comenzado a ejercer el rol de gestor y editor gracias a la formación de la editorial Montacerdos en 2012. Fundada junto al poeta y ahora también narrador, Juan Manuel Silva, y su tallerista, el escritor Luis López-Aliaga, Montacerdo se ha convertido en un espacio para acoger importantes voces de la narrativa chilena como: Esteban Catalán, Carolina Melys, Simón Soto o Romina Reyes. Su último libro de cuentos, *Niños héroes* (Literatura Random House, 2016), no ha tenido buena recepción por parte de la crítica, sin embargo, continúa siendo quien probablemente más sobresale de su grupo a nivel del funcionamiento del campo. Recientemente nombrado como parte de la lista Bogotá 39, con que pretende establecerse un “canon” de autores latinoamericanos menores de 40 años destacados dentro de la región.

María Paz Rodríguez (Santiago de Chile, 1981) es licenciada y postgraduada en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica, ha sido incluida en la antología que acabamos de mencionar y fue finalista del Premio Revista Paula de cuento el 2014 con “Tigres”. *El Gran Hotel* (Cuarto Propio, 2011) fue escrita gracias a la obtención del Fondo de la Beca de Creación Literaria del Gobierno de Chile. En esta última cohabita la poesía con la prosa poética, lo cual la inscribe en la tradición de novelas híbridas, un género “chúcaro”, es decir, esquivo, como dice José Ignacio Silva en la reseña que escribe para *Revista Intemperie*. Pese a que Silva critica el abuso y sobreexplotación de la cita pop, sí celebra el hecho de que en su afán por registrarlo todo, proponga juegos narrativos interesantes, que, precisamente, la liberan de las rigideces de los géneros. Simón Soto (1981), escritor y guionista, nos propone una maniquea distinción para aproximarnos a la narrativa de Rodríguez, quien demostraría una prosa muy trabajada en el medio de una historia nebulosa: “las minas optan por el constructo de la palabra más que el de la historia” (Pánico en línea). Ahora bien, nosotros demostraremos aquí que esta disyunción se derrumba al observar que la disolución de la trama tiende a ser una característica transversal a narradores y narradoras y que, por lo demás, las

masculinidades de nuestro corpus también buscan espacios poéticos donde la soledad de la escritura se ponga de manifiesto. Por último, su segunda novela, *Mala Madre* (Alfaguara, 2015), ha tenido gran circulación y le ha valido importantes reconocimientos. Hoy, además de estar a cargo de la editorial *Ebooks Patagonia*, escribe periódicamente columnas para *Revista Paula* sobre la bisagra que implica el paso a la vida adulta.

Pasemos ahora a analizar cómo se darían las representaciones espaciales en las novelas escogidas de estos dos autores. Aunque sea desde una estructuralista división de géneros poco aplicable a la literatura de hoy, Emil Staiger (1946) nos ayuda a establecer la relación entre el recuerdo y lo poético. Para la autora, lo genérico responde a necesidades humanas y a ciertas predisposiciones antropológicas. Desde este prisma, establece una asociación entre el género lírico y el acto de recordar. Así como lo dramático se asocia a la tensión y lo épico a la representación, lo lírico queda ligado al recuerdo. De tal forma, la necesidad de poner en funcionamiento ejercicios de memoria arrastra a esta nueva generación a una narrativa híbrida más próxima a los géneros de la poesía.

En efecto, las representaciones del espacio se vinculan en ambos casos a un ejercicio de memoria. La re-elaboración de hechos del pasado se produce por un acto de redención de aquella categoría temporal para convertirlo en un presente eterno. Es un ejercicio desde y para el presente, que no funciona a través de la lógica de la nostalgia. Se busca una reconstrucción de identidades perdidas o imaginadas que tienen sentido en la actualidad de dicha resignificación. Esto hace que la velocidad acabe definiendo al escenario cultural y pasa a determinar la manera de contar historias, las que, por lo mismo, van a dejar de aspirar a la construcción de una estructura dramática sólida: “En lugar de ello, optan por bombardearnos de imágenes fragmentarias que pretenden dar una idea del lugar donde, más bien, no ocurre nunca nada” (Sarlo 95). He ahí que, en definitiva, la intención de anular la acción dramática sea funcional a la manera en que estos autores ponen en funcionamiento los trabajos de la memoria. El espacio condensa en un presente inmóvil una serie de imágenes suprimiendo cualquier ordenamiento secuencial.

Estamos ante textos que se dejan leer, entonces, como poemas. O, al menos, como una prosa poética; más seca en el caso de Zúñiga y más profusa en el caso de Rodríguez.

Por consiguiente, se puede utilizar el sistema de Rifaterre de matriz y modelo para comprenderlos. Hay una visibilidad del poema (o modelo) que da cuenta de una intencionalidad temática o más bien expresiva cuya función es resumir el sentido total (matriz) del mismo, lo cual es producto de la suma de las partes de una obra y nunca se manifiesta de manera explícita en ella.

Camanchaca nos cuenta la historia de un muchacho que viaja desde Santiago hasta Iquique con su padre y la familia de él, para luego ir a Tacna (Perú) a hacerse un tratamiento dental. A medida que los kilómetros avanzan, los años retroceden y el protagonista reconstruye su infancia, las jugarretas con los amigos, la vida de sus padres y la relación obsesiva que tiene con ellos (relación casi incestuosa con la madre, con quien comparte casa en Santiago) y, además, con sus abuelos, tíos y primos. Así es como también emergen destellos y alegóricas alusiones a los desaparecidos —de su familia y del país entero— que a ratos asoman como fantasmas en las páginas del libro.

Podemos observar que hay una serie de palabras matrices que constituyen el objeto de la obra y operan metafóricamente. El desierto es el modelo —imagen poética útil y visible— de la matriz —significado que esconde esta imagen— de vacío y silencio; elementos propios de la sensación de orfandad que deja la ruptura de una familia cuando no se entienden muy bien sus razones. Lo anterior provoca un efecto de desarraigo. Lo desconocido y ajeno que le resultan al protagonista sus propios familiares es una imagen de lo desconocida y ajena que muchas veces se vuelve nuestra historia —con todos sus desaparecidos perdidos en el desierto—, en la medida que nadie se encarga de esclarecerla: “Personas a las que nunca conocí. Gente perdida al norte y sur del país” (Zúñiga 40). Lo personal se vuelve colectivo en esta alusión geográfica tan amplia. El papá, por ejemplo, no le habla de algo propio, sino que se limita a contarle la historia ajena de un hombre supuestamente loco que vive en el desierto. En la siguiente cita, relativa a esta historia impropia, se observa la matriz y el modelo de manera evidente:

El desierto como si fuera a dormirse, acostado bajo ese manto azul. Y a lo lejos un pueblo. Unas casas, Chacabuco. Hay un hombre a la entrada del pueblo. El hombre bebe algo en una taza mientras observa los autos cruzar la carretera. O esa sensación me da. Mi papá me dice que debe estar loco. El pueblo está vacío. No hay luces, no hay nada ni nadie. El hombre en la entrada y las casas que se confunden con el desierto. Mi papá insiste en su idea, pero yo no le digo nada. Tengo los audífonos puestos. Él dice que debe

escuchar voces, que eso se comenta, que su historia es conocida. Yo no despego la mirada del desierto. Lo dejamos atrás. Mi papá comienza a contarme la historia, pero yo prefiero no escucharlo (Zúñiga 25).

El padre evade su propia historia y ello genera una sensación de orfandad en el hijo, quien encuentra en el desierto el modelo que mejor describe su sensación de vacío y soledad⁷². Ese es el trasfondo nihilista que arrastran una parte importante de estas nuevas voces de la narrativa chilena actual. En *El libro por venir* (1959), Blanchot define al desierto como ese lugar sin lugar que nos retorna a un momento de desnudez y desgarró: “Allí solo se puede vagar, y el tiempo que pasa no deja nada tras de sí; es un tiempo sin pasado, sin presente, tiempo de una promesa que no es real en el vacío del cielo y la esterilidad de una tierra desnuda donde el hombre no está nunca, sino siempre fuera” (Blanchot 107). Es un espacio atemporal y despojado de cualquier contenido. Sólo así el protagonista podrá conquistar su desarraigo. Se asemeja, en definitiva, a la experiencia de escribir. Allí, la palabra es ruptura y se mueve por el espacio sin quedar nunca fija a ningún páramo⁷³.

⁷² Felipe Becerra (Valdivia, 1985) es un autor que hubiese querido incluir en el corpus, pero la extensión del mismo me obligó a dejarlo fuera. Su novela *Bagual* fue publicada el 2008 por la editorial peruana Zignos, traducida al francés el 2010, y re-editada por Sangría Editora el 2014. Ambientada a principios de los ochenta en la pampa de Tamarugal, en la localidad de Huara, ubicada en pleno desierto chileno; Becerra se ubica en la perspectiva de una voz bífida, de hermanos gemelos aún no nacidos, que presencian las andanzas de su virtual madre Rocío. Ella sigue a su esposo, el carabinero Molina, a un retén de Huara. El relato se cruza con una autopsia realizada en los subterráneos de una Facultad de Medicina de la Universidad de Valparaíso, la grotesca y decadente celebración de las Fiestas Patrias en el pueblo y los crímenes cometidos durante la dictadura militar. Desde un tono delirante que no tiene ninguna relación con el de Zúñiga, posee líneas argumentales semejantes y también optan por convertir el espacio del desierto en figura del silencio, el olvido, la soledad y la derrota. No obstante, su vuelo poético no comparece ante la descripción que Zúñiga nos propone sobre este desolado espacio: “Él obedece, gira su cabeza y entonces ve todo el desierto ante sus ojos, partido en dos, abierto, cruzado por un año entremedio de la niebla. La superficie tersa como un estero, aguas oscuras, apacibles reflejando ya no una, sino siete lunas simultáneas. Tras el telón de *Camanchaca*, una bolsa pequeña de cortezas, troncos y juncos trenzados por firmes cueros...” (Becerra 105). Entremedio de ese escenario, se pueden vislumbrar una serie de baguales o tortas de salitre donde se esconden los perros que vienen a ser como el coro griego del libro. La irrupción de un curioso personaje, el doctor Tormento, quien es locutor de la radio local, un erudito de las artes esotéricas y, como podíamos ya haber anticipado, colabora directamente con los servicios de inteligencia de la dictadura, enrarece aún más este impactante libro.

⁷³ Una representación distinta del desierto observaremos en *Nancy* (Cuneta, 2015) de Bruno Lloret. En contraposición a ese minimalismo, falta de respuesta y silencio que rodea al personaje de *Camanchaca*, la representación marginal que nos propone Lloret apela más bien a elementos grotescos e incluso demoniacos que se toman este espacio simbólico. La familia de la protagonista pertenece a un grupo evangélico. Ella, como revelándose a las representaciones religiosas que se hacen del desierto, escenario propicio para el encuentro con Dios, lo tiende a asociar más bien con un elemento diabólico: “y en la playa estaba el diablo. El desierto había sido fondo marino primero, luego playa. La playa misma era el final del desierto en el ahora, y en el desierto habían tentado al Señor” (57). Esto aporta un elemento mágico

En la novela de Rodríguez, una mujer escapa de su rutina como profesora de colegio y, tras el suicidio de su enamorado, va en búsqueda de sí misma en medio de un paisaje lleno de fiestas surreales, asesinatos secretos y amores enfermizos. El viaje que propone la autora se enuncia desde una voz pop escrita a partir de puros restos nocturnos, en habitaciones de hoteles. La vida de hotel se vuelve escurridiza y móvil, en permanente cambio. Es una vida “pasajeramente pasajera” que se narra a través de fragmentos de emociones cambiantes e intensas y una historia que es intercalada con diversas definiciones de lo que es un hotel en tanto un no-lugar: “Quizás sólo soy un pasajero más/ Una pasajera pasajeramente pasajera/ transitando entre las ventanas y los pasillos,/ una estadía corta en cada espacio que me acoge/ un pequeño fragmento de otras vidas/ un rumor dentro de otras habitaciones” (Rodríguez 37). Por otra parte, la historia se completa al ir avanzando en la lectura, pero no porque exista una progresión dramática o haya una conexión causal-temporal entre los acontecimientos, sino que cada elemento adicional es vinculado con la totalidad de la historia y nos permite ir rastreando un sentido que es resultado de una relación abierta y múltiple de cada parte con el todo. Son elementos que contribuyen a estructurar una matriz de sentido que tiene que ver con el abandono, la soledad y la necesidad de emprender un viaje capaz de marcar el rumbo interno de la protagonista. En su relato, da cuenta de esta particular manera de estructurar su historia: “Como un tablero gigante de piezas y derivaciones/ mueves una y se mueven todas,/ sacas una y sale otra/ avanza una y retrocede/ como un gran colectivo de movimientos independientes que dependen” (Rodríguez 42)⁷⁴.

supersticioso, que se valida al declarar al final un “amen” o “así fue”; un contexto dentro del cual no será extraño que se aparezcan vírgenes en el medio de la camanchaca del desierto y la playa nortina donde transcurre la historia. Se opone así al realismo de Zúñiga. Lo grotesco ancla este relato a un elemento concreto. No se conceptualizan aquí las elisiones sobre los secretos familiares y la historia, sino que lo elidido en un contexto marginal es directamente el cuerpo; seres mutilados, llamados mutantes, producto de la planta de energía a carbón que bordea la desértica playa: “X los niños nacían con problemas pulmonares y sus cuerpos adquirirían con los años el color de la ceniza y la consistencia de la lana cuando está mojada X Los podías reconocer desde lejos por su forma de caminar, siempre agotados, y sus pechos pequeños, hombros caídos, coronados por unos ojos secos, afiebrados. X Cuando llegaron los primeros refugiados al colegio a algún buen Samaritano se le había ocurrido el sobrenombre y listo: de ahí en adelante serían, todos, mutantes” (41). La x marca una negación de lo humano, una censura o una tachadura que tiene un carácter más extremo y rotundo que la elipsis de Zúñiga.

⁷⁴ Otra autora de la literatura chilena reciente que ha trabajado con la imagen del hotel es María José Viera Gallo en su libro *Memory Motel* (Tajamar, 2011), publicado casi al mismo tiempo que *El Gran Hotel* de Rodríguez. Su protagonista, Ágata, también inicia un viaje post iniciático para reponerse de una ruptura matrimonial. En un tono mucho más realista, ella partirá desde Nueva York por una *road novel* donde la

En *El Gran Hotel* el entorno es experimentado de manera prácticamente onírica, como si se tratase de vivencias ficticias o imaginadas. Ello anula la posibilidad de brindarle una estructuración dramática a la historia, que es más bien plana y carece de momentos de clímax y anticlímax. Sólo hay un desvariar del personaje que atraviesa un proceso de cambio interno (presenta ciertos elementos de la novela de formación como viaje iniciático transformador), pero ello no se estructura en una secuencia lógica y encadenada causalmente. Más bien se exponen anécdotas sueltas cuyo orden no tiene mayor relevancia en el resultado de la historia. Por lo demás, la protagonista experimenta el viaje como una ficción (metatextualmente), una película mental que permite tematizar sus ideas fuerza: la locura y el silencio: “Y viviremos juntos en una cabaña a orillas del mar, por siempre, sin muertos ni hoteles, y será el fin de la película mental: *El mundo más raro*” (Rodríguez 86).

Si las trayectorias de Zúñiga tienen un asidero en la realidad y uno puede reconocer espacios reales en su recorrido, Iquique, el desierto, Tacna; aquí los trayectos son extraños. Ellos son aludidos por medio de una descripción tan amplia que podría corresponder a cualquier lugar. Tal como la imprecisión que sugieren los nombres, solamente anunciados por una inicial suspendida en su significado, los lugares tampoco parecen completarse de sentido. Son llamados, de modo impreciso, Pueblo 1, 2 y 3. Si el protagonista de *Camanchaca* cruza el desierto del norte chileno, en *El Gran Hotel* se está cruzando un difuso lugar, también desértico, que más bien parece corresponder a las propias dudas y cavilaciones de su viajera. No logramos apropiarnos del espacio, pues solo queda una sensación de ellos resoplando en el aire: “El ruido de la carretera es un zumbido / un roce entre los autos los camiones y el viento / y una sombra que se divisa entre horizontes y movimiento / cada pueblo por el que cruzamos / cada pueblo pasado es un roce / el contacto de la carretera y los pequeños mundos” (32). En un ámbito como este, no se producirá una diferenciación evidente entre los espacios cerrados y los abiertos. La intemperie del viaje no es necesariamente liberadora, pues siempre está conduciendo a la protagonista a ámbitos clausurados al exterior, casi claustrofóbicos, “porque una llegada requiere una habitación donde habitar y estar quietos” (47).

memoria jugará un rol clave. A partir de aquí, se sugerirán una serie de *flash back* y *flash forward* entre el pasado y el futuro del personaje. Viera Gallo ya habría coqueteado con las novelas de formación femenina en su primera obra *Verano robado* (Alfaguara, 2006).

Hotel y carretera pasan a ser lo mismo. Ello hace que el viaje, que normalmente sugiere movimiento y dinamismo, se vuelva inmóvil. Como la imagen poética que predomina en cuanto estrategia narrativa a lo largo del relato, el viaje es completamente estático: “Descanso / no movimiento / no masa / no muerte / *just us*” (34). Y es que la protagonista vive un duelo amoroso y parece ser que en tal estado todo tiende a la inmovilidad: “La inmovilidad que poseen los sentimientos cuando las ausencias se hacen peso, se hacen gravedad, se hacen sombra y tristeza. Cuando es inevitable que el resto del tiempo sea solo una evasión de la gravedad” (63). El hotel en Rodríguez funciona como una imagen modelo de la huida de la protagonista, pero suspende posibles sentidos capaces de exceder la clausura del texto; como sí lo sugiere, en cambio, Zúñiga a través del desierto y la matriz de lecturas históricas que este pueda tener. Se trata, por tanto, de una imagen estática que si bien se enmarca en un proceso de transformación interna de la protagonista, persiste en la clausura de una relación de pareja que busca bastarse a sí misma: *just us*.

A pesar de que la narradora de *El Gran Hotel* se enuncia como lo hiciera Zúñiga desde el vacío y el silencio, y lo hace a través de una voz despojada que no tiene otra intención más que sublimar una experiencia personal a través de la imagen de un hotel y un viaje; no instala por ello la alegoría. El silencio es capaz de comunicar, ya que también habla, pero lo que comunica es sólo ruptura y en sus rastros no se atisba un afán por problematizar una relación con el pasado: “El silencio es un dolor que se clava en las miradas y que dice de esa parte profunda de nosotros que siempre está a punto de quebrarse” (93). La narradora es puesta al centro del relato y lo único que importa es que ella logre purgar sus afecciones: “Ya no estoy allí, ahora sólo entro y salgo de ese hotel, de esa carretera, como un narrador que dirige la sinfonía de una canción que sólo me concierne” (Rodríguez 93). En *Camanchaca* también se observa la intención de sublimar una experiencia personal, pero de fondo existe una alusión histórica. Su objetivo es reproducir a un nivel intrahistórico las vivencias de un país entero: “Ahora sólo queríamos contar historias, hablar” (44). Se trata, en ese caso, de una voz activa que sale a buscar respuestas.

En Zúñiga, la operación de logofagia (Túa Blesa, 1998) intenta reproducir la incertidumbre dada por aquella crisis social de envergadura que implica vivir bajo un

régimen autoritario. Al decir de Túa Blesa, se trata de una escritura entregada a un acto que al tiempo que la enuncia; la niega, la pliega, se la traga⁷⁵. Aquí se incluiría, por ejemplo, la fragmentación textual o *òstracos*, que caracteriza los textos de Zúñiga y Rodríguez, siempre cortados, inconclusos, puestos en abismo y repletos de grandes espacios en blanco. A partir de esto último identificamos, ligado a lo fragmentario, el *leucós*: lo dejado en blanco, la espera, lo inmaculado. Así como existiría una hipertrofia del espacio, se opta por el vacío sin temor al *horror vacui*. La búsqueda de formatos breves nos recuerda esa frase de Blanchot que clama “Libérame del habla demasiado larga”. *Leucós* es la metáfora del silencio y de ese nihilismo que parece perseguir los textos del corpus tanto en su forma como en su contenido y referentes: “En la espacialización del tiempo, de la sucesividad del habla que es la escritura, el blanco no permanece afuera, sino que se interna en lo escrito. El blanco secuencia las letras, secuencia las palabras, los párrafos, es la posibilidad misma de la escritura” (50). Observemos cómo Zúñiga se vale de esta figura en su evasivo texto.

Camanchaca se basa en movimientos de desvíos cuyo fin es elidir los significados que ella misma insinúa a través de ciertas metáforas secas y contenidas, despojadas de preciosismos, pero que no por eso dejan de cumplir su función como tales. Ello es, en efecto, lo que representa el desierto. En su infinito silencio alude a la falta de certidumbres sobre la propia historia y la familia a la que se pertenece, a la camanchaca. Para Deleuze, el desierto es un espacio liso que es ocupado sin necesidad de medición (vectorial y no métrico). Un espacio nómade, pero indiferenciado y sin itinerarios claros. Los personajes que transitan por este ámbito no podrían ser, por tanto, en ningún caso sedentarios. Toman aquí la forma del devenir abierto, allí donde el sentido, la identidad y

⁷⁵ Los mismos gestos de vaciamiento, veremos, pueden encontrarse en las propuestas narrativas de Apablaza o Díaz Klassen. Hay una apuesta por lo no escrito, lo perdido o lo borrado que tiende a primar en autores que también afirman una poética de la negación. Nos referimos a la obra de Vila Matas, *Bartleby y compañía*, que alude a ese “I would prefer no to” de Herman Melville y que aquí ha de entenderse como aquella renuncia consciente a hacer literatura y a escribir un relato contundente. Los Bartlebys se encuentran en un estado de suspensión, en tanto tienen la posibilidad abierta tanto de escribir como de no hacerlo, y así es como mantienen a todo el mundo a distancia. Deleuze (2000), en aquel gran ensayo editado por José Luis Pardo dedicado a la obra de Melville, señala que es un personaje capaz de hacer indiscernibles las dos caras de una oposición: ni rechaza ni acepta, va más allá de una actitud consoladora y conformista o de una nihilista y cuestionadora. Se opta por la no voluntad, es decir, no es ni renunciar ni doblegar la voluntad ni tampoco afirmar una. Es simplemente anular el término. Es una manera de hacer de la nada, de la ausencia de identidad y del despojo absoluto, un terreno fértil para abrir infinitas posibilidades.

el relato tienden a diseminarse. El título de la obra refiere a un cierto tipo de niebla inusualmente densa que se produce en la costa chilena debido al anticiclón del Pacífico, y da cuenta una vez más de la importancia del silencio⁷⁶. Es una forma de denotar connotativamente el elemento que conduce la acción a lo largo de la novela, a saber, los secretos familiares.

En síntesis, si la estrategia de Zúñiga es valerse de la figuras del desierto en su despojo y a través de procedimientos logofágicos, con el fin de reproducir una realidad social; Rodríguez utiliza “lo figural” en sentido amplio y sin completar su carácter alegórico. Más bien, prosigue un viaje introspectivo que, supeditado a esa subjetividad, pierde dinamismo. Es, por tanto, una metáfora antes que una alegoría. Desde el comienzo, *El Gran Hotel* se proyecta y enuncia como anclado a un universo alternativo y a una frecuencia propia: “Mis amigos no saben de estas cosas pero yo los voy guiando hacia mis frecuencias, como fantasmas que viajan hacia mi galáctico universo de preguntas sin respuestas. Un universo que es mi mayor obra, mi mayor personaje, mi mayor ficción” (7). La narradora se moverá a través de un espacio difícil de definir y de medir. Se juega de modo intencional en el límite entre la normalidad y la extrañeza. La narradora pasa de lo onírico o enrarecido a una descripción muy al uso de lo que sería un hotel. Una definición casi tautológica del lugar, innecesaria y redundante:

Los hoteles son construcciones destinadas a albergar a varios pasajeros. Al igual que los aviones, los hoteles son estructuras que acogen a viajeros y extranjeros (...) Cuando un pasajero se aloja en una de las habitaciones de un hotel, este puede disfrutar de las comodidades del servicio a la habitación, de las infinitos canales de cables, de las piscinas que este tenga y de los jardines que se puedan recorrer (11).

⁷⁶ Ahora bien, las nociones de vacío y silencio sólo operarán en la dialéctica con lo colmado y el ruido. Cuando las narrativas minimalistas y fragmentarias son capaces de establecer ese diálogo, un sentido nuevo emerge del fondo de su estrategia artística. Susan Sontag, en “La estética del silencio” (1966), considera que el silencio permite al artista emanciparse de su condición servil a un mundo que puede convertirse en mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra. No obstante, vacío y silencio son dos ideales imposibles en sí mismos y sólo pueden emerger desde el diálogo con su pulsión contraria: “Cuando miramos algo que está ‘vacío’, no por ello dejamos de ver algo...aunque sólo sean los fantasmas de nuestras propias expectativas. Para percibir la plenitud, hay que conservar un sentido agudo del vacío que la delimita; a la inversa, para percibir el vacío, hay que captar otras zonas del mundo como colmadas” (Sontag, *Estilos radicales* 19).

Sin embargo, esa es su estrategia contrastante: situarnos en un espacio impersonal –“casi siempre la sensación que nos brindan estos hospedajes es similar”–, en el no-lugar de las carreteras, para luego ir descomponiéndolo y alterándolo. Volviéndolo difuso, inescrutable, intrigante incluso, pues desde las ventanas de esos hoteles aparentemente tan tradicionales y seriados, es posible observar el pasado, las relaciones que han ido quedando atrás, la vida que se abandona. Es un espacio dado a la ficción, a películas de los más diversos géneros; cuestión que la narradora explica por su atmósfera de glamour, decadencia y su capacidad de albergar subjetividades diversas y desconocidas entre sí.

En este enrarecido ambiente, se buscará reproducir la realidad retorciéndola y distorsionándola. La narradora elabora películas mentales a partir de todo lo que ve y, al mismo tiempo, busca llenar el silencio que colma el espacio a través de sonidos recogidos en su grabadora: “Busqué en otros corazones los sonidos de mi frecuencia. Recorrí desiertos y playas grabando pájaros, autos, conversaciones, ballenas, brazos nadando entre medio de las olas” (12). Es una realizadora audiovisual en toda norma. Una realización donde todo aquello que la rodee tenderá a ser co-relato de sus propias tribulaciones. En esta novela, tal como ocurría con los narradores más apegado a lo autobiográfico (o autoficcional), el espacio vuelve a subjetivarse. El hotel pasa a ser, en tal sentido, el ámbito que condensa sus enredos internos. Allí se proyecta su película mental: “Un hotel sería mi otro yo. Mi yo pantalla plana, mi yo pantalla de computador. Y en él guardaría los secretos de mis historias y mis traumas” (13).

En su análisis del espacio (2010), Pimentel le atribuye a la metáfora un valor icónico y referencial que la convierten en instrumento privilegiado para la construcción (o deconstrucción) de una ilusión de realidad (del espacio). La autora cita a Greimas para explicar un proceso de figuración que convierte los temas en figuras y, luego, con la iconización dotarlos de investimentos particularizantes. La narradora no es verdadera protagonista, pues deviene en el personaje central de una película ideada por J. antes de su muerte: “J también me regaló la película mental: El mundo más raro y yo comencé lentamente a ser el personaje central dentro de esa filmación” (41). A medida que avanza el viaje, la película mental también va variando: “La histérica historia de nuestras vidas”, “La historia más triste de un hotel y dos de sus pasajeros”.

El procedimiento de la imagen poética que se hace una con el espacio sugiere ese estatismo donde lo único que queda es el presente. El espacio condensa un tiempo único y no logra establecer una dialéctica real ni con el pasado ni con el futuro: “Y ahora, el futuro deja de existir y se acaba y me acabo y nos cavamos a cada segundo que pasa de este abrazo, porque ya queda menos de nosotros aquí” (45). Hay un afán de condensar sentidos en un sólo espacio: el hotel como modelo poético que en lugar de multiplicar los sentidos y las referencias temporales, tiende a concentrarlas. La metáfora, como señala Pimentel (2010) en su análisis sobre las ficciones espaciales, posee una enorme capacidad de significación sintética: “Toda una constelación de semas particularizantes se halla contenida virtualmente no sólo en las áreas metaforizadas sino en la totalidad de los campos semánticos en interacción” (91). De tal forma, ob-litera (o borra) el objeto verbal que se quiere construir para hacernos sumergir como lectores en un universo distorsionado y subjetivo. Finalmente, si el modelo del desierto de Zúñiga es centrífugo en sus planos de significación, el de los hoteles en Rodríguez es más bien centrípeto.

El recorrido mistraliano por Chile: un viaje literario. Tradición y negación

Por otra parte, Claudia Apablaza en su libro *EMA/ La tristeza de la no historia* (2010) nos vuelve a presentar espacios figurales. El espacio predilecto de esta novela viene programado desde su epígrafe, cuyo autor es el mexicano Heriberto Yépez: “No quiero vivir aquí. Quiero vivir en el lenguaje”. Y bajo tal precepto es de esperar que el espacio acabe siendo poblado de impresiones, divagaciones, cambios de identidad, fragmentos de historias que no llegan a ser: todo aquello que es el lenguaje figurativo encerrado en sí mismo.

Claudia Apablaza (Rancagua, 1978) es psicóloga de profesión y se ha especializado en literatura comparada en Barcelona, donde ha establecido numerosos vínculos que le han dado una gran visibilidad internacional. Ha colaborado en variadas revistas y sitios de internet como *Letras S5*, *Sobrelibros* o *Lanzallamas*. Sus cuentos han aparecido también en antologías, algunas de las cuales han sido dirigidas por ella misma, como *Junta de vecinas* (Alagaida, 2011), publicada en España y donde también encontramos un cuento de María Paz Rodríguez. Ha sido merecedora de importantes premios como el de Alba de Novela 2012 por *Goo y el amor* (Calabaza del Diablo, 2012),

el Altazor en Chile por *EMA La tristeza de la no historia* (Cuarto Propio, 2010) y el premio de cuentos Revista Paula, por “Mi nombre en el Google”, que luego fuera recopilado en la colección de LOM, donde además estuvo trabajando un periodo: *Autoformato* (2006). Le siguieron a estas primera obra: *Hija ilegal. De Bolaño a Nicanor* (Santa Muerte Cartonera, México 2009), *Siempre te creíste la Virginia Woolf* (Calabaza del Diablo, 2011), *Todos piensan que soy un faquir* (Edicola, 2013). Otra de sus obras más destacadas internacionalmente y controvertida por su formato es *Diario de las especies*, inicialmente publicada en Lanzallamas el 2008 y re-editada en el DF, México, por Just ediciones y, el 2010, en España por Barataria. El afán por incorporar elementos del mundo digital al espacio literario es llevado aquí a su paroxismo, donde de manera muy explícita nos muestra el proceso de escribir una novela a partir de los intercambios que sostiene en su blog personal con la comunidad virtual. Tal impudicia y autoreferencialidad extrema marca sin duda un precedente en lo que a escritura digital se refiere, pero al mismo tiempo generó cierto rechazo en la crítica. Acaba de formar su propia editorial Los Libros de la Mujer Rota, donde pretenden abrir el concepto de literatura nacional y lograr alcances fuera de la frontera. Su única motivación es poner en circulación prosa y retratos de escritoras contemporáneas. Destaca, por tanto, en Apablaza, al igual que en Zúñiga, su labor como gestora. En efecto, su espacio Estudio Panal es un importante lugar de encuentro de los narradores que viven en la capital chilena.

El argumento de la novela acerca del campo literario, protagonizada por una cofradía que pretende ensalzar la no historia de la literatura –aquellos manuscritos que no llegan a publicarse ni forman parte del circuito–, alcanza tal nivel de absurdo que los elementos figurativos del espacio cobran cada vez más protagonismo. Desde un principio, se anuncian las pesadillas y sueños que acosan a los personajes: escritores muertos que se aparecen pidiendo explicaciones sobre la quema de sus libros. La paranoia llega a tal extremo que el(la) protagonista sueña con la intromisión de una crítica literaria en su vida personal: “Soñé que una crítica literaria intentaba meterse en mi cama días y noches, levantar las sábanas, almohadas, ver si duermo sola o con su discípulo amado: EME/A” (23).

Con todo, más allá de aquel universo onírico que se enuncia para subrayar las paranoias del campo literario, los espacios en un principio son reales y claramente identificables: Barcelona con sus bares y el Montjuic, Santiago con la Plaza Ñuñoa (bares como el Dante) y las cercanías de la Universidad de Chile en Macul, la casa de la protagonista que queda en Irarrázaval con Manuel Montt –también en el barrio de la antigua clase media chilena, esa que tenía un compromiso político o intelectual, antes de devenir en un grupo social consumida por la vorágine del mercado– y otras calles de aquel mismo barrio por donde, nos dice la protagonista, “a veces caminábamos para sentir felicidad: Nuestras caminatas eran por: Irarrázaval, Seminario, Manuel Montt, Dublé Almeyda” (47). Incluso se refiere a un tren *express* que va de Arica a Punta Arenas, de cabo a cabo recorriendo Chile. Progresivamente, la narración se irá tornando más delirante y repetitiva, inconexa. El primer indicio de ello es la alusión a otro tren *express* que, en este caso, une Rancagua, ciudad natal de la autora, con Barcelona, ciudad donde forjó parte importante de su carrera literaria. Luego, aquel ambiente de irrealidad se irá agudizando.

Lo figural del espacio arrancará con fuerza en la novela justo antes de la tercera parte, “Apuntes para la verdadera No historia”; cuando la protagonista nos cuenta de su estadía en el Centro Cultural Manuel Rojas. Se trata de un lugar ubicado en un impreciso lugar de la ciudad, cerca de la Cordillera de los Andes. No obstante, luego entrega indicaciones específicas, García Reyes 243 Santiago Centro, pero con coordenadas vaciadas. Nada concreto y específico puede ser remitido a dicho lugar, pues su código postal está vacío: 000000. Allí debe iniciar, de la mano del espíritu de Manuel –presencia fantasmagórica que se le aparece todo el tiempo–, un proyecto narrativo que anticipa como lo que será su “manual de estilo forever” (60). Allí la narradora debe “culminar el proyecto de la Realidad” (61). Ella se define a sí misma como una narradora experimental que, pese a su intento de desacreditar “lo vanguardista”, coquetea con fórmulas híbridas, indeterminadas y donde la progresión dramática tiende a ser anulada. Lo realista no está aquí, sin embargo, al interior de la ficción, sino que en el contexto real que rodea al libro y que aquí es acusado severamente. Javo, quien administra el hogar donde deambula el espíritu de Rojas, pretende que la realidad chilena y latinoamericana entre de golpe en el cuerpo de la protagonista, pero no exclusivamente para que adscriba

a la linealidad de los discursos y lo real pueda ser reproducido en la narración de modo mimético –dejando atrás su fetichistas gustos metatextuales y su devoción por Perek y Vila Matas–, sino sobre todo para que tenga conciencia de su lugar en el entorno: rodeada de autores aspiracionales ansiosos por avanzar en su carrera literaria. Y ello es planteado como una realidad histórica que debe acusarse y detestarse.

Por otro lado, internarse en tal sitio es también su modo de integrarse a eso que ella llama la “neo cultura chilena”. Las menciones a Manuel Rojas, a quien el personaje alter-ego de la autora –o tal vez únicamente ego de la autora, en la medida que la correspondencia resulta casi total, más allá de las metamorfosis identitarias– considera su guía y referente, enrarecen la alusiones al espacio y vuelven la narración algo delirante: “Escucho voces por las noches y sé que es la voz de Manuel que viene y me resguarda, me cuida, me da ánimo. Es Manuel, es Manuel no te asustes, me digo bajito, casi clamando, es Manuel, susurrando una canción de cuna para este estado de integración y cesantía en este país llamado Chile. Chile. Chile. I love you” (62). Se establece entre ambos una complicidad. Ella cree que él viene a visitar Chile en sus sueños y la consuela, porque él también fue maltratado y poco valorado en el país. Con todo, al final se decide a olvidar a Manuel (dejar de soñarlo oír sus largos sermones), pues considera que aún no está siendo lo suficientemente objetiva para explicar su idea de la no historia. Y es que efectivamente el espacio ha perdido total asidero con la realidad y lo concreto.

A partir de aquí la narradora se propone un viaje por Chile, simulando el periplo mistraliano⁷⁷, acompañada de Manuel. Su idea es realizar este viaje a pie. Un trayecto que se insinúa a medio camino entre dos objetivos absolutamente disímiles y a los que se

⁷⁷ En *Poema de Chile* (1967), texto póstumo, Gabriela Mistral expresa el recuerdo de una patria propia, configurada a partir de sus más personales recuerdos y olvidos. Expresa el retorno de la poetisa al suelo nacional, transfigurada en un fantasma que viene a reclamar su discurso y su universo simbólico. Según Iván Carrasco (2000), el texto nos propone el viaje de un Orfeo inverso: “sustituye un héroe masculino por una mujer, el espacio infernal” (117). Se trata de un viaje mítico que no prosigue un círculo simétrico, sino irregular y helicoidal. Asimismo, utiliza la figura del indio para instalar la base de su crítica social. La estructura narrativo-descriptiva es de carácter dialógico y sí tendría aquella impronta de lo figural impulsado hacia un futuro profético, que no tiene el texto de Apablaza. El recorrido por territorio chileno, de norte a sur, no está encarnado en una mujer de múltiples identidades como en EME/A, sino en una mujer muerta (eterna), acompañada de aquel niño indígena atacameño y un huemul.

alude irónicamente desarmando el sentido de ambos propósitos. Uno de ellos es el del escritor reconocido al que su agente literario le solicita preparar muy bien la gira; y el otro es el del escritor autogestionado que busca vender a un módico precio las últimas copias del tiraje de sus libros: “Le dije que no, que yo iba a recorrer Chile a pie, que iba a gastar zapatos y suelas y así habitar este espacio nacional vanguardista y políticamente tan comprometido” (64). A continuación, la paranoia de la narradora, que busca de algún modo curarse de su mal de amor y de su mal literario –ambas enfermedades puestas a un mismo nivel–, se agudiza. Tras reconocer que por mucho que lo intentó, ella no pudo desprenderse del gran mal que es la literatura, se hace parte del campo y asiste a conferencias y seminarios donde se siente víctima de la amenazante mirada de algunos integrantes del público que ya le habían dado “dos o tres cuchillazos por la espalda” (64). Puesta en un lugar de completa desacralización, la literatura está lejos de ser una zona confortable, ni tan siquiera un lugar de resistencia.

La relación semi virtual que la protagonista sostiene con EME/A los ubica a ambos en un espacio irreal donde la fantasía y los cambios de identidad pueden darse sin problema. Ella retorna a Chile, pero está siempre en tensión con Barcelona y viajando a otros sitios. Esto los obliga a sostener una relación que muchas veces ha de darse a la distancia, un vínculo precario que los sitúa en una posición abstracta: “Una vez me escribió una larga carta despidiéndose, diciéndome que si yo pensaba que él iba a estar toda su vida subiéndose y bajándose de aviones imaginarios cuando yo viajaba, era que yo estaba muy equivocada, así que hasta ahí quedaba nuestra relación” (37). En tal sentido, la alusión a los universos paralelos que tendría *2666* de Roberto Bolaño no es arbitraria y pretende definir también los dobleces espaciales que constituyen la novela que estamos leyendo. Se configura a partir de realidades independientes, difíciles de estructurar o de supeditar a cortes semánticos, semióticos o políticos.

Cuando sale del Centro Cultural Manuel Rojas, de ese encierro autoimpuesto y algo confuso, donde es acosada tanto por el fantasma del autor como por todas las dosis de realidad anti “literatosas” que le intenta contagiar Javo, el espacio parece volver a normalizarse. Recorre su ciudad siguiendo un trazo conocido, re-conociendo su lugar: el Paseo Ahumada, la Alameda, Plaza Italia, los cafés, el centro hasta el Parque Bustamante. Entonces se va a vivir a un departamento que le ofrecen sus padres y desde donde ellos

pretenden que se re-incorpore a la sociedad chilena. Al reunirse con ellos, la protagonista les cuenta sobre esos espacios claustrofóbicos que más bien se correspondían con los juegos de su mente, donde el tiempo era detenido y asfixiado:

Mi vida se ha ido encapsulando y encapsulando hasta llegar a especies de cápsulas herméticas muy dolorosas, muy tristes, sin historia, sin nada, sin el paso de la temporalidad y la memoria, sin el paso de nada, pequeños recuadros de ideas, de obsesiones que van conformado un supuesto todo, y que de verdad no es mi intención creer que esos recuadros lo son todo, ni estar lejos de todo, de la vida y el aire, pero lo que necesito es estar en un espacio que propicie el contacto real, el contacto con la vida, con la naturaleza, el contacto diario con seres humanos y con situaciones de riesgo y amor y dolor y lo demás y no estar más encerrada en este cuchitril que me va tragando hasta hacerme y deshacerme en una nada. Que por eso me voy, camino y camino y salgo sin avisar y busco espacios que propicien una historia real y continua y no estas posibilidades o recuadros que potencialmente van remarcando una especie de camino, porque de verdad, de verdad, no me hace gracia tener que vivir siempre en la imposibilidad de todo y todos los tiempos y memorias, papá, mamá, no me hace gracia (89).

Desprenderse de estos ámbitos es poder salir, como plantea Areco, hacia una intemperie más liberadora: como aquel viaje que pretende emprender a través de Chile descalza. Un recorrido que le permitiría avanzar también a través del tiempo sin tener que estar anclada a un espacio donde los distintos horizontes temporales y las memorias sean imposibles, porque se hallan como petrificados. Salir es también dejar atrás la no historia para poder hacerse de un relato anclado a un momento histórico. Es abandonar su estilo narrativo fragmentario y disperso para dar paso a una mayor progresión, a un trayecto que no da vuelta sobre sí mismo. Se presenta una poética y, junto con ello, la necesidad de superarla. Y dicha poética viene representada y fundamentada desde una idea sobre el espacio. Es por ello que se somete, a partir de sentido figurativo del espacio, a esta suerte de terapia de la realidad⁷⁸.

⁷⁸ El recorrido que se propone en esta novela configura lo que para Macarena Areco (2015) sería una trayectoria centrífuga: la protagonista se exilia del propio país y finalmente retorna, pero insiste en buscar la fuga y la trahumancia a través de la intemperie de los pasajes que recorren Chile. Hay entonces un retorno que efectivamente resulta dificultoso: “más que la integración a la realidad a la que se retorna, lo que suele ocurrir es que la distancia y la diferencia se hacen mayores, incommensurables” (*Cartografías* 269); y, al mismo tiempo, existe una compensación, en la medida que se adquiere un saber. Según Areco, son los mayores quienes ganan un aprendizaje conectado con el campo cultural, mientras los jóvenes tienden a recibir respuestas acerca de la familia y sus secretos. Sin embargo, en este caso el conocimiento se relaciona con el campo y desde allí se construye toda la crítica sobre el mismo; “sus mezquindades, oscuridades, con lo mucho de infierno y poco de olimpo que tiene” (*Cartografía* 270).

En definitiva, aquello que no ha sido actualizado y fijado en un determinado campo literario se ve en *EME/A* bajo el juego irónico de recoger la historia de la no literatura; los títulos que nunca llegaron a publicarse, lo que escapa a la norma y lo oficial. Desde los movimientos constantes y desterritorializados que nos propone la novela (de Barcelona a Chile, de norte a sur, del centro de la ciudad a la periferia), esta obra nos ayuda a descubrir que tal vez no hay que estar en un lugar fijo “para despertar del sueño de la historia” (Apablaza 67) y escribir. Para Amaro (2010), tal lugar de desacomodo es completamente libre: “El de Internet, el del blog, el de ninguna parte o varias partes a la vez, como suele trabajar Claudia Apablaza, como suele vivir, escribiendo para sellar lo que no fue en el acto mismo de la escritura” (en línea).

Poder contar una historia es también haber podido vivirla. La tristeza de lo que no ocurrió, a nivel de la relación de pareja, es también lo que no pudo ser escrito, la imposibilidad de la palabra. Con todo, ella sigue empeñada en trazar los recorridos espaciales que le permitan la escritura: “Buscará a EME/A por las calles que recorrieron la primera vez que se juntaron. Volverá a realizar esa ruta y dibujar esos mapas. A ver si en ese recorrido encuentra su huella o su música” (95).

Si bien no podemos referir aquí a una alegoría o a lo figural en el sentido profético que le asignara Auerbach, sí hay un intento por trascender aquellas imágenes que caracterizan más bien, por ejemplo, el libro de Rodríguez. Tampoco se trata de aquella alegoría política que hemos observado en el texto de Zúñiga, donde el silencio del desierto sugiere la presencia de los cuerpos desaparecidos durante la dictadura⁷⁹. En Apablaza, el afán por escapar al fragmentarismo, o más bien a aquellas “cápsulas

⁷⁹ Más allá de la tesis de Daniel Rojas Pachas (2010), quien re-conecta la alegoría del desierto y las desapariciones con la ruina de Benjamin –aquella que luego será retomada por Avelar en su visión del duelo (2000)–, Jameson (1986) plantea la alegoría en el sentido de cómo el destino de un personaje particular en una novela particular siempre refiere a la situación política y cultural de la nación. Ello sería especialmente significativo en las literaturas del Tercer mundo, donde la separación de lo poético-libidinal y lo político-económico aún no es posible. Ahora bien, en su re-lectura de Jameson, el estudioso Ignacio Álvarez (2004) considera que dicha alegoría nacional ya no puede leerse como un reflejo de las condiciones reales de nuestra existencia o una adhesión ciega a cualquier clase de nacionalismo, sino que corresponde al lugar en el que se instala “la especulación política en su mejor acepción, el lugar de lo posible, el lugar de la utopía” (en línea). Con todo, y a pesar de que Zúñiga intenta erigirse como un intelectual comprometido, no estamos seguros que en su texto ese lugar utópico esté operando como punto de partida. Parece ser que su escepticismo y su tendencia hacia la nada acaban anulando aquel ideal utópico.

herméticas muy dolorosas”, e iniciar un viaje a través de Chile le asigna al espacio un sentido que también es histórico, en la medida en que intenta re-conectar una tradición literaria cuyos hitos estarían representados por la figura de Gabriela Mistral, Manuel Rojas y Roberto Bolaño.

2.2. El viaje alegórico en *La Resta* de Alia Trabucco

La figuración del espacio y del viaje poseerá una giro completamente distinto en la obra de Alia Trabucco Zerán (Santiago de Chile, 1983), abogada, escritora y editora. Tras ejercer durante un par de años sus estudios de derecho, en instituciones relacionadas con la defensa de los DD.HH, migró de Chile para realizar un máster de Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York. Allí definió su afiliación con narradoras como Diamela Eltit, Lina Meruane y Nona Fernández. Fue en aquel espacio donde participó en la editorial Brutus Editoras, fundada por Meruane, sello nómade que se mueve entre Londres, Nueva York y Santiago. Ganadora del premio a las Mejores Obras Literarias Inéditas, categoría novela, otorgado por el Consejo del Libro y la Lectura de Chile el 2014, por su libro *La resta*: publicado el 2015 en España con Demipage y en Chile con Tamar. Actualmente reside en Londres, donde realiza un Doctorado en Literatura Latinoamericana en la University College London. Allí se encuentra investigando, en el cruce del derecho y la literatura, distintos casos a lo largo del siglo XX de una serie de mujeres chilenas asesinas y cuyas historias han sido re-escritas a través de distintos soportes artísticos. En una entrevista que le hice para *Revisa Hispamérica* (aún inédita), nos aclara sus intenciones sobre este híbrido trabajo doctoral: “Lo que estoy estudiando es cada caso como una constelación: el discurso jurídico (las sentencias), el mediático (la prensa) y el cultural por medio de esas obras. Hay una genealogía de mujeres violentas en la historia de Chile y me interesa la sanción y reiteración de esa figura. La tesis ya está bastante avanzada y, en realidad, es un trabajo inusual dentro del marco académico. Es más bien una crónica-ensayo y contiene, además, un punto de fuga: un apartado ficcional” (inédito).

En *La resta*, la escritura tendrá aquella intención que definiera Lucía Guerra para representar los cuerpos espectrales que transitan por ciudades donde los esfuerzos de memoria y reconstrucción se han convertido en un imperativo:

la noción de memoria destaca por su movilidad, por su carácter siempre incompleto en relación con un presente. Lo recordado se suplementa con imágenes, desplazamientos y reflexiones que forman [las llamadas] figuraciones de la memoria; esas modulaciones que ponen de manifiesto saberes y poderes en un contexto espacial/temporal específico (...) “figurar”, como un imaginar y aparentar que hace de la memoria un contenido oblicuo en los sesgos siempre cambiantes del espacio urbano (161).

Su afán poético pasará a ser figura de lo auténtico, lo divino, lo profetizado y lo imaginado en el futuro. Se establece una dialéctica con un universo posible en el que se cree y confía dado el impulso de la imaginación.

La resta de Alia Trabucco nos propone una trayectoria centrífuga donde los tres jóvenes hijos de militantes, quienes parten a Argentina a buscar el cadáver de la madre de uno de ellos para poder darle sepultura en Chile en un gesto antigoniano, bien podrían estar replicando aquellas trayectorias seguidas por sus padres a la intemperie de un estado de sitio; particularmente en el caso de Paloma, hija de la madre recién muerta de cáncer, quien tuvo que partir al exilio en Alemania. Se trata de un viaje de huida que, en este caso, sí resulta formativo y con retorno. Como señalara Areco, los escritores más jóvenes sacan en limpio de estos viajes un conocimiento sobre sus padres. Habría aquí, además, una suerte de recomposición simbólica, tras el gran drama de un país entero, la cual parece estar siendo formulada por los hijos.

En Trabucco, la figuración del espacio se produce junto a una subjetivación del mismo. Parece ser que lo más cierto que tienen los tres protagonistas de la novela son sus cuerpos. Es por eso que un elemento tan importante como puede ser la Cordillera de los Andes en tanto territorio fronterizo, y por donde transitan estos personajes con el fin de cumplir su rito mortuario, es conceptualizada como tal:

[C]on todo tan negro es muy difícil, si con suerte se ve la silueta de la montaña, la cordillera que parece un cuerpo acostadito de perfil a lo largo de todo Chile, de norte a sur, eso es la cordillera, la cabezota allá en Arica y el pote aquí, si por algo hay olor a caca en Santiago, pero bueno, a cada uno le toca lo que le toca y a mí me tocó la depresión intermedia, si hasta por la honestidad geográfica nos da en la fértil provincia (Trabucco 175).

La cordillera es lo único que sobresale entre los muertos que quedan arrojados, tras la dictadura, a uno y otro lado de los cordones montañosos.

La salida de Santiago y el cruce por la cordillera produce en *La Resta*, más allá de lo referencial, una profunda transformación en el espacio. Todo lo que había sido hasta

ese momento real adquiere un sentido figurado y un cierto halo de irre realidad. Más aun, el mapa deja de coincidir con el territorio:

Felipe revisaba absorto una pila de diarios y Paloma se entretenía con un mapa, como si desde Alemania hubiese planeado arrendar un carro fúnebre y cruzar la cordillera: toma la cinco norte y luego la ruta cincuenta y siete, avanza por Río Blanco y Guardia Vieja. Le hice caso hasta que comprobé los errores en los nombres, las distancias alteradas, la geografía de una ciudad antigua (dejábamos una ciudad anterior) (Trabucco 145).

De camino a Mendoza se va dejando atrás la supuesta verdad y realidad de la historia. Junto con ello, se abandona un modo de nombrar las cosas asociado a la letra: los diarios, los mapas, las cifras, las noticias, el escrutinio de los votos. He aquí donde entra en juego, entonces, el lenguaje. El espacio, por consiguiente, queda a disposición de sus usos retóricos o figurales. La escritura recrea la ciudad y sus movimientos, particularmente desde el discurso de Felipe: “eso quería yo, dejar Santiago sin flores y adueñármelo: que todas las palomas fueran mis aves y también los zancudos y los pichones y las loicas, sí, y ser dueño de los perros, amo y señor de los quiltros huachos de Santiago, ser su padre y madre para así abrirles sus boquitas, sus hocicos hediondos...” (153).

Otro espacio que será importante en esta novela es el río donde Felipe se reúne con los más variados personajes lumpéricos que pululan por aquel borde. Trabucco declara una poética en su novela, pero lo hace a través de la voz de este. Él se identifica con aquellas novelas ríos de una generación de escritoras entregadas a una voz delirante y zizagueante que transforman el espacio en una subjetividad desbordada. Nos remite a Lina Meruane, Diamela Eltit o Nona Fernández. La imagen del Mapocho, más allá de ser un espacio ubicado en los márgenes de la ciudad, le es útil a Trabucco para declarar sus intenciones autorales:

y es que yo detesto las cosas que terminan, me gustan las historias eternas, inagotables, sí, como los gomeros y los ficus y los remolinos del Mapocho, aunque en realidad en el Mapocho no hay, porque si se distingue dónde acaba el borde y comienza el agua y porque nadie se quiere tomar en serio ese río, nadie excepto yo, que quiero darle vueltas hasta que se haga un tornado que pueda voltear sobre una copa gigantesca, toda el agua del Mapocho cayendo en una cascada que yo giro y giro y me la tomo, zaz, me tomo el líquido con las caracolas y los quiltros de ojos tristes, sus ojitos de agua oscura que me escudriñas y sus pezuñas que me rascan la cara (229).

Es la voz de lo incesante, de lo que fluye móvil hacia una posible re-significación de la ciudad y su historia.

Inevitablemente, esto nos remite, como indicábamos, a la novela *Mapocho* (Planeta, 2002) de Nona Fernández (1971), Premio Municipal de Literatura 2003. Allí se nos narra los trayectos de dos hermanos, La Rucia y el Indio, que bien podrían ser como Iquela y Felipe (o la Gabriela Mistral que recorre Chile junto a un niño atacameño; viaje recreado por Apablaza). Sumidos en una relación que bordea lo incestuoso, se sienten huérfanos porque creen que su padre ha muerto y ello le impone el imperativo de resolver enigmas familiares y nacionales, e incluso históricos (dadas sus referencias a episodios de la Historia de Chile). Ambos son, descubrimos al final, figuras fantasmáticas, almas en pena⁸⁰. Álvarez (2012a) considera también el impulso epicúreo que tendría la obra en tanto “parece afirmar que solo existe lo que se representa, que la representación es la única forma de existencia” (13). Luego, y pese a ese impulso renacido, el epígrafe de *La amortajada* de María Luisa Bombal remite de entrada a la muerte: “Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos”, y nos recuerda aquel proceso de restar que nos propusiera Trabucco en su novela. Finalmente, el río, descrito por la Rucia, se asemeja a algunas descripciones de Felipe:

Ahora mi cuerpo flota sobre el oleaje del Mapocho, mi cajón navega entre las aguas sucias haciéndole el quite a los neumáticos, a las ramas, avanza lentamente cruzando la ciudad completa. Voy cuesta abajo. El recorrido es largo y serpenteante. Viajo por un río moreno. Una hebra mugrienta que me lleva con calma, me acuna amorosa y me invita a que duerma y me entregue por completo a su trayecto fecal” (Fernández 13).

Más allá de las claves interpretativas con que nos enfrentemos a esta compleja obra, se pueden reconocer de modo muy evidente los elementos en común con *La resta*. Vale decir, por lo demás, que fue la misma Trabucco quien me señalara en una entrevista la

⁸⁰ La narradora, en palabras de Cristian Opazo (2004), lee, rescribe e incluso mutila el cuerpo escritural de la nación. Habría aquí, según el académico, un relato que pretende invertir los romances nacionales. No obstante, para Ignacio Álvarez (2004), *Mapocho* propone un sentido alegórico que busca afirmar una utopía, por tanto, no sería pura deconstrucción: “Mapocho no solo da cuenta del fracaso de la nación, sino que respira también a través de un fuerte impulso utópico (...) en el Santiago fantasmático de Nona Fernández los opuestos (el Indio y la Rucia, ni más ni menos) se buscan amorosamente; si la incomunicación es la regla allá en la nación posmoderna, en esta versión novísima de Chile los relatos independientes quedan ligados por una cópula (una y otra versión, sin la necesidad de elegir)” (7).

influencia en su obra de Fernández, quien “ha trabajado los temas de memoria apostando a un cruce de ficción y no ficción muy interesante. En esta lista, te diría que *Mapocho*, de Nona Fernández, fue para mí un referente más poderoso que Bisama a la hora de escribir *La Resta*” (inédita)⁸¹.

La novela de Trabucco está escrita a dos voces: la contenida y más narrativista de Iquela y la poética desbordada de Felipe. Mientras Iquela asume el mandato de su madre Consuelo de repatriar el cuerpo de Ingrid Aguirre, exiliada de la dictadura chilena, atrapada en el aeropuerto de Mendoza producto de las cenizas de un volcán que están cayendo por todo Santiago y la cordillera; Felipe, también hijo de militantes y criado a medias por Consuelo y su abuela Elsa tras el fallecimiento de sus padres, comienza a aplicar una matemática mortuoria cuyo objetivo será ajustar los números a la muerte y restar cadáveres hasta llegar a cero. Estructurada en capítulos numerados de atrás para adelante, la estructura narrativa es co-relato de aquel proceso asumido por el personaje de Felipe.

Es interesante observar de qué modo el procedimiento alegórico que Trabucco nos propone va determinando la configuración espacial. En su trayecto de vuelta, Felipe se topa con esa ciudad real que sigue reproduciendo desigualdades en su configuración espacial: “y allá abajo ven también la ciudad inerte, la ciudad que es un profundo nido, un círculo como los ombligos y las ideas de la noche, eso es Santiago: un nido circular como será mi vuelo, porque debo olvidar a la Generala y volar al centro, descender hasta mi casa” (275). Felipe intenta desandar la ciudad. Aspira también al olvido de sus calles y

⁸¹ Desde otra vereda, menos obvia tal vez, considero que *La resta* conecta con un elemento más distante de nuestra tradición: *El río* (1962) de Gómez Morel (1917). Según Fuguet (1997) escribe en el prólogo a una de sus re-ediciones, esta novela expone la más cruda expresión del aprendizaje moral jamás escrito en Chile. Representante de un movimiento literario más bien subterráneo que fructificó en el Santiago de los años cincuenta y sesenta; su autor, delincuente y escritor, nos cuenta en clave autobiográfica sobre sus miserias, la relación incestuosa que tiene con su madre, el recalcitrante odio contra su padre, el peregrinaje por el río Mapocho (asociado a un espacio de libertad), las frustraciones que vive dentro del campo literario chileno y sus intentos por escapar a Argentina y a Perú. No obstante la actitud cínica, díscola y atrevida del personaje, que no calzan con aquel temple más sombrío del Felipe de *La resta*, siguen en los dos casos las reglas del hampa: “ver, oír y callar” (Gómez Morel 248). En ambos existe una convivencia con aquellos “pelusas” del río, seres desadaptados y sin hogar, con quienes los lazos de complicidad muchas veces estarán cruzados también por lo erótico. La descripción que nos propone Gómez Morel del río Mapocho nos ayuda a completar esta breve cartografía del espacio: “Supe que la ciudad empezaba en el puente y que la vida auténtica tenía principio en el río. Del puente hacia arriba empezaba nuestra lucha, y era sin cuartel. Del puente hacia abajo, empezaba nuestra libertad y era sin medida” (134). Hay aquí, como veremos en los autores del margen cuando pasemos al capítulo dedicado a los sujetos, una reivindicación de la marginalidad.

sus referentes. Desdibujar y borrar la Alameda hasta vaciarla, restarla. Pese a tratarse del espacio con el cual él se identifica, lo pretende desdibujar: “el cauce de mi sangre atraviesa la ciudad, esta ciudad que es mi cuerpo, mi nido, mi cero, sí” (278). El espacio es alegoría de esa operación de sustraer; corresponde a aquello que queda en el despojo, el desecho de lo contado –tanto del relato de la historia como esas cifras numéricas que pretenden inútilmente hacer síntesis de una catástrofe.

El espacio se re-significa a través de la operación de restar y ese proceso que está a cargo de Felipe se enuncia a contrapelo de una prosa que sustrae. Tiende, de hecho, a la proliferación. Y ello, como insinuamos, viene dado por una escritura que excede los límites de la ciudad letrada. Los tres chicos se quieren desentender de la letra⁸², porque ella les resulta demasiado ligada a sus padres: la verdad de la historia y esos relatos repletos de detalles tan nítidos que se hacía difícil poder olvidar y obviar. Es también la letra traicionera: aquella dos palabras con que los padres de Iquela y Paloma delataron al de Felipe: Felipe Arrabal (mismo nombre y mismo apellido que el del hijo). Son las dos palabras que aspiraron a borrar un cuerpo, porque lo llevaron a la muerte: “dos palabras que, como una traducción equivocada, un tropiezo de la lengua, transformaron todo lo que pasaría” (196). De aquí que los padres de Iquela queden comprometidos al cuidado de Felipe. Esa historia de combate y clandestinidad intentará, sin embargo, ser borrada, o al menos relativizada, en el relato de los hijos. Ellos ya no quieren continuar supeditados a la letra e intentarán re-apropiarse de la lengua re-inventándola a través de la escritura. No obstante, la rebeldía de los tres chicos ante la letra les dificulta el trámite de dar con el cuerpo de Ingrid y brindarle sepultura. Sin el papel, sin el documento que los avala, sin el

⁸² En *Oro* de Ileana Elordi también observaremos un intento por desprenderse de la letra y habitar un lenguaje más puro o limpio, como el de los niños, pues no se cree posible expresar emociones tan individuales y personales como las relativas al amor por medio de códigos ya inventados por otros, fórmulas prestadas que se han ido fosilizando con el tiempo: “De alguna manera, nuestra comunicación se parecía a la de los niños, que no pueden decir nada pero perciben perfectamente. Cuando comienzan a hablar no se les comprende lo que dicen, pero de alguna manera uno lo sabe” (Elordi 34). El mismo desprecio a la letra aparece en *El hombre sin acción* de Díaz Klassen, la cual puede llegar a producir equívocos que han de resultar muy determinantes para las elecciones vitales de una persona. No tan terrible como la traición que observamos en *La resta*, pero decisivas en un destino. El protagonista de la novela nos cuenta que quería estudiar literatura hispánica, pero que dejó a una tía la tarea de ir a postularlo y ella se equivocó de código: en lugar de indicar hispánicas, rellenó el formulario con los valores de la literatura inglesa: carrera “decorativa”, pues resulta fuera de lugar reproducir lecturas en inglés en un país donde la mayoría de las personas no hablan ese idioma. Y ese error “inadecuado, idiota y ridículo” terminó por definir sus estudios: “Y así se sellaron los próximos cuatro años de mi vida –cuatro años de un eterno sin sentido decorativo, si se quiere–: por un pequeño error tipográfico” (*El hombre* 57).

sello de la ciudad letrada, parece ser que no hay respuesta por parte de las autoridades. El funcionario que los atiende en el aeropuerto argentino es rotundo: “¿Trajeron el formulario? Y yo recordé entonces el procedimiento establecido, los conductos regulares, el reglamento para repatriar restos mortales de un occiso. No teníamos ningún papel y sin papel no habría muerte. Eso dijo el hombre: no les puedo dar ninguna información, y cerró su puño y la barrera de entrada al aeropuerto” (215).

Si Felipe resta, Iquela suma. Las listas mentales del espacio de Iquela tienden a llenarse en lugar de vaciarse:

Resistí el silencio construyendo un listado mental de ese espacio, evitando así que la incomodidad se reflejara en mis ojos, siempre incapaces de disimular. Y conté doce maletas arrastradas por cuerpos exhaustos, un collar de perlas sosteniendo una papada, dos carteles de cartón con apellidos extranjeros y tres vuelos atrasados, suspendidos, cancelados (Trabucco 44).

Felipe, desde su procedimiento alegórico de restar, conecta directamente con la ruindad benjaminiana. Sus matemáticas mortuorias suponen una dialéctica con la ruina y la muerte. Apegado a la naturaleza y a los cuerpos, Felipe instala una matemática alegórica basada en las vanitas. Benjamin nos advierte que si la naturaleza ha estado sujeta a la muerte, siempre ha sido alegórica. En la novela, tal método parece ser el único apto para poder enfrentar la cantidad de muertos que arrastra la ciudad consigo:

Felipe habló sin parar sobre las matemáticas, los número reales y los imaginarios, la importancia de la aritmética, un monólogo que me permitió distraerme y escapar de su obsesiva charla sobre los muertos: el finados que había encontrado esa misma tarde, tétrico, el cadáver que según él cambiaría todo (95).

No obstante, las matemáticas por sí solas son incapaces de representar el dolor. Ellas pertenecen al orden de la letra, que es fría y aspira a soluciones o cifras redondas y perfectas. La operación denuncia su fracaso desde un comienzo y la numeración por sí sola se vuelve insuficiente, tal como lo son las largas listas de desaparecidos guardadas en los archivos. Ahora bien, cuando el elemento mortuario permanece y la matemática dialoga con el cadáver, surge un escritura que incorpora lo ausente y desde ahí puede ser más reparadora: fragmentos agónicos que van restando y dejando tras de sí un resto de palabras ingravidas o fantasmagóricas. El mismo Felipe clama por un genio matemático, pero que abogue por una anarquía mortuoria. De hecho, se usa el procedimiento al tiempo que se revela su inutilidad o su propia aporía, porque una cosa es restar peras o manzanas

y otra muy distinta es hacerlo con muertos: “la aritmética es imperfecta, ya lo sabía, había gato encerrado en los ejemplos con manzanas y peras, ¡restemos cuerpos, profesor!, ¡a ver cómo se las arregla con este lío!” (126).

Con todo, cabe destacar que, si bien existe una tensión con el pasado y su ruina, no estamos necesariamente ante una narrativa de la memoria. Más aun, hay una rebeldía frente a la retórica de la memoria y la nostalgia: “He logrado domesticar mi nostalgia (la mantengo atada a un poste, lejos) y, además, yo no escogí guardar este recuerdo” (16). En una entrevista para Fundación la Fuente, Alia Trabucco reconoce la importancia que a ratos adquiere en su novela la nada y el vacío –resultados naturales, diríamos, del proceso de restar, cuestión que la autora asocia a los procesos abiertos y la dificultad que supone la transición política a la democracia. Su fin es “desarmar la retórica de la reconciliación y asumirse en un vacío. Los personajes de la novela están en esa búsqueda” (en línea). En el suplemento Babelia de el *Diario El País*, la autora reconoce la importancia del pasado. Sin embargo, en contra de la saturación de los relatos de la memoria, apela a una construcción propia y original sobre aquellos registros o archivos de la historia:

No creo que el pasado sea un lastre y, si lo es, quizás sea uno inevitable. Todos somos el pasado de otros, o lo seremos. Y hay muchos pasados, no uno solo. Tal vez de ahí venga el problema. De creer que hay una sola memoria, una narrativa legítima y no muchos relatos en disputa. O creer que todo comienza y termina con las dictaduras. Creo que el pasado se vuelve un lastre solo cuando deja de ser una construcción, cuando se impone sin enfrentarse a las memorias propias, cuando es heredado sin preguntas de una generación a otra y sus protagonistas se vuelven estáticos en sus roles. Por eso creo que hay que cuestionar esos pasados, volverlos porosos, interrogarlos sin tabúes. Solo entonces, de esa pugna entre memorias, es posible que surja una fuga, y que desaparezca el riesgo de la saturación de la memoria, tan fácilmente nostálgica y vacía (en línea).

En efecto, Iquela decide saltarse el mandato de memoria impuesto por su madre el día del plebiscito: “Iquela, mi niña, no te olvides nunca de este día (porque no debía olvidar nada, nunca)” (Trabucco 29). Ella se rebela al restarle una espesura de significado a ese momento. Lo único que atesora son sensaciones más bien viscerales asociadas a aquella oportunidad en que conoce a Paloma y se siente atraída por ella. Y la mejor forma de reconstruir dicho pasado será por medio de aquellos procedimientos alegóricos que hemos puesto aquí de relevancia.

En *La resta* el pasado carga con la temporalidad del lenguaje. Quizás por ello es que Iquela se resiste y se propone la huida, el viaje, la necesidad de aprender otro idioma o simplemente el silencio. Las palabras heredadas de la historia familiar/nacional llevan el sino de la muerte:

convencida, como cuando niña, de que cada persona no vivía una cantidad de años sino un número predeterminado de palabras que podía escuchar a lo largo de la vida (y había palabras leves como planeador o libélula y otras pesadas como gruta, queloide o rajadura). Las de mi madre valían por cientos, por miles, y me mataban más rápido que ninguna. Tal vez por eso yo había aprendido otro idioma; para ganar tiempo (63).

Más allá de su significado directo, dichas palabras, al conectarse con el “peso” de la historia, desbordan un significado que pese a su apoteosis signica es muy difícil de aprehender para Iquela. No obstante, tal como le sucedía a los dramaturgos barrocos según Benjamin señalara en el *Trauerspiel* (1928), intuye en tal ruina el fragmento más significativo. El Barroco se intenta “construir a partir de los fragmentos decadentes de la cultura del siglo XIX imágenes que volvieran visible ‘la fracturada línea de demarcación entre naturaleza física y significado’” (Buck-Morss 186). Ese elemento elidido intenta ser captado en la escritura de montaje de Trabucco, pese a que su verdad se oculte frente al lente de la cámara de la escritura. Allí queda la huella, el polvo, la fragilidad: el sustrato eternamente fugaz de la historia.

3. Espacios heterotópicos o alegorías de los espacios otros

A continuación, nos detendremos en aquellos espacios cuyo procedimientos alegóricos se basan en la heterotopía. La ciudad será el espacio que mayores tensiones generará en las escrituras de nuestros autores. La complejidad de esta los obliga a idear procedimientos capaces de dar cuenta de sus zonas de conflicto. El entorno no será meramente un telón de fondo. Si los no lugares son emplazamientos destinados a facilitar el tránsito acelerado de las grandes ciudades, las heterotopías condensan y explican algunos espacios urbanos difíciles de clasificar. Lorena Amaro (2009), en su trabajo sobre la autobiografía que tantos contactos tiene con la intención de los autores del corpus, nos aporta una definición simple y concisa:

La heterotopía es, a grandes rasgos, una suma de lugares y relaciones superpuestas, y con ello Foucault designa los espacios urbanos actuales,

fragmentados, heteróclitos. Son también Heterotopías lugares donde se condensan los órdenes espaciales y donde el orden habitual se ve trastocado, como las bibliotecas, el navío o el asilo (115).

Las heterotopías, más allá de cobrar existencia como espacios alternativos a los oficiales y marcar un desvío respecto a estos, serán conceptualizadas en nuestro trabajo en tanto procedimientos de denuncia de los cuales se valdrán algunos de los textos del corpus.

A partir del interés que a Foucault le supone la ciudad como espacio exterior que excede la clausura de lo íntimo, esto es, aquel ámbito heterogéneo que nos arrastra hacia fuera de nosotros mismos; establece relaciones de suspensión, compensación o inversión entre dichos espacios emplazados en el afuera. Se trata de lugares otros que intentan reproducir ese afán utópico del cuerpo y, precisamente por su otredad, estarían marcados por la desviación, es decir; son “lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto a la media de la norma exigida” (Foucault, *El cuerpo utópico* 23). Las heterotopías serán, en ese sentido, contra-emplazamientos reales. Se oponen a los espacios oficiales homocéntricos, pero existen en el sintagma concreto de la ciudad. En cambio, las utopías, ya sea por un proceso de perfeccionamiento de un mundo idealizado o de degradación y disfuncionalidad, es decir, próximo a lo distópico, se dan a nivel paradigmático: no remiten a un lugar real. Habitan el terreno de lo posible o incluso de lo fantástico. Proponemos que las heterotopías presentadas en los textos de Toro y Pérez poseen una función alegórica en cuanto representación otra de los espacios centrales de la ciudad. En su versión más degradada pasan a ser una suerte de heterotopía distópica, pero ubicada en espacios reales y ciertos de la urbe.

En las obras de Maori Pérez y Pablo Toro asistimos a una representación de espacios heterotópico dispuestos en ciertas zonas de la ciudad de Santiago: los transportes subterráneos en *Diagonales* (2009) de Maori Pérez y algunos barrios o ámbitos periféricos en *Hombres maravillosos y vulnerables* (2010) de Pablo Toro. Su objetivo último será generar estrategias de subversión y denuncia respecto a dicha realidad urbana. Su narración se acoge a emplazamientos separados y aislados del espacio circundante por una clausura, cuestión que apreciaremos, por un lado, en ese tren subterráneo que homologa la *red line* del metro de Santiago, pero que en la novela de Maori Pérez conduce a todos sus pasajeros a una muerte controlada por los operadores de la máquina;

y, por otro lado, en aquellos universos imaginados en los cuentos de Pablo Toro donde se exponen los más bajos vicios humanos –barrios miserables, abusivos canales de TV y pueblos infernales.

Maori Pérez (Santiago de Chile, 1986) estudió Pedagogía en Inglés y Castellano en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Lanzó con sólo 16 años la colección de cuentos *Cerdo en una jaula con antibióticos* (2003) en una edición artesanal. Luego, se suman las colecciones de cuentos *Mutación y registro* (Ciertopez, 2007) y *Lados C* (autoedición: Libros del Perro Negro, 2011); los poemarios *Lanzamiento* (autoedición, 2010) y *Cronoguerrillas* (autoedición, 2010); y las novelas *Diagonales* (Cuarto Propio, 2009), *Oceana* (Sangría, 2012) e *Instrucciones para Moya* (La Calabaza del Diablo, 2013). Ha recibido diversos premios, como el de Roberto Bolaño en la categoría cuento, novela y poesía o el premio Enrique Lihn de cuento. Formó el colectivo La Faunita junto a los escritores Felipe Becerra (1985) y Florencia Edwards (1987), e incluso ha forjado algunos movimientos, siguiendo una lógica de vanguardia, como el Nadismo o el Método Sucedáneo. Claudia Apablaza, otra autora de nuestro corpus, le dedicó su novela *EME/A La tristeza de la no historia* (Cuarto Propio, 2010) e incluso lo ha ficcionalizado dentro de su escritura. Luego, en el libro a dos manos que escribe junto a su pareja María José Viera Gallo, *Química y nicotina* (Hueder, 2016; Alpha Decay, 2017), es presentado de la siguiente forma por su mujer: “poeta de culto levantado por editores y lectores a partir de su figura de loco y una singular obra que publicó cuando era adolescente, entre poemas, cuentos, novelas, ciencia ficción y rock” (7).

Pablo Toro (Santiago de Chile, 1983) estudió periodismo en la Pontificia Universidad Católica de Chile y trabaja como guionista de televisión; donde destaca su rol en la emblemática serie de época en torno a la post-dictadura, *Los 80*, y la adaptación de la británica *The office*. Tras asistir a los talleres literarios de Luis López Aliaga, publicó su primer volumen de relatos *Hombres maravillosos y vulnerables* (Calabaza del Diablo, 2010), con el que ganó el Premio Municipal de Literatura de Santiago. En una reseña aparecida el 2012 en *Ciudad Sur*, llamada “Los héroes descentrados en su tinta”, Luis Marín subraya que los cuentos de Toro no encaja con esa novedad juvenil que plantea problemáticas identitarias y que, a grandes rasgos, está presente en casi todos los narradores del corpus. Si bien ocupa la cita pop para parodiar a distintos personajes del

mundo del espectáculo y la política, su retrato social supone una gran distancia respecto a aquellos antihéroes denunciados. Durante el 2016, pudimos verlo como guionista de la serie producida por Chilevisión *Bala Loca*, dirigida por Óscar Godoy y Gabriel Díaz, sobre las mafias comunicacionales que encubren a los poderes fácticos en plena transición. Al cierre de esta tesis aún no pudimos tener acceso a su próximo libro, *Safari*, prontamente publicado por Montacordo.

La ciudad expuesta por Pérez y Toro no se condice uno a uno con el Santiago real, sino que ellos están recreando espacios otros que parecen poner de manifiesto eso que Armando Silva (*Imaginarios urbanos*, 1992) llama bordes visuales y cuya función es fijar territorialidades alternativas dentro de la ciudad. Una arquitectura que nuestros narradores dejan al aire, como dando cuenta metalépticamente de los mecanismos de la ficción. Tales bordes supondrían, según Silva, una ciudad dividida entre un arriba y un abajo, produciendo así una dialéctica entre lo que ella exhibe y a la vez esconde.

Diagonales nos presenta una historia coral con doce personajes que figuran, desde el principio del relato, separados por aquel borde visual señalado: siete están dentro y cinco fuera. Tal como los personajes suicidas de la novela de Nick Hornby, *A long way down* (2005), parece aquí armarse una cofradía en torno a la muerte. Los “elegidos” de adentro del metro se topan por casualidad en el mismo vagón cuando una voz les anuncia que serán conducidos a la muerte. La diferencia respecto a la historia del autor norteamericano es que aquí no existe un acto volitivo, sino que se trata de un sino fatal impuesto por los controladores del tren subterráneo.

El mundo de adentro, o abajo, se relaciona con el de afuera, o arriba, a través de la determinación que supone cualquier sociedad de control. Quienes están fuera tienen el poder de observar todo cuanto ocurre dentro. Ello va condicionando y aumentando la tensión de los amenazados de muerte. Pérez nos expone, además, y quizás como consecuencia de este sistema perverso y endogámico, un conjunto de relaciones familiares retorcidas. Si consideramos los espacios metafóricos señalados por Silva, aquella dialéctica entre el adentro y el afuera, en cuanto espacios que se espejean y se indiferencian en bordes móviles (como los edificios de vidrieras de las grandes ciudades), se complementa con aquella otra dialéctica entre lo que implica ver y ser visto. Allí en el medio se produce el cortocircuito de miradas: donde choca el ver de los agentes del orden

con la ceguera de quienes quedan dentro del tren. Cae sobre ellos la prohibición de mirar, pese a estar siendo observados todo el tiempo como si fueran ratas de un experimento perverso. La heterotopía se fortalece en este espacio escópico desde el cual se ejerce una violencia simbólica que obedece al miedo de ser visto por una organización, fuera de lo previsto, y que es capaz de violentarte.

Dentro de los caminos híbridos que señala Silva, estarían los “caminos fantasmas”; que conducen a un lugar inexistente (no llegan a puerto) y te obligan a retornar. Aquí podría estar ese tren que finalmente no lleva a sus pasajeros a ningún sitio. Hay una promesa latente que nunca es cumplida, ni siquiera la más brutal: la de la muerte. Si bien se juega con la posibilidad de que el variopinto grupo de personajes parecen sean eventualmente liberados de su condena, ello no llega a concretarse. Son los espectadores de una película que constituye, al igual que en María Paz Rodríguez, una promesa de futuro —“el registro del futuro final de cada una de sus vidas” (Pérez 120)—, pero incumplida, al modo de esas promesas de modernidad también ancladas en una futuridad virtual⁸³. Viven más bien dentro de un escenario distópico y son sometidos, como si estuvieran en un acuario gigante, a las perversiones de la sociedad del espectáculo. En efecto, los pasajeros de este fatal viaje son llamados “cámaras vigilantes previamente cegadas” (120). Finalmente, tras disolverse tanto la supuesta realidad de la muerte como la posibilidad utópica de alcanzar sus futuros deseados, el grupo decide dispersarse: “Todos están de acuerdo en que lo mejor será tomar caminos distintos” (130). Tal frustración, o la falta de *telos* de aquellos recorridos urbanos inconducentes, queda de manifiesto en una ciudad agónica cuyas venas no parecen llegar a ningún sitio: “Mirando alrededor, algunos se encuentran con la calle. Corre un zumbido leve, llega y se va. Como si alguien drenara el fluido de las venas abiertas de la ciudad de Santiago” (130).

⁸³ Esta noción de películas mentales que ayudan a completar el relato ya habrían aparecido en *El Gran Hotel* de María Paz Rodríguez, pero desde una recreación donde la fantasía pudo proyectar en el futuro una alternativa vital. En Pérez, en cambio, el resultado es apocalíptico y no produce nada. Nos remite a la novela *Ruido* de Bisama, publicada tres años después, y donde también: “La película era una ficción olvidable que no daba cuenta de cómo se podían sentir los latidos urgentes de la nada. Nos olvidamos de ella” (109). El futuro aparece como una ficción, una película que no existe: “Ahora, en el futuro de la película que soñamos, será proyectada en el cine fantasma del pueblo. El argumento: una muchacha cuenta una historia que viene de un sueño y un muchacho aprende a recordarlo. Ahí, lo que importa es lo que queda, lo que importa es la lengua del murmullo, el cuerpo volátil del ruido. El ruido es lo que baila entre las palabras” (Bisama 170).

Si bien ninguno de los miembros del grupo muere y sí logran huir de aquel subterráneo encierro marcado por la vigilancia, salen a una intemperie deshabitada y desangelada. Los siete pasajeros se dispersan sin saber muy bien qué recorrido seguir mientras observan las calles de una ciudad agónica. El juego espejeante propuesto por Pérez, donde el suelo podría transformarse en una bisagra móvil que va reproduciendo lo que yace arriba en lo de abajo y viceversa, resulta ser un círculo sin salida. Ni siquiera liberados de su encierro, los personajes logran sentirse verdaderamente libres. No saben a dónde ir, porque el mundo parece haber sido despoblado y despojado de su sentido. Para el escritor Simón Soto, según comenta en la ya desaparecida revista digital *60 Watts* (2009), la novela posee un elemento post-apocalíptico en tanto parece dejar la ciudad expuesta a una condición fantasmática. Gerardo, desde su teoría matemática de las diagonales, refiere a “una hiperconexión acelerada que es aviso del final de un tiempo” (Pérez 117). La novela de Pérez, nos dice Simón Soto, antes que onírica es más bien pesadillesca. Si bien no nos aventuraremos en lo que implica la representación de espacios apocalípticos, porque excede las posibilidades de esta tesis, sí nos atrevemos a postular un procedimiento alegórico que, en su abstracción del mundo real, se completa a través de una figura heterotópica tan próxima a la distopía.

Como hemos podido observar, el frágil universo recreado por Pérez, más allá de la heterotópica, podría consistir incluso en una distopía. Se nos presenta una sociedad de control que, instalada en el corazón mismo de la ciudad virtual, ya no necesita de la torre panóptica de vigilancia. *Diagonales* acaba siendo, por consiguiente, también una alegoría de nuestra sociedad virtual. La apuesta por un espacio ubicado en un ámbito otro de la ciudad sirve aquí a un procedimiento alegórico, cuyo propósito final será denunciar aquella realidad espejeada. Gerardo, mentor de los dos periodistas de crónica urbana con que se intercala el relato, enuncia una teoría pseudomatemática –al modo de las matemáticas mortuorias de Trabucco– que explicarían esta configuración distópica como exaltación de la imposibilidad de una sociedad sustentable y regulada con justicia. Es una sociedad, como los pasajeros del viaje, condenada a desaparecer:

La X se extiende desde el centro de este mundo como un espectro de su cuerpo, y alrededor de la superficie como el alma de su tiempo. La diagonal está compuesta de conocido y desconocido. La hipotenusa no puede ser observada y es ucrónica. A los triángulos les llamamos zonas. Pero hay más. Los lados de los

triángulos recorren el estado, mientras que la hipotenusa sigue el camino del movimiento, deviniendo espiral según el recorrido ascendente y descendente de las curvas formadas. La espiral ascendente conecta con el movimiento derecho del recorrido mundial. La espiral descendente conecta con el izquierdo. De este modo, el espíritu del planeta mueve y se mueve. Por dentro, en su superficie, hacia fuera y en línea. Cuando el planeta es herido, un movimiento igualitario de sanación actúa. De esto se tratan las Diagonales. Una hiperregularización que conduciría, inevitablemente, a la hiperliberación. Una hiperconexión acelerada que es aviso del final de un tiempo (Pérez 116-117).

La X es “un espectro de su cuerpo”, del cuerpo utópico, en la medida que traza los caminos fantasmas que reproducen una realidad desviándola y denunciándola. Limitar los mundos generados por las diagonales de la X parece una tarea imposible. Es por ello que las hipotenusas son por definición ucrónicas; sólo serían posible si la historia hubiese sido escrita de otra forma –¿qué hubiera pasado si...por ejemplo: no hubiese habido una Revolución Industrial en Inglaterra, no se hubiesen sentado las bases del capitalismo, no hubiese salido elegido Salvador Allende como presidente en los setenta en Chile, no hubiese existido la dictadura que lo derrocó y ella no se hubiese extendido por los 17 años que duró? A través de la elaboración de aquellas suposiciones, dada la descentralización que sugieren las hipotenusas en sus trayectorias móviles, es posible impugnar lo existente. Es, en definitiva, tal como vimos en Zúñiga con su sentidos elididos, en Trabucco con su acto de restar o en Apablaza con sus rebeldía frente a lo escrito; formas o poéticas basada en la negación⁸⁴.

Por otra parte, y continuando el esfuerzo por buscar puntos de contacto entre las narrativas hasta aquí presentadas, en la mayoría de novelas del corpus donde se presentan a colectivos que acaban uniéndose voluntaria o involuntariamente, como los pasajeros del metro en *Diagonales*, los tres amigos de *La Resta* o los adolescentes que se toman el colegio en *Incompetentes*; la trayectoria común emprendida acaba disgregándose. Si bien esta es una generación que apuesta por las cofradías, se asume la dificultad de sostenerlas y mantenerlas en el tiempo. Cada quien toma finalmente su propio rumbo⁸⁵.

⁸⁴ Observamos aquí una tendencia a teorizar, a armar sistemas, a proponer modelos. Como la operación aritmética de restar en Trabucco, la x de la teoría que da forma a la novela de Pérez re-aparece también en *Nancy* de Lloret. Puede ser leída como una manera de negar, de cortar camino, de proponer al menos un desvío.

⁸⁵ En el caso de *La sogá de los muertos*, por ejemplo, cada integrante del grupo toma una ruta diferente pese a que van todos al mismo lugar: “Los miembros de PARRA salieron por caminos diferentes. Tomaron micros distintas, aunque al grupo entero le servía solo una, la misma, la que iba a La Reina, pero de todos

Por otra parte, la representación de espacios heterotópicos, alegorías de la ciudad, nos interpelan en el cuento “El Proceso” de Pablo Toro. Aquí se nos presenta uno de los antihéroes, aquellos hombres maravillosos y vulnerables, más entrañables de la colección. Se trata de un novelista frustrado y desencantado, drogadicto y perdedor, que acaba separándose de su mujer y su hija luego de que la primera lo encontrara en pleno acto sexual con “la negra de la Botillería San Camilo”. El personaje ronda por espacios puestos al margen del barrio, pero al mismo tiempo siente que esa realidad es inaprensible e inenarrable: “Ya no quería escribir esa novela sobre los maravillosos niños traficantes de Bellavista” (Toro 50). Se nos muestra la ciudad en su escoria; un espacio otro e invisible, pero al mismo tiempo normalizado por la costumbre: “traficantes, putas e incluso ‘discos de pretensión vanguardista’” (63). Es el barrio de “...los hermosos y gloriosos niños traficantes del barrio Bellavista, las putas insolentes y los bares de mala muerte, esa casa espectral en la que habitaban fantasmas y restos de palabras incomprensibles” (58). Un barrio que toma la forma del polo desértico y que bien podría corresponder a esa llanura que es el Quilín periférico.

Será dentro de aquel escenario de extrañeza que aparecerá una figura enigmática: un gringo que se hace llamar Jimmy Salomon Sachs, quien ofrece un método de autoayuda definido como una técnica de purificación del alma y una forma vanguardista de lograr el éxito. Este personaje intentará ayudar al protagonista a crear una realidad paralela de mayor confort, aunque en realidad nunca le deja en claro cuál es el sentido último de este sistema llamado imprecisamente “El Proceso”. Jimmy ejerce un control y un poder sobre el desdichado hombre, manipulando el significado del proceso y elidiendo permanentemente su significado.

El cuento podría ser leído como una alegoría de nuestra sumisión al mercado, pues siempre estamos haciendo todo lo que se nos pide y exige, bajo la promesa de algo que no se acaba de entender ni nunca llega. Es el juego del deseo, siempre puesto en una promesa de futuridad virtual:

¿Y si el proceso no era más que una palabra? Mis anhelos interiores preferían presentarme una ciudad moderna basada en el placer o, mejor aún, un estado mental basado en el deseo. El proceso como celebración del ocio y la

modos prefirieron perderse por las variadas vías de Santiago y no ver a los demás por un buen tiempo” (*La saga* 141). Y es esa configuración o periplo espacial el que los acaba disgregando.

inmovilidad. El proceso como religión, como suero, el único refugio realmente cómodo y posible (Toro 53).

La comodidad deviene precisamente de esa imprecisión, de la posibilidad de manipular una realidad virtual, inalcanzable y poco real. “El proceso” es una mercancía más que se transa en el mercado; que hay que “mirar con distancia y con reverencia, con discreción y deseo” (49).

Igual de inaccesible que el sistema de justicia en la novela homónima de Franz Kafka, la situación se torna absurda en la medida en que nunca se llega a conocer este supuesto remedio, así como Josep K vive una pesadilla al tratar de defenderse de unos cargos que se le imputan pero desconoce. La imposibilidad de dar con un significado fijo nos remite a aquella alegoría barroca que Benjamin conecta con las mercancías de la modernidad. Si en el Barroco la degradación se produce al confrontar la cristiandad con la antigüedad pagana, en los tiempos modernos dicho conflicto es consecuencia del proceso de producción: “Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca. ‘Los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías’” (Buck Morss 202)⁸⁶.

En síntesis, nuestros autores crean contrafuertes de una realidad que exclusivamente representada a través de ese gesto heterotópico puede dar cuenta de sus descarnados procedimientos. Los espacios otros operan por medio de la deformación. Lo que se cuenta sólo podrá tener cabida en el margen que espejea lo más brutal de la “moderna” ciudad neoliberal. Y dicha marginalidad es subversiva en tanto denuncia de aquello que emula.

⁸⁶ Aquella alegoría barroca analizada por Benjamin en sus primeras obras pasa a vincularse, ya en su póstumo *El libro de los pasajes* (1983), con la mercancía en cuanto una vivencia asociada a la urbe moderna. La alegoría se convierte en un elemento vacío que se va llenando de los pasajes del industrialismo urbano. Para Baudelaire, el gran poeta de la modernidad analizado por Benjamin, todo el universo visible no será nada más que una tienda de imágenes y signos. El aura (aquello que uno mira y su vez nos mira) se pierde con la reproductibilidad técnica, una cuestión que más allá de las pérdidas estéticas que supone, también termina afectando las formas de socialización y apropiación de la cultura; cuestión que será clave, como veremos, en el modo a través del cual llegan a definirse las dinámicas de los campos literarios. Así como la alegoría tiende a elidir su sentido último y se va oscureciendo al ir traspasándose de significante en significante sin agotar nunca su movimiento, la mercancía parece complacerse en su valor de cambio en el mercado sin que pueda asirse nunca. El deseo la está desplazando lejos de nosotros todo el tiempo, y es allí donde imprime su existencia.

Si bien lo heterotópico obedece a una representación de lugar, es también el procedimiento a través del cual se puede enunciar un discurso crítico frente al orden urbano; tantas veces opresivo, injusto y alienante. Es en ese sentido que constituye a la vez una alegoría instalada en un espacio lateral de la ciudad, cuyo fin es establecer una dialéctica con los centros urbanos en los cuales se establecen los valores del mercado y el poder. La intención alegórica se hace presentes en una parte importante de las novelas del corpus, según apreciamos: en la *Resta* de Trabucco, cuyo sentido ético apunta a movilizar un discurso reactivo al despojo, a esa resta que desarmó el sueño de un colectivo tras la dictadura; y en el viaje a través del desierto vacío y fantasmático de *Camanchaca* de Zúñiga. Luego, aunque en menor medida, el peregrinaje de EME/A, con sus actos de negación, sugiere también una alegoría sobre los conflictos que supone la escritura e integrar un determinado campo literario. Por último, Rodríguez levanta poderosas imágenes que son metáfora de la huida, de una retirada que está buscando siempre desplazarse y transitar hacia un lugar donde las cosas sean diferentes.

V. Sujetos

Si bien la identidad es un concepto difícil de aprehender hoy en día, y se ha vuelto cada vez más móvil, fluida e inaprensible; hay una cierta configuración de sujetos que nos ayudarán a comprender mejor las propuestas de nuestro corpus de narradores. La subjetividad corresponde a la experiencia vívida e imaginaria del sujeto. Desde esta perspectiva es difícil de aprehender o explicar incluso en el análisis de los textos y discursos que las moldean. Es un proceso que siempre está en transformación, de alguna manera dislocado; porque mientras estamos sintiendo, sólo podemos dar cuenta de modo fragmentario de dicha experiencia. Es imposible dar cuenta de esos afectos sin transformarlos, pues sólo se pueden re-significar retroactiva y retrospectivamente.

Hemos de partir teniendo en cuenta, como ya advertimos, que el concepto de identidad es en sí mismo autoritario e invasivo. De hecho, suele asociársele con el lugar de una víctima o figura que ocupa una posición desventajada dentro de la sociedad; lo cual nos alerta sobre la perspectiva del ejercicio continuo de un agresor. Por lo demás, como nos señala Carles Garriga en su artículo “Fantasma de la identidad” (1999), describirla de modo purista es filosóficamente inútil. Es un lugar imaginativo y al que lo trasunta el lenguaje.

Proponemos cuatro categorías dentro de las cuales habremos de identificar y agrupar a los autores del corpus sin perjuicio de la movilidad que ellos posean para desplazarse a través de las mismas. Partimos del entendido de la dificultad que supone referirse a los sujetos de un modo unitario y, más aun, desprender de ellos una identidad. En los siguientes acápites, observaremos cuatro subjetividades que responden a diferentes modos de enunciarse y donde jugarán un rol clave los siguientes aspectos: el género, la clase social y la disposición epistemológica frente a la historia y el entorno. A partir de la conjunción de estos tres factores, contaremos con las siguientes cuatro categorías: 1. mujeres tráfugas; 2. escritores estoicos; 3. escritores del margen, dentro de los cuales hallaremos tanto los arrabales de la provincia como la marginalidad re-creada por los cínicos; y 4. la taciturna clase media.

Antes de continuar con la revisión de los autores para cada uno de estas clasificaciones que en ningún caso pretenden ser reduccionistas, establezcamos los criterios que estamos haciendo entrar en juego.

El primer criterio, a saber, el género, ha de ser problematizado y entendido desde la perspectiva de Judith Butler. En *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (1990), se manifiesta en contra de categorizaciones rígidas sobre la identidad de los sujetos; específicamente aquellos planteamientos que presuponen los límites y la corrección del género, en cuanto restringen su significado a las concepciones generalmente aceptadas de masculinidad y feminidad. Ahora bien, su propuesta deconstructiva no se plantea desde una mera aplicación del postestructuralismo, sino que responde a una teoría de reformulación específicamente feminista. Butler se centra en cuestionar la estabilidad del género como categoría de análisis, puesto que ha emergido como la forma rígida de la sexualización de la desigualdad entre hombres y mujeres. Desde ese punto de vista, por ejemplo, el lesbianismo –sugerido en las obras de Trabucco y Gutiérrez– no supone un afán por recuperar la importancia de ser mujer o de consagrar la feminidad dentro de un mundo ginocrítico, sino de salirse de la vigilancia del género y de un punto de vista que, en última instancia, siempre trasunta una heterogeneidad normativa. No se puede establecer una distinción analítica entre género y sexualidad, nos advierte Butler, pues más bien existe una relación causal o estructural entre ambos.

Entendido esto, se hace complejo plantear la cuestión de género como asociada al binomio hombre/mujer, pues existen otras zonas intermedias que dicho maniqueísmo no está tomando en cuenta. El estudio de las masculinidades y feminidades no puede pasar por alto esta premisa. Tener el cuerpo sexuado en femenino no implica necesariamente vivir como mujer. La feminidad no es algo biológico, sino una mascarada social: un constructo interdiscursivo que, como tal, es cambiante en el tiempo y en el espacio. Cuando propongo la categoría “mujeres tráfugas” pongo el acento en ese dinámico aspecto antes que en una condición biológica. Las sujetas narradoras que aquí serán incluidas no siempre habrán de ser asociadas a un concepto de feminidad al uso, sino que se permiten un recambio identitario que parece estarlas transformando todo el tiempo.

En segundo lugar, topamos con la clase. Desde la Teoría de los Polisistemas, se plantea una sociedad donde una serie de subsistemas rondan sus órbitas de manera independiente creando un universo acéntrico; sin embargo, es bastante evidente, en un estadio de capitalismo tardío, que el sistema económico, pese a su supuesta mano invisible, sigue ocupando un lugar preponderante y central. Consideramos urgente

instalar el problema de la clase al centro de cualquier esfuerzo por cartografiar nuevas subjetividades presentes en el campo literario. Referirse a las clases sociales constituye en sí un problema, porque normalmente, y como aclara Richard Hoggart en *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* (1957), la pertenencia a una clase queda definida por las miserias y las mezquindades que supone. No se adscribe a ella desde la exaltación de la misma, sino más bien a partir del conflicto.

Los dos primeros criterios que estamos acogiendo no pueden ser descritos de modo aislado, pues género y clase son categorías cuyas variadas zonas de tensión las ponen en diálogo y las confrontan. El feminismo francés que surgirá de la mano de Lucy Irigaray y Hélène Cixous proclama la importancia de la diferencia y se posiciona contra el enfoque igualitario, calificado de androcéntrico y revisionista. De aquí se desprenderán luego, en el análisis de los sujetos, otras importantes variables, además de la del género, como las de raza y clase. La mayoría de la literatura es fronteriza y ha de ser estudiada basándose en la diferencia antes que en la similitud. Las identidades genéricas son producidas por y en relación con el poder; en tanto, insistimos, están cruzadas por otras formas de identidad cultural como la raza, la clase y la sexualidad⁸⁷. Las relaciones de clase y de género, más allá de lo individual, serán también un hecho colectivo.

Por último, tomamos prestada una clasificación que nos aporta el investigador de literatura chilena, Ignacio Álvarez (2012a), quien propone tres intenciones en la narrativa del noventa y el dos mil; las cuales podrían vincularse a tres sensibilidades propias del mundo helenístico. Según la relación epistemológica que los sujetos establezcan con el mundo material, podría rastrearse el siguiente panorama: mientras los textos estoicos

⁸⁷ Teresa de Lauretis (1999) utiliza el concepto de clase en un amplio sentido para poder relacionarlo con la cuestión del género; en la medida en que se refiere, en términos generales, a una relación de pertenencia entre una entidad y otras entidades pre-construidas. Más aun, subraya la cautela con que debe utilizarse la noción de clase más allá de la noción marxista de la misma. No obstante, sí reconoce que el género trasciende al individuo e indica una relación social: “representa un individuo por una clase” (38). De allí que sea una problemática estrechamente vinculada a la organización de la desigualdad social y también al clasismo, el liberalismo burgués, el racismo, el colonialismo y el humanismo. Hay otras autoras que van más lejos y sí establecen el vínculo entre feminismo y marxismo, dado que ambos movimientos sacan a la luz una relación de explotación que dará como resultado una construcción ideológica y supondrá, además, una conciencia de sí. Esta última despierta un movimiento político, pues se trata de una posición de conocimiento y de lucha. Más aún, se puede incluso llegar a establecer una suerte de metonimia entre sexualidad y trabajo que busque traducir el punto de vista del proletariado en un punto de vista feminista basado en la división social del trabajo, donde lo más propio acaba siendo lo más expropiado: el cuerpo.

anhelan melancólicamente un contacto con las cosas pasadas que han perdido; los escépticos no creen en ello y sostienen una actitud crítica con el presente; y, finalmente, los epicúreos, incapaces de distinguir entre percepción e imaginación, exasperan la propia producción simbólica como una manera de re-inventarse el futuro. La epistemología posee, en tal sentido, un sentido ético. Para Patricio Marchant, la *episteme* no determina la verdadero, pero “fija, sin embargo, un nivel de responsabilidad” (433). Tal nivel de responsabilidad y de conciencia histórica será precisamente lo que intentaremos relevar aquí.

1. Mujeres tráfugas

La tendencia hacia un uso de procedimientos y espacios cercanos a lo figurativo, y en ocasiones a lo poético, tiende a ser más común entre las autoras de nuestros corpus. Ello tal vez podría explicarse por los vínculos entre feminismo y psicoanálisis que el texto de Julia Kristeva, *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe* (1996), tan bien expone. Las escritoras de este apartado se enunciarían siempre desde un límite difuso y poco claro. Posicionadas en ese borde del orden simbólico, adquirirán las propiedades desconcertantes de todas las fronteras: no están ni adentro ni afuera, no son desconocidas ni conocidas. Optan por lo tráfugo, por el desvío permanente. Más aun, cuando se trate de novelas de formación; donde se subraya ese momento de tránsito de entrada a la sociedad y su universo simbólico. Nuestras narradoras descomponen ese horizonte desde una semiótica y un uso poético de los signos que acaba finalmente cuestionándolo. Lo erótico, por ejemplo, aparecerá casi siempre cifrado, por tanto el uso de la alegoría u otras formas figurativas se torna de radical importancia en la escritura femenina.

Excursus teórico 1: El *Bildungsroman* escrito por mujeres

Las autoras que abordaremos en este apartado dan cuenta de un proceso formativo en sus escrituras. Asistimos a una suerte de *Bildungsroman* que en cada novela tomará determinados puntos de inflexión para sus narradoras según sus experiencias amorosas, políticas o vitales. Se trata de una modalidad literaria originariamente atribuida al género masculino en su acepción más tradicional. Hegel lo define como aquel conflicto entre la poesía del corazón y la prosa resistente de las circunstancias. Se mueven en ese límite

donde se juegan las posibilidades de insertarse o no, como plantea el conflicto de todo *Bildungsroman*, en una determinada sociedad. Dentro de estos géneros en disputa en que nos estamos moviendo, se suele producir una interrupción del relato que implica negarse a aquel tránsito que va, en términos lacanianos, de lo imaginario a lo simbólico –lo cual definiría la novela de formación masculina. Es, propone Lutes (2000), negarse a lo impuesto por el discurso masculino. Sus escrituras parecen precisamente querer escapar de la prosa secuencial impuesta por la Historia. Optan por una digresión que descentra el relato; ya sea por la dispersión de la identidad observada en Rodríguez y Apablaza, la polifonía de voces –que posee un carácter dual en la novela de Trabucco– o la digresión virtual en Camila Gutiérrez.

María Inés Lagos escribe sobre el tema en su libro *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femeninas en Hispanoamérica* (1996). Lagos refiere a aquellos actos performativos que señalara Judith Butler en su texto *Gender Trouble* (1990)⁸⁸, y que se darían en aquellos periodos de inflexión correspondientes a la niñez y la adolescencia. De allí su interés por las novelas de formación femeninas; un género que en sus orígenes fue tradicionalmente masculino, no obstante, ha sido reapropiado por escritoras que enfrentan la opresión desde diversas estrategias como la ironía o distintos grados de alienación experimentada por sus protagonistas: locura, suicidio, enfermedad y muerte. Lagos se inscribe, por cierto, en un feminismo de la diferencia donde no habría un modo pre-definido de ser mujer, sino un proceso en que se deben ir negociando los términos en cada cruce de camino.

Hay dos características que Lagos distingue en su corpus de lo que prefiere llamar relatos de formación de protagonistas femeninas –para exceder las limitaciones del *Bildungsroman*. Se sitúa dentro del ámbito hispanoamericano, en torno a producciones que van desde los años veinte hasta los ochenta. Reconocer allí elementos distintivos que parecen seguir presentes en producciones más actuales continuadoras de dicha genealogía, a saber: el carácter menos lineal, unificado y cronológico, lo cual nos lleva a concluir que la anulación dramática sea probablemente más extrema en el caso de las escritoras

⁸⁸ El sujeto no existe previo a su hacer que lo constituye. Y dentro de dicha construcción, el referente original se tiende a escapar haciendo difícil puntualizar la conducta sexual primigenia o el modelo a partir del cual todos los significantes asociados al género se van construyendo: “el género es un tipo de imitación para la cual no hay un modelo original; de hecho, es un tipo de imitación que produce la noción misma de original como un efecto y consecuencia de la imitación misma” (citada en Lagos 29).

femeninas; y los continuos cambios de persona (entre la 1ra, la 2da y la 3ra), que, como ya indicamos, refiere a identidades menos fijas, menos unitarias y más flexibles que las masculinas. En este último sentido, la fragmentación del discurso y la multiplicidad de voces tiende a tener un lugar preponderante.

Los relatos de formación que acogemos aquí se mueven bajo un sentimiento de esperanza respecto del futuro: “inquietante sentimiento de confusión frente a un futuro incierto por la falta de modelos, aunque también esperanzador, especialmente para la lectora que confía en las posibilidades de apertura que acarrea este vacío” (Lagos 156). Dicho vacío se llena con figuraciones que, según ya observamos en la disposición de los espacios, tendrán especial interés para las autoras de este apartado. Pese al normal escepticismo de los tiempos, ellas son cercanas a una epistemología epicúrea, en el sentido planteado por Ignacio Álvarez: aquellas escrituras cuya relación epistemológica con el entorno tiende a ser fecunda en cuanto a imaginarios y figuraciones se refiere. Los epicúreos corresponden a las subjetividades que, al contrario de los escépticos, parecen confiar en su creación y en lo que pueda venir por delante. No obstante, incapaces de distinguir entre percepción e imaginación, tienden a exasperar la propia producción simbólica como una manera de re-inventarse el futuro. Allí se ubican por ejemplo: las películas mentales de la protagonista de *El Gran Hotel* de Rodríguez; los cambios constantes de identidad y saltos de espacio en Apablaza; las maniobras virtuales en los libros de Camila Gutiérrez; y, finalmente, los viajes simbólicos y concretos emprendidos por los personajes de Trabucco.

Pese a la búsqueda de un espacio de contención, las autoras tránsfugas que agrupamos aquí tienden a buscar formas de exceder los limitados ámbitos, o zonas de confort, donde se hallan. Asimismo, hay una relación entre estas formas de escritura nómade y una literatura transreal. La importancia de la fuga en algunas de las narradoras del corpus, como Claudia Apablaza, Constanza Gutiérrez o Alia Trabucco, tendrá también asidero en los lugares de inscripción de sus escrituras: entre Barcelona y Chile en el caso de Apablaza; entre Londres y Estados Unidos en Trabucco, quien encuentra en la Universidad de Nueva York un espacio de legitimación; el mismo donde se desenvuelve Constanza Gutiérrez. No serán ellas las únicas que buscarán convertir su vocación creativa en un oficio validado por prestigiosas instituciones de la capital cultural

americana –Díaz Oliva y Díaz Klassen también se ubicarán en aquellos bordes culturales. Se trata de una literatura que no intenta anclarse a espacios fijos o concretos. De hecho, promueven un uso del espacio digital que permite una mayor descentralización y lo que podríamos llamar una suerte de “migrancia literaria” o lo que Lorena Amaro (2014) define como una suerte de “koiné latina”: “una nueva e identificable lengua literaria” (Revista Dossier 26).

A continuación, detengámonos a observar cómo se darían estas escrituras nómades y retornemos al espacio del texto, más allá de la tensión entre fronteras y sistemas mundos que, sabemos, supone siempre la pertenencia a un campo literario.

El viaje de Rodríguez y Apablaza: el devenir de las identidades

Nuestras autoras manifiestan la necesidad de dar con un lugar propio y se movilizan para lograrlo. En el caso de *El Gran Hotel* de María Paz Rodríguez, por ejemplo, la narradora emprende un viaje que le permite desasirse de todas aquellas obligaciones que su vida previa le había impuesto como mujer, profesora y ciudadana. Su periplo a través de todos los hoteles, bares y carreteras sin nombre, ubicados en un espacio indeterminado e innombrado, le permitirán dar con un ámbito propio donde podrá sentirse libre y dedicarse a escribir, recordar, olvidar, fantasear. Serán los cuartos de hotel, desde una lógica mucho más pasajera y desarraigada que la referida por Virginia Woolf⁸⁹, los que cumplan la función del cuarto propio. La misma trayectoria será recorrida por la protagonista de la novela de Apablaza, aquel personaje cuyo género es ambivalente en un comienzo, pero hacia el final del relato se posiciona plenamente desde una voz femenina cercana a la misma autora. Tras su regreso a Chile, y su estadía en aquel centro cultural que lleva el nombre de Manuel Rojas y donde ella habría de rehabilitarse y re-conectarse con la realidad concreta que la rodea, decide volver a un ámbito propio. Primero manifiesta su deseo por recorrer Chile descalza y luego la vemos cobijada en un

⁸⁹ Virginia Woolf se mueve en una lógica constructivista del feminismo y anticipa teorías del estructuralismo y el postestructuralismo: la mujer, incluida la que habla y su público, son siempre construcciones del discurso. Aquel espacio que antes era ocupado por el convento o el burdel deviene en Woolf en la necesidad de un cuarto propio (1929). Se trata de un lugar donde el pensamiento y el deseo pueden moverse sin obstáculo alguno. Ahora bien, su paradoja es que contar con un cuarto propio parece ser un privilegio burgués; lo cual, como la misma Woolf señala, deja sin resolver la verdadera naturaleza de la mujer y de la novela.

departamento que sus padres le acondicionan –en tal sentido, podemos decir que aquí sí la posibilidad de hallar un espacio propio para la escritura, la introspección o la adaptación se acaba cruzando con una categoría de clase. Es curioso que ambas autoras sean editadas por el sello de gran prestigio Cuarto Propio, fundado por Marisol Vera, y que precisamente debe su nombre al conocido ensayo de Virginia Woolf⁹⁰.

En *El Gran Hotel* de María Paz Rodríguez, como ya sugerimos, la protagonista decide voluntariamente abandonar su vida anterior –“Yo era profesora, de esas con contrato y vacaciones” (8)– para iniciar un viaje que la liberará de todos los preceptos que hubieran dado pauta a aquel pasado. Ella busca un cambio con su viaje, una transformación que altere incluso las condiciones de su entorno para que poco a poco vaya también produciéndose una metamorfosis interna: “un proyecto que me llenó de aire, de movilidad, y que derriñó la nieve mental que me rodeaba” (10). Ahora bien, su viaje es emprendido no por cuenta propia. Tal como sucede en *Mala madre*⁹¹, hay una presencia otra que lo moviliza: un hombre frente al cual se experimenta un sentimiento amoroso –recordemos que en la segunda novela el personaje principal huye abandonando a su familia para ir tras su amante argentino. En *El Gran Hotel*, la protagonista sale en

⁹⁰ En *Incompetentes* de Constanza Gutiérrez observamos un fenómeno similar. Los estudiantes se acondicionan un lugar de privacidad que resulta muy significativo para la narradora. En un contexto de ocupación o toma escolar donde la protagonista debe convivir a diario con sus compañeros en una vida en comunidad, ella comienza a utilizar dicho espacio para poder aislarse y escribir: “Yo empecé a usarla para escribir, y también para fumar escondida y no tener que convidarle a nadie” (Gutiérrez 52).

⁹¹ Por otra parte, y de modo más realista, María Paz Rodríguez cuenta en su última novela, *Mala madre* (Alfaguara, 2015), la historia de una mujer que abandona a su marido y a su hijo para irse tras un amor en Buenos Aires y, finalmente, instalarse en EE.UU como artista visual. Re-aparece, entonces, el motivo de la huida: la idea de fugarse de una vida anterior, partir, viajar y desarraigarse de un pasado. Por otra parte, se repite la idea de películas mentales que, en este caso, cruzan la relación entre la protagonista, María, y su ayudante Tiny. Por ejemplo: “El gran escape” para referir a la huida, o bien, “La niña antigua que imaginaba otros mundos” para aludir a la vida burguesa que María llevaba en Santiago cuando era niña junto a su Mamalinda y sus dos tías –allí donde estaban rodeadas de lujo como si no estuvieran en la capital chilena, sino más bien en una ciudad europea. Aquí se deconstruye la idea de patrimonio, pues María es criada entre puras mujeres, dentro de una configuración familiar matriarcal que prima en las sociedades latinoamericanas y donde el padre suele ser una figura ausente. La necesidad de irse tiene que ver con traspasar la frontera y ello le transmite su amante Víctor: “‘La cordillera’, decía él, ‘es el símbolo imaginario de la represión’, y, según él, había que cruzarla. Saltar. Fugarse. ‘Estamos encarcelados en una ciudad sin horizonte, Amanda’, y yo asentía con los ojos rojos, imaginando cómo vuela un cóndor por esa cordillera carcelaria de la que él me hablaba” (236). Como hemos visto, en las autoras mujeres la sujeción a lo nacional resulta más castrante que en los autores hombres. La historia se cuenta desde la voz de la nieta, y a través de ciertas identificaciones autorales. Ella también confiesa buscar el cambio identitario permanente, cuestión que parece ser la única salida para las sujetas femeninas: “Cambiable mi identidad cada cierto tiempo para convertirme en otra: una poeta, una bailarina, en fin, cada tres meses volvía a reordenar mi carácter y mi vida para convertirme en otra persona” (Rodríguez, *Mala madre* 248).

busca de su hotel y de su nueva frecuencia tras leer el manuscrito o carta que le deja su novio fallecido: “Su manuscrito fue mi libro sagrado, así como el Gran Hotel fue mi templo” (18). Con todo, ella reconoce que se hace necesario abandonar una vida programada donde los roles de género estaban rígidamente estipulados. La narradora pretende romper dicho molde:

Yo iba a ser una novia porque creía en la felicidad, yo iba a ser una novia de catálogo, con madrinas y padrinos. Yo iba a pasearme de blanco delante de un altar y de una fiesta, e iba a sonreírle a los *flashes* de mi gran evento. Mi vestido de pasarela. Mi novio de pasarela. Mi vida de pasarela. Hasta que se me hizo imposible hasta que tuve que huir de la muerte, de la pasarela y de mi vida (35).

Ella se adelanta a los hechos y decide claudicar. Deja de ser un animalito en reposo y pasivo para iniciar la acción, tomar las riendas de sus actos y proyectar según sus deseos más íntimos: “Yo era un animalito tibio que reposaba en una ventana esperando la vida. Ese animalito raro que se convirtió en lagarta para pasar desapercibida como animalito (...) Robo para ser una leyenda bonita. Una leyenda que estimule a las personas a romper con la imposiciones. A romper con las dobles vidas” (64-65).

Pese a lo anterior, hay en la protagonista una actitud lumpérica frente a los hombres. Se pone en una posición al margen de ellos, como si estuviese siguiendo el guión establecido por J, con un chico que intenta besarla forzándola. En un principio, cede a él, pero acaba golpeándolo en el suelo hasta dejarlo inconsciente. Luego, se roba el auto de sus compañeros de juerga:

Tal vez ya me estaban buscando a mí. Me reí de toda la situación, sin presentir peligros, sino más bien, orgullosa de mi astucia, de mi rapidez. No me importaba mucho el problema en el que estaba metida (...) Quería visitar otros lugares, irme por caminos internos y así evitar cualquier encuentro desafortunado con la policía (...) que creyeran que escapaba, que era una loca o una prófuga (56).

Sin culpa ni remordimientos, la protagonista traza su camino y su objetivo carente de *telos*; solamente quiere recorrer las playas del norte, escuchar música, estar en lugares desconocidos y conversar con la gente. Quiere romper con ese sentido de la propiedad privada. Por ello le roba el auto y el dinero a los chicos en la fiesta. Se propone “compartir una sensación más humana de la experiencia” (65).

Si consideramos los imaginarios del espacio que se juegan en los viajes, hemos de volver a traer a colación los trayectos conceptualizados por Macarena Areco en su

Cartografía (2015). Hay los trayectos centrífugos asociados a las huidas o exilios, que parecen marcar la pauta del caótico peregrinaje de la protagonista de *El Gran Hotel*, cuya intención de curarse de amor acaba dispersándose en una serie de reflexiones que van relativizando también su identidad. Luego, tenemos el trayecto que bien podríamos vincular a novelas de formación, cuyos protagonistas finalmente regresan a sus lugares de origen habiendo adquirido un nuevo saber, y la distancia con respecto al punto inicial suele ser grande: “Retornos que son instancias de búsqueda y de conocimiento, de ubicación e inmersión en realidades desconocidas que pasan a ser vistas, a partir de los nuevos itinerarios, de una manera distinta” (Areco 269). Tanto la novela de Rodríguez como la de Zúñiga se inscribirían en este último tipo de recorridos. Rodríguez aborda la adquisición del saber desde la experiencia amorosa y, como muchos otros autores del corpus, ello se expresa bajo la forma del diario íntimo. Su protagonista está constituida por el origen y el cambio conducido por el viaje, cuestión que queda de manifiesto al comenzar el libro: “¿Es esta la única historia que puedo contar? Decir que tal vez, me duele el origen o el cambio pero que sin eso, solo soy una pequeña marca de grafito” (7). Y, entonces, agregaríamos nosotros, a este personaje también lo definen sus trayectorias. Sólo así la figura del hotel adquiere pleno sentido y posibilita la transformación: “Y ahora soy otra. Soy la que huyó del futuro para celebrar su pasado” (13).

Por otra parte, uno de los centros argumentales de *EME/A La tristeza de la no historia*, la relación de amor entre la protagonista y un escritor chileno, está borroneado y descentrado a través de un relato centrífugo y amorfo que se abre en múltiples temáticas. Una de ellas, probablemente la más interesante, es la idea de un grupo de personas dedicadas a recopilar la historia de la no literatura, es decir, de aquellos textos que nunca llegaron a publicarse. En efecto, los dos centros temáticos señalados consolidan los dos ejes de la historia, tal como observa Lorena Amaro en su artículo “La tristeza de la no: la novela melancólica y feliz de Claudia Apablaza”: “...la de la construcción de la ‘no historia de la literatura’ y la no literatura misma y, por otra parte, la de una frustrada relación amorosa, en un relato inteligente e irónico que juzga y cuestiona el quehacer literario y la imagen del Chile bicentenario” (en línea). Ambos proyectos, el amoroso y el literario, se presentan como una farsa condenada al fracaso. Si bien es posible reconocer cierta unidad en la historia e incluso en la voz de la autora, que se cuele

autoficcionalmente en su protagonista, las identidades de los personajes son difusas y tienden a indiferenciarse entre sí. Ellas van mutando y se vuelven completamente transgénicas. EME/A aparece como el amante de la protagonista, un escritor y músico chileno nacido en 1986 (un Maori Pérez vuelto ficción); pero al mismo tiempo es de sexo femenino o incluso es descrito a partir del *curriculum* que conocemos de la autora de la novela (se indica, dentro de sus publicaciones, todos los títulos publicados por Apablaza).

En su reseña a *EME/A* (2010), Amaro reconoce asertiva y suspicazmente todas estas “máscaras” identitarias utilizadas en el digresivo texto de Apablaza:

EME/A es, en primer término, “el discípulo amado” (23-24) de una conocida crítica literaria chilena, condición que se reitera a lo largo de la segunda parte. Se dice que es, también, un músico post-minimalista y, “a veces, escritor” (24). Es varias identidades de un video juego. Es también la narradora y un parapsicólogo. Es una sigla. Es un músico que toca para Bolaño y Mallarmé en la Antártida, mientras todos beben mezcal. EME/A es también una compositora musical fascinada por estructuras repetitivas, que ha publicado las mismas novelas y cuentos que Claudia Apablaza. Es también un grupo: “el de la M y la A” (4), y un entrevistador de escritores, que le hace preguntas a Valérie Mréjen (45). Es un rut. Es un caligrama. Es, finalmente, ese único pájaro que se lamenta de no haber sido (en línea).

La inestabilidad propia de la voz narradora se permite la recesión, o la retirada, todo el tiempo; lo cual da cuenta de esa interactividad inmediata que aporta el espacio digital. Es la posibilidad de decirse y desdecirse cada vez que así se desee.

Bajo la desidentización producida en la novela, donde la relación entre una voz y su referente es completamente múltiple y transgénica, no es extraño que la protagonista tome el rol de una famosa poeta: Gabriela Mistral. La reconocida biografía de la premio Nobel se cruza con la incierta biografía de la autora: “Mi oficio favorito es el de maestra Rural. El que realizo en la ciudad de Nueva York, Roma o París, si la suerte me acompaña, y si no me acompaña, me voy a Barcelona y realizo labores de corte y confección de carteras y las vendo en la playa de la Barceloneta. Amé a un hombre joven, ocho años menor que yo (...) amé a tantas mujeres...” (54-57). A su vez, esto se cruza con otras figuras como la de Nicanor Parra, supuesto padre desaparecido al que Gabriela buscaría por todo Latinoamérica; o la de la Iluminada de Sonora, según ya explicamos en el apartado dedicado al espacio. La crisis identitaria es evidente cuando la protagonista, en el medio de su duelo amoroso y tras encontrarse con un antiguo amigo en un bar

mientras ella lloraba, se pregunta: “Después llegué a casa, me puse a llorar, me puse a pensar quién era, quién era antes de muchos de los sueños, me puse a pensar quién era y no era esa niña y quién era entonces yo y ella...” (59).

EME/A de Apablaza no asocia lo femenino a valores de debilidad emocional o locura. Más bien esto último resulta transversal a los dos personajes de la trama amorosa que, entre otras cosas, dan forma a la novela. Ambos, artistas –ya sea escritores y/o músicos–, necesitan de una terapia: él se somete a un esquizoanálisis y ella a un análisis lacaniano.

En síntesis, Apablaza nos pone enfrente una escritura híbrida que se juega en lo fragmentario, la polifonía de voces ⁹², la mezcla de géneros (cartas, currículum, confesiones, diarios) y lo autoficcional. Si la comparamos con la música que en la misma novela se sugiere, se asemeja al estilo post-minimalista que toca uno de los tantos personajes en que se metamorfosea EMA. Un sonido de breves estructuras repetitivas cuyo punto de llegada, agregaríamos nosotros, no parece avanzar en ninguna dirección clara. El relato termina difuminándose intencionalmente.

La práctica de llamar a los personajes con iniciales que apenas dejan un destello de la persona aludida, y cuya puesta en escena consiste en instalar un significativo borroneado, es común a las autoras convocadas aquí. En María Paz Rodríguez, esto se relaciona con el elemento onírico que habría definido la configuración espacial de su novela *El Gran Hotel*. Dicho ilusorio componente con que se dibuja el espacio produce una intercambiabilidad de los personajes y los nombres, tal como ocurre en los sueños – “Porque las piezas de hotel me hacen creer que estoy en cualquier otra parte. En cualquier país, en cualquier historia” (59). En la falta de progresión causal, en la serie de fragmentos dispersos que verdaderamente no conducen a ningún sitio, porque estamos asistiendo a un viaje inmóvil, sin discurrir. Esto es lo que sucede en un universo donde:

⁹² Dentro de la propuesta polifónica de la autora, se cruzan personajes reales o ficticios como el del sujeto hablante del *Poema de Chile* mistraliano o la Iluminada del Desierto en México, una huacha que busca eternamente a su padre Nicanor Parra y cuyo intertexto más directo podría ser la Auxilio Lacouture o la Cesárea Tinajero del universo bolañiano. Roberto Bolaño habría ficcionalizado la figura de la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo, a quien conoció en México en los 70, a través de: en primer lugar, la emblemática Cesárea Tinajeros que los protagonistas de *Los detectives salvajes* (1998), Ulises Lima y Arturo Belano, buscan por el desierto de Sonora; y el no menos mítico personaje protagonista de *Amuleto* (1999), aquella Auxilio Lacouture, “una poeta sin obra” que resiste encerrada en un baño de humanidades durante la intervención a la UNAM de 1968, en el contexto de la masacre de Tlatelolco por parte del ejército mexicano contra el movimiento estudiantil.

La vida es más de noche que de día / La vida casi siempre es más de noche que de día (...) Un pasillo por donde se cruzan casi todas las apuestas y las actitudes y los personajes de la noche (...) Una idea ensimismada e inconsciente de nuestra cara ficticia. Ponerle una cara a cada gesto, a cada palabra, a cada noticia y a cada concepto (49).

Es el espacio de la confusión, allí donde se condensan vivencias aparentemente inconexas, pero que tienen un sentido sublime en el proceso formativo y de búsqueda que está experimentado el personaje protagónico. Los sueños resultan, en este sentido, reveladores: “Las cosas comenzaron a aclararse a través de sueños; de los sueños que tuve en ese hotel: sueños proféticos, sueños apocalípticos, sueños con J y D y yo. Soñé con un mundo inundado de colores, de luces, de neón” (60).

Tal solapamiento de identidades que tienden a indiferenciarse viene dado, en ocasiones, por la laxitud identitaria que se da dentro de un ámbito de intercambio virtual reproducido, en mayor o menor medida, en los textos de Apablaza y Camila Gutiérrez. En *EME/A*, la relación entre la/el difusa(o) protagonista y su amante los obliga a comunicarse por distintos medios de comunicación a través del ciberespacio:

Así comencé a jugar con el Khrono Cross a distancia. Conectábamos a Skype, nos mirábamos las caras y sintonizábamos el juego en nuestras pantallas. Comencé a ser un personaje de su videojuego. Me mató en varias ocasiones. Yo a él. Llegamos a etapas avanzadas. Él me cambiaba por una mujer con cuerpo de Cebra. Yo lo cambiaba por un asceta. A veces era su madre (25).

En efecto, el mismo EME/A aparece también, aludiendo al proceso del que es sujeto, como miembro de un grupo de parapsicólogos que ha instalado una clínica avanzada del desarrollo y multiplicidad del yo en el extremo sur de Chile. La identidad de EME/A acaba siempre ligándose a un espacio cibernético. Puede querer decir, por ejemplo: *Emergency memory enter, Emergency mother enter o Emergency music enter*. Y dicho vínculo virtual se ve agudizado por la distancia y ruptura que separa a la pareja: “Le escribí un email, el email se devolvió. Lo googlé. Revisé cada nueva página de él. Lo vi en muchos foros virtuales acerca de cómo encontrar fórmulas para vencer en Khrono Cross, en otros de meditación zen. Lo vi en páginas de lolitas que eran sus fans. Lo vi en una universidad de Estados Unidos. Posteeé anónimo” (53).

Lo tráfugo en Camila Gutiérrez: la estrategia de lo éxtime

En los libros de Camila Gutiérrez, donde la virtualidad condiciona el modo en que se dan las relaciones, la escritura también se produce en un contexto que excede al libro. Remite, por ejemplo, en *Joven y alocada*, al *fotolog* donde ella escribía sobre sus aventuras amorosas y que llevaba por título precisamente “Joven y alocada” y, luego, cómo dicha bitácora fue rastreada por la directora de cine Marialy Rivas, y llevada a la pantalla grande el 2012 en el Festival de Cine de Sundance, donde obtuvo el premio al mejor guión, recordemos, a cargo de la misma Camila Gutiérrez, Pedro Peirano y la escritora chilena María José Viera Gallo (1971). El libro se ubica justo en el medio de esos dos acontecimientos epitextuales. Luego, en *No te ama* se debate entre el amor a un chico, Bolivia, o una chica, Vietnam. Asignarle nombre de países a dos sujetos/ objetos del amor y el deseo es también un modo de borrar sus identidades y ubicarlos en el plano de lo que potencialmente puede llegar a ser, lo virtual en su más amplio sentido, en un espacio donde la particularidad de las identidades tiende a perderse.

Tanto Nora Catelli como Leonor Arfuch, ambas teóricas argentinas cuya preocupación por la intimidad y el espacio autobiográfico adquiere un sentido social en tanto herramientas para comprender las transformaciones históricas, apuntan a una noción de lo subjetivo que está marcada por la incorporación o interiorización de otro sujeto u otra cosa. Ya Bajtín, Benveniste, Rimbaud y Paul Ricoeur habían señalado, desde sus variados discursos, que el autor corresponde a aquella instancia estética que al decir “yo” instala como figura complementaria un “tú”. Catelli resume esta idea bajo el gran género de la biografía –aquel archigénero para Arfuch–, la cual finalmente opera como un modo encorsetado y socialmente aceptable de la problemática del doble. La línea que separa lo intimista de lo que podríamos denominar “eximista”⁹³ se vuelve

⁹³ El concepto, antes de aterrizar en el complejo campo de lo mediático, tiene su origen en el psicoanálisis lacaniano. Sin embargo, quien lo conceptualizó como tal fue el también psicoanalista Serge Tisseron en su libro *La extimidad* (2003). Se trata de un neologismo algo paradójico, ya que lo éxtime no se define por oposición a la intimidad, sino como una radicalización de esta. En efecto, lo éxtime se construye sobre lo íntimo y refiere a esa posibilidad de observar la intimidad como algo ubicado fuera del sujeto, en el exterior, casi como un cuerpo extraño. Michel Theunissen (1965) lo explica muy bien en su revisión filosófica sobre el otro como una ontología social: “Por ‘los otros’ no entendemos: todo el resto de los otros salvo a mí, y con respecto a los cuales el yo se distingue; los otros son más bien aquellos de los que, la mayoría de las veces, uno no se distingue a sí mismo, aquello entre los cuales uno está también” (Theunissen 200). Luego, aplicado sobre los medios digitales, lo éxtime pasará a vincularse con la sobreexposición del ego en las redes. Paula Sibilia (2008) nos recuerda que la red mundial sobremediada alberga un amplio espectro de

especialmente delgada cuando se trata de narrativas que circulan u operan bajo los códigos de lo digital.

La confesión expuesta en internet va ligada a un acto performático basado en la representación y la re-actualización constante y compulsiva. Los *nicks* que utiliza el personaje de Camila Gutiérrez cuando gasta una cantidad de tiempo inverosímil en la red –cifras siempre hiperbolizadas para mantener la ironía– “funcionan como máscaras que al mismo tiempo tienen que servir para llamar la atención de los otros usuarios y de las otras usuarias, y cumplen la función de ocultar, al mismo tiempo, nuestra identidad” (Torrás, “Matriz hipertext /sexual” 152). En efecto, y como ya hemos indicado, las protagonistas de *Joven y alocada* y *No te ama* se dicen y desdicen como apretando un *click* en el ordenador⁹⁴.

La extimidad es definida originariamente por Lacan como, valga la aparente redundancia y el juego de palabras, aquello interior que no deja nunca de ser exterior, pero, al mismo tiempo, es más interior que lo más íntimo. Responde a una fractura constitutiva de la intimidad que cuesta aceptar y que, de hecho, uno quisiera extirpar. El otro de todo significativo, es decir, el inconsciente de cualquier discurso, también cabría dentro de aquello que es éxtimo al sujeto. En Gutiérrez, la exposición de lo íntimo es

prácticas que podrían llamarse “confesionales”: “El yo que habla y se muestra en la red suele ser triple: es al mismo tiempo autor, narrador y personaje. Pero además no deja de ser una ficción, ya que, a pesar de su contundente autoevidencia, el estatuto del yo siempre es frágil” (Sibilia 37). Incluso en las narrativas del yo más solipsistas, siempre nos estamos viendo tensionados por la presencia del otro aunque sea bajo la forma del doble de nosotros mismos. No obstante, el yo continúa sintiendo la necesidad de exponerse con el fin de ser reconocido e interceptado por la mirada del otro, ya que, “según las premisas básicas de la sociedad del espectáculo y la moral de la visibilidad, si nadie ve algo es muy probable que ese algo no exista” (Sibilia 130). Para Escandell (2012), lo eximista, tal “como deja intuir el juego de palabras, implica hacer pública la propia intimidad a través de un medio de comunicación de masas” (Escandell 109).

⁹⁴ El ciberespacio permite el acto de decirse y desdecirse. En efecto, a eso se refiere la logofagia en tanto esfuerzos de invisibilización que se corresponden con la estética de lo tachado, pero que a su vez supone el proceso dialéctico de lo que aparece, de la presencialización o emesis. Túa Blesa (1998) apunta a esas logofagias donde la textualidad se devora a sí misma en un gesto de autoinmolación al que, sin embargo, sobrevive. La figura tiene un valor político de insurrección y revuelta, al plantearse en contra del logocentrismo y enarbolar la libertad de la escritura: “La logofagia, en sus trazos del silencio, querría decir –digamos de momento– algo que estaría antes de la palabra; antes del querer decir mismo. La logofagia quiere decir la posibilidad de texto intexto, del discurso sin *phoné* ni *logos* –por tanto, no fonocéntrico, no logocéntrico–, de una escritura que puede dejar de ser tal para ser ‘excritura’” (229).

radicalizada. El éxito de su fotolog, el cual le permite conectar con la posibilidad de llevar sus historias al cine y al libro, se debe a una visibilidad exacerbada⁹⁵.

Más allá de ser un sujeto inicialmente determinado por los conflictos de una familia, caracterizada por profesar la religión evangélica e imponer tajantes censuras a su conducta; la narrativa de Camila Gutiérrez busca también exceder los límites de la casa. Se ubica dentro de este grupo de mujeres tráfugas que, además de estar siempre entregadas a un devenir identitario cuyo *leit motiv* es la libertad, tienden a la búsqueda de lo creativo y a inclinarse por mundos figurales –virtuales en este caso–, donde se persigue la afirmación del futuro como un horizonte de posibilidades abierto: “Solo existe el futuro, y el futuro, y todos los días luminosos que vendrán con Vietnam” (*No te ama* 68), dice la narradora autoficcional en la segunda novela. Aquí, en continuidad con aquella inclinación epicúrea con que construimos esta categoría gracias al trabajo de Ignacio Álvarez, se afirma un hedonismo que planteado irónicamente enarbola una ética del placer: “El bien es comer donuts de manjar cubiertas de chocolates. El mal, la cubierta de frutillas o rellenas de mermelada” (*No te ama* 100).

Dentro de este marco autobiográfico, la ironía tendrá un rol importante en la postura literaria de Camila Gutiérrez como autora y, asimismo, en la construcción de sus personajes ficcionales. Estamos ante un sujeto autoirónico que, independientemente de su identidad bisexual, no buscan enarbolar discursos de diversidad genérica. Su autoironía queda manifiesta, por ejemplo, cuando se llama a sí misma “joven y nazi” o cuando refiere a su formación, dentro de la cual las canciones “califas” o de contenido erótico no

⁹⁵ Diego Vigna, en su trabajo sobre los blogs de escritores argentinos de las generaciones más recientes (2014), se refiere a la masividad de los proyectos que comenzaron en la red como la principal causa de su posterior existencia literaria al uso. Es tal signo cuantificable el que permite ampliar las capacidades creativas de un autor, cuestión que es medible a través de la misma naturaleza de los formatos. Camila Gutiérrez se ubicaría en aquella categoría propuesta por Vigna del blog como obra (como producto ficcional), esto es, relatos ficcionales puestos al margen de las estrategias del campo y el negocio editorial. Sin embargo, dicho criterio cuantitativo acaba restándole autonomía a un género que no llega a despuntar ni a consolidarse en su autonomía: “las obras exitosas fueron rápidamente asimiladas por el mercado editorial, y los autores no lograron una masividad de lectores –seguidores. Luego optaron por la escritura de novelas orientadas al papel y al objeto libro” (Vigna 213). En efecto, Gutiérrez fue rápidamente cooptada por una transnacional de la talla del grupo Penguin Random House. Este paréntesis, que responde más bien a una problemática del campo literario, nos ayuda sin embargo a comprender el carácter tráfugo que tendría la escritura de Gutiérrez y que también observamos especialmente en Trabucco y Apablaza. La dificultad de lo digital, nos dice Vigna, es la sobrevaloración de lo emergente y su rápida velocidad de reemplazo que va dejando atrás aquello emergente.

eran para un novio o “pololo”, sino para Jesús. Se autodefine como una “evangeláís” antes que como una evangélica, lo cual viene de la caracterización de las “pelo lais”, jóvenes de clase alta chilena cuya marca distintiva es llevar el pelo liso. A partir de allí, expresa sin tapujos ni censuras sus posturas literarias y no le importa ser “una caricatura de pendeja torta [niña lesbiana]” (*Joven y alocada* 42). Al final del libro, enumera un glosario de conceptos relacionados con la religión evangélica. Dentro de ellos, se refiere a la apostasía, situación en la que cae dada su “conducta fornicaria”, y su pecado principal que consiste en “vociferar su maldad a través del ciber mundo” (*Joven y alocada* 111). Define apóstata como alguien entregado a Cristo pero que, movido por los deseos de la carne antes de los del espíritu, termina renegando de su fe.

Otra modalidad a través de la cual se expresa la ironía es en el uso de cifras inverosímiles con las que se busca despojar el relato de gravedad y decir las cosas de un modo que no suene lastimero a pesar de la denuncia subyacente. Nos habla, por ejemplo, de 80 kilos de comida, del paso del tiempo en 1000 años o que se arregla por 17 horas antes de salir. El humor tiene incluso un efecto terapéutico que aliviana el dolor que significa, en un contexto moralista como el chileno, tomar una opción sexual diferente: “Escribir de cosas que me ponen/ me pusieron triste y que suenen a chistoso me ayuda a decir ‘ah, si no es tan terrible’ o algo así como limpiar la experiencia a través del escribimiento” (*Joven y alocada* 110). La misma técnica de neutralización emocional funciona en su segunda novela, *No te ama*, donde nos dice: “A mí nada me duele. Las preguntas sobre la Persona [la ex novia de su novia] son un puro ejercicio” (*No te ama* 123). Su infantil modo de aligerar el sufrimiento y la eventual densidad de las temáticas que plantea es poner “jjjj” al final de frases demasiado densas, pesadas, tristes. Pese a la distancia respecto al temple emocional, la figura de la lengua utilizada para poder desplegar esta ironía está lejos de un minimalismo narrativo: “comparar nunca funciona....mejor describir” (28). Para lograrlo se vale del procedimiento de la enumeración, pues busca listas y, aunque resulte paradójico, clasificar: “porque me gustan las clasificaciones” (*Joven y alocada* 161).

De hecho, hay momentos en que la narradora sí se posiciona desde un discurso contra la heteronormatividad y contra actitudes culpógenas que puedan existir dentro de la comunidad gay –englobada aquí bajo el concepto de la “la gueidad”:

En la gueidad está la idea de que hay que ser mejor persona que el resto –el resto heterosexual– y esa hueá es pura culpa cola. Culpa cola cuando uno dice ‘los gais podemos ser fieles con nuestras parejas’, ‘los gais somos EXCELENTES padres, ‘los gais podemos tener relaciones duraderas. El heterosexual no anda con afirmaciones de virtud moral porque la heteroculpa no existe. Podís ser mal papá, sabanear los peos, culearte al mundo y ser hetero, y nadie va a decir ‘ai, es hetero’. Podís ser mal papá, sabanear los peos, culiarte a todo el mundo y ser cola, y todo el mundo va a pensar que son datos de la misma causa antivirtud, como si uno no tuviera derecho a ser cola y saco de hueas (*Joven y alocada* 93).

Lo homosexual, dice Lucía Guerra, viene a representar un cuerpo superfluo, socialmente indeseable y ajeno a las economías de reproducción biológicas y simbólicas. Se corresponde con “la encrucijada de lo raro, lo abyecto y lo ininteligible” (199).

Como señalamos al comienzo, la familia de la protagonista de *Joven y alocada* es la gatillante del conflicto. Su formación religiosa se arraiga a su seno familiar, influida por su tío Pastor y su tía Paulina. La definición de los cánones de madre y padre tienden a reproducir modelos tradicionales donde no parece haber cabida a formas alternativas de conducta:

La unimadre sufre, se preocupa de cosas inmateriales –el amor de sus hijos, el bienestar familiar– es espía y siempre acierta en sus sospechas. El unipadre tira tallas de papá, se preocupa por cosas prácticas –dejar el calefón apagao, la puerta de la casa con triple llave, los asaltos –y nunca sospecha nada. Todos los padres y madres de este mundo salen de ahí (123).

Si bien la familia aparece en un comienzo como el foco de la acción y efectivamente gatilla el conflicto, su importancia pasa a ser deconstruida. Se rompe el lazo familiar vertical y se afirma la importancia de lo fraterno, de aquellos vínculos horizontales a partir de los cuales se configura nuestro campo literario: “...mi familia son mis hermanos. Puedo vivir sin Padres. Puedo ser feliz y vivir sin padres pero necesito que se mantengan tan lejos de mí como yo de ellos” (152). Aun así, la importancia de la familia reaparece hacia el final de la novela, cuando la protagonista cuenta que sus padres le han escrito unas cartas para su cumpleaños. Aunque en un principio se niega a responderles, estas misivas le brindan un alivio emocional: “Madre reprocha, reprocha y me quiere. Padre debe huir hacia el recuerdo que más ama de mí para quererme” (155) Emulando el discurso periodístico, aclara: “hasta el cierre de este libro, los mails no tienen respuesta” (157).

De modo evidente, y según hemos ido viendo hasta aquí, el principal procedimiento con el que opera la escritura de Camila Gutiérrez es lo autobiográfico⁹⁶. Pese a su exposición en un *fotolog* previo al libro, la idea de que este pueda ser llevado a la pantalla grande le provoca una sensación de extrañeza que se suma a la aprehensión de cómo puedan reaccionar sus padres reales: “Solo que cuando nombra la idea política digo sí, acepto, y al pensar que Padre y Madre podrían enterarse siento la misma posibilidad / la misma distancia que al leer algo de ciencia ficción” (127). La otredad es utilizada aquí como subterfugio de un pudor que, con todo, no está dispuesto a autocensurarse. La vida pública, en su caso, antecede a la privada. Su identidad existe dentro del universo de lo íntimo o asimilado dentro de su burgués espacio familiar sólo una vez que aparece en la esfera de la opinión pública: en los diarios que dicen noticias sobre el Festival de Sundance o las notas de prensa que salen a partir de la película. Asimismo, su existencia virtual constituye una antesala para su definición sexual y para sus encuentros amorosos en la vida real fuera del espacio de su habitación frente al ordenador. En efecto, cuando se ve más sumida en el sentimiento amoroso tiende a abandonar las redes sociales: “El amor con Sailor Saturno marca el fin del amor al fotoloc. Ya no necesito más vida que la vida con ella” (126). El tránsito que marca la confesión de una determinada opción sexual, lo cual se conoce coloquialmente como “salir del clóset”, efectivamente configura aquí una trayectoria que va de lo público a lo privado y es parodiado a través del imaginario religioso: “La verdad os hará libres, dice Jesús, y es una de mis frases favoritas de la Biblia” (*Joven y alocada* 146).

La resta que suma de Alia Trabucco Zerán

El libro de Trabucco nos propone sexualidades tráfugas. Por lo demás, la autora invierte los convencionalismos del género al presentarnos una voz contenida a través del

⁹⁶ Observamos cómo el espacio de intimidad del diario íntimo progresivamente cede a una existencia extima, cuando se publica en la web por medio de *weblogs*, *fotologs*, *videologs*. Para Arfuch, de todos los géneros biográficos acuñados en la modernidad, el diario es el precursor de la intimidad mediática. El origen etimológico de estos términos remite a los diarios a bordo mantenidos por los navegantes de otrora. Entramos así, en palabras de Paula Sibilia (*La intimidad como espectáculo*, 2008), a una realidad virtual sobremediada donde cabe un amplio espectro de prácticas que podríamos denominar confesionales. En cualquier caso, en su germen, pese a esa clausura que constituye su encierro de escritura, ya contenía la apertura al otro.

personaje de Iquela y una desbordada en Felipe, quien, por lo demás, viene a ocupar el rol de Antígona: figura mítica que subyace en *La resta*.

Dentro de las masculinidades trabajadas en la obra, llama la atención que los personajes contruidos desde una masculinidad más tradicional no cumplan un modelo satisfactorio: desde figuras ausentes como Hans, el desaparecido padre de Paloma; pasando por hombres opacados por la omnipresencia de la mujer, como es el caso de Rodolfo, papá de Iquela; hasta progenitores muertos como los de Felipe, delatados torpemente por Hans y Rodolfo. Felipe, sin embargo, se rebela frente a este modelo y nos propone una masculinidad alternativa. De hecho, él se opone al orden patriarcal y, según lo indicado por Edmundo Paz Soldán (Providinci, 2016), podría considerársele una versión contemporánea de Antígona, la heroína del mito griego dispuesta a enfrentarse a la ley en procura de dar los ritos fúnebres adecuados a su hermano Polínices. Felipe representa, en un desvío del cuerpo, a esa Antígona que defiende, en vez del derecho a un entierro, una ley propia basada en la necesidad de descontar cuerpos⁹⁷. Propone una matemática espiritual que va engarzada con el orden de los sentimientos y la necesidad de cerrar determinados círculos rituales que desde la escritura y su voz poética podrán irse concretando.

La sexualidad de Felipe es ambigua. Puede coquetear con Iquela, en una relación casi incestuosa, o con Paloma. Más bien, le gusta ser el espectador del re-encuentro erótico entre las dos chicas que se conocen el día del Plebiscito: “métale corriéndose mano las dos frescas, compensando la pena con besucones” (177). Pese a la cercana

⁹⁷ En “De la facultad de ver al derecho de mirar”, Victoris Sau (1999) se refiere a Antígona como un ejemplo de la última vez que una mujer habló a un hombre cara a cara, de igual a igual. Hija de Iocasta y Edipo, se enfrenta a Creonte, su tío materno, que la pretende condenar a ser enterrada viva. Con él discutirá variados temas como las contradicciones entre la vida y la muerte, lo humano y lo divino, la diferencia entre los sexos, la familia y la ciudad. Luego, se quita la vida antes de que se ejecute la sentencia. Su suicidio enfatiza un doble gesto subversivo de desobediencia frente a una ley del Estado y la razón que es puesta por encima de la que corresponde a los sentimientos. Ya Hegel se habría referido a esta dualidad en su *Fenomenología del espíritu* (1807). Analiza el enfrentamiento entre Antígona y Creonte. De tal modo, opone los lazos de sangre a la ley de la polis, las exigencias del afecto familiar y las normas racionales. Desde una perspectiva que Sau acusa de patriarcal, el filósofo asocia lo universal a Creonte. Allí tendría cabida la singularidad del placer y el goce, además de la actividad real. En el rey de Tebas se fundiría carne y espíritu, mientras que en Antígona estaría representada la petulancia de la juventud sin madurez. Hegel, en efecto, considera a la feminidad la “eterna ironía de la comunidad”. Tales juicios sexistas son desbarajustados en Trabucco, en particular, y en las poéticas juveniles de nuestros autores, en general; donde aquella mezcla entre la carne y el espíritu se daría transversalmente en las escritoras y los escritores.

relación de Felipe con Iquela y a sus juegos infantiles, nunca persistieron ellos en un vínculo sexual. Parecen indolentes incluso al deseo: “si nosotros habíamos acordado que seríamos choznos o que ella sería mi papá y yo su hija, pero pololos nunca, ¡claro que no!, si ni ganas nos dieron de seguir tocándonos, porque ni curiosidad fisiológica teníamos de cabros chicos, nacimos con el lóbulo de la sorpresa extirpado nosotros, si ni las cenizas nos sorprenden” (180). A partir de aquí, se pone en marcha un procedimiento grotesco para referirse al sexo como desde un colectivo, esto es, desde la animalidad que pueda suponer. Felipe se siente atraído por la imagen de Iquela y Paloma dentro del auto, aunque apenas puede ver a través de los vidrios empañados: “no veo más que las siluetas, los contornos de esos cuerpos que se arriman, unos gatitos huérfanos que se reconocen y se lamen (...) me calienta aunque la Iquela sea como mi hermana, mi chozna, mi papá, me caliento porque son cuerpos animales, cuerpos que se dan calor porque están solos, eso pienso y se me aparece mi perrito-hermano” (180-181).

Trabucco alude al acto sexual y la delicia del otro desde una íntima relación abstracta donde el cuerpo se funde con la escritura y donde los sujetos son tratados como animales tiernos. Así será ilustrado desde la perspectiva de Felipe quien, pese a formar parte de una relación triangular, queda fuera de este juego. Se pone en marcha un procedimiento grotesco para referirse al sexo en base a un colectivo, esto es, desde la animalidad que este pueda suponer. Lo que se está subrayando aquí son los vínculos horizontales. A partir de una huerfanía de relatos y referentes claros, ellos forjan una comunión sexual de la carne y el cuerpo, pero donde también lo espiritual es fusionado e incorporado.

Ahora bien, Felipe parece más entregado a diversas pulsiones homoeróticas en su peregrinar por la ciudad que las chicas. Lucía Guerra es ilustrativa en ese sentido cuando nos dice que los homosexuales hombres ocupan un afuera urbano –en tanto lugar de autoexploración erótica– en el que las mujeres lesbianas aún no se posicionan:

Si la sexualidad /identidad lesbiana es lo oculto que se manifiesta (mantiene) generalmente en espacios privados, el secreto de la homosexualidad masculina transita por las calles de la ciudad creando cartografías del deseo que transgreden y contradicen los significados asignados a cada lugar por la nación heterosexual y una economía de consumo dirigida a la familia (227).

La búsqueda sexual de Felipe está anclada a esos parajes fríos y desolados que bordean al río Mapocho, por ejemplo, donde un vagabundo le practica sexo oral:

¿querís que te lo chupe, pendejito?, y yo no sé, pero le digo que no, porque cuando no sé algo digo que no, así siempre sé, y él se ríe y pregunta si acaso me da miedo, si te gusta no significa que seai fleteo, pendejo rico, aunque yo soy una loca, una maraca, una yegua cualquiera, y se ríe más fuerte y se acerca y me sorprende el peso de su mano en mi entrepierna y la mano es delgada y huesuda y entra por mi calzoncillo y siento que me saca el pico del pantalón, sí, lo saca y lo sacue y en un segundo se me pone duro, y me agarro de la baranda para así pensar en cosas frías como el hielo, el río, el metal (...) y mi boca está seca, mis ojos secos, el río seco y el fuego en su mano se apaga y caen los restos al Mapocho (108).

Es interesante observar cómo lo erótico convive con lo tanático a lo largo de toda la novela. Ambos impulsos se complementan configurando un dualismo y no una dualidad contradictoria. Tal fuerza destructora anuncia un apocalipsis que, sin embargo, no llega ni se concreta nunca. La amenaza de las cenizas que caen sobre la ciudad se mantiene suspendida, como tal, en tanto amenaza, como profecía, como deseo: “(Pero nada arde. Nada se derrumba. Nada se calcina)” (111).

Luego, el componente figuativo e imaginativo que alimenta a las alegorías propuestas en esta obra nos permite catalogar a su autora como una sensibilidad epicúrea. Los epicúreos, a diferencia de los escépticos, sí confían en sí mismos y apuestan por la verdad de la imaginación. El mundo queda abierto al poder de la palabra⁹⁸, basado en una

⁹⁸ Ahora bien, el esfuerzo del lenguaje por nombrar y asignar un nombre a los cuerpos y a las cosas se condice con un vano intento de insuflar vida, de traer al presente algo desaparecido o ignorado; tal como reza la consigna frente a la lista de los detenidos desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur: “Un minuto de silencio, gritó mi papá y consiguió una pausa, un paréntesis que aprovechó para brindar por un listado de desconocidos, una seguidilla de personas con dos nombres y dos apellidos (como solían ser los nombres de los muertos)” (Trabucco 24). Son aquellos nombres que, como en la poesía de Wordsworth que De Man pone de ejemplo para explicar la prosopopeya, quedan inscritos en la piedra, en las lápidas, en los memoriales. El libro de cuentos de Natalia Berbelagua, *La bella muerte*, como es de suponer por su título, también inscribe el juego entre lo muerto inanimado y lo vivo a lo largo de todo el texto. Trabucco y Berbelagua son dos autoras que conectan por esta inquietud frente a la muerte. En la primera parte de *La bella muerte*, “En la muerte algo parecido al amor”, Berbelagua intenta esbozar distintos tipos de muerte según por quién estén protagonizadas: escritores, reos, ancianas, pájaros en descomposición, una enferma de cáncer al cerebro o un abuelo. La segunda parte, más breve que la primera, intenta sintetizar unas suerte de epitafios de personajes literarios históricos o contingentes, bajo el título de “Flores para muertos ilustres”. En el cuento “Casa nueva” se hace referencia a un lenguaje prosopopéyico, en el sentido de aludir a los muertos a través de la intención de darles una vida eterna inscrita en la piedra. Sin embargo, cuando se trata de cuerpos desaparecidos (el memorial de los detenidos desaparecidos), la figura literaria pierde validez porque no tiene un lugar al que asirse para asignar un sentido poético: “Ese mármol de grandes

economía del derroche y la infinita multiplicación de los objetos particulares. Pese a que, desde su título, la novela de Trabucco se propone restar, la voz de Felipe más bien tiende a atiborrar el plano de elementos en un acto algo compulsivo. Se recrea el porvenir imaginando y ampliando nuevos horizontes. La alucinación que experimentan los tres jóvenes hacia el final del relato, cuando beben un brebaje que le habrían recetado a la madre de Paloma como paliativo contra el cáncer, los transporta de modo aún más evidente a un universo figural. Cuando Felipe retorna de su viaje “psicotrópico”, confiesa: “abrí los ojos y mi impulso fue enumerarme, inventariarme, inventarme de nuevo” (226). La novela, de hecho, cierra con un pasaje casi místico de muerte y renacimiento enunciado por Felipe: “con mi voz que muere y renace debo gritar mientras me alumbro, mientras me nazco a mí mismo, mientras me engendran las llamas debo quemar el aire con mi voz, con mi último aullido, con mi cifra: menos uno, menos uno, menos uno” (279). Se resta incluso a sí mismo.

Cabe preguntarse cómo concluir una obra tan compleja como esta. Precisamente será a través del viaje alucinatorio que, según adelantamos, cumple un rol fundamental en la estructura dramática de la novela. Frente a la frustración provocada por las dificultades para poder dar con el cuerpo de Ingrid, los tres jóvenes deciden ir a emborracharse a un bar de Mendoza. *La resta* abre paso, en este punto de la narración, a experimentaciones psicotrópicas en las que persistirá, como veremos, nuestro segundo sistema de preferencias. Se tratará de aquel brebaje que lleva Paloma consigo y que fue útil a su madre “para curar a las células confundidas, desencajadas” (223). Caen en un estado de alta percepción sensorial y de éxtasis en el que los cuerpos –las bocas, las lenguas, los gestos– se ven indiferenciados. Lo que hay tras la vivencia es una aproximación hacia la nada:

Le dije a Paloma que no sentía nada, pero cuando hablé escuché otra voz desprendiéndose de mí. Paloma seguía quieta, sus pecas azules, sus ojos amarillos diciendo frases incomprensibles, letras colgadas en las paredes, ahorcadas por los hilos de un idioma que no escuché, no pude, no logré entender. Tampoco conseguí leer lo que gritaban los muros. Todo borroso, esas paredes

dimensiones atiborrado de nombres delineados en la piedra pero sin rastro alguno de los cuerpos” (Berbelagua *La bella muerte* 59).

me acechaban a mí y yo no era más que un vapor liviano. No podía enumerar objetos. Mis ideas se escabullían. No sentir nada: el antídoto para esa enfermedad (224).

Es la droga la condición de posibilidad para saltarse la letra, que de un momento a otro deja de tener significado, deja de ser leíble o interpretable. Experimentan una elipsis o un olvido que les permite re-escribirse o re-inventarse, algo que sólo se vuelve posible una vez que se liberan de la mirada del otro –una pulsión escópica presente a lo largo de toda la novela–: “Me paré a su lado, y con el pulso galopando en mi pecho, con la boca reseca y las manos empuñadas, abrí los ojos (y mi impulso fue enumerarme, inventariarme, inventarme de nuevo). Pero no estaba. No había nadie devolviéndome la mirada” (226).

El mismo movimiento hacia la nada es experimentado por Felipe, quien se siente aliviado tras todo lo vivido y recupera una visión propia, no sobredeterminada por lo ajeno: “el planeta vibra porque no siento nada, ni el todo ni las partes, ni lo verdadero ni lo falso, no siento nada y estoy curado, sí, porque me curó el remedio de la gringa y por eso mis párpados son cortinas y por dentro se iluminan mis ideas negras” (229). Sin embargo, Trabucco no se acomoda en ese vacío anclado a un presente puro (la vivencia psicotrópica del instante) ni tampoco descree del pasado, lo propio de los escépticos según Álvarez⁹⁹. Más bien asimila dicho pasado, con la incomodidad y el sufrimiento que ello conlleva, y de esa forma moviliza una búsqueda que se recrea en los elementos alegóricos señalados. Toda la experiencia fue como una gran resta: “Solo entonces noté lo que había pasado con mis manos. Seguían anestesiadas, perdidas en algún lejano rincón del bar (partes borrándose, restándose por pedazos)” (235). Con todo, se trata de una resta epicúrea, una resta que suma y que, a partir de la desesperación, se lanza en una búsqueda con arrojo¹⁰⁰.

⁹⁹ Independiente de su posible distancia respecto de una sensibilidad escéptica, sí será importante asignarle a la nada y a los procesos abiertos un lugar de interés, pues así se define, tras la caída de la dictadura, la transición hacia un nuevo estado de cosas. En una entrevista para Fundación La Fuente (marzo 2016), Trabucco reconoce su intención de “desarmar la retórica de la reconciliación y asumirse en un vacío. Los personajes de la novela están en esa búsqueda” (en línea).

¹⁰⁰ Cuando Trabucco sostiene la alegoría barroca su escritura gana. Sin embargo, cuando cae en simbolismos demasiado obvios, pese a querer aferrarse a palabras ingravidas o fantasmagóricas (relacionadas con la muerte y lo ausente), cae en la inmediatez del símbolo que es puro presente clausurado e inmanente. Esto es vislumbrado por la crítica en dos sentidos opuestos. Por un lado, Joaquín Escobar de *Ojo en tinta* se lo celebra desde una lectura, por cierto, bastante apegada a la metáfora de mínimo desplazamiento de significado: “*La resta* es una novela que se construye a partir de simbolismos, es decir, cada gesto y objeto no es casual: espejos, muertos-vivos, gallinas, cenizas y el coche-fúnebre funcionan

Asimismo, este elemento alegórico –en el sentido más barroco o benjaminiano posible–, anclado a la operación de la resta y el cadáver de Ingrid, nos permite leer el texto desde nuestra segunda categoría, a saber: la clase social. Acabamos de comentar la dualidad abierta por dos personajes que comparten el rol de narradores: la voz realista de Iquela y la figurativa de Felipe, identificable con una clase intelectual acomodada la primera y una más desventajada el segundo –su apellido Arrabal lo ubica en la periferia de la ciudad o incluso en los extramuros que colindan con el campo. En consonancia con tal organización de las perspectivas, será Iquela quien llevará la anécdota de la historia oficial y referencial, en tanto que Felipe transitará por el terreno de lo imaginado. Mientras ella está anclada a lo real, él permanece en lo virtual o en el horizonte de lo posible. La tensión social que llega a existir entre estos dos personajes, si aceptamos una lectura de este tipo, será puesta de manifiesto por medio de una brillante estrategia alegórica: oponer lo liviano a lo pesado. El peso se conecta con el pasado y la ruina, pues guarda directa relación con aquellos muertos que tanto obsesionan a Felipe y que, por lo mismo, necesita restar. Él se rebela, en ese sentido, tanto a la liviandad y la “claridad” de Iquela como también a la de Paloma, la hija del exilio, quien además le resulta atrozmente ajena y alejada de su realidad local pese a ser chilena:

¿cómo esos ojos van a querer atravesar la montaña para buscar una muerta?, cruzar y ver cenizas y en vez de tulipanes y algodones de azúcar, mal que mal la gente liviana ve cosas livianas y la Paloma pesa menos que un paquete de cabritas, si por algo le pusieron Paloma, aunque en realidad le pudo tocar Victoria o Libertad o Fraternidad, la Frate, ¡creatividad pura!, no como en mi caso, que me tocó heredar con nombre y apellido, igual que los chistes, que repetidos salen podridos (127).

como analogías de la sociedad chilena de los últimos cuarenta años (...) Por ejemplo, las cenizas podrían entenderse como la resaca de una dictadura que sigue determinando nuestra realidad. El fuego ha sido momentáneamente apagado, sin embargo, ese polvillo que cubre todo es la constitución del ochenta, la mutación de la ciudad y el perfeccionamiento del neoliberalismo” (en línea). Por otra parte, Patricia Espinosa (LUN 2015) es lo único que le reprocha a la obra en su reseña de la misma, pues considera que hacia el final se cae en un simbolismo extremo. Las últimas líneas bordean un sentido místico de muerte y renacimiento, a través de un trasnochado elemento simbólico: el fuego. Felipe marca una pauta ciertamente esperanzadora hacia el final de la misma: “[con] mi voz que muere y renace debo gritar mientras me alumbro, mientras me nazco a mí mismo, mientras me engendran las llamas debo quemar el aire con mi voz, con mi último aullido, con mi cifra: menos uno, menos uno, menos uno” (279).

Frente a la prepotencia de Paloma para que apuren el cruce por la cordillera, Felipe instala el resentimiento. A él se le murió su mamá de súbito, de un *zuácate*¹⁰¹, sin que pudiera ni intentar restarla. Por lo demás, es una muerte que se produce en plena dictadura y en manos de sus servicios de inteligencia, en un contexto de lucha social. La madre de Paloma parte al exilio y muere, en cambio, de cáncer: la enfermedad individualista propia del capitalismo tardío, según señala Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* (1977)¹⁰². Por otra parte, una de las diferencias más relevante entre estos dos personajes y con mayores resonancias de sentido para la novela serán sus operaciones vitales: si Felipe resta, Iquela suma. Las listas mentales del espacio de Iquela tienden a llenarse en lugar de vaciarse:

Resistí el silencio construyendo un listado mental de ese espacio, evitando así que la incomodidad se reflejara en mis ojos, siempre incapaces de disimular. Y conté doce maletas arrastradas por cuerpos exhaustos, un collar de perlas sosteniendo una papada, dos carteles de cartón con apellidos extranjeros y tres vuelos atrasados, suspendidos, cancelados (Trabucco 44).

Felipe sostiene el remordimiento y llama a los muertos burgueses. Persiste en resistir la diferencia de clase incluso hacia el final de la novela, cuando el objetivo compartido de dar con el cadáver de Ingrid al fin se cumple:

un montón de cadáveres esperándome en sus casitas rectangulares: ya no en sus fosas en el suelo, ya no almacenados en cajas de servicios fríos y médicos y legales, no, ya no están echaditos en los paraderos y en los parques, ahora son bien burgueses los cadáveres y mejor así, claro, mejor tener muertos obedientes, preparados para cruzar en tropas la cordillera y que yo los reste por puñados (253).

¹⁰¹ “Zuácate” es un chilenismo que quiere decir repentinamente, de improviso, sin previo aviso.

¹⁰² Susan Sontag (1977), cuando se refiere a la enfermedad y sus metáforas, específicamente al cáncer, entendido como un padecimiento vinculado a la represión y contención de las emociones, considera que los personajes de la novela americana del final de la Guerra Fría en adelante son perfectas víctimas de esta enfermedad: “El antihéroe pasivo, sin afectos, que domina la novela americana de hoy, es un ser de rutina metódica o de libertinaje insensible; no autodestructivo: prudente; no humano, ni impetuoso, ni cruel: sencillamente indiferente. Candidato ideal, según el mito de hoy, al cáncer” (51). Es una enfermedad que se asocia, de hecho, a un estadio avanzado del capitalismo que exige la especulación, la creación de nuevas necesidades (en el juego de la satisfacción /insatisfacción), la compra a crédito y la movilidad. Las imágenes del cáncer “resumen el comportamiento negativo del *homo economicus* del siglo XX: la imagen del crecimiento anómalo; la de la contención de la energía, es decir, la de negarse a todo consumo o gasto” (66).

Son muertos guardados en sus féretros y no repartidos por la ciudad abandonados a su suerte. Son muertos clasificados y no hechos desaparecidos. En definitiva, son muertos con cuerpo y no fantasmas. Felipe se quiere apropiarse de esa última muerta que es Ingrid: “la muerta genérica”. Huye con su cuerpo y declara “esta muerta es mía y me la quieren quitar” (258), parodiando una canción folklórica del sur de Chile: *El costillar es mío*.

Si Felipe es el personaje que sostiene y da sentido al título de la novela, en tanto es el encargado de restar, el orden de los factores dispuestos si alterará el producto. La suma no supone este problema. Existe una condena de clase que no es conmutable ni permite la movilidad social. Otro orden de cosas sería posible si la operación matemática de la novela fuera, por ejemplo, la multiplicación o la suma incontrolada y exponencial: aquella lógica del “chorreo” según la cual el crecimiento económico de los más poderosos llega a tener también beneficios para las clases más perjudicadas. Sin embargo, nuestra estructura económica, basada en el juego de suma cero de la guerra en el que unos ganan y otros pierden –condición *sine qua non* para que el sistema funcione–, no permite un reparto justo y abundante de los recursos.

En otras palabras, Trabucco deja traslucir una dialéctica entre los personajes de Iquela y Felipe. De tal forma, la autora bordea muy sutilmente una problemática de clase. Decide situarse en el cruce o límite de dos mundos que, si bien pudieron haber estado motivados por una ideología común, poseen un universo de referencias radicalmente distintos. Iquela y Paloma pertenecen a una clase media alta intelectual militante, mientras que Felipe, criado en Chinquihue con su abuela Elsa, se mueve desde una marginalidad que parece vetada a experimentar el dolor de los otros. De alguna manera, el dolor es monopolizado por los mayores de edad, o bien, aquellos que experimentaron el dolor del exilio y de la muerte de los cercanos: la cicatriz de lado a lado de Rodolfo o la amargura y el olor a pena de Consuelo, padre y madre de Iquela respectivamente. En síntesis, Iquela y Felipe representan mundos distintos y esa distancia es radicalizada con una vuelta a la democracia que persistió en un modelo económico neoliberal injusto y poco igualitario.

Para concluir: repertorios de lo tráfugo

El interés por escapar de lo nacional y fugarse —muy presente en nuestras narradoras mujeres, cuya necesidad de desarraigo y huida del suelo nacional parece más imperante— encuentra en la historia de *La Resta* un asidero histórico, a saber: la experiencia del exilio. Se expone aquel conflicto entre lo que significa quedarse o irse del país: la historia de Iquela o la historia de Paloma. La cordillera se vuelve aquel espacio infranqueable que precisamente será el escenario principal de esta suerte de *road movie* mortuoria. El afán por escapar y salir de la casa materna es también un intento por hacerse de una historia propia que resignifique los acontecimientos poco certeros de la memoria: “Yo planeaba ese viaje como se planifica una fuga. Salir. Salir de Santiago a toda costa. Tenía ahorros suficientes para alejarme unos kilómetros en cualquier dirección, aunque la única dirección que había tomado mi vida había sido a ocho cuadras y media de la casa de mi madre” (40). Es, además, el afán de escapar de la casa burguesa y de los mandatos de la familia para iniciar trayectos que liberen al sujeto de sus determinismos.

Con todo, hay una mirada crítica a la mercantilización de lo foráneo: a un arte que pueda ser exportable. Esto se manifiesta a través de la comida; las revistas de turismo culinarias —que parecen referir aquí metonímicamente a los medios de divulgación literarios. Paloma trabaja para uno de aquellos medios y pasa el día sacándole fotos a la comida, maquillando su presentación:

Paloma sacaba fotos para una revista de turismo culinario, ni siquiera turismo a secas. Fotografiaba la comida pero jamás la probaba. Manoseaba los platos, movía la carne hasta conseguir un ángulo elegante y no grotesco, la untaba con aceite para que brillara (comidas lustrosas, comidas-maniquí, alimentos incomedibles). Solo cuando habló de Berlín su relato sonó un poco más lúgubre (87).

Se critica aquella imagen higienizada de lo local, el folklorismo vacío y vuelto mercancía. Por otra parte, la cita denuncia una asociación entre lo profundo y lo auténtico como aquello ligado al dolor y al desgarró. De alguna forma, los claroscuros propuestos por la novela dejan entrar muy poca luz. La voz marginal de Felipe no posee esa contracara luminosa que sí observamos en otros autores del corpus.

2. Escritores estoicos

En este apartado, nos centraremos en narrativas de la intimidad dedicadas a un diario, y a ratos sacrificado, ejercicio de escritura. Su cotidiana actividad las ancla a un presente constante. Se trata de escrituras donde, pese al hibridismo y a cierta fascinación por una actitud escéptica propia de estos tiempos, tenderá a primar más bien aquello que Ignacio Álvarez definiera como una epistemología estoica: “Los textos estoicos anhelan melancólicamente un contacto con las cosas que han perdido; los escépticos dudan de que ello sea posible” (Álvarez, “Sujetos y mundo” *en línea*). En tal sentido, las narraciones escépticas tienden a concentrarse en el presente, y a un análisis crítico de este, en cuanto descreen tanto de la posibilidad de asir el pasado como de proyectarlo en el futuro. Instalada la duda radical, son narraciones que tenderían a evadirse, fugarse, iniciar la retirada o la deserción. Si bien esa actitud de derrota estará presente en los textos que presentaremos a continuación, el imperativo de ir dejando registro diario de las vivencias jugará un rol fundamental y responderá, en última instancia, a una necesidad de re-conectar con el pasado.

Excurso teórico 2. Las literaturas del yo

El procedimiento utilizado para poder dar cuenta de estas intimidades que inician variadas trayectorias de escritura será lo autoficcional o, de modo más amplio, las distintas posibilidades que entrega el espacio autobiográfico. Será relevante concebir tal modalidad, más allá de la actitud que pueda impostarse libremente por parte de los autores —quienes tal vez no tienen otra opción más que tomar como referente sus propias vidas y sus registros de memoria—, desde la perspectiva de la lectura. Obedece a un horizonte de inteligibilidad y es, por tanto, una manera de entender la producción escrita a partir de los conflictos identitarios, el devenir y los borramientos del sujeto que se enuncia.

Si se tratase de un género correspondería más bien a un archigénero donde cabrían las más diversas expresiones que en su conjunto pueden configurar un espacio

novelesco ficcional. Más que la sumatoria, nos referimos a ese espacio que supera a las partes¹⁰³.

La autoficción será un fenómeno relevante dentro de nuestras narrativas, muchos de cuyos autores dispondrán sus propias vivencias y sus más íntimos “yo” al centro del relato. Es por ello que le dedicaremos un importante espacio dentro de la presente tesis. En cuanto a su uso procedimental, excederá los límites de la segunda categoría de sujetos que nos convoca aquí y podrá ser rastreable en otros tipos de sujetos –como las escritoras tránsfugas que revisamos en el capítulo anterior.

Se suele decir que no se requiere de una vida interesante ni de un gran talento literario para escribir bajo lógicas narrativas autoficcionales. Y es que en la autoficción quedan fuera los grandes relatos autobiográficos de destacados personajes públicos. Es más bien la historia de cualquiera, la de todo el mundo. Pese al *boom* que existe hoy en día de autores que están escribiendo bajo esta forma, narradores que, diríamos, están animándose a experimentar con la literatura y su propia vida; vale considerar que nos referimos a un género que ha existido desde siempre en la literatura. Ya estaba presente, por ejemplo: en las *Confesiones* de San Agustín (siglo IV d.c); en *En búsqueda del tiempo perdido* (1927) de Marcel Proust; en algunas novelas de Henry Miller o de Jack Kerouac. Sin embargo, el concepto como tal comienza a ser sistematizado hacia fines del siglo XX. Serge Doubrovsky es el primero en definirla a través de la publicación de su novela *Fils* (1977), experimental y psicoanalítica. Allí utiliza autoreferencialmente el término como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales”: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de

¹⁰³ Leonor Arfuch, en *El espacio autobiográfico* (2010), incluye: biografías (autorizadas o no), autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos, correspondencias, cuadernos de notas, de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video y teatro autobiográfico, *reality painting* (tendencia de las artes visuales de incorporar ropa, cartas, fotos y otras marcas de la vida personal), la entrevista mediática, confesiones, perfiles, retratos, *talk show* y *reality show*, la video política, los relatos de vida de las ciencias sociales y las nuevas acentuaciones de la investigación y la escritura académica, confesiones antropológicas o el testimonio del “informante clave”, entrevistas cualitativas que van tras la palabra del “actor social”, interés por diarios íntimos de poetas, filósofos, científicos e intelectuales. La categoría es ante todo espacial y, en cuanto tal, permite la existencia de lo simultáneo. Es ese espacio postmoderno de indeterminación. Se pierden los límites entre los géneros, entre lo público y privado, entre un yo y un tú, entre autor y lector: “Pese a las diferencias –¿de grado?– entre los términos, la dificultad de definir estos espacios, más allá de una traza metafórica, es también la de postular fronteras tajantes entre los géneros y las voces que vendrían a representarlos” (Arfuch 103).

un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide nunca consigo mismo” (Doubrovsky citado en Pozuelo Yvancos 152). Llama la atención lo contradictoria y a la vez tautológica de esta definición que parece no aludir a nada, pues se anula a sí misma al contradecirse. No obstante, se expresa aquí la hibridez y la ambigüedad que caracterizarían lo autoficcional. Híbrido, porque admite todas las gradaciones posibles, desde la autobiografía hasta la novela en sus manifestaciones más realistas. Suele, además, combinar enunciados de realidad y de ficción al mismo tiempo. Ambiguo, porque acepta dos pactos de lectura simultáneos: el de la autobiografía, que supone la total identidad entre autor, narrador y personaje –según lo indicado por Phillip Lejeune (1991)¹⁰⁴–; y el de la ficción. Existe en la autoficción, por tanto, una tensión y su paradoja pasa a ser así un gesto intencional por poner de manifiesto dicho conflicto, a través de la infracción de las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía.

Revisemos brevemente los antecedentes o elementos del contexto que favorecen la consolidación de un fenómeno que, no obstante, ha existido desde siempre en la literatura. Indicados por Ana Casas en su libro *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), los complementaremos aquí aportando nuevos elementos. En primer lugar, asistimos a una hipertrofia de lo privado, es decir, una tendencia a la subjetivización y la autoreferencia. Esto se ha visto agudizado en el siglo XX con el crecimiento de la economía neoliberal y el retroceso de lo público. Con todo, tiene su origen en el proceso civilizatorio comentado por Norbert Elías (1987) y la autocoacción de las personas de las cortes desde el siglo XIII en adelante. Surge como reacción ante el avance de lo público característico de ese momento. Es el yo contra los otros, contra la indiferenciación propia de la vida feudal previa. En síntesis, responde a la necesidad de conservar la autonomía

¹⁰⁴ El pacto autobiográfico implica: un pacto de confianza, donde el autor parece decirle al lector “crea usted que...”; y un pacto novelesco, donde se le indica “imagine usted que...”. La identidad entre narrador, autor y personaje no pasa por la persona gramatical. Se puede, de hecho, escribir en tercera persona (en un gesto de falsa modestia, por ejemplo) o en segunda (cuando el narrador se dirige a un personaje que él ha sido en otro momento de su vida). En cambio, sí le atribuye gran importancia al nombre propio y a quien firma la obra. Hay tras lo escrito un estado civil verificable y susceptible de ser constatado legalmente.

frente a la prepotencia de la sociedad¹⁰⁵. Las personas han de demostrarse lo valioso de sus “yo” y eso también se relaciona con el proceso civilizatorio, porque se intenta mostrar esa valía ante los otros a través del control de los impulsos y los sentimientos.

En segundo lugar, está el psicoanálisis. Según Doubrovsky, la escritura del yo – con todos sus lapsus, elipsis y asociaciones– es una fuente infinitamente rica de significados vitales. Él hace una lectura psicoanalítica de la autoficción, en cuanto autobiografía del inconsciente. Lo enunciado no está, como en la autobiografía, bajo el control de la palabra y la historia. Habría en ella un trabajo de “transelaboración analítica”. Esto se relaciona con la incorporación de la otredad, pues implica introducir a lo otro inconsciente. En palabras de Paul de Man, se trataría de dotar de un yo a aquello que previamente carece de tal, a través del relato.

Un tercer antecedente de este tipo de relato ha sido la creciente revalorización de la memoria a lo largo del siglo XX y XXI. El recuerdo siempre es re-elaborado, lo cual supone lo irreal del pasado. Este *revival* viene, por ejemplo, de la necesidad de resignificar un pasado traumático. Pensemos en el holocausto y en las vivencias de la dictadura del Cono Sur, sumado a lo que implica crecer en un régimen de desacomodo como el de la posterior transición¹⁰⁶. De hecho, y según ya hemos podido observar hasta

¹⁰⁵ Otro sociólogo, Richard Sennett (1978), analiza el fenómeno en *El declive del hombre público* (1978). La vida se individualiza bajo una ideología de la intimidad. Se sobrevalora lo íntimo, pues se considera que las relaciones sociales son auténticas y reales cuanto más se aproximan a los intereses psicológicos de las personas: categorías sociales y políticas asociadas a la *res publica* sucumben ante categorías psicológicas e individuales. El clásico lema que llama a conocerse a uno mismo, en lugar de ser un medio para un fin mayor, se transforma en un fin. Al caer los grandes relatos, cada uno debe replegarse en su propio territorio de lo íntimo.

¹⁰⁶ Cabe mencionar que en Latinoamérica los textos autobiográficos vienen de la mano de la Colonia y de los documentos de carácter testimonial (cartas y crónicas) producidos en aquella época de transición. Nos referimos a los cronistas de la Independencia, a quienes les supone, según señalara Molloy (1991), un trabajo de traslación de los modelos europeos, pues deben importarse sus géneros de escritura. Estas producciones del yo quedan, entonces, marcadas por su ancilaridad y asociadas a un género menor. Ahora bien, hoy en día hemos asistido a una revalorización de las mismas, lo cual puede explicarse, según nos dice Amaro (2009), por dos fenómenos que se estarían dando al mismo tiempo: en primer lugar, la dictadura y sus vivencias le aportan relevancia al testimonio para la vida política y cultural del país; y, por otra parte, la repercusión que tienen en Chile teorías post-estructuralistas que permiten dismantelar las jerarquías literarias y darle gran importancia a los márgenes de la cultura. El paso de la Colonia a la Independencia podría homologarse a lo que significa el proceso de transición hacia una democracia tras la caída de la dictadura. Fue precisamente en ese punto que muchos autores buscaron autoexplicarse, pese a su sensación de huerfanía –como expone el texto de Rodrigo Cánovas–, y dar cuenta de este cambio. En el caso de nuestros más jóvenes autores, la validación también se da en ese sentido: en cuanto *witnesses* de las implicancias de haber nacido en ese momento bisagra de transformaciones y continuidades respecto al régimen. Indirectamente, ellos están sirviendo a una utilidad pública que apela a los vínculos del grupo, recogidos en espacios interiores: “Naturally the scene of family romance-witness the frequency with which it

aquí con autores como Zúñiga y Trabucco, la memoria colectiva y el duelo serán temáticas recurrentes en la autoficción.

Como cuarto y último antecedente, no se puede perder de vista el escepticismo propio de la época y la consecuente tendencia a la deconstrucción. La actitud escéptica frente a la realidad y el lenguaje alude, en última instancia, a la inadecuación inherente de todo acto comunicativo. Se puede decir o contar un hecho, pero ello no necesariamente nos pone en relación con un otro¹⁰⁷. La verdad del texto autobiográfico o autoficcional no sería predecible fuera del lenguaje que desfigura su yo. Nos referimos a aquel “yo” que, decíamos siguiendo a De Man, nace con la escritura y contiene también al sujeto que lo desfigura. Para De Man, la distinción entre ficción y autobiografía es una polaridad 0/0; es indecible: “El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo –no lo hace–, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (114). El lenguaje es desfigurador: “En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), no es realmente la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (118). De Man sugiere la metáfora de un velo aparentemente inofensivo pero, como la túnica de Jásón que supuestamente protege al cuerpo, puede llegar a matar a quien la usa. Lo falsea hasta tal punto que lo violenta, lo destruye.

El espacio autobiográfico dentro del cual se ubican las propuestas autoficcionales de nuestros autores poseerán las más variadas estrategias para poder enunciarse como tal. Una de ellas serán los así llamados paratextos, es decir, el conjunto de información que

appears in Spanish America novels (...) it's also, in autobiography writing, a shelter of memory” (Molloy 169). Y será en la intimidad de la casa, en las escenas del romance familiar, donde se anclarán estos refugios de la memoria o *shelter of memory*.

¹⁰⁷ Catelli (2007) propone comparar a Emmanuel Lévinas con Paul Ricoeur. El primero plantea la relación con un otro como una falacia, en tanto existiría una imposibilidad ontológica de trascender nuestra soledad. En la antípoda se encontraría Ricoeur, para quien la relación con otro es un don del que el uno dispone. El reclamo de Lévinas traza la diferencia entre comunicar y narrar. Se puede decir y contar un hecho, pero ello no necesariamente nos pone en una relación con un otro. Basta pensar en la inadecuación inherente a todo acto comunicativo. Desde esta perspectiva, tanto el erotismo como el conocimiento no serían más que ilusiones. Para Arfuch, es en esta tensión “entre la ilusión de la plenitud de la presencia y el deslizamiento narrativo de la identidad, que se dirime, quizás paradójicamente, el quién del espacio autobiográfico” (101). El escepticismo expuesto aquí como un antecedente clave de la autoficción y lo autobiográfico acaba siendo superado, en algunos casos, a medida que el género se va desarrollando.

rodea al texto, pero que no es el texto propiamente dicho. Puede incluir el título, el nombre del autor, la portada con sus elementos gráficos e icónicos, la contraportada, el prólogo, la clasificación genérica, los epígrafes, las dedicatorias, los agradecimientos, posibles bibliografías o fuentes, fotos, notas y toda la dialéctica de oposición binaria entre el referente textual y el extratextual. Son componentes que constituyen un umbral de preparación para la lectura. Si bien son posibilidades que abre cualquier tipo de texto, en el caso de la autoficción su objetivo será producir ambigüedad, pero al mismo tiempo la posibilidad de adjudicar sentidos no previstos en el texto. El hecho de que Díaz Klassen titule su primera entrega *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, por ejemplo, nos está programando una falsa lectura. No orienta a leer como si estuviésemos frente a una antología, cuando en verdad ninguno de los autores allí antologados y criticados existe realmente. El gesto apócrifo se completa con la serie de paratextos que encuadran la propuesta: prólogos, notas al pie de página, selecciones, títulos de los cuentos. En definitiva, elementos que ponen a la obra al borde del ensayo o la teoría literaria.

Al final de su segundo libro, Díaz Klassen también introduce un paratexto donde el autor de la novela, reproducido al interior de esta como un joven que aspira a convertirse en escritor y que halla la muerte mientras estaba redactado un diario, nos narra las circunstancias en que se decidió a escribir esta novela especular, donde está constantemente reflejándose a sí mismo en los personajes. Ellos tienden a indiferenciarse en esa voz monocorde y absorta en dudas existenciales: “¿Estaba ahí, también, Carmen? ¿O era ésa la mirada de Ramón? ¿O la de Cristóbal? ¿O la mía? ¿A cuál de mis personajes habría de pasarle la vida de largo? ¿Cuál sería derrotado, resignado a no pararse más?” (*El hombre* 173). Díaz Klassen busca algún *alter ego* que se preste a su juego metatextual y su irresistible necesidad de escribir: “alguien que pudiera contar esa historia que empezaba a sobrevenirme como una fiebre, como un mareo, como una enfermedad cualquiera a la que era imposible resistirse y a la que, finalmente, uno abandonaba su suerte” (182)¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Así como Vila-Matas ha convertido la coherencia autoreflexiva de toda su prosa en una marca estilística de su personal proyecto literario, el mismo rumbo parece estar siguiendo Díaz Klassen y también, en alguna medida, nuestra autora Claudia Apablaza –quien es explícita en la veneración que le profesa al escritor barcelonés. Las novelas de Apablaza más bien se enuncian desde lo paratextual, aunque diseñe su escritura para dejar incorporados dichos elementos al cuerpo del texto. Obras llenas de guiños muy

Olavarría también hace un buen abuso de los paratextos, a través de epígrafes que modelan la lectura o la necesidad de incluir algo propio como en las pinturas de los *reality painting*: una boleta de él y de su ex, fechadas en septiembre del 2004 y agosto del 2005, donde aparece sus alturas y sus pesos, y que es pegada en las páginas finales de *Alameda tras las rejas*. Un documento probablemente obtenido de esas máquinas de autocontrol que hay en algunas farmacias y que, además de fijar paradójicamente sus identidades por medio de datos exactos, condensan el tiempo de escritura entre la ruptura amorosa y el presente de la enunciación, exactamente cuantificable en un año (temporalidad del duelo).

La función del paratexto será la de generar hiatos que suspendan la lectura. Puntos de fuga definidos por Túa Blesa como maniobras expansivas que el texto, en su despliegue, genera para que se adhieran nuevos textos a él:

Si el texto surge, circula, con un designio de diseminación de sí mismo, del sentido, la nota detiene su pasión, recoge y hace padecer al texto un colapso, una detención, que tiene una función siempre aniquiladora. La anotación fija, distrae, detrae algo de la operación de atribución de sentido que la lectura estaba realizando y lo hace, precisamente, forzando la intromisión de otro fragmento discursivo (*Logofagias...* 152).

Es una operación destinada al descentramiento, a la errancia en torno a la comprensión. Resultan casi una ironía frente a ese ingenuo acto que implica cualquier intento de comprender e interpretar. Ya habría dicho Maurice Blanchot que leer se sitúa siempre más allá o más acá de la comprensión.

Podemos deducir de lo expuesto hasta aquí que a nuestros autores les importará más las estrategias de construcción que el contenido del relato por sí mismo: “No tanto la ‘verdad’ de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra” (Arfuch 60). A esto Arfuch denomina “estrategias ficcionales de autorepresentación” y se referirán a cierta cualidad autoreflexiva de los textos.

explícitos a sus motivaciones literarias y a los diálogos intertextuales que propone, por medio de citas, biografías, apreciaciones de supuestos lectores ficticios o reales.

Luego, otra estrategia presente en los relatos autoficcionales será el desquite, que obedece a una rebeldía del autor frente a un exceso de referencialidad testimonial. Son deslices incorporados a la narración con el fin de deslindarse de la total correspondencia del pacto autobiográfico: "...se plantean jugar otro juego, el de trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial –un autor que da su nombre a un personaje, o se narra en segunda o tercera persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia-otra, escribe con otros nombres" (Arfuch 98). Es una forma de ejercer una autobiografía crítica. Se pone en entredicho la verdad de lo que se está contando y se explicitan los efectos del discurso para cuestionar, por ejemplo, la noción de verdad o de identidad fija. Uno de los autores que parece estar desquitándose todo el tiempo a lo largo de las páginas es Rodrigo Olavarría. En *Alameda tras las rejas* pasa de la primera a la segunda persona como demostrando los cambios a lo que es sujeto con el paso de los años y, además, sacándonos a ratos de los condicionamientos de lo íntimo. Es una forma de recordarnos nuestra presencia como lectores y que estamos leyendo una novela y no un diario íntimo real al que hemos tenido un misterioso acceso. Lo mismo estaría haciendo Díaz Oliva, quien abiertamente desvía la influencia y su filiación a la poesía de Nicanor Parra a través de la narración. Recrea una suerte de secta que venera al poeta y que, en lugar de estar integrada por él mismo, lo está por su padre.

Por último, tenemos la autoficción especular, que nos revela lo ilusorio de la identidad y es, como ya adelantábamos con *De Man*, una forma de autodestrucción. Su objetivo es reflejar la presencia del autor como en un ensayo, esto es, una propuesta reflectante. El escritor se encuentra inserto en un universo ficticio, al modo de una puesta en abismo: la obra se duplica a sí misma para dar la sensación de infinito o de novela dentro de la novela. Genette define dos estrategias a través de las cuales esta ficción especular se completa. Una de ella es la metalepsis, entendida como cualquier transgresión de los límites diegéticos, es decir, se produce "cuando algún personaje y/o narrador abandona su marco diegético y se inserta en otro que no le corresponde" (Alarcón 114). Por ejemplo, aquellos momentos en que el narrador de *Alameda tras las rejas* se sale de la continuidad del relato para hablarnos como autor del libro: "Cuando el silencio se instale definitivamente sobre el archivo en que agrego estas notas, cuando dé

por terminado este libro o simplemente sienta que no debo sumarle ni una sola palabra. ¿Significará eso que no queda nada más que decir o recordar?” (Olavarría 61). En segundo lugar, se puede utilizar también la *mise en abysme* al modo de un espejo interno que reduplica el relato: “El libro que estoy escribiendo no es el que quiero escribir, este libro sólo existe en virtud de uno que no existirá nunca” (Olavarría 63). Lo mismo ocurriría en *El hombre sin acción* de Díaz Klassen, donde aparece el diario del supuesto autor del libro que estamos leyendo duplicando con ello los horizontes de la ficción.

Borradores vitales: literatura y vida en los diarios de escritor de Díaz Oliva, Elordi, Olavarría y Díaz Klassen

A continuación, nos detendremos a analizar la importancia del diario íntimo en una muestra no menor de narradores que sienten una especial predilección hacia este género, especialmente para dar cuenta de sí mismos en tanto personajes escritores por medio de sus cuadernos creativos y vivenciales –aquellos que funcionan metatextualmente como antesala de la escritura.

Desde un género totalmente libérrimo, estos borradores acabarán indiferenciando aquellas dos grandes confusas zonas que son la literatura y la vida. Se contarán en ellos cosas de algún modo intrascendentes, marginales, de nulo interés. Un referente indiscutible será el escritor uruguayo Mario Levrero y su gran obra *La novela luminosa* (2005), con su directo antecedente, *El discurso vacío* (1996); un autor al que no se puede aludir sin hacer mención a *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens. Textos que resultan ser preámbulos de una actividad que no llega nunca a concretarse: la escritura. El hueco vacío que deja su ausencia pone a estos ejercicios en movimiento, siempre tensionados a la posibilidad de algo que llegará a ser y frente a lo cual sus autores se entregan, más que por un puro escepticismo, desde una actitud estoica que supera la mera incredulidad. En ese tránsito; el humor, la desesperanza, la ansiedad, las maravillas o las epifanías del ocio definirán en distintas medidas y variadas dosis a los autores de este apartado.

El filósofo José Luis Pardo (1996) nos propone una particular manera de comprender la intimidad expresada en los cuadernos o notas. Desmitifica uno de los prejuicios que se sostienen frente a los géneros de lo íntimo, como asociados a una zona de confort y de seguridad. No sería aquel espacio de la casa donde estamos

salvaguardados del mundo y sus inclemencias. Es importante, por tanto, que no confundamos la noción de intimidad que prevalece en los textos del corpus con la idea burguesa de lo privado, de la protección frente a la intemperie y la calle:

La intimidad no es seguridad, lo que confiere seguridad es siempre la privacidad, los altos muros del castillo y las puertas blindadas, o la publicidad, la policía y el Ejército que garantizan las fronteras y protegen el orden público; la intimidad sólo existe entre quienes no están seguros si necesitan estarlo. Los íntimos no se hacen nada (no se hacen daño y sin embargo pueden matarse) al hablar, no se interpenetran sino que se soslayan, se rodean, se acarician con lo que dicen, nunca en línea recta sino siempre indirectamente (Pardo 83).

Si bien la idea de intimidad genera trayectorias de adentro hacia fuera, en que el espacio acaba siendo subjetivado, o viceversa; no debe ser asimilado como un espacio físico o figural. Su tratamiento responde a un procedimiento que, en última instancia, enfrenta al sujeto a sí mismo y lo hacen cuestionarse sus propios límites.

Dentro de los diarios íntimos, destacarán especialmente aquellos cuadernos de notas que funcionan como ejercicios de escritura, archivos personales, preámbulos de banalidad. Los cuadernos son el registro en que se traba la experiencia, donde somos nosotros mismos, pero desarticulados. Las notas o cuadernos entran en dialéctica con la obra, son una antesala a ella. Una vez publicada esta, las notas siguen testimoniando una obsesión que pone en entredicho la unidad y la perfección del Libro. Pardo nos advierte que su supervivencia se levanta como una sospecha, una objeción viva contra el Libro. Ellas dan cuenta de que las cosas podrían haberse escrito de otro modo o incluso que aún sería posible escribirlas de otro modo. En síntesis, el libro no es la versión última, sino una palabra trucada, mutilada, selectiva: “las notas señalan una perpetua inmadurez, una indefinición insuperable (...) Superficie de inscripción de la banalidad. Donde el tiempo deviene escritura. Donde el espacio deviene escritura. Escritura profana del ser de los hombres. Metafísica de la banalidad” (Pardo 229).

Todos los autores de este apartado coquetean con la modalidad del diario desde diferentes registros. Díaz Oliva, en *La sogá de los muertos*, cruza dos relatos diferentes: el de un padre que forma parte de un club de ferviente admiración hacia Nicanor Parra; y el de su hijo, quien escribe una suerte de bitácora sobre su infancia y su proceso

formativo¹⁰⁹, acápite llamado “Asuntos personales”. Elordi, por su parte, acumula todos los mails que nunca envió a su ex pareja y los convierte, siguiendo a Díaz Oliva, en un asunto personal. Díaz Klassen, en *El hombre sin acción*, juega desde la metalepsis con una novela que un tal Cristóbal Block habría estado escribiendo antes de su muerte e intercala los escritos del autor frustrado en ese proyecto de novela que es precisamente aquella que tenemos en nuestras manos. Olavarría, por último, en *Alameda tras las rejas*, divaga durante un año de duelo amoroso en un cuaderno donde el autor es delineado al estilo de un poeta maldito medio alcohólico de existencialismo. Un proyecto que continuará en su reciente entrega, *Cuaderno esclavo*.

Díaz Oliva, en la segunda parte de su libro *La sogá de los muertos*, llamada “Asuntos personales”, programa por medio de un epígrafe de Nicanor Parra lo que vendrá a continuación. Aclara que se propone escribir un cuaderno o una bitácora, allí donde estaría permitido contar cosas intrascendentes y sin una necesaria conexión lógica o causal entre sí:

...no es exactamente un diario, sino un revoltijo, una ensalada rusa, donde yo anoto lo que me pasa por la cabeza, lo que me parece interesantón. Una idea, una ocurrencia, un párrafo de libro, un chiste, un titular de prensa, cualquier cosa que me dice algo (...) Romances, cartas, anotaciones, epistolares, conflictos personales y ultra personales, confesiones extremas, casi pornográficas. En realidad es también una especie de depósito, de *detritus* literario: pero sabemos muy bien que el hidrógeno tiene un ciclo muy determinado, de modo que lo que hoy es *detritus*, mañana puede ser flor. Y viceversa (Díaz Oliva 59).

El protagonista se esfuerza en aclarar que lo que está escribiendo es una bitácora y no un diario de vida propiamente tal. Un niño de 13 años cuenta sus vivencias diarias por el barrio y su colegio. Narra la distante relación entre sus padres, quienes se están comenzando a separar. Observa la admiración que su padre le profesa al poeta Nicanor Parra, e incluso crea un colectivo para entregarle el Nobel, y ello es asimilado desde su universo de referencias.

¹⁰⁹ El último libro de Díaz Oliva, y que hemos decidido incorporar a esta tesis pese a lo reciente de su publicación, lleva por título *La experiencia formativa*. Un conjunto de relatos dentro de los cuales uno de ellos narrará precisamente lo que significa someterse a una experiencia de formación no ya desde las vivencias de un adolescente, sino refiriendo irónicamente a la formación de los escritores dentro de las escuelas de literatura creativa. Luego, el relato homónimo, tal como explicamos en el apartado dedicado al espacio, nos cuenta sobre la disfuncional formación que tendría unos niños que crecen en una comunidad hippie paradójicamente ligada a las prácticas de la dictadura militar.

El diario tiende a desviar lo central de una narración a favor de lo intrascendente¹¹⁰. No es posible seguir en ellos una acción dramática precisa, porque están siempre elidiendo el centro argumental para acoger esas impresiones e imágenes que normalmente quedan como puestas al margen, prescindibles. Cede paso a diferentes géneros, como el del ensayo, el comentario de citas o el aforismo. Arfuch lo define como un espacio de libertad radical:

El diario cubre el imaginario de libertad absoluta, cobija cualquier tema, desde la insignificancia cotidiana a la iluminación filosófica, de la reflexión sentimental a la pasión desatada. A diferencia de otras formas biográficas, escapa incluso a la comprobación empírica, puede decir, velar o no decir, atenerse al acontecimiento o a la invención, cerrarse sobre sí mismo o prefigurar otros textos (Arfuch 110).

Elordi, por ejemplo, en lugar de seguir el desarrollo de un melodrama amoroso, opta por detenerse en arbitrarios asuntos de correo donde divaga acerca del tiempo, el narcisismo o la originalidad. *Oro*, recordemos, trata sobre una chica que guarda los correos electrónicos nunca enviados a su ex-novio y a partir de ellos construye una historia basada en los inconexos “asuntos” que asigna a cada mail. Y es que el relato amoroso trasunta, al igual que en Apablaza, una serie de otros aspectos latentes pero más significativos dentro del texto: las reflexiones en torno a la pintura o el tiempo, la relación que sostiene con su padre escritor¹¹¹, algunas re-elaboraciones acerca del mito de Narciso y los cuidados que brindaba a su pez Oro. Para Patricia Espinosa, estamos ante un texto que logra desobedecer los condicionamientos del melodrama amoroso para tomar el

¹¹⁰ Pese a ese carácter trivial que rodea al diario, este también goza de un elemento misterioso que lo vuelven atractivo y que motivan la lectura incluso cuando su autor sea un perfecto desconocido. Acceder al universo íntimo de una persona se transforma en una morbosa ocurrencia que acaba por producir obsesión en quienes van tras los diarios: en el cuaderno perdido de sí mismo en el caso de *Cuaderno esclavo* de Olavarría o en ese cuaderno de Cristóbal Block, protagonista de *El hombre sin acción*, que el padre de una chica muerta insiste en considerarlo reflejo de la historia de ella: “Siento que si entiendo a Block, la entiendo por fin a ella. Puedo comenzar a entenderla. Cada vez que abro el cuaderno, cada vez que leo lo que ponen sus páginas, siento que la estoy leyendo a ella, que a través de Block me sigue hablando. Y que puedo hacerle preguntas que no quedan sin contestar (Díaz Klassen, *El hombre* 74).

¹¹¹ La figura del padre coincide con los antecedentes biográficos de la autora, quien es hija del poeta y documentalista chileno, Santiago Elordi (1960), también proclive a la hibridez de los géneros. Uno de sus proyectos más destacados, de hecho, fue el periódico *Noreste*, fundado en la segunda mitad de los ochentas, donde se mezclaba el periodismo, la ficción literaria, la falsa noticia y la poesía.

rumbo hacia un caminar intrascendente. Y ese caminar intrascendente es la escritura misma, una trayectoria que pretende ir más allá de la letra¹¹².

Su recurso para privilegiar lo anecdótico o aparentemente “trivial” es disponer del relato a través de los asuntos que configuran cada correo electrónico no remitido. Son “nubes de pensamientos”, aforismos o *tweets* los que componen el libro de Elordi: bajo la entrada *Calle* dice, por ejemplo, “...me puse a pensar en el tiempo, que no es más que la medición de los cuerpos en movimiento” (21); bajo la entrada *Líquido*, “Qué importa, cuando desaparecen los contornos, se es parte de todas las cosas” (18); bajo la entrada *Celular*, “Hoy te escribo a ti, pensando que el tiempo no es más que una sucesión de capas invisibles sobre el espacio” (24); bajo la entrada *Palabras y retrato*, “De alguna forma, nuestra comunicación se parecía a la de los niños, que no pueden decir nada pero perciben perfectamente” (34).

Olavarría, por medio del epígrafe de Edgar Allan Poe que abre el texto, también sitúa al diario como depósito de lo accesorio o aislado de los acontecimientos importantes: “Como los sucesos de los días siguientes fueron poco importantes y no conciernen a los puntos capitales de mi narración, los consignaré aquí en forma de diario ya que tampoco quiero omitirlos por completo” (*Alameda* 5). Pese a la necesidad de plagar la hoja de impresiones y pensamientos que no necesariamente conectan con la acción en curso, hay una cierta grandilocuencia filosófica que parece ser consecuencia directa del ejercicio contemplativo implícito en la escritura de un diario: “La vida es una caída horizontal, dices cada vez que apagas un cigarrillo” (140).

Díaz Klassen declara, de hecho, en *El hombre sin acción*, una poética no sólo de la negación, como veremos al final de este apartado, sino también de lo intrascendente. Las recomendaciones que le da su novia Emilia al protagonista pretenden normalizar su escritura en una propuesta narrativa sólida:

Tienes que contar algo, algo que valga la pena escuchar; contar historias, en fin, buenas historias, con tramas interesantes, y luego cerrarlas. Escribir algo

¹¹² De hecho, en Elordi, tal como se ve más claramente en el *La resta* de Trabucco, habría un rechazo a la letra, pues no se le considera capaz de dar cuenta de los cambios de identidad que su construcción de sujeto, nunca idéntico a sí mismo, exige: “La A siempre será una A, un triángulo a medias, tres líneas que se tocan. Mi cabeza no tiene letras y tiene todo el tiempo que estar acomodándose a ellas para poder expresarse y, cuando lo haga, al otro día ya no está de acuerdo con lo que logró el día anterior porque ya es otra” (52).

redondo, que parezca un libro normal. ¿Tan difícil te resulta? Porque a ratos parece que no tuviera trama tu libro. Y eso que la tiene, y una bien interesante, te diré. Pero como la interrumpes a cada rato con tonterías, como la rodeas de una perorata interminable y digresiva, uno termina olvidándose de la historia. Y aburriéndose (72).

Será esta una referencia metaléptica al mismo libro. Ella le sugiere que vuelva sobre la historia de Ramón y Sonia, una pareja de catalanes que Cristóbal habría conocido durante su estancia en Barcelona. A renglón seguido, como lectores, se nos vuelven a aparecer los dos españoles dialogando. El narrador (desde el cual se tienden claros puentes con el autor en la referencia a su obra) confiesa que todo lo que escribe cae en un excesivo autobiografismo. Según él, esto le quita un valor literario y considera, entonces, que ya no podrá volver a ese terreno pues ha sido abandonado por la literatura.

La estrategia del autor es aquí desdoblarse en el personaje de Cristóbal Block y, para adelantarse a su fracaso literario, se decide por el camino de la muerte. Y precisamente, para Paul de Man, la autobiografía escenifica un fracaso: la imposibilidad de dar vida a los muertos y de establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje. Si el yo nace con la escritura, nuestro autor también se encarga de matarlo a través de la misma. La desfiguración del yo alcanza su paroxismo en la muerte. Ese yo parido en la escritura contiene también al yo que lo deconstruye y cuestiona. El lenguaje se vuelve así perverso, porque condena a la mudez y priva de voz a las cosas que intentan decirse. Es la dificultad que supone la prosopopeya, aquella figura literaria que consiste en atribuir a cosas inanimadas o abstractas acciones y cualidades de los seres animados. Se está intentado reconstruir la figura de este escritor finalmente muerto, por medio de la misma palabra con que intenta vanamente ejercer su oficio. El cadáver del escritor es presentado desde el comienzo de la novela y expuesto al modo de un informe policial:

Se encontraron junto al cuerpo, identificado como Cristóbal Wilhelm Block (27), de nacionalidad chilena, DNI 14.843.3XX-3, los siguientes objetos (...) Observaciones: debido al estado de descomposición del cadáver, el reconocimiento de éste se hizo gracias a un tatuaje que el individuo tiene tenía en el brazo izquierdo (...) La autopsia no reveló información concluyente sobre la causa de muerte del individuo (*El hombre* 17).

Para De Man, representar a los muertos hablando a través de sus lápidas –o, diríamos, a través de los informes de autopsia, de deceso o cualquier otra letra que quiere aprehender el cuerpo muerto– es una forma de tierna ficción. Hacer referencia al yo es tan conflictivo

como aludir a la muerte, puesto que se trata de un hecho evanescente e inaprensible. Se buscan señales que puedan dar cuenta del lado todavía humano que queda de un cuerpo sin vida –como puede ser un tatuaje–, sin embargo, es un signo inútil, sin referente ni sentido. Según la madre del chico, es verdaderamente imposible conocer a los muertos. No se puede acceder a ellos ni recuperarlos por medio de la palabra: “No es posible conocer a los muertos, no hay que engañarse: nos eluden y se nos escapan entre ambigüedades y recuerdos mal contados, distorsionados por el paso del tiempo” (*El hombre* 31). Incluso se da el gesto de intentar revivir a un muerto por medio de otro muerto. Es lo que hace Ramón y Sonia, una pareja de catalanes con que se relaciona Cristóbal, y que habrían perdido a su hija. Se pretende revivir a la hija por medio de un cuerpo muerto: “un síndrome de repetición compulsiva” (48).

Ahora bien, por otra parte, y aquí es donde aparecen los escritores estoicos, el diario obedece a un trabajo disciplinado y minucioso¹¹³. Los estudiosos actuales de esta práctica decimonónica suelen verlo ante todo como una tarea. Es una actividad cotidiana, autoimpuesta y puntualmente cultivada. A pesar del relajo y ese carácter fragmentario e inconstante que parecen imprimirle nuestros autores a sus diarios o cuadernos, hay de fondo una suerte de deber escolar seguido metódicamente, aunque por añadidura pueda resultar también placentero. Responde a una necesidad vital y su cumplimiento requiere una abnegada entrega.

El protagonista de los dos diarios de Olavarría se nos aparece como una suerte de mártir de lo íntimo que se sacrifica por la escritura, desde una actitud estoica que a ratos se torna escéptica. Con todo, a medida que avanza la lectura, y especialmente cuando ya

¹¹³ Natalia Berbelagua también realiza un ejercicio de escritura metódica a través del género de las notas, pese a no ser incorporada en este apartado. En su último libro, *Domingo* (Libros Tadeys, 2015), nos propone una breve síntesis sobre una serie de notas tomadas los días domingo y que lograron dejar una honda impresión en ella. Tal como plantea un aforista madrileño anónimo, aquel día de la semana encargado de forjar nuestro carácter no deja a nadie incólume. La desfiguración del yo que produce la autobiografía según De Man es asumida aquí desde un comienzo: “Me parezco a mí misma hace 10 años, pero desdibujada” (7). Dentro de este espacio narrativo, divagará sobre el sentido de la escritura de los diarios. Asume el ejercicio estoico de dejar registro de cada domingo. Numerados con altas cifras, como dando cuenta de una tarea larga y ardua, llega a contabilizar más de 1430 domingos, pero ellos no nos son presentados cronológicamente. La chica que declara no poder “pasar un domingo sin escribir” (11) considera que el diario es: “Una forma de hacer literaria una vida aburrida, domingos que no distan de otros, iguales a los de los demás. Un pequeñísimo detalle es un invento” (39). Aquí el tedio de la vida cotidiana alcanza ribetes poéticos suspendidos en un presente eterno que pretenden detener el tiempo antes de ceder paso a los avasalladores días lunes. Los días lunes, en términos paratextuales, adquieren el carácter de un epílogo.

nos adentramos en su segundo diario, *Cuaderno esclavo*, esta aparente indiferencia y desprendimiento con el pasado irá mutando. Si vamos más allá del duelo amoroso y comprendemos que su relación con la mujer perdida, o su vínculo afectivo, deja de ser lo central del relato; podremos detenernos en el lente que lo devuelve a sí mismo y a la visión de mundo de la que subrepticamente está dando cuenta: “Un sangramiento copioso que no basta para desangrarme / Que me entristece un poco pero no me molesta mayormente / No como mis nuevos y recién arruinados lentes ópticos” (Olavarría, *Alameda* 10). El dolor de la ruptura no es tan devastador como perder su visión, su perspectiva frente a la realidad, su ideología. Y esta, pese a sus desvaríos escépticos, se corresponde más bien con una actitud estoica. Afirma una fe resistiendo y reteniendo el pasado o el objeto perdido: “el estoico lo conserva melancólicamente en calidad de bien transmundano y objeto de fe, o bien lo atesora como una verdad que es, al mismo tiempo, verdadera e imposible de verificar en la percepción” (Álvarez, “Sujeto y mundo...” *en línea*).

En definitiva, su estoicismo y su necesidad de retención no se da con su ex relación de pareja, sino que con la historia. A nivel amoroso, más bien opera desde un reemplazo de significante que denuncia su descreimiento en el significado; el supuesto profundo sentido que debiese tener aquel sentimiento: “Cuando logro superar el dolor de perder a una, tengo que empezar de cero con otra y luego con otra, y así sucesivamente con cien más” (Olavarría, *Alameda* 11). Su actitud estoica, en síntesis, poco tiene que ver con el amor. Se vincula más bien con dejar siempre latente la importancia de lo pasado, lo perdido, lo desaparecido, lo que fue. Ubicado en tal lugar, se autoproclama distinto a sus amigos, a sus congéneres: “Yo le saco punta a la memoria mientras ellos escupen pendejadas y besos de papel” (Olavarría 14). Se considera responsable de una misión con la que sus pares son incapaces de cargar¹¹⁴.

Es, por lo demás, también estoico en su autodenominación como esclavo, lo cual se completa con el título de su segunda obra. El mismo autor, quien posee una gran

¹¹⁴ Se esconde aquí una cita al poeta mexicano Manuel Maples Arce, fundador del movimiento estridentista, y su poemario *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (1922). En el poema “Nocturno futurista” habría escritos los siguientes casi exactos versos: “Y 200 estrellas de vicio a flor de noche / escupen pendejadas y besos de papel” (43).

autoconciencia sobre su ejercicio, establece la relación entre esclavitud y estoicismo: “Las páginas de los esclavos son como las páginas de los estoicos. El estoico que escribe a nombre de lo que siente con su imaginación es a su vez un esclavo que opta por el suicidio lento pero seguro del aguardiente. Este esclavo estoico escribe cartas en el trabajo y fragmentos sin sosiego” (Olavarría, *Alameda* 46). La conciencia de sí que tiene este autor sobre el sentido del diario, en cuanto la verdad de una práctica, influye también sobre la conciencia ideológica que posee y que le permite, al menos, coquetear con un alcance político de lo íntimo.

¿Son narcisos estas escritoras estoicos de la intimidad?

El posible narcicismo implícito en las literaturas del yo, reducidas por Sennett al afán de conocerse a uno mismo sin que ello opere como un medio para conocer el mundo, ha de ser evaluado con discreción. ¿A que nos referimos con lo narcisista? Se trata de ese amor por uno mismo que viene de la idea de que nada otro o ajeno puede entrar en el yo, por tanto, nada es suficiente para hacerme sentir; idea re-elaborada en el mito de Narciso, que nos remite a aquella imagen del yo en el agua, y culmina en un gesto solipsista de que nada es real si yo no puedo sentirlo; entonces “sólo yo existo”.

No obstante, hay dos maneras a través de las cuales los autores podrían escapar a ese narcicismo solipsista. Una es teniendo en cuenta que el yo encargado de construir una narración autoficcional es distinto a sí mismo y la multiplicidad que lo caracteriza lo convierte también en un otro. Podríamos decir que la escritura genera esa distancia e incluye de tal forma la otredad. Todo discurso es dialógico, incluso los monólogos y los diarios íntimos, nos recuerda Sibilia: “su naturaleza es siempre intersubjetiva. Todo relato se inserta en un denso tejido intertextual, entramado con otros textos e impregnado de otras voces; absolutamente todos, sin excluir las más solipsistas narrativas del yo” (Sibilia 38).

Luego, el segundo mecanismo para escapar a una actitud narcisa es atender a las llamadas “narrativa común de identidad” advertidas por Leonor Arfuch:

Porque, y esto es esencial, sabemos que no hay posibilidad de afirmación de la subjetividad sin intersubjetividad, y por ende, toda biografía, todo relato de la experiencia es, en un punto, colectiva/o, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad.

Es esta cualidad colectiva, como huella impresa en la singularidad, lo que hace relevantes las historias de vida, tanto en las formas literarias tradicionales como en las mediáticas y en las de las ciencias sociales. Mecanismo de individuación que es al mismo tiempo emergencia desde el anonimato de las vidas (Arfuch 79).

Se trata de una voz autobiográfica que en sus acentos colectivos es capaz de dar razón a un mito de origen, una genealogía, un devenir y defiende, por lo tanto, unas determinadas condiciones de existencia. Los autores que más se encargarán de forjar estas narrativas común de identidad serán Rodrigo Olavarría y Antonio Díaz Oliva. Díaz Klassen, en tanto, más bien pondrá en marcha el primer mecanismo, pero a través de una autoreferencialidad que, si bien tiende a solaparse, acaba siendo manifiesta. Por último, Ileana Elordi también tomará la vía del primer camino para superar un narcicismo que, en cualquier caso, no se perfilará nunca como un problema. La pulsión hacia el otro será constante en su caso. De alguna manera, las literaturas del yo, en mayor o menor medida, siempre están incluyendo al otro¹¹⁵.

A continuación, revisaremos de qué forma sería superado el narcicismo de las literaturas del yo que alguno de los autores de nuestro corpus nos ofrecen. Nos interesará particularmente el trabajo realizado por Rodrigo Olavarría en sus diarios o cuadernos de nota *Alameda tras las rejas* y *Cuaderno esclavo*. Hemos de considerar la evidente continuidad que existe entre ambas obras, más allá de la voz común –narratológica y aural– aquí desenvuelta. Este díptico posee, además, una estructura similar: una ruptura amorosa, un viaje a través del cual se intenta hacer el duelo y la alusión al amor como una excusa difuminada entre miles de referencias y lecturas a través de las cuales se devela la identidad y las posturas del artista. Pese a tales puntos de partida, los narradores de Olavarría son capaces de exceder y exorbitar el encierro narcisista de escritura donde el yo se enfrenta a sí mismo para intentar asir el pasado, la memoria y el entorno. Su

¹¹⁵ En ese sentido, indica Lorena Amaro, toda autobiografía es también heterobiografía: “Los rostros de los familiares no cesan de acompañarnos en el trayecto. Por eso toda autobiografía es también heterobiografía, escritura de los otros” (77). Derrida le llama otobiografía o la idea del otro, y recuerda que el pudor frente a la mirada ajena es el punto de partida del relato autobiográfico. Es por ello que los diarios siempre se juegan en ese límite entre la verdad y el enmascaramiento: es un género artificioso, ficcional, que implica determinadas posturas e imposturas, y donde será más relevante la relación epistemológica entre el sujeto y el texto que la perspectiva referencialista de este último con la historia.

sacrificio lo posiciona como un estoico, un esclavo, un combatiente. Desde tales arquetipos, y dado dicho peregrinaje fuera de su horizonte más cercano, arranca la lectura política que revisaremos a continuación.

Olavarría, en su segundo libro, cede desde lo íntimo hacia lo más éxtimo. Por una parte, desde el origen, ubicado en Puerto Montt, hacia lo que parece más bien ajeno, Río de Janeiro, donde no logra ninguna conquista amorosa pese a proponérselo seriamente. Su viaje viene dado no sólo por la vivencia concreta con su ex-pareja, sino también por una necesidad imperiosa de salir del lugar propio, puesto que se considera que Chile es en sí mismo un país marginal: “Vivía en un país lejano como el punk y la salud” (*Cuaderno esclavo* 12). Como ya indicamos, se sigue la misma línea argumental que *Alameda tras las rejas*: una ruptura amorosa, un viaje, un cuaderno de notas, miles de referencias literarias y artísticas –dispuestas en apartados tipográficos distintos y llamados “Notas para una antología de la forma”. El viaje esta vez no es al origen (Puerto Montt), sino hacia fuera de las rejas, de la cordillera, de las fronteras nacionales. El cambio, más allá del destino que lleva implícito una trayectoria diferente (más a la intemperie aún), se produce aquí porque junto con la ruptura amorosa se le pierde también su cuaderno. De ahí que, iniciado uno nuevo, capaz o incapaz de reemplazar el diario perdido, sea imposible dejar de referirse a él: “Todo lo que escriba aquí va a cargar con las ideas que creí fijar en ese cuaderno perdido” (*Cuaderno* 17), como si este fuera el esclavo del otro cuaderno. Tal como lo hace en su oficio que le conocemos como traductor, el autor /narrador /personaje tendrá que traducir otro texto: el suyo. Evocarlo, traspasarlo, re-situarlo. Sin embargo, como en *Alameda*, se permanece en el límite¹¹⁶.

¹¹⁶ Su salida del propio país, aunque sea por una corta estancia, le supone volverse extranjero. Sin embargo, ese recorrido tiene como dirección obligada el retorno: volver a Chile, volver a la inquietud de la casa paterna, volver al compromiso. Ello demuestra que aquella idea del escritor global no puede concebirse sin el arraigo nacional que lo tensiona todo el tiempo. De ahí que pueda considerarse aquel binomio entre literatura nacional y sistema mundo como un falso problema –o una falsa contradicción– que, por lo demás, no tiene solución alguna. Olavarría es un autor que parece tener claro el movimiento de ida y vuelta que sigue cualquier impulso de desterritorialización. Se detiene en la importancia de la frontera y de la contradicción irresuelta entre lo propio y lo ajeno. No se aventura en un desprendimiento o desarraigo total de lo nacional como tal vez lo insinúan algunos otros autores del periodo. Algunos de los autores que forman parte de esta generación –nacidos desde fines de los setenta en adelante y casi siempre inscritos dentro del campo desde editoriales independientes– realizan su carrera formativa fuera del país: Barcelona, Nueva York o Iowa. Son quienes se regocijan de su condición de extranjería y parecen querer desprenderse de etiquetas nacionales para convertirse en escritores del mundo. Viven su exilio como un proceso natural y no siempre problemático. Aquí podríamos ubicar, por ejemplo, a Claudia Apablaza (1978), Francisco Díaz Klassen (1984) y Antonio Díaz Oliva (1985).

Entendido el ejercicio que nos está presentando Olavarría en sus dos obras narrativas, y la posible poética que nos permitiría comprender a este autor, volvamos a aquel primer punto que señalamos; el alcance político progresivamente insinuado en sus libros y que tal vez podría llegar a consolidarse en un tercero, intuimos, aún no escrita o desplegado en borradores. Borradores que nos vuelven a remitir a estos dos libros de los cuales estamos dando cuenta en esta tesis. Ya *Alameda tras las rejas* había programado la lectura con un epígrafe de Karl Marx. Y reza: “Es preciso que la búsqueda de la verdad sea a su vez verdadera”. De este modo, se ubica en una posición ya no tan escéptica que, si bien no da garantía del éxito de su búsqueda, al menos sí confía en el valor de su periplo. El narrador juega irónicamente con el sentido político que podría tener la íntima escritura de sus diarios. En un primer momento, nos plantea la política como una excusa, que luego descubriremos es en realidad primordial. Se dice algo que verdaderamente no se cree. El significante es, en un principio, engañoso: el amor es puesto en el sintagma de la narración, pero verdaderamente se está reclamando otra cosa. Ese es el juego de Olavarría: “Pero está claro, es el momento de volver a ser valiente, la hora de renovar la charla sobre el amor y sus posibilidades. Y, por un momento, que se vaya al cuerno la política, porque todos sabemos que ella fue sólo nuestro entrenamiento. Y que, si pudiéramos, pasaríamos la vida en un café o un bar donde pudiéramos tranquilamente reventar nuestros corazones” (*Alameda* 42). La valentía no puede sortearse meramente en la intimidad de la relación de pareja. La política los entrena para poder hablar, escribir, enunciarse. Y en algún momento habrá que volver a ella.

Ese afán por superarse a sí mismo, y salirse de lugar común del poeta maldito que nos hace deambular a través de sus atormentados pensamientos, parece concretarse con más fuerza en *Cuaderno esclavo*. Si bien posee la misma estructura del libro anterior y abunda en aquellas citas encargadas de exponer las posturas literarias de su autor, su tono es menos afectado y aporta un sentido del humor particular que se cuele entre las inverosímiles anécdotas narradas por el protagonista en su viaje a Brasil. Por lo demás, el narrador plantea el conflicto casi moral que le supone gastar un cuaderno en los devaneos de sus dudas existenciales. El hecho de que exista un cuaderno perdido, y cuya pérdida lamenta profundamente mientras escribe el nuevo, lo abre a una dialéctica con la

memoria y con lo que pudo haber sido de otra forma¹¹⁷. Entonces, un sentido ético y político comienza a ser problematizado en el curso mismo de la escritura. Quiere formar parte de una lucha colectiva que salga a la calle y exceda las limitaciones del yo, pero al mismo tiempo se sabe encerrado en sí mismo. Carga dicha contradicción entre la intemperie y el encierro: “Quisiera encontrar un lema para inscribir sobre el dintel de mi puerta, una especie de timón moral. Voy a pedirle a algún filo-heleno la traducción de una cita apócrifa, algo que se refiera al corazón de un mercenario y afirme que una vida de campañas y maniobras es preferible a una de encierro y lamentos” (93).

Él reconoce que hace el camino inverso a sus padres; comunistas comprometidos que lucharon en la dictadura: “Ante esta imagen materna y paterna, sólo cabía oponer la indolencia de los inspirados, como diría Baudelaire o, superarlos, volverse un guerrero internacionalista que secuestrara diplomáticos y aviones. Yo opté por llevar una vida literaria, tomando como modelo, no al Che Guevara y a Francisco Villa, sino a Baudelaire” (Olavarría, *Cuaderno esclavo* 41). De aquí pueden derivar todas aquellas metáforas de guerra que ponen al protagonista unitario de *Alameda tras las rejas* y *Cuaderno Esclavo* bajo una condición de preso y víctima de un sistema frente al cual ya se hace difícil luchar, pues no se poseen las condiciones corporales para lograrlo. La mutilación de los padres produce un efecto castrante en los hijos.

¹¹⁷ Es inevitable que esto no nos remita a las *Formas de volver a casa* de Zambra. Recordemos. La novela posee una estructura circular, en la medida que sitúa el mismo desastre natural como figura de lo que viene a derrumbar el equilibrio precario de la vida y de la historia. El terremoto es el suceso que define el *plot* inicial a partir del cual el protagonista comenzará su labor de detective espionando al supuesto tío de su amiga Claudia –tío que, con el paso de los años, descubrirá era realmente el papá de su amiga y amor platónico de la infancia y, además, era buscado por los agentes de la DINA del gobierno militar–; y también es el contexto en el que se emplaza el anticlímax o la resolución del conflicto amoroso vivido por el protagonista. El primero ocurre el 85, sólo un par de años antes del plebiscito que acabará definitivamente con la dictadura militar en Chile. El segundo evento sísmico, en tanto, es más reciente. Ocurre el verano del 2010, luego de que el personaje ha vivido episodios seleccionados como relevantes para la historia que está contando: el reencuentro con Claudia, el regreso a su casa (una visita que hace a sus padres junto a Claudia), el hecho de haberla dejado partir y luego haber puesto término definitivo a su reciente y duradera relación con Eme (definida como la mujer de su vida, como un amor auténtico, pero por quien se siente incapaz de luchar). La figura catastrófica del terremoto significa también la pérdida. Así como la novela se hace posible a partir del acto de perderse, está también delimitada por un acontecimiento que implica una pérdida. La tierra libera una energía que debe perderse y cuya pérdida tiene como consecuencia una serie de otras pérdidas para los habitantes de la zona afectada. El pasado puede ser reconstruido o, más bien, reinventado, pero es imposible recuperarlo en su totalidad. Por lo tanto, al final del libro también deberá ser asumido como una pérdida: “La cálida esperanza de volver / sin pasos sin camino de memoria / La larga convicción de que esperamos / Que nadie reconozca en nuestra cara / *La cara que perdimos hace tiempo*” (Zambra, *Formas* 16; énfasis mío).

En *Alameda* aparece sugerido ese afán algo frustrado, dado el corte que existe con el futuro, de ser mesiánico. El protagonista desea inscribirse dentro de un relato que pueda tal vez asemejarse al marxismo de sus padres y trascender el individualismo del sentimiento amoroso. Dicho afán es desplazado de modo vicario, y no sin cierta ironía, a las consignas de los panfletos mormones: un relato religioso que profetiza un cambio futuro, tal como lo hiciera la lucha de clases promovida por el marxismo.

Ya no sólo se trata de la belleza pura o el placer estético ligado al vitalismo de los malditos: aquellos poetas *beat* que Olavarría se ha encargado de traducir con tanto ahínco. La persecución de cierta trascendencia parece completarse en la triada platónica de verdad, bien y belleza. Se quiere escapar a lo mundano y dar con un compromiso atado a una causa mayor: “estoy a la espera de una iluminación y de la escritura de algo valioso” (65). Ello conecta además, desde el vínculo entre vida y escritura, con sus propias decisiones vitales. Nos dice que por eso posterga el matrimonio, por ejemplo: “No soy ningún adalid en conflicto con la vida burguesa, de hecho, no necesito hacer ningún esfuerzo para comprender el deseo de formar una familia, tener hijos y comprar una casa, pero no deseo eso. Al menos ahora, no es lo que quiero para mí” (*Cuaderno* 23). El amor le resulta un sentimiento poco heroico, individual y burgués: “No existe el amor heroico porque en el amor no puede haber hazañas. El heroísmo sólo existe en la esfera social, nunca en la esfera personal” (26).

Es en el descuido o extravío del cuaderno que se levanta un relato estoico que hará lo imposible por recuperar algo, sin importarle ninguna garantía de éxito sobre tal empresa. Finalmente, Olavarría nos invita a situarnos en el límite, el borde, el conflicto no resuelto. Incluso el sujeto amado se ubica allí: “Pero ELLA no estaba ahí ni allá ni entremedio” (*Alameda* 10). En resumen, hemos observado que existe un movimiento progresivo hacia lo político desde el primero hacia el segundo texto. *Cuaderno esclavo* añade un eje dramático –que es también metatextual– al viaje, a saber: el extravío de un cuaderno; cuyo dueño supone podría haber quedado en la casa de su ex novia. Es por ello que debe iniciar la escritura de uno nuevo. Hay un intento por volver a fijar la pérdida, por detener el proceso del olvido que esta supone –o de las desapariciones, lo cual posee poderosas resonancias en el contexto de las dictaduras del Cono Sur– y anclarlo a una escritura que conecte con la memoria de lo ya escrito. Sin embargo, como en *Alameda*, se

permanece en esa tensión entre la ausencia y lo presente, entre la escritura y su negación, entre la memoria y el olvido. La tensión tiene que ver con permanecer en la frontera: entre los barrios de Santiago, entre esta ciudad y Río, entre el yo y los otros, entre el cuaderno nuevo y el cuaderno perdido: “Ayer estuve de pie en una frontera, un lugar donde de noche se hace evidente la separación entre un nosotros y un ellos, un límite que casi coincide con la separación entre Santiago Centro y San Joaquín” (Olavarría, *Cuaderno* 109). Olavarría insiste en la derrota y en ese *intermezzo*: he ahí su sutil gesto político.

Luego, Díaz Klassen, antes que intentar representar narrativas colectivas, parece más bien sumido en la tarea de lidiar con sus conflictos internos y la multiplicidad de “yoes” con los que juega, en un ingenioso gesto, en su primer libro *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, donde nos presenta una antología de cuentos propios supuestamente representativos de una generación y por ello susceptibles de ser antologados. Vale decir, presenta un texto que, por definición habría de incorporar una polifonía de voces, pero constituido por una sola subjetividad: la propia. Sin embargo, dicha identidad acaba difuminándose.

En *El hombre sin acción*, Díaz Klassen incorpora también el diario: el de un escritor (Cristóbal Block), evidente *alter ego* del autor, y sobre quien versa el libro que como lectores estamos precisamente leyendo. Sus frustraciones acaban fragmentándolo y disociando la posibilidad de erigirse desde un yo único y estable. No tiene reparos en exponer todas sus flaquezas como autor, su inmadurez, su dificultad a la hora de concluir una obra y, finalmente, su muerte. Tal reconocimiento implica una exposición, independiente de que se trate de un diario supuestamente cerrado y sin destinatario. El carácter secreto de un diario es siempre una impostura al momento en que se publica y quizás, incluso, mientras se escribe. Block escribe en una de sus entradas: “¿Para quién, se le ocurrió de repente preguntarse, estaba escribiendo ese diario? Para el futuro, para los que están por nacer. Para todos nosotros” (110). Existe una conciencia de su lectura y, más aun, sus palabras dejan entrever una sobrevalorada finalidad heroica en la exposición de su intimidad –tal como sucediera con los personajes esclavos en la escritura de Olavarría.

Díaz Oliva, por su parte, más bien tiende a buscar el segundo mecanismo para poder escapar de la figura de Narciso. El progresivo movimiento desde lo más íntimo y personal hacia alcances colectivos da cuenta de un universo de lo privado que opera como sinécdoque de vivencias comunes, cuya importancia histórica radica en la prefiguración de una serie de imaginarios compartidos. La figura de Allen Ginsberg que se está ficcionalizando en el texto, en la medida que el poeta merodea por el sur de Chile buscando vivencias con la planta de la ayahuasca, nos remite a una escritura del yo. Ginsberg fue el poeta de la autoficción y en su poema *El aullido* (1956) intentó hacer síntesis de sus propias experiencias a través de la poesía. Hay un intento por atrapar una figura muerta como lo hicieran las sogas de la selva que se visionan bajo los efectos de la ayahuasca. Se trata de un procedimiento de prosopopeya que viene incluso programado con los dos epígrafes que abren el libro: uno de John Irving referido a la memoria en su afán por dar vida a la muerte, pues nos dice que “Solo la intensidad de la memoria mantiene al muerto vivo para siempre”; y otro del novelista chileno José Santos González Vera (1897), donde también se cuestiona a la muerte como un proceso inmóvil, “Además, los muertos no están condenados a yacer en sus ataúdes”. La novela busca re-establecer el contacto, desde el testimonio mezclado con algo de ficción, con la figura de Allen Ginsberg y reconectarla con la del poeta Nicanor Parra. Es por ello que se insiste en la búsqueda que hizo el *beatnik* por el sur de Chile para experimentar con chamico, el psicotrópico de los mapuches que los conecta con sus muertos: “Un tipo de ayahuasca que te conectaba con los muertos de tu vida, le dijo al poeta. Esto porque ayahuasca significa justamente eso: la soga de los muertos, la soga con la cual los muertos pueden hacer contacto con los vivos y viceversa” (181). Aquella primera parte prefigura una declaración de intención que se radicaliza en la segunda, la cual lleva por título “Asuntos personales” y refiere a la infancia ochentera de quien podríamos identificar como el narrador/ autor. Sin embargo, ya en la tercera, llamada “Asuntos grupales”, cede paso a un discurso que bien podría leerse como generacional.

Finalmente, *Oro* de Ileana Elordi comienza con toda una reflexión en torno a lo que significa el encierro, el solipsismo, el bastarse a sí. En su viaje a Roma, la protagonista visita el Palazzo Barberini y propone una resignificación del mito de Narciso tras observar detenidamente el cuadro de Carvaggio. No considera que haya en él un acto

ególatra, pues en aquella pintura Narciso lograría quedar tan desprendido de sí mismo que finalmente se olvidaría de su propia imagen y se acabaría enamorando de la que observa. Ella es consciente que se está moviendo por un ámbito donde el otro verdaderamente no está, permanece ausente. Es por eso que busca mecanismos para figurárselo desde su propia intimidad, ya sea el pez Oro o cuando cena cada noche en un pueblo italiano dentro de una casa solitaria con la compañía de una cámara de vídeo que le devuelve su propia imagen: “soy la dueña de este lugar, hago un brindis con mi propia imagen e imagino que es la de otra persona” (44). Nos comenta, no sin cierta ironía, que una de las primeras reflexiones que le escuchó a su ex pareja fue sobre los hermafroditas, quienes tenían la suerte de enamorarse de sí mismos y poder sentir placer en todo momento.

El vínculo amoroso y la posibilidad de trascender el yo es conceptualizado a través de la figura del pez. Ella se pregunta si su pez Oro, que permanece encerrado en una pecera diminuta, podrá acaso llegar a enamorarse. Tener al pez es también una forma de retener a su antiguo amor. Es por eso que de forma casi estratégica se decide a comprarle una pecera más grande. Ella delinea sus propias convicciones, sin importar cuánta correspondencia puedan tener con el mundo real: “Sabes, nada tiene más sentido que esas invenciones que son sólo para uno” (20). Es por ello que el pez pasa a ser metáfora del vínculo amoroso. La narradora se encarga, además, de presentar a su ex pareja como un fagocitador que tiende a apresarla. Es ilustrativa la anécdota de cuando se enterró un fierro en el pie y tuvo que ir a la clínica para que la curaran. Se le había hecho una bola de carne al lado de la herida y su ex novio le pidió al doctor que se la pasara para comérsela. Hay allí un afán de apresar, asir, canibalizar. Y ella, por lo demás, desea esa forma antropofágica y animal de relacionarse, pues confiesa que le gustaría que “tras mi muerte te comieses mi cuerpo, no como un acto de salvajismo, sino para seguir habitando dentro de otro cuerpo, el tuyo” (41).

Por lo demás, y pese a la intención de querer permanecer en el resguardo de lo íntimo, el pez que cuida la protagonista de *Oro* acaban siendo expuesto a la mirada del otro. En efecto, la pecera también alude a la sociedad del espectáculo, donde el sujeto mira pero también es mirado y donde “la visualidad y la transparencia culminan en la paranoia de la vigilancia” (Areco 255). Así como el pez queda sujeto a la mirada de su

dueña, y a todos a quienes ella quiera presentar como su mascota, los correos electrónicos escritos y guardados con esmero acaban siendo expuestos en cualquier red social donde el exhibicionismo y el voyerismo operan como dos procesos complementarios. Y es que estas literaturas del yo, pese a todo, siempre están bordeando la otredad: “No tengo idea si ORO es macho o hembra, pero si tuviese hijos tendría que buscarse una pareja, al igual que nosotros. Sin embargo nunca tendrá, vive solo en su pecera y no hace más que moverse de un lado para otro, de uno para otro” (Elordi 46).

Masculinidades, fracaso y poéticas de la negación

Quien primero se refirió a la masculinidad como un constructo social fue David Gilmore en *Manhood in the making: cultural concepts of masculinity* (1990). Gilmore destacó el hecho de que tradicionalmente el concepto se haya definido como negación de lo femenino, al modo en que se establecen los estereotipos –proclamados en relación a un ajeno o una otredad sobre la cual opera el prejuicio. En definitiva, tanto la masculinidad como la feminidad se corresponden con un mito o un estereotipo. Son construcciones relacionales que no se definen si no es en relación la una con la otra. Así es como lo masculino queda casi siempre relegado a un término no marcado que se reafirma por una negación de lo otro o ajeno. Incluso en publicidad, observa Marta Segarra (1999), el arquetipo masculino acaba siendo definido por tautología (como “masculino sin más” y sin cuestionamientos al respecto), o bien, por negación (figura del hombre ausente). La transformación que nos permitirá ir dejando atrás este tipo de reduccionismos no puede perder de vista que el cambio en la noción de feminidad necesariamente desestabiliza también el significado de lo “masculino”.

En Elordi se trabaja la temática amorosa, como subraya Patricia Espinosa en su reseña para *LUN* (2013), sin caer en el melodrama; a pesar de experimentarse una ruptura y un duelo extendido por tres años. Finalmente, el otro, el objeto permanente de un deseo aún vivo, resulta más bien una excusa para desvariar a través de una serie de variadas impresiones pictóricas, sobre los animales, la naturaleza, el tiempo, la ciudad. No obstante, su sentir se volverá progresivamente más cercano al despecho, allí donde el otro masculino es convertido en un lastre. Su inicial actitud resiliente y luminosa cederá paso a la rabia por mucho rato contenida y las reprimendas: “Hoy se cumplen tres años desde

que terminamos maldito idiota” (61). Y como ubicada en una posición privilegiada por el sólo hecho de ser él, hasta cierto punto, una creación literaria de ella, lo increpa: “no sabes las ganas que tengo de maldecirte, de aprovecharme de esa supuesta virtud mágica del lenguaje y decirte que te amargues, que te salgan más lunares asquerosos en la espalda, que te cueste respirar, mover el cuerpo” (63). La ternura e inocencia que primaba en la escritura desde un comienzo avanza progresivamente a zonas más abyectas y a la manifestación más pura de un sentimiento de despecho.

La temática del fracaso será de radical importancia no sólo como una vivencia psicológica personal, sino como una estructura de sentimiento directamente conectada con el orden social dentro del cual nuestros autores se inscriben. Bonino (2000) explica cómo se llega a invisibilizar la depresión masculina, por ejemplo, producto de un enfoque comportamental –basado en la acción, diríamos, y desde respuestas conductistas a los estímulos del ambiente– antes que emocional. De aquí que los diarios masculinos jueguen con la figura del silencio, que devendrá en una poética de la negación; pero no ya por la censura ligada a los primeros espacios confesionales femeninos, sino que como un ámbito defendido por el varón deprimido.

Díaz Klassen nos viene a presentar a un personaje profundamente inconformista y cuestionador. Un ser destrozado por la existencia pero que, pese a ello, re afirma un hondo vitalismo. En efecto, el protagonista de *El hombre sin acción* declara:

Vivir es lo único que sé hacer bien, sin mayor esfuerzo, sin despertar dudas ni ambigüedades en torno al resultado que obtengo de ellos. En la acumulación consecutiva y monótona de los días, respiro, cierro los ojos, desconectado de todo aquello que me rodea, y me sé vivo. Y a veces es la única certeza que me queda, que no se va, que no queda en entredicho. Mientras no muera, habré vivido bien. Eso me digo (11).

Y es precisamente dicho vitalismo lo que lo lleva a disociar la vida de la literatura, pese a que su propuesta sea evidentemente autoficcional y deje claras marcas autorales en sus personajes. No cree que la literatura sea capaz de dar cuenta de la experiencia vital en su totalidad: “La vida no está en los libros. Éstos la imitan, pero nunca consiguen recrearla, no del todo. Algo falta. Les falta a ellos, escritores, que se la inventan porque no soportan vivirla. Y les falta a sus libros que acusan esa falta de experiencia” (*El hombre* 97). La literatura, en definitiva, queda impotente ante la vida.

Por lo demás, hay una profunda reflexión en torno a los grados de egoísmo a los que sucumbe el ser humano. Los personajes intentan escapar de dicha condición, pero al mismo tiempo reconocen el elemento profundamente humano que hay allí. Más aun, cuando se es escritor: “A fin de cuentas, el placer y el sufrimiento que de la escritura se desprenden están más relacionadas con el espejo del baño que con la firma de autógrafos, o así me lo parece” (*El hombre* 42). Se trata de un egoísmo que no busca una impostura frente a los otros, o su aprobación, sino que permanece en el encierro del sí mismo. Se refiere también a la vanidad a la hora de escribir, que se hace evidente cuando un autor nos quiere hacer notar cómo piensa y hace que todos sus personajes piensen igual a él, no los distingue. Ahora, también está aludiendo a esa profunda necesidad humana de buscar la aprobación en los otros. Con todo, el narrador pretende alcanzar un estado de aislamiento dentro del cual sería posible hacer caso omiso de aquellas impresiones que podemos dejar en los demás: “Lamento que seamos seres necesitados de validación y de validar a otros, contrarios y seres afines por igual, incapaces de invocar la soledad como remedio a todos los males, la infertilidad como bendición, el aislamiento como meta superior” (99).

Tras este periplo, la sensación que deviene naturalmente es la del fracaso: “Soy un escritor fracasado. ¿Puede un escritor fracasado ser llamado escritor? ¿Cuál es el mérito que le otorga el mote, si alguno?” (*El hombre* 44). El sentimiento de derrota es llevado al ámbito de la literatura, único terreno donde tal vez ha logrado sentirse cómodo. Sin embargo, las dinámicas del campo que rodean al simple acto de escribir pone a los autores en una posición de conflicto, altas expectativas y mezquinas retribuciones: “Y entonces dejé de escribir. Dejé de considerarme un escritor. Me volví mortal” (49). Incluso su novia Emilia lo increpa por el hecho de ser un escritor fracasado que pasa todo el día dándose vueltas sobre sí mismo sin lograr conducir su escritura a un lugar diferente, ajeno, verdaderamente literario. Ninguno de los objetivos que se propone logran ser cumplidos: que sus libros tengan lectores y acogida, los trabajos que intenta conseguir en la universidad o el postgrado al que postula y que la relación con Emilia avance satisfactoriamente.

La idea del hombre sin acción no sólo apela a una escritura que está suspendida sin llegar a nunca ser, perdida en la potencialidad de su realización, o a una poética donde

la acción tiende a ser anulada a favor de lo reflexivo y ensayístico. El hombre sin acción es también una condición existencial que apunta al fracaso, a la parálisis de los días que no logran alcanzar nada: “me he dado cuenta [dice Ramón tras leer el cuaderno de Cristóbal] de que todos los hombres somos hombres sin acción, que esperamos constantemente por algo que no termina nunca de llegar; nuestra muerte o que pase algo que nos saque de esta miseria que es la repetición de los días. No lo sé” (161).

Según nos indican Araujo y Rogers (2000), desde una perspectiva lacaniana, el fracaso resulta más demoledor para un hombre: “Para las mujeres, aquellas colocadas en la posición femenina en la sexuación, en cuanto No-Todas en el orden de la Ley, el fracaso no resulta tan demoledor. Dado que algo de ellas se escapa de este orden, no todo está en juego en él. Para un hombre que está TODO en él, también es lo que se pone en juego allí” (64). Si bien esto no ha de ser así necesariamente, sí es verdad que agudiza la sensación de fracaso cuando este viene encarnado por un personaje masculino. Y ello se vincula con una creciente dificultad para ocupar el lugar del poder y de la potencia. Este cambio, más allá de lo psicoanalítico, responde a dinámicas sociales. Se vincula a aquello que Raymond Williams llamó estructuras del sentimiento, las cuales refieren a una conciencia práctica que manifiesta una tensión entre la cultura dominante y aquella que quiere emerger, punto de inflexión que nuestros autores experimentan de cerca en cuanto pertenecen a una generación de transición. Allí, en palabras de Garrote (2000), se producen sentimientos que suelen manifestarse en una tensión, una inquietud, un desplazamiento, una latencia. Responden a procesos de cambios y refieren a la dialéctica entre los afectos y lo social. La vivencia del fracaso será común a muchos de nuestros autores, en especial a los de esta subjetividad estoica. Podríamos decir que incluso hay una reivindicación del fracaso como un estado deseable.

Rodrigo Olavarría, por ejemplo, también expone en su íntimo cuaderno una vulnerabilidad extrema: masculinidades frágiles y lábiles. Considera que los hombres tienen tan poco claro quiénes son que se llenan de referentes que los completen y de ahí que su idea del amor tienda a ser más obsesiva: “Quizás se deba a que las mujeres tienen una imagen más definida que los hombres sobre quiénes son y que estos tienden a llenar todos sus momentos con gestos que digan algo de ellos” (*Cuaderno* 24). El hecho de ser escritor lo ubica en una posición de fragilidad emocional diferente. Su amigo al que visita

en Brasil no entiende por qué acaba su relación cuando parecía una de las más saludables que hubiera tenido. Lo define como otro caso de “poeta atrapado en una relación saludable” y que, dada su falta de complejidad, opta por abandonar.

Hay gestos absurdos realizados por el protagonista de *Alameda tras las rejas*, ideas descabelladas con las que se pretende quebrantar la normalidad y el hastío de los días. Su objetivo parece ser generar un punto de inflexión en aquel amargo e incluso aburrido proceso de duelo amoroso, donde casi lo único que es capaz de hacer es leer, emborracharse y escribir sus diarios. Así sucede cuando, en lugar de bajarse por la puerta trasera de un bus (llamado micro en Chile) en movimiento, decide hacerlo a través de una de sus ventanas: “Debí bajarme por la puerta de atrás como se debe hacer / Pero NO me dije y me colgué de la ventana, aclaro / La micro traía una ventana rota por la que decidí saltar / Nadie nunca dice jamás saltes por la ventana de una micro / Ahora hasta me parece una buena idea escribirlo cien veces / No saltes por la ventana de una micro en movimiento (bis)” (11). La hazaña carece de *telos*, pues no tiene como objeto el rescate ni causar la impresión de nadie. El protagonista va junto a su amigo Víctor en el bus y pretende sorprenderlo apareciéndose por detrás cuando este ya se hubiera bajado. Sin embargo, pasa un momento de angustia cuando el bus se pone en movimiento y queda colgado por la ventana durante unos segundos hasta que vuelve a detenerse. Cae de espaldas, se golpea en la cabeza y pierde sus lentes. El heroísmo de lo masculino es puesto así en ridículo en cuanto se trata de una acción absurda hecha de modo instintivo y sin razón alguna.

El personaje poeta decepcionado del amor, quien sólo lee y consume alcohol con voracidad, podría resultar un lugar común algo cansino. No obstante, el gesto político que late tras dicha intimidad es uno de los elementos que salvan al autor del estereotipo. Para Pablo Torche (*Letras en Línea*, 2012), *Alameda tras las rejas* construye el personaje del loco-lúcido que contrapone su derrota y desvarío a un mundo marcado por la instrumentalización de los sentidos de vida y de las relaciones humanas. Es la prolongación postmoderna del Quijote de las causas perdidas:

Al igual que el Quijote, su locura no le impide hacer filosofía de los grandes temas existenciales, la cual, a pesar de lo disparatado del contexto en que surge, parece mucho más acertada que la pléyade de lugares comunes que copan nuestro horizonte. El resultado es una curiosa inversión de los sentidos, donde las ideas o

escenas más ridículas parecen cobrar de pronto un sentido íntimo, casi revelador, precisamente a causa de su quijotesco absurdo (Torche *en línea*).

En tal sentido, según Patricia Espinosa, este es un libro que acaba superándose a sí mismo. Si bien tiene como punto de partida ese arquetipo del poeta maldito que encierra cierto narcicismo bloqueado en su incapacidad de salir al mundo con soltura, finalmente alude con delicadeza a la dificultad de sobrevivir a una sociedad aplastante. En definitiva, logra captar la vaciedad existencial con precisión: “[Es] a partir del tratamiento del lugar común que el libro se levanta (...) Es allí donde entra este autor, quien logra con una fineza entrañable captar los matices de la vaciedad existencial y de aquello que de algún modo compensa o logra borrar el desencanto o la náusea ante lo cotidiano” (*en línea*).

El fracaso también es delineado, pero muy levemente a nivel de lo que significa la escritura o su imposibilidad –según veremos en el siguiente punto, incluso su negación. Hay un aforismo proclamado en estos cuadernos esclavos de escritor que bien podría prefigurar el eje valórico del libro: “La palabra convierte en nada lo que toca” (36). De ahí que la cita a Samuel Beckett resulte tan pertinente: “Atreverse a fracasar donde ningún otro se atrevió a fracasar” (*Alameda* 63).

En continuidad con la línea demaniana relevada más arriba a modo de antecedente, acojamos aquí a Maurice Blanchot para definir lo que llamaremos “poéticas de la negación”. Muchos de nuestros autores optan por situarse en el terreno de la no literatura o la no aparición (el anonimato o la ausencia). En este esfuerzo que se opone a la inflación de lo exponible, damos con una iluminadora sentencia de Clarice Lispector: “la función del escritor es hablar cada vez menos”. Blanchot, de hecho, puesto en las antípodas del exhibicionismo del campo, pasó su vida como crítico sin dejarse nunca fotografiar. Vivía intentando no llamar la atención sobre sí mismo, al punto que se preguntaba cómo hacer para desaparecer o habitar una región que no tolerase la luz. En *La escritura del desastre* (1980), Blanchot nos advierte que la expresión del yo supone al mismo tiempo su destrucción:

Escribir su autobiografía sea para confesarse, sea para analizarse, sea para exponerse ante los ojos de los demás, a la manera de una obra de arte, es quizás intentar sobrevivir, pero mediante un suicidio perpetuo –muerte total en tanto que fragmentaria. Escribirse es dejar de ser para confiarse a un anfitrión –el

prójimo, el lector– que en adelante no tendrá otra ocupación más que tu propia inexistencia¹¹⁸ (105).

Pese a entender la importancia del género del diario, Blanchot señala que el escritor no puede más que llevar el diario de la obra que no escribe –al modo de los Bartleby recogidos por Vila Matas en su brillante novela-ensayo *Bartleby y compañía* (2000). Díaz Klassen, en su falsa *Antología*, también sugiere la disolución del autor para darle paso a la voz pura de los textos. El narrador, quien en este caso es el responsable de la antología, nos dice: “Lo que resulta claro en definitiva es que le damos demasiada preponderancia a quien escribe las páginas que leemos. Haríamos bien en encubrir de vez en cuando la verdadera identidad de los autores, y esperar a ver si el texto hace su trabajo” (56).

En *El hombre sin acción*, Díaz Klassen también celebra la importancia de lo no escrito o lo no publicado, lo que pudo ser pero se vio frustrado por el camino. La poética de la negación, podemos observar, resulta ser un gesto común entre nuestros novelistas. Allí, de hecho, puede encontrarse una explicación al fracaso. Es el universo de lo no escrito, lo desechado, lo tachado, lo dejado a un lado o lo borrado:

Ahora que lo pienso se suele decir que quien escribe deja afuera lo menos importante para su libro, cuenta sólo lo fundamental en su lugar. Pero quizás sea en estos silencios, en estos descartes aleatorios y arbitrarios, donde uno deba escarbar. Quizás ahí esté la pista que una y dé sentido por fin a las acciones de ciertas personas, personajes de libros o no. A lo mejor ahí está explicado mi fracaso (*El hombre* 52).

Corresponde a la latencia que arroja toda escritura, sus costuras más internas, su espacio en blanco. En tal sentido, hay una apuesta por el vacío y la ausencia. Desde la espera y suspensión que supone la escritura, se afirma también la nada: “La clave no es la espera. Nunca la fue. Es el VACÍO” (165).

Así como no se resuelve aquella disyunción entre lo propio y lo ajeno, tampoco logra conectarse el pasado con el futuro. Si bien la sensibilidad que sobresale aquí es la estoica y se persiste en retener lo pasado y lo perdido, ello no se proyecta hacia el futuro. Los narradores de Olavarría, por ejemplo, cargan con la frustración de no poder establecer una continuidad temporal entre lo que fue y lo que está por venir: nos expone,

¹¹⁸ Traducido del original: “Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une oeuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel –mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte –autrui, lecteur– qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence” (105).

así, al fracaso de la memoria. Dicha frustración se enmarca dentro de un plano de intimidad; sin embargo, es experimentada, desde el compromiso que al protagonista le viene dado por sus padres, en tanto una derrota política¹¹⁹. Como sugiere Maurice Blanchot, claro referente en la poética de Olavarría, la escritura en sí misma arrastra el olvido pese a que supuestamente suponía un esfuerzo de memoria. El diario pretende ser un memorial. Más allá de la confesión, es el relato que su dueño hace de sí mismo:

¿Qué debe recordarse el escritor? Debe recordarse a sí mismo el que es cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad. Pero el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir. De allí, no obstante, que la verdad del Diario no esté en las notas interesantes, literarias, sino en los detalles insignificantes que lo atan a la realidad cotidiana (Blanchot, *El espacio literario* 22).

Blanchot conceptualiza al diario como el angustioso modo de retardar la fatal soledad de la escritura. Es por eso también una manera de engañar al lenguaje en su precariedad y de intentar olvidar por un momento la frustración amorosa, y ante todo política, que experimenta el protagonista de los dos diarios.

En *El espacio literario*, Blanchot nos advierte que la obra no predica nada. Quien quiera hacerle expresar algo más, no encuentra nada. De ahí su soledad, su ausencia de exigencia. Lo que un escritor escribe está, por tanto, privado de sí y de su yo, a pesar de enunciarse autoficcionalmente: “Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir ‘yo’ (...) El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma está completamente privado de sí” (20). De aquí se desprende aquella sensación de fracaso que abraza a los personajes escritores: masculinidades vulnerables y susceptibles a su oficio. Escribir es un acto de arrojo, un

¹¹⁹ El protagonista persiste y lucha por intentar recomponer el pasado, por dar con el cuaderno perdido. Esto remite a la distinción que Ana María Amar Sánchez establece entre los llamados “fracasados” y los “perdedores”. En su artículo sobre políticas de la memoria en narradores rioplatenses de post-dictadura, “Perdedores en años de derrota”, señala que los primeros viven en la melancolía y en la nostalgia de lo perdido. Están, por tanto, sumidos en una derrota personal, ligada al individuo solitario y desadaptado propio de la literatura anglosajona. En cambio, ser un perdedor se liga a una derrota que es también política. Como ejemplo de los primeros, Amar Sánchez pone el lamento del tango : “...tenemos una clara diferencia, una irreconciliable distancia entre la resignación, la aceptación o, incluso, la traición y, por otro lado, la resistencia: la capacidad de memoria frente a la derrota. Los perdedores que no se dan por vencidos han tomado la decisión de persistir y, tercetos, se obstinan en sus convicciones” (67). Olavarría se debate entre el primer y el segundo tipo propuesto por la autora, no obstante, parece querer avanzar y mostrar su compromiso con el segundo.

salto al vacío. Sin embargo, la gran paradoja es que para poder escribir es necesario estar escribiendo, aunque ello implique su negación. Tal condición inherente a la escritura, ligada a la precariedad del lenguaje, no es asimilada desde una actitud escéptica sino más bien estoica. En ese sentido, no se resuelve el dilema desde la nada sino que se persiste en la lucha y en la tensión con el pasado sin un afán de reducirlo o sintetizarlo.

La idea de anular casi completamente la acción, y con ello el dramatismo de lo narrado, es lo que da sentido al título en la obra de Díaz Klassen: *El hombre sin acción*. Él aspira a habitar un tiempo muerto, de suspensión y espera. He ahí el diálogo que, como lo hará también Olavarría de modo más explícito, propone su obra con Blanchot: “La denominación tiempo muerto viene del cine, si no me equivoco, y está relacionada con la ausencia de acción en pantalla (...) Pero hay algo que efectivamente está muerto en ese aburrimiento, ese paréntesis existencial en el que único sentido que tienen nuestras vidas está al otro lado de la espera” (126). Se trata, asimismo, de una escritura potencial, que espera llegar a ser pero que aún no es, que permanece en una zona intermedia. Anular significa aquí también despojar lo escrito de contenidos trascendentes.

Por otra parte, una de las autoras que sostienen esta poética de la negación es Claudia Apablaza, a quien podemos poner en diálogo con el trabajo realizado por Ileana Elordi en *Oro*. Ellas superan el estadio amoroso confesional que tradicionalmente se le atribuye a las escritoras –cuestión que ya ha sido ampliamente desmentida hasta aquí– y acaban abriendo otras nuevas ventanas: la reflexión en torno a la historia de la no literatura en el caso de Apablaza –en respuesta a una inquietud relacionada con la problemática del campo–; y los desvaríos existenciales de Elordi, quien se pasea intuitivamente por los trascendentales de verdad, bien y belleza con una naturalidad y soltura cercanas a un estadio pre-científico del pensamiento.

Asimismo, ambas fundan sus discursos desde la base de una escritura que también puede no llegar a ser, una escritura posible o imposible. Esto es planteado de modo explícito en la novela de Apablaza y es también mencionado en el “diario/carta” de Elordi, donde el otro es una posibilidad abierta nunca totalmente concretada: “Un escritor chileno dice que el universo de lo no-escrito siempre será mayor que el de los escrito” (Elordi 30).

Elordi, por ejemplo, cuestiona el concepto de originalidad. Su narradora reconoce que todo cuanto escribe es una copia de otros referentes, particularmente de su padre (la afiliación literaria y cultural pasa también por una filiación natural de padre a hija). Así, la información puede ser duplicada, transmitida y asimilada a nuevas estructuras conectivas. El gesto de la intertextualidad o de la copia es tratado en *Oro* por el vínculo que la narradora/autora sostiene con su padre: “He tomado varios libros de mi casa para copiar sus inicios y comenzar a escribirte, pero ninguno me sirve” (7). Ella toma frases sueltas de un libro que su padre está escribiendo e incluso utiliza algunas de ellas para poder dirigir sus cartas imposibles a su ex pareja. La copia sólo puede darse dentro de esta realidad al fin y al cabo virtual, posible: “Total, la literatura es una realidad virtual que se comparte y te hace caer en cuenta de que lo que a ti te pasa también le pasó a otro, y que no eres tan único, ni estás tan solo” (67). En síntesis, hay una negación de la originalidad y se está subrayando aquella idea de ausencia de escritura delineada por Blanchot.

3. Escritores del margen

En este apartado, agruparemos aquellas narrativas que se corresponden con quienes, por distintas razones, tienden a ubicarse en los márgenes. Desde tales lugares de enunciación, las diferencias genéricas perderán relevancia y la irrupción de lo perverso se dará de modo transversal. Tal como señalara Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* (1980), la abyección produce una nueva cultura:

En la abyección, la rebelión ocurre totalmente en el ser. En el ser del lenguaje. A diferencia de la histeria que provoca, pone mala cara a lo simbólico pero no lo produce, el sujeto de la abyección es evidentemente un productor de cultura. Su síntoma es el rechazo y la reconstrucción de los lenguajes (64).

Este impulso creador y contracultural buscará acondicionar un lugar alternativo a lo impuesto desde el centro. Los narradores encargados de darnos cuenta de tal universo podrán separarse en: los marginales ubicados en la provincia y los “cínicos del margen”. Dentro de los primeros, incluimos a Natalia Berbelagua, Daniel Hidalgo y Cristián Geisse. Posteriormente, en el siguiente subgrupo hallaremos a Constanza Gutiérrez, Pablo Toro y Maori Pérez.

Por otra parte, la epistemología a partir de la cual nuestros narradores se vincularán con este mundo puesto al margen no obedecerá a ninguna de las tres categorías propuestas por Ignacio Álvarez (epicúreos, estoicos y escépticos). Más bien, primará aquí la actitud de los cínicos, aunque esto se manifestará en un cruce entre los epicúreos y los escépticos, pero completamente alejados del estoicismo. En efecto, existe una relación entre el cinismo y la disposición de las capas sociales bajas. Para Diógenes, el cínico por antonomasia, se trata de un talante que responde a la más temprana aparición de la conciencia desclasada y plebeya. Ellos aspiran a un estilo de vida basado en la felicidad, la carencia de necesidades y la inteligencia. He ahí su búsqueda de lo luminoso. Sloterdijk (1983) lo define como:

el impulso que lleva a los individuos a mantenerse a sí mismos como seres racionalmente vivientes frente a las distorsiones y las racionalidades a medias de sus correspondientes sociedades. Existencia en la resistencia, en la carcajada, en la oposición, en la apelación a toda naturaleza y a la vida entera; empieza como “individualismo” plebeyo, pantonímico, desgarrado, preparado para la lucha (*Crítica de la razón cínica* 328).

De ahí que uno de los principales procedimientos de este tipo de narradores sea la actitud irónica y variados juegos donde el narrador podrá referir a los vicios de la sociedad desenmascarándolos, mientras mantenga su posición al margen. Luego, sus recursos o procedimientos predilectos acogerán toda la gama de posibilidades que les aporta la estética de lo grotesco¹²⁰.

Propongo, entonces, la figura del cínico que bien podría sumarse a la conceptualización propuesta por Ignacio Álvarez de clasificar las nuevas narrativas chilenas en función a las epistemología surgidas en la antigüedad clásica. Es un ejercicio, o un procedimiento, que va más allá de un mero uso retórico del lenguaje. Michel Onfray, en *Cinismo. Retratos de los filósofos llamados perros* (1990), lo entiende como una forma de subversión donde el individuo es puesto al centro, esto es, se oponen a los ideales y formas propagados por la mayoría. Se subvierte el orden colectivo para

¹²⁰ Los elementos grotescos que podremos observar en este capítulo serían leído por Slavoj Žižek (2016) como una estrategia elaborada por las clase marginales para perturbar el sentido del decoro de la clase media y alta, a través de aterradoras exhibiciones de brutalidad carnavalesca. En tal sentido, el carnaval opera como una denuncia: “Por supuesto, en ese carnaval no había nada redentor ni emancipador, nada realmente liberador, pero así es como funciona el carnaval. Y lo que significa este goce carnavalesco es que nadie es mera víctima de esta situación” (*La nueva lucha de clases* 110).

proponer uno propio orden de cosas que obedece a una voluntad estética, pues se considera que la ética es más bien una modalidad de estilo. Es por esto que los cínicos proyectan la esencia en una existencia que se vuelve lúdica. En continuidad con el cinismo filosófico del antiguo Diógenes, a los nuevos cínicos les correspondería;

la tarea de arrancar las máscaras, de denunciar las supercherías, de destruir las mitologías y de hacer estallar en mil pedazos los bovarismos generados y luego amparados por la sociedad. Por último, podrían señalar el carácter resueltamente antinómico del saber y los poderes institucionalizados. Figura de la resistencia, el nuevo cínico impediría que las cristalizaciones sociales y las virtudes colectivas, transformadas en ideologías y en conformismo, se impusieran a las singularidades. No hay otro remedio contra las tiranías que no sea cultivar la energía de las potencialidades singulares, de las mónadas (Onfray, *Cinismos* 32).

La relación que Onfray establece entre este grupo y los perros explica la búsqueda permanente de la libertad y la autonomía. Ello engarza con una voluntad de volverse salvajes. Dispondrán, en efecto, de un variado bestiario como marco de referencia vital y creativa. Por ejemplo, la rata se vincula con una actitud escéptica en tanto prefigura un modelo de despreocupación, independencia y libertad; le importa “un bledo la oscuridad y el futuro, absorto en un puro presente sin ramificaciones nostálgicas ni imaginarias” (57).

Pasemos primero a revisar los marginales radicados en la provincia. Recapitulemos: en el acápite dedicado al espacio, mencionamos las características de Valparaíso como una de las principales regiones de las que darán cuenta los autores agrupados a continuación. En un país no federal y donde las políticas de descentralización no han logrado tener un asidero en la realidad, Valparaíso, pese a ser uno de los principales puertos del país, carga consigo el estigma de ser una región pobre, decadente y vulnerable a desastres físicos y humanos.

1. Los provincianos: Geisse, Hidalgo y Berbelagua

Los autores de nuestro corpus que mejor representarán a las clases sociales más desfavorecidas de nuestra sociedad chilena serán Cristián Geisse y Daniel Hidalgo. La obra de Hidalgo, por ejemplo, propone una ley de valores que arroja una mirada crítica frente a la dictadura y el proceso de transición a la democracia que le sigue, el cual muchas veces tiende a reproducir prácticas supuestamente dejadas atrás: el abuso, el

silenciamiento de aquellos deshechos de la sociedad incapaces de encajar con el supuesto esplendor económico que habría de traer la economía neoliberal, la violencia, la pobreza y las malas condiciones de la vivienda. Como hemos de observar en otros autores del corpus, existe la inquietud común de denuncia frente a los hechos de la dictadura. En el primer cuento de su libro *Canciones punks para señoritas autodestructivas*, “Rock and Roll elefante”, el personaje Fredy Carrasco, anti héroe líder de una banda de punk, dedica una canción a una persona que, dice él, ya no está, lo cual despierta la suspicacia del narrador: “...hay tantas personas que ya no están. Y a ese enunciado podían dársele tantas connotaciones como a la figura de la cruz, desde políticas hasta amorosas” (11). De esta forma, dos aspectos aparentemente disímiles, el político y el amoroso, el público y el privado, pasan a estar atravesados por el mismo vector. La decadencia del puerto es exaltada a partir de dicho vector y se negará a ser reducida a una mercancía de signo turístico¹²¹.

A partir de una poética marginal realista, el joven cuentista chileno Cristian Geisse (1977) presenta, en su libro de relatos *En el regazo de Belcebú* (Ediciones Perro de puerto, 2011), escenarios donde la precariedad acaba por distorsionar lo real hasta aproximarnos al registro de lo fantástico. En diálogo con la tradición chilena que va de Manuel Rojas y Nicomedes Guzmán hasta Alfonso Alcalde, la propuesta de Geisse deconstruye el relato realista para vincularse con la angustiante experiencia metafísica de lo fantástico horroroso en el continente. Dicho recurso está al servicio de presentar una ley de valores donde, según ya indicamos en el capítulo sobre el espacio y la importancia de los claroscuros, la oscuridad atribuida a las clases marginales posee una contracara luminosa e incluso se perciben ocupando un ámbito que, precisamente por su abyección, alcanza un carácter extraordinario. De todas las influencias mencionadas, Alfonso Alcalde (Punta Arenas, 1921) será uno de los narradores claves en las filiaciones de este

¹²¹ Son autores que engarzan con la narrativa de Álvaro Bisama (1975), quien describiera a Valparaíso, en su híbrida novela *Caja negra* (Bruguera, 2006; Libros del laurel, 2015), desde aquella misma dialéctica de luz y oscuridad que observaremos aquí: “La verdad es que la poesía intenta develar ese universo negativo que es el peso de la realidad oculta sobre el mundo. Hay lugares donde se revela mejor. Valparaíso es uno de ellos. Una ciudad construida al revés, sin subsuelo, epidermis arquitectónica pura” (162). Luego, en *Ruido* (Alfaguara, 2012), el autor muta a un estilo más narrativista y menos ecléctico, donde nuevamente será el puerto y la provincia el escenario de la historia: “Creemos en una ley óptica que jamás ha sido descrita: la luz de la provincia chilena se traga el tiempo y deforma el espacio, se come el sonido y lo vomita, destiñe los colores, derrite las formas de todas las cosas” (11). El puerto es la extensión del pueblo y es considerado un “parque temático”, los “suburbios de nuestra suburbia” (95).

autor. Más aun, Geisse recopila una *Antología* que intenta reunir toda la obra de este magnánimo autor y la publica en la Editorial Ril el 2014. Considerado uno de los últimos poetas omnívoros y artista en busca de la totalidad, Geisse recuerda en su prólogo que Alcalde habría sido un escritor inseguro, contradictorio, desigual y fragmentario. Vinculado poéticamente a la Generación del 50 (Enrique Linh, Jorge Teiller y Miguel Arteche), con todo lo heterogéneo que este grupo puede llegar a ser, poseerían elementos en común: lo metapoético, las percepciones míticas de la aldea, el acercamiento a lo religioso y las problemáticas de la condición humana. Suicida como sus maestros Pablo de Rokha y Violeta Parra, Geisse lo llama un *outsider*, marginal o lobo estepario. Tras el Golpe de Estado y el exilio, no logra nunca re-insertarse a la sociedad chilena. Pasa momentos de delirios alcohólicos que lo dejan sumido entre fantasmas y confusiones de la locura, tal como ocurre con los personajes de Geisse. Hay quienes lo consideran incluso el primer *beatnik* chileno. Los motes con que Geisse definirá su inclasificable producción literaria se acomoda a la de él mismo: carnavalización, realismo grotesco, miserabilismo y surrealismo popular. Otra definición que aunaría al grupo viene dada por el poeta chileno Gonzalo Rojas, quien subraya que toda la obra de este autor se desvive en hacer patente la cosmovisión de nuestras culturas populares, pero sin mensajes políticos, sin denuncia, ni “compromisos facilones”.

Natalia Berbelagua, a través de un registro diferente y más allá de una inquietud por la clase social, reproducirá la marginalidad poniendo de relieve aspectos como la violencia de género, la pornografía y un apego a los instintos naturales que le asignará al cuerpo un sentido político. Toda la corriente del post-porno y la actual defensa de la pornografía considera dicha práctica como un arma liberadora del cuerpo femenino y masculino que ayuda a re-definir las relaciones de poder entre hombres y mujeres, además de colaborar en la creación de nuevas identidades de género. Como ya advirtieran Foucault en su *Tecnologías del yo* (1996) y Teresa de Lauretis en sus textos sobre feminismo, la sexualidad es uno de los elementos que más sirve a estrategias de poder, dado su carácter de elemento encubierto y principio productor de sentido.

Excurso teórico 3.1: la irrupción de lo grotesco y de lo abyecto

Sabemos, a través del trabajo realizado por Wolfgang Kayser (1957), que el concepto de grotesco se retrotrae a las grutas halladas en las postrimerías del siglo XV en Roma y otros sitios de Italia. En ellas, se descubrieron pinturas ornamentales que mostraban un mundo carente de sentido, caótico y mixturado, donde las plantas se mezclaban con seres antropomórficos. El hecho de que sean grutas ubicadas en el subsuelo es coherente con el sistema de representación que estamos intentando subrayar aquí: aquella parte de nuestro grupo generacional que destacará por asumir mayores riesgos narrativos. Y el símbolo viene dado por la dialéctica que se establece entre lo bajo y lo alto, la subterra y la terra, lo oscuro y lo luminoso: “el fondo oscuro y siniestro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado” (Kayser 19).

Esta definición de Kayser conecta con la que Julia Kristeva (1980) aporta sobre lo abyecto. Se trata de una categoría de sujeto porque no puede identificarse con un objeto, sino más bien con otro excluido que siempre nos está apartando de las barreras impuestas por la cultura. Es ese “peso de no sentido” que se mueve fuera del orden simbólico, el cual “no tiene nada de insignificante y que me aplasta” (9). Lo define, en definitiva, de la siguiente manera: “No es tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (11). Es finalmente la amenaza del otro, lo extraño o lo ominoso, pues la abyección se manifiesta allí donde el otro se instala en el lugar de lo que será el yo. Se trata, en palabras de Kristeva, de un “otro que me procede y me posee” (19). En este punto, lo abyecto de Kristeva re-conecta con la idea de grotesco propuesta por Kayser: “Sólo en su carácter de antípoda de lo sublime lo grotesco revela toda su profundidad. Pues así como lo sublime –a diferencia de lo bello– dirige nuestras miradas hacia un mundo más elevado, sobrehumano, así ábrese en el aspecto de lo ridículo –deforme y monstruoso– horroroso de lo grotesco un mundo inhumano de lo nocturno y abismal” (66).

Tanto Hidalgo¹²² como Geisse nos presentan a sujetos que están en pleno periodo formativo y que viven ese conflicto entre su atolondrado mundo interior y las

¹²² Los personajes de Daniel Hidalgo, con todo ese desparpajo adolescente de puerto a cuestras, parecen identificarse con el resto, la sobra, lo que a la sociedad no le sirve para nada e incluso convendría eliminar.

inclemencias de un entorno hostil. Intentarán precariamente constituirse al margen de una sociedad que los normativiza, pero ello sólo acaba marginalizándolos aún más. Berbelagua, por su parte, nos deja ver un incipiente feminismo a través de sus protagonistas mujeres reveladas frente a masculinidades evidentemente cuestionadas en sus valores de lo masculino.

Locura y hechicería. El universo psicotrópico

En el universo de *En el regazo de Belcebú* de Cristián Geisse, la desesperación y la precaria situación de los personajes, vulnerables ante el efecto del alcohol, el ñache¹²³, las yerbas de los cerros y otros estupefacientes, los arrastra a un estado propio de las literaturas grotescas, a saber, la locura: “El encuentro con la locura es, como quien dice, una de las experiencias primigenias de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida (...) el mundo grotesco causó la impresión de ser la imagen del mundo vista por la locura” (Kayser 224). Con todo, hay una conquista propia tras dicha experiencia demoledora:

Pese a toda la desorientación y todo el estremecimiento producido por los poderes oscuros que están al acecho dentro de nuestro mundo y detrás de él y que son capaces de producirnos el distanciamiento de este mundo, la representación verdaderamente artística nos trae a la vez una secreta liberación. Se ha divisado lo oscuro, descubierto lo macabro y pedido explicaciones a lo incomprensible. De estos hechos se desprende nuestra última definición: la confianza de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo (Kayser 228).

En efecto, todos los personajes de *En el regazo de Belcebú* están narcotizados o locos. He ahí la conexión con lo diabólico, pues parecen como poseídos por el demonio. Parecen

Patricia Espinosa llega a calificar su narrativa como una de estética excremental (*LUN* 24 de junio 2011): “Hidalgo trabaja con una estética de aquello que la hegemonía social considera excremental. Sus relatos acontecen en un Valparaíso degradado, sucio, con ‘olor a meado, a pelo de perro mojado’, ajeno a cualquier imagen del Chile arribista” (en línea). Tal como lo hará Pablo Toro con sus hombres maravillosos y vulnerables, lo que aquí se nos desnuda son masculinidades frágiles y alejadas de cualquier modelo de virilidad tradicional o patriarcal. La aparente machista referencia a “señoritas autodestructivas”, explica Hidalgo, en realidad está siendo desplazada a lo masculino: “...es porque el libro está lleno de tipos que de alguna manera están destrozados y que no pueden romper con ese pasado, y que están siempre con la idea de relaciones un poco enfermizas” (*Mercurio Valparaíso* 28 marzo 2011 en línea). En definitiva, no se trata de señoritas sino de señoritos fuera de toda norma o guía, nómades y deshabitados por dentro.

¹²³ El ñache es una comida de origen mapuche consumida en Chile, que se prepara con sangre fresca de animal y diversos aliños. Aquí se le imprime además un efecto narcótico que permite compartir una alucinación colectiva.

realizar un pacto con él a cambio de poder acceder a universos sagrados que les permitan escapar del aburrimiento y la miseria de la realidad propia.

Así lo vemos, por ejemplo, en “Marambio”, donde el protagonista hace un pacto con el diablo para poder convertirse en un artista, ya que sólo quiere tocar el saxo y sabe que en la pobreza en la cual viven ello sería imposible sin una ayuda del “más allá”. Hay algo más evasivo y menos conectado con el contexto inmediato en este autor, pero que sin embargo encubre y deja latente la atrocidad de este. La alusión a Belcebú se aclara al principio del texto, por medio de un epígrafe de Malcolm Lowry (1909). El estado etílico se asocia a lo diabólico: borrachos que despiertan al amanecer farfullando en el regazo de Belcebú. El nombre hebreo Belecebú alude a una divinidad filistea y quiere decir “El señor de las moscas” (retomado por el escritor William Golding, 1954) o “El señor del abismo”, en referencia a lo oscuro y lo sórdido. En la literatura cristiana se le llamó “El Príncipe de los Demonios” y, en efecto, tradicionalmente fue puesto en el triunvirato de lo demoníaco: Lucifer, Satanás y Belcebú. Todo este imaginario es traído a colación para subrayar la condición maldita y de excluidos que transversalmente caracterizaría a la mayoría de los personajes del libro.

En esta lógica evasiva, el elemento que estará más presente serán las drogas. Aparecen así distintos tipos de narcóticos, todos ellos caracterizados por lo infernal: los tonariles, definidos como una suerte de tortura mental autoinducida; el ñache, que supone un sentido de colectividad y de sueño común en la medida que permite a los consumidores tener exactamente la misma vivencia; la yerba loca, que crece en el campo y que tiene a los animales “desesperados buscando esos arbustillos de colores para drogarse” (75), lo cual luego termina afectando a quienes se coman este ganado; y el alcohol con su consecuente crisis de abstinencia, llamada en el cuento homónimo “el cachúo”, crisis nerviosa que sella una alianza entre la bebida y el miedo –“El trago termina poniéndote tiritón, inseguro, espirituado” (91)¹²⁴.

¹²⁴ Sus crisis de abstinencia son vividas como una posesión demoníaca, una “esquizofrenia alcohólica”. La búsqueda casi metafísica de una sabiduría o redención, que permita al protagonista llegar a una verdad esencial capaz de brindar la posibilidad de liberarse de su educación mediocre, termina más bien bordeando la locura y el patetismo¹²⁴. Su deseo de permanecer alejado de estados de lucidez se conecta con un afán por desprenderse de los prejuicios y convencionalismos que la sociedad nos impone por medio de sus instituciones reguladoras y socializantes. Hay una persecución casi desesperada de la libertad, porque la hostilidad del entorno resulta opresiva: “tenía la convicción de que una vez que me hubiese desprendido de todos los velos, la vida como la conocía dejaría de ser tal: por fin estaría ante la realidad desnuda, tocaría el

Aquí las drogas evidentemente operan a contrapelo de la industria farmacéutica y, por lo mismo, resultan mucho más devastadoras en tanto escapan a cualquier tipo de control. Ellas no caen en ese paradigma de supuesto bienestar y control de la felicidad asociado a las drogas psiquiátricas. Su incursión en el mundo de las drogas es experimentada como un padecimiento, pues no parecen tener otra opción. Aun así, en lugar de ser salvados de ese poder castrante, quedan expuestos a un peligro inusitado y muchas veces irreversible.

Con todo, hay una superioridad moral atribuida a esos universos a los que la droga te transporta, aunque ello conlleve un costo como si de un peaje se tratara. Observamos personajes vagabundos –como el Aniceto de Manuel Rojas– que sortean las sorpresas del puerto y experimentan tal sobrevivencia con cierto valor heroico. Para Ignacio Álvarez (*Letras en línea* 5 de noviembre 2012), esto se relaciona con una moral engarzada a la tradición de Rojas. Ella parece decirnos que no hay que juzgar a las personas de buenas a primeras, sino que suspender el juicio para más adelante o incluso clausurarlo por completo: “Reconozco aquí la ética alegre de Manuel Rojas, esa misma elemental apertura al prójimo que Aniceto Hevia utilizaba para conocer y hablar con quien sea sin ponerle encima el pie de su prejuicio” (Álvarez en línea). En “¿Has visto un Dios morir?”, el protagonista quiere llevar a su abuelo a probar el ñache porque está convencido de que así podrá rememorar su experiencia de comunicarse con los dioses e incluso verlos morir. El ñache, por otra parte, los conecta en un sentido de colectividad: “Lo cuático es que todos esos locales de ñache están conectados: toda una red subterránea a los que se puede llegar entrando por distintos tugurios” (25). Es una vivencia sublime que los aguarda, pese a toda la suciedad que tienen por dentro y que es co-relato de la del entorno, además de erigirse como una forma de resistencia. Se invierte el sentido de lo marginal o periférico situándolo como una posición privilegiada asociada a una suerte de vitalismo de lo monstruoso. Ahora bien, la experiencia llega a ser tan demoledora que finalmente el abuelo queda sin habla para siempre y casi muere de un ataque al corazón. Ello demuestra que no hay elemento que pueda salvarlos ni disfrazar el entorno en el que

corazón de la verdad y podría partir, ser libre, ¿libre de qué? No tengo idea” (*En el regazo* 102). Se le intenta asignar al alcohol la dignidad de un objeto sagrado y a la borrachera la calidad de una experiencia espiritual no mercantilizada.

viven los personajes de esta historia. Y esa fatalidad parece ser la tónica de todas las historias que rondan a estos autores porteños.

La misma aparente iluminación, aunque fatal, se dejará ver en el argumento que sigue el cuento “San Isidro en llamas”, y que aparece en *El infierno de los payasos* (2013). En un principio, pareciera que en este perdido pueblo al que casi se lo come el desierto, el alcohol pudiera sacar a los habitantes de sus miserias: “Como nosotros estábamos contentos, ya nos reíamos fuerte y la miseria de esta vida nos parecía más aceptable” (Geisse, *El infierno* 11); a pesar de que luego la resaca produzca una mezcla de tristeza, miedo y culpa que viene en mayor medida dada por la formación religiosa de quienes viven en San Isidro. Tal como sucediera en los cerros de Valparaíso, este narrador, que trabaja dándole un ataque directo al corazón de la provincia –según comenta Daniel Hidalgo en la contratapa de *Ñache*–, sabe que los prodigios naturales condenan a la gente a una condición precaria. Así sucede, como ya hemos visto, con los incendios forestales. No obstante, la historia narra aquí un incendio provocado por un amigo del protagonista, producto de una visión alucinógena inducida por el chamico, una planta que crece en zonas áridas y que puede llegar a provocar la locura perpetua. Lo que sigue a este hecho es un mal que recaerá sobre toda la colectividad, una sequía interminable. Hay una fatalidad que marca a un lugar donde la realidad es incluso peor que las pesadillas: “San Isidro estaba maldito y muchos de nosotros seguiríamos viviendo con el diablo pegado en el espinazo” (23).

Tales misteriosos mundos a los que la droga transporta tendrán muchas veces relación con la hechicería. Ello se resuelve por medio de una eficiencia simbólica que no responde a una ley causal, sino al vínculo simbólico entre los hombres y su medio: “El curandero o el encantador de fuego no tienen ningún conocimiento del cuerpo humano sino que disponen más bien de un saber –hacer adquirido gracias a la transmisión de un antiguo curandero o por un don personal” (Le Breton 86). El mal que pueda aquejar a un cuerpo variará de manera radical en las concepciones indígenas que aparecen, por ejemplo, en “¿Has visto un Dios morir?” respecto a la occidental: “Porque para el occidental, en efecto, si alguien tiene un mal no visible, será porque hay algún proceso de deterioro interno. El mal está representado en el tumor. El tumor es la basura que nos contamina. Mientras que para el indio el síntoma desconocido del cuerpo remite a una

causa espiritual. Un espíritu que vino de fuera causó el mal” (134). Esto nos despoja de la culpa individualista que, por ejemplo, tiene toda la concepción capitalista en torno al cáncer en nuestra sociedad. Hay una responsabilidad social e incluso ancestral en cualquier mal que le aqueje a los miembros de una comunidad. El casi infarto que sufre el abuelo del protagonista, en tanto consecuencia de una vivencia colectiva, responde también a una responsabilidad compartida¹²⁵.

Ahora bien, muchas veces el uso de las drogas estará ligado a una condición de precariedad que expone a los sujetos a situaciones de extrema violencia, especialmente en los cuentos de Hidalgo y en menor medida en los de Geisse. Esta última tiene que ver con la dificultad de sostener la masculinidad dentro de una sociedad que exige una virilidad siempre puesta en peligro, bajo sospecha. La violencia con la cual se caracterizarían muchos de sus personajes viene dada por una condición social, un entorno y determinadas posibilidades formativas y educativas. En Hidalgo, las pandillas de adolescentes viven expuestas a barrios miserables y al hastío de unos días sin sentido, donde lo único que pueden hacer es consumir estupefacientes —que no involucran un viaje metafísico o espiritual, como puede suceder en algunos casos en Trabucco y Geisse— y robar para sobrevivir. Así se deja ver, por ejemplo, en el cuento “Barrio miseria”: “Ya son demasiadas muertes, demasiados asesinatos, demasiada violencia. Tanto que ya nos estamos acostumbrando” (*Canciones punk* 52). Se quiere representar un lugar donde la muerte viene arrastrándose desde la dictadura y no sería extraño, nos dice el protagonista, que todos acabasen con una bala en medio de la frente. Hay, con todo, una reivindicación de su condición; jóvenes nómades que viven bajo las convicciones de una actitud punk y subversiva ante la sociedad, como se subraya en el relato “Rock and roll elefante”: “Un raza mutante viviendo en las alcantarillas, en las sombras de los

¹²⁵ Otra novela que explora en estos elementos grotescos supersticiosos es *Nancy* de Bruno Lloret (1990). Desde su representación marginal, los personajes son sacados a una errancia por campamentos, playas desiertas y poblaciones ubicadas al norte del país (incluso llegan a Bolivia). El espacio de la casa se vuelve asfixiante y abusivo, por lo que Nancy debe huir a la intemperie en una suerte de viaje picaresco. Sobre la casa pende una maldición que se asocia, como trasunto de una precariedad de clase, con presencias oscuras místicas donde la realidad es distorsionada a favor de lo onírico y lo mágico: “Una pesadilla normal era que en la noche la casa era inundada por estas brujas de color de oro, con las tetas colgando bajo sus vestidos y pelos en los sobacos. Con zarpas afiladas y llenas de anillos me tiraban de las patas y me llevaban a vivir a su campamento. A veces, en la pesadilla, terminaba mendigando con el resto de los niños raquíticos que habían sido secuestrados y recorría Chile de norte a sur, escapando del invierno” (32-33).

desechos y las sombras de una sociedad que ya colapsa, todos una misma subraza” (*Canciones punk* 19).

En el relato “Silencio hospital”, la única forma que tiene un hijo de lograr que atiendan a su madre enferma es ejerciendo la violencia. Las mismas armas que usa para poder robar en supermercados, en su calidad de guardia de seguridad y usando a su favor de forma coludida su posición, son usadas aquí como un grito desesperado frente a una sociedad que permite que sus enfermos mueran simplemente por ser pobres. En el pequeño consultorio del puerto no pueden salvarla porque no tienen cómo operarla y, por lo mismo, no son capaces de hacerse cargo de la gravedad de la situación. Prefieren no ver lo evidente, o bien silenciar aquello que en la sociedad instrumental constituye un deshecho o una sobra. Finalmente, aunque sea de modo indirecto o involuntario, el sistema logra su propósito de deshacerse de lo “inútil” porque luego de que muere la madre y Rubén dispara al aire en actitud de rebeldía, este se termina suicidando.

En relación a las biopolíticas¹²⁶, lo que nos plantea este cuento es también el control que existe sobre la muerte. Ella también resulta funcional cuando se trata de eliminar los deshechos y los elementos improductivos de la sociedad. Si la enfermedad se considera constitutiva de la especie humana e inherente a ella, lo cual nos ubicaría a todos en una posición de virtualmente enfermos; en escenarios marginales, la fórmula trae

¹²⁶ La definición que Foucault nos entrega del biopoder en tanto diagnóstico de las sociedades industrializadas apunta a la adquisición de poder sobre el hombre en cuanto ser vivo. La población se convierte en un problema político, por lo tanto, las biopolíticas pasan a ser la manera cómo se intentó, desde el siglo XVIII en adelante, racionalizar los problemas propuestos a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos en población: salud, higiene, natalidad, razas. Esto es complementado con otras instituciones de encierro –médicas, educativas y administrativas– como escuelas, hospitales y prisiones. En ella se interioriza la vigilancia mediante castigos normalizadores, además de ordenar racionalmente el tiempo y la distribución de los cuerpos en el espacio. En *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (1976), Foucault comienza a esbozar el concepto de biopolítica aunque no lo llame directamente de tal modo. El siglo XVIII es acusado como la edad de la represión y allí donde el comportamiento sexual, por ejemplo, es convertido en una conducta económica y política concertada; que debe ser dicha a través de exhaustivos dispositivos discursivos. En cuanto tales, el poder jugará un rol fundamental como estructurante de los discursos¹²⁶. Ya en las postrimerías del siglo XIX, nace una tecnología nueva del sexo: “Por mediación de la medicina, la pedagogía y la economía, se hizo del sexo no sólo un asunto laico, sino un asunto de Estado; aún más: un asunto en el cual todo el cuerpo social, y cosificado uno de sus individuos, era instado a someterse a vigilancia” (120). Los discursos en torno al cuerpo también vienen determinados por una condición de clase. Foucault nos advierte que para dotar de cuerpo a los sujetos más marginales, que él llama bajo la nomenclatura del XIX “el proletariado”, se hace necesario el conflicto: cohabitación, proximidad, contaminación, epidemias, prostitución, enfermedades venéreas. El control, entonces, es ejercido por la burguesía y lo sexual es monopolizado por ella. Sin embargo, aquí observaremos una re-apropiación de lo corporal y de la carne precisamente por aquellos sectores ubicados al margen.

aparejada consigo una muerte temprana y una desviación estándar de las estadísticas que anuncian un aumento en las expectativas de vida. La privatización de la salud nos enfrenta con mayor brutalidad a la tragedia fáustica de la obsolescencia, pues se asume con ella las exigencias de la competitividad: “Se trata de un escalón más en el proceso de privatización del destino: la salud se convierte en un capital que los individuos deben administrar, eligiendo consumos y hábitos de vida, haciendo inversiones convenientes y calibrando los riesgos que estas puedan implicar” (Sibilia 253). Es evidente que para el hijo de “Silencio hospital” no existe ni siquiera la opción de elegir mejores hábitos o consumos de vida. Su situación vital es vivida como una condena y aparcada bajo un lacerante silencio.

Lo animal y lo monstruoso

Lo animal es puesto en directa relación con lo abyecto por parte de Kristeva. Corresponde a aquello que nos confronta con los estados frágiles donde el hombre erra y conecta con las sociedades primitivas y a un imaginario donde la animalidad aparece vinculada, por ejemplo, al sexo y al asesinato.

Lo monstruoso —que consideraremos en directo diálogo con lo animal—, según plantea Pilar Pedraza en *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo* (2002), es una característica que viene contenida en el mismo cuerpo; más allá de la adscripción a una dimensión de lo bajo. El sujeto lo lleva dentro y sus metamorfosis lo conducen a él: “Los lugares del monstruo no son ya las tinieblas, el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incumba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo eternamente” (35). Por lo demás, el monstruo posibilita la existencia de un híbrido en donde pueden combinarse simbióticamente pares de categorías opuestas sin caer en una moral maniquea. El narrador de “Has visto un Dios morir?” de Geisse nos viene a dar cuenta de esa bífida condición: “los hombres somos chimpancés desquiciados que aprendimos a hablar, nos gusta mucho la sangre, es nuestro vicio y no hay vuelta” (34).

En efecto, se produce una mezcla entre lo animal y lo humano, en una confusión de dominios que permite la entrada del desorden y la desproporción, la hibridez de

elementos disímiles y la confusión entre la razón y el instinto. Ello da cabida a lo monstruoso. El cuerpo grotesco se opone al cuerpo moderno. Si este último tiende a ordenar y separar claramente los elementos, el primero opta por la fusión, el gasto y el exceso. El cuerpo grotesco, por lo demás, se relaciona con el carnaval y aquel sentido colectivo que hemos venido subrayando. David Le Breton (2002) escribe a partir de Bajtín y subraya las ideas de fealdad, monstruosidad y absurdo: “El cuerpo grotesco está formado por salientes, protuberancias, desborda la vitalidad, se entremezcla con la multitud, indiscernible, abierto, en contacto con el cosmos, insatisfecho con los límites que constantemente transgrede” (31). La propiedad sobre sí, o la unidad singular, se desbarajusta cuando el cuerpo y el sujeto se enfrentan a la realidad colectiva del *antrophos*. Desde la concepción moderna, en tanto, el cuerpo tiende a ser diseccionado, atomizado o simplemente relegado a un segundo plano. Se le pretende abolir o borrar, en tanto se le asocia con el lugar de la caída. Dentro de los procesos de racionalización, se vuelve tan ajeno que tiende a asociársele con un animal inaprensible alojado en el corazón del ser.

En Geisse, la animalización se utiliza como un procedimiento para subrayar una condición marginal que no necesariamente se vincula con la clase, sino más bien con un rol menospreciado dentro de la organización social y desechado por disfuncional. En el cuento “Nuco” (*El infierno de los payasos*), por ejemplo, todos los personajes poetas están representados por animales. Gabriela Mistral aparece como una lechuza y un amigo homosexual de quien el protagonista quiere dar cuenta contando su historia es una iguana negra de atormentado espíritu. La exclusión por ser parte de una minoría no sólo remite a la inclinación sexual, sino al oficio de poeta. Para el narrador, ello por sí mismo te ubica en un lugar de vulnerabilidad: “Y en un pueblo lleno de huasos brutos, de viejas cahuineras, de alimañas peladoras, algo así no es nada fácil. Yo no era homosexual, pero era poeta, que es algo similar” (49)¹²⁷. De allí que no todos los personajes de este espacio referencial estén conformados por animales, pero sí aquellos que ocupan un lugar de subalternidad: mujeres y poetas. Más aun, el narrador define su antiguo manifiesto o poética desde su animalidad. Pretendía, con ello, salvar espiritualmente a la animalidad

¹²⁷ El sustantivo “vieja” quiere decir señora de mayor edad, mientras que los adjetivos “cahuineras” y “peladoras” remiten al mismo sentido del chisme o el cotilleo que suele darse en pueblos chicos y endogámicos. Los huasos son los hombres de campo y las alimañas alude a las fieras o bestias.

mediante la poesía. Aquel elemento mesiánico se conecta con todo ese universo mágico y espiritual desde el cual Geisse trabaja, ya sea a través del mundo de las drogas o el arte. En ese cruce entre el poder trascendente de la palabra y la animalización de los personajes, se produce un enaltecimiento de la monstruosidad y la diferencia. Geisse coqueta con lo demoniaco en tanto una alegoría de todo lo invertido, escondido, misterioso y fuera de lo ordinario. Precisamente desde allí se produce la dialéctica entre la oscuridad y la luz. Y ello se manifiesta por medio del mismo procedimiento de ir negando términos para acabar superándolos: “No sabe lo importante que son para mí... ángeles; qué ángeles, arcángeles son; qué arcángeles, demonios, demonios radiantes y hermosos son” (*El infierno* 57). Pese a lo visionario y especiales que puedan resultar los marginales personajes de Geisse, su destino siempre se cruza con la fatalidad. En el relato, el poeta homosexual César, la iguana negra, muere de sida y así como la luz lleva implícita la oscuridad, “la belleza esconde el horror”¹²⁸.

¹²⁸ Un texto de un autor que escapa a esta categoría pero, sin embargo, es narrado desde el lugar de la abyección, es la tercera entrega de Francisco Díaz Klassen, *La hora más corta* (Alfaguara, 2016). Aquí desarrolla lo que él mismo llama una poesía de la decadencia cercano a un realismo sucio, con el fin de indagar en lo abyecto y en lo corporal, pero a partir del sentimiento humano del tedio. Una pareja joven de chilenos comparte piso en Nueva York. Ella trabaja y él supuestamente está terminando de escribir una tesis de post-grado, pero lo cierto es que pasa todo el día encerrado en el lugar haciendo prácticamente nada, sólo dejando llevar su neurótica forma de ver el mundo: “Nunca he dejado de buscar etiquetas y símbolos que me ayuden a soportar el tedio” (64). Se ve sucumbido en la decadencia y una sensación de fracaso. Lo único que parece restarles es su relación sexual, la cual ni siquiera está basada en la penetración y el contacto físico e íntimo entre ambos. Optan por otro tipo de contactos más mediatizados y de menor comunión. La otra obsesión del protagonista, cuya voz aparece en tercera y luego en primera persona – haciendo un juego de personalización y despersonalización durante toda la novela – son las ratas que rondan el edificio. Tal nivel de precariedad física y emocional acaban afectando la relación y el personaje es abandonado por su novia. Su paranoia respecto a la amenaza de las ratas va, entonces, en aumento: “Después de comer se me ocurrió que los síntomas que he estado experimentando coinciden con los de una de las enfermedades que transmiten los desechos de las ratas. La fatiga muscular, la pesadez, los dolores de cabeza. También podría ser un resfrío” (84). Hacia el final de la novela, el chico se siente contagiado. Ello le provoca delirios en que se ve a sí mismo teniendo sexo con su ex mujer, al tiempo que ve cómo tres ratas se lo están devorando.

En este ámbito encerrado, claustrofóbico y algo decadente, el personaje y las ratas son homologados: esclavizados a sus necesidades básicas y al cuerpo. Se produce un proceso de progresiva deshumanización y animalización: la pareja tienen un sexo desangelado mientras, por ejemplo, ven noticias violentas pasando por la televisión. Como ya adelantábamos, nunca hay penetración directa o consumación. El procedimiento que elige Díaz Klassen en esta novela es un realismo grotesco animalizado. El protagonista es como una rata: carnívora, sexualizada, le teme a las personas, urde estrategias y métodos para siempre volver a los espacios de los que busca apropiarse: “Leo que le temen a las personas; eso descarta en principio ataques violentos. Pero no es cierto que no sean carnívoras, como se cree. Se sabe de casos en los que han atacado, hambrientas, a los vagabundos del metro. Les comen los ojos y las orejas y las narices y los dedos de las manos. A las mujeres las tetas, a los hombres el pene. Todo lo que sobresalga, haga bulto, cuelgue. Cuando una rata está desesperada resulta impredecible. Su saliva funciona como anestésico. Al menos en teoría una persona podría no darse cuenta de que está siendo devorada por una rata.

En la novela *Ricardo Nixon School* –versión ampliada del cuento “La hora del quiltro”–, la aparición de un alumno perro en la última parte del relato, que además deja embarazada a la alumna que el narrador quiere y desea, quiebra la historia y saca a los personajes de la caricatura de un colegio público, donde el protagonista ejerce con mucha dificultad como profesor de lenguaje. Las masculinidades son animalizadas para subrayar la violencia con que pueden llegar a actuar los niños de ese colegio de dudosa calidad y bajas expectativas de futuro. Aquellos se mueven como una jauría de perros, y el profesor también tiene una jauría de secuaces que lo ayudan a defenderse: “No era un perro grande, pero era sorprendentemente fuerte. En un momento, me agarró con su hocico lleno de colmillos un poco más abajo del hombro (...) Cojeaba de una de sus patas delanteras. Yo tenía toda la ropa llena de sangre y me estaba sintiendo muy debilitado. Sin duda el que seguía era el último asalto. —Esperaba más de ti, Terri. Peleas como un poeta —le dije” (*Ricardo Nixon School* 123). De esta manera, el protagonista establece una polaridad, que se mueve en el marco de una dicotomía clásica continuamente parodiada, entre la virilidad violenta y la sensibilidad que parece ser terreno de artistas cuyas posibilidades formativas son mayores. En el extremo de aquel polo se ubicarían casi sagradamente los poetas, a pesar de que el protagonista lo adjudica a una debilidad.

Desde el comienzo del cuento se anuncia la llegada de un nuevo alumno al curso: un perro. Hacia el final del mismo, el protagonista profesor observará a este perro junto a toda su jauría y se referirá a Valparaíso como el patrimonio de la perrunidad: quiltros lanzados a la calle sin mayor destino que la vagancia. Ahora bien, lo luminoso aparece aquí cuestionado. Aquel concepto de libertad que celebrara Manuel Rojas, asociado a la libre e indeterminada errancia del pobre, no acaba por convencer al narrador:

Pobres perros sin dueño. Qué van a ser pobres. Felices son. Pasan hambre, tienen tiña los atropellas, los matan para dárselos a los leones de los circos pobres, los atrapan para el 21 de mayo y los duermen para que no molesten en los desfiles, pero son libres. Qué van a ser pobres, son libres. Igual mueren de muertes espantosas más temprano que tarde. Qué van a ser libres, son pobres (163).

El método es el siguiente: la rata sopla sobre la piel y la zona queda insensible. Entonces la rata muere. Luego sopla de nuevo y vuelve a morder. Y así” (Díaz Klassen, *La hora* 104). Ese método de la rata es precisamente el que parece estar urdiendo el autor: busca insensibilizar y provocar, desde una actitud cínica donde lo único que importa es satisfacer sus necesidades más inmediata y cultivar su individualidad.

No obstante, al menos se propone la discusión y la tensión dialéctica entre la libertad y la pobreza. Hay un diálogo interno incapaz de adscribir a una respuesta única y definitiva. Si la luminosidad no es total, se alcanza a percibir al menos un claroscuro¹²⁹.

Lo pornográfico y la sexualidad

Ya en el siglo XVIII, el sexo dejó de ser un mero asunto laico, sino que además se convirtió en una materia de Estado: todo el cuerpo social y cada uno de sus individuos era instado a vigilarse, mediado por la medicina, la pedagogía y la economía. Lo que hace la literatura, y en específico los autores de este capítulo, es deconstruir estas trampas de la biopolítica. Porque si bien el discurso transporta y produce poder, reforzándolo; también lo expone, lo mira, lo torna frágil y permite detenerlo. De Lauretis nos recuerda que, tal como ocurre con la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, comportamientos y selecciones sociales. La autora italiana toma como

¹²⁹ La narradora de *Incompetentes* de Constanza Gutiérrez se ve a sí misma y a su grupo de compañeros de curso tan disminuidos e insignificantes frente al mundo que buscará representarlos también a través de una animalización. Sara, una de sus pares, solía tener una obsesión con los insectos. Construía prolijamente insectarios de abejas, saltamontes o incluso escorpiones: “A veces parecía que no pensaba en otra cosa que en los insectos, y tenía una teoría basada en el comportamiento de éstos para cada uno de nuestros problemas, pero desde hace un tiempo ni entra al laboratorio” (9). La precariedad llega al punto en que ya incluso como animales invertebrados o insectos se les tiende a anular y eliminar. A pesar de ello, los animales son capaces de generar mayor empatía que las personas. A Matías, el enamorado de la protagonista, lo único que logra enternecerlo y movilizar sus sentimientos son los gatos. En tal línea felina de denominaciones, la protagonista y sus compañeras de colegio se harán llamar a sí mismas “las hienas”. Su actitud salvaje se refleja en el hecho de que hayan pretendido atacar a Gómez, el chico con más dinero – tal vez el único con una buena situación– dentro del colegio, quien despierta un gran odio que les impide solidarizar con cualquiera de sus problemas, ni siquiera cuando este, algo avergonzado y preocupado, les cuenta que ha encontrado en el computador de su padre una foto de una mujer con pene: “A veces fantaseábamos con reunirnos y golpearlo entre todas las hienas chicas, pero eso nunca pasó” (Gutiérrez 27). Su deseo animal es finalmente reprimido y abolido. Si establecemos una relación entre *Incompetentes* y la novela de Geisse, a través del vector común de la animalización grotesca, podemos notar que la actitud cínica será más aguda en el primer caso, cuyo recurso irónico permanecerá alejado de la crítica social y la sátira propuesta por Geisse. Aquí aún habría una crítica propia de la sátira. Una ironía militante que establece relaciones extratextuales, es decir, con la historia y con el entorno –la crisis de la educación en Chile. Se vale, en palabras de Ballart, de “un cinismo desvalorizador, consecuencia directa de la naturaleza extratextual de sus motivaciones, que hallan cabida en el mundo libresco sólo como pretexto para una crítica que busca trascender lo literario” (420) En Constanza Gutiérrez, en cambio, se trataría más bien de un cinismo total frente al tema de la educación. Un fenómeno que opera más bien de modo intratextual, creado por el universo de la ficción y donde “el escritor goza de una absoluta libertad, pudiendo llegar a convertirse en el engranaje que mueve la gran máquina de la obra” (427).

referente a Foucault, pero al mismo tiempo lo supera puesto que él no estaría considerando aspectos relativos al orden del género:

Podríamos decir que el género, como la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es el ‘conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales’. Como dice Foucault, debido al despliegue de ‘una compleja tecnología política’. Pero va más allá porque su concepción crítica de la tecnología del sexo olvida la solicitación diversificada a la que ésta somete a los sujetos cuerpos masculinos y femeninos (De Lauretis, *Diferencias* 35).

En síntesis, y como ya hemos venido insistiendo, el género será entendido como una representación. Y sigue siendo construido y deconstruido a través de la historia y sus distintos campos culturales: desde la época cristiana, pasando por los aparatos ideológicos del Estado, y también, lo cual nos interesa especialmente, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas y en las teorías radicales de la vanguardia. Más aun, incluso en el feminismo¹³⁰.

En efecto, uno de los elementos fundamentales del grotesco, dada la importancia que se le asigna al cuerpo, se desprende del lugar que ocupa en Berbelagua la sexualidad e incluso la pornografía. Como observamos en *Valporno*, lo pornográfico funciona como encubrimiento y juego con el deseo. En su análisis del cinismo, Sloterdijk señala:

En nuestra civilización, la sexualidad sigue siendo vista a través de un punto de mira primariamente pornográfico como si hubiera todavía algo que espiar, encubrir o trasladar. Se aspira a una libertad sexual a través del nudismo y la promiscuidad. Efectivamente, prohibición y encubrimiento son los mecanismos de muelles del deseo que siempre tienden de lo dado a lo otro. Por eso, el nudismo y la sexualidad promiscua tienen ambos un componente subversivo digno de investigación. Ellos destruyen el escenario, los decorados entre los cuales se mueven los deseos en sus entradas en escena. Allí donde todos desde el principio se desarman, desvisten y se hacen accesibles, las fantasías generadores de deseo de prohibición, oscuridad, metas lejanas, quedan en el vacío (Sloterdijk, *Crítica a la razón cínica* 499-500).

¹³⁰ Las subjetividades puesta al margen se valen de una mayor libertad a la hora de enunciarse sexualmente. Foucault considera que existiría entre ellas una mayor libertad sexual: “las clases bajas gozaron de libertad en este aspecto porque no representaban una amenaza mientras las clases dominantes pudieran mantener su predominio. La preocupación primordial no era de tipo moral, sino que la estricta vigilancia de las prácticas sexuales permitía que se reprodujera el modelo social sancionado y así se preservaba la hegemonía de las clases dominantes” (Foucault citado en De Lauretis 104). La autonomía de este grupo va ligada a la inestabilidad del sistema social en el cual se ven insertos.

El cuerpo es finalmente subversivo en una sociedad altamente paranoica. Es un campo de batalla de la medicina operativa y preventiva¹³¹.

Valporno muestra distintas formas de lo abyecto que pululan en la ciudad de Valparaíso; de ahí se desprende el título. La primera parte de la denominación, “Valpo”, lleva un nombre propio, no obstante, podría estar haciendo referencia a cualquier ciudad pues, como señala la escritora chilena Pía Barros (1956) en el prólogo: “estos textos solo pueden ser urbanos, solo son posibles en la ciudad, estas parejas o relaciones excitantes o apáticas tienen esa cáscara de las ciudades que se fagocitan a sí mismas en cada esquina” (Berbelagua, *Valporno* 5). Luego, la segunda parte del título, “Porno”, resulta engañosa, porque en estricto rigor no se trata de pornografía al modo como la entendiera, por ejemplo, Baudrillard¹³². Son cuentos que no tienen esa carga de conservadurismo del primerísimo primer plano que finalmente termina censurando lo erótico de la escena y anula al cuerpo humano bajo una forma casi indistinguible, sino que más bien se trata de obscenidades mostradas sin trabas morales y en toda su complejidad. Se asemeja a un plano abierto que, una vez más, no pretende conducir la mirada ni sobredeterminar al lector. Las protagonistas son todas mujeres delineadas bajo un incipiente feminismo que las reivindica y potencia frente a hombres fracasados: vulnerables al extremo, mendicantes de cariño, perezosos, cesantes, abusadores o violentos militares en descenso.

¹³¹ En *La voluntad del saber* (1976), Foucault ya se habría referido a una “implantación perversa” que habría comenzado entre el siglo XIX y el XX con una suerte de “destape” y que acaba reforzando la diversidad también en términos sexuales. Corresponde a lo que él llama “la edad de la multiplicación”: “una dispersión de las sexualidades, un refuerzo de sus formas diversas, una implantación múltiple de las ‘perversiones’. Nuestra época ha sido iniciadora de heterogeneidades sexuales” (38).

¹³² Baudrillard, en *Cultura y simulacro* (1978), entiende la imagen pornográfica tradicional como una hipertrofia de lo erótico. Los primeros planos, antes que sugerir eróticamente su referente, lo que buscan es censurarlo desde un juicio que tiende a ser más bien conservador. En la misma línea, se ubica Brücker, quien rechaza lo pornográfico por su carácter masculino y reiterativo: “las mujeres están retratadas en fragmentos y no como sujetos enteros; las imágenes individualizan ciertas partes del cuerpo femenino (y del masculino, como veremos), que se consideran esenciales para el placer, olvidando otras y sobre todo, eliminando el conjunto. Pero la imagen del hombre tampoco no lo individualiza; se concentra exclusivamente en su órgano sexual, y su rostro no aparece casi nunca (el de la mujer sí, porque se convierte en el único medio para afirmar su placer, mientras que el del hombre se manifiesta por signos externos). Además, el cine pornográfico tiene una concepción cuantitativa —que podríamos llamar “capitalista”— del placer: cuántas veces, cuanto más grande, cuantas más personas... Trata el placer como el dinero: se puede contar, rehuendo toda sentimentalidad o psicologismo y dando una visión mecanicista de la sexualidad y del mundo en general” (citado en Segarra 164).

Las estrategias de la biopolítica se han vinculado históricamente con el proceso civilizatorio que, a propósito de la autoficción, comentamos de la mano de Norbert Elías. La emergencia de un yo civilizado capaz de distinguirse de esos otros con los que tendía a indiferenciarse en la sociedad feudal y ahora cultiva la autoacción de sus impulsos, la catequesis, la higiene y la salud al interior de las cortes del siglo XIII. Observaremos que los personajes de los autores enunciados desde la provincia tienden a moverse a contrapelo de lo civilizatorio. Desde su actuar subvierten aquella ética, ya anunciada por Max Weber, ligada al desarrollo del capitalismo y las ciudades modernas: “Las prácticas ascéticas, la moral del trabajo, la organización racional de la vida cotidiana, la veneración del orden y la autodisciplina contribuyeron a lograr algo nada fácil: ortopedizar los cuerpos para adecuarlos a los modos de vida urbanos y al individualismo exigido por el capitalismo tardío” (Sibilia 204). Berbelagua es quien más claramente estaría cuestionando aquel supuesto control del cuerpo que se daría en el espacio de lo íntimo. En la Revista digital *Dos Disparos* (2014), cuenta cuáles fueron las motivaciones de *Valporno*. Tras revisar diversos soportes en torno a la pornografía, concluye: “Después de darme vueltas por tanto material, concluí que la pornografía es una representación explícita de lo íntimo, y en lo íntimo no solo está lo genital, sino también lo que se oculta” (en línea). Y aquello que se oculta es precisamente lo que la autora busca desvelar, desocultar, hacer aparecer en lo público –no olvidemos que los relatos nacen a partir de un blog que busca confesar las perversiones de la comunidad virtual. Patricio Jara comenta este ejercicio en *La Tercera* (11 de marzo del 2012), bajo el título “Relatos sin dios ni ley”: “Los cuentos de Valporno tienen la desfachatez de las cosas que se hacen con la complicidad de la luz apagada; y sus personajes, lejos de la culpa, caminan sin cargas morales. Lo pornográfico, a fin de cuentas, más que en primeros planos genitales, está en pequeñas obscenidades privadas que, puestas por escrito, adquieren una dimensión desbordante” (en línea).

Si bien la narrativa de Berbelagua no podría ser clasificada como una de la memoria, sí hay una incomodidad frente al recuerdo de la dictadura, que se hace presente a través de experiencias ligadas a la tortura. En *Valporno* hay dos cuentos que remiten a este intento de resignificar el trauma desde nuevos códigos. Dichos códigos se basan en la representaciones de abyectas escenas donde el elemento grotesco adquiere un sentido

crítico, tal como lo hiciera Diógenes con sus escatológicas performances en los espacios públicos de la Antigua Grecia. Dicha resignificación también aparece como un intento de doblegar las instituciones normalizadoras de la sociedad y de proponer un relato que devuelva a los individuos el derecho a la barbarie, como si estuvieran revelándose frente al proceso civilizatorio. El cuento en el cual se muestra más claramente este desplazamiento de sentido es en “Doble filo”, donde las vejaciones humanas están latentes bajo el cariz de lo sexual. Aquí la protagonista es una niña que quiere ser carnicera cuando grande: “Es que me gusta el movimiento del cuchillo cuando entra en la carne, madre, ese cuchillo que entra y sale a pesar de abrir de par en par al animal, no corta las manos del carnicero. Siempre sueño con eso y en ciertas noches llega hasta mí ese olor dulce que tiene la sangre cuando está tras la vitrina”, pero finalmente se hace prostituta, lo cual acaba siendo lo mismo para ella: “Un cuchillo afilado entra en mis carnes púrpuras cada día, encima de una cama blanca” (101). Hay un juego de homologaciones donde la carne es finalmente una sola: la carne animal aparece siempre homologada con la humana. Tradicionalmente, por lo demás, a nivel simbólico solemos referirnos a la carne como aquello ligado a lo sexual: los pecados de la carne.

Las tres operaciones básicas ligadas a las maquinarias del biopoder —que intentan someter las abyectas prácticas que caracteriza la antisocial actitud de los cínicos— son ejercidas para, acto seguido, subvertirlas. Ellas se corresponden con los saberes provistos por las ciencias humanas a través de sus métodos clásicos: confesión, observación y examen. La chica se dedica a observar desde niña las técnicas del carnicero al cortar la carne. Luego, parece someterse a un examen cuando traslada ese aprendizaje a una práctica sexual insensibilizada. Finalmente, para poder ejercer su oficio como prostituta, debe pasar por la confesión¹³³ y darle cuenta de este periplo a su madre. El texto, en efecto, está escrito confesionalmente y dirigido a su progenitora¹³⁴.

¹³³ Kristeva se refiere en su texto a la importancia de la palabra y la confesión como procesos, entendemos, que opondrían resistencia al libre despliegue de lo abyecto: “En lo sucesivo el poder está en el discurso mismo, o más bien en el juicio expresado por la palabra, de manera más ortodoxa y mucho más implícita, por todos los signos que desprenden de ella (poesía, pintura, música, escultura). Si bien estos signos no ahorran la necesidad de la confesión, despliegan la lógica de la palabra hasta en los pliegues más innacesibles de la significancia” (175). La autora está asociando la confesión a una práctica cristiana donde el cuerpo sublimado no puede existir sin, a su vez, un cuerpo perverso. Perversión y belleza emergen como el anverso y reverso de una misma economía. Foucault (1967) ya habría consignado la importancia de la

Otro cuento de Berbelagua que presenta un desplazamiento de significado, basado en un procedimiento grotesco hiperbólico y deformador, es “Los interiores”. Aparece aquí la referencia a la dictadura, a través de una historia familiar que busca metaforizar un relato nacional por medio de lo íntimo. Además, se exhibe la realidad de familias monoparentales donde la ausencia del padre real deja hondas consecuencias. La madre intenta recomponer su vida con dificultad y termina vinculándose con un ex militar que lleva a su mujer y a su hija, la protagonista de la historia, a comer parrilladas. Para los ojos de la niña, él es un ser monstruoso que asocia el acto de comer carne con el hecho de tragar animales muertos como si fuese un juego. Parece ser el trauma de un ex torturador. Cuando ve a la niña comer vorazmente las longanizas y los chunchules para luego comenzar a vomitar del hartazgo, reacciona muy mal:

—¡Apuesto que imaginaste cualquier brutalidad para creer que podrías tragarte eso! ¡Mira las cabezas de los animales que cuelgan de las murallas eso es lo que estás comiendo: cadáveres! Y la maldita trenza que echaste a tu boca son los intestinos. Pero aún, lo que comiste antes se llama ubre, que son las tetas de la vaca. Tetas tal y como las de tu madre y de las que te amamantaba cuando eras una guagua mañosa que daban ganas de dejar en la basura (34).

Probablemente se ve a sí mismo en la glotonería de la chica y desprecia esa imagen animalizada, pese a que él es quien se ha encargado de animalizar lo humano y ponerlo en evidencia, a través de esta comparación entre las ubres de la vaca y las de una madre, o bien, en el subtexto, los cadáveres de los animales y los de los detenidos desaparecidos. Ese cruce con la comida también se observa en “Cocina internacional”, donde un chef italiano se propone la tarea de quitarle los traumas sexuales a una chica practicándole sexo a través de la comida. Hay cierta obsesión en Berbelagua por lo que significa fagocitar, deglutir, torturar. Y ello es narrado con una naturalidad despojada de cualquier juicio o acusación moral.

confesión en la cultura occidental: “La más desarmada ternura, así como el más sangriento de los poderes, necesitan la confesión. El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión” (62).

¹³⁴ Desde la lógica de la post-pornografía, existe un movimiento feminista que reivindica el libre uso del cuerpo. Beatriz Espejo, en su libro *Manifiesto puta* (2009), hace un llamado, al modo en que lo hacen las sujetos de Berbelagua, a apropiarse del cuerpo a través de esta práctica: “Nuestro sexo nos pertenece y hemos de disfrutarlo, instrumentalizarlo, negociarlo, aburrirlo, alabarlo, ostentarlo, esconderlo, ignorarlo, explorarlo o pasar de él” (16). Continúa su proclama: “Y, al contrario, pretendo denunciar los excesos de quienes se oponen a nosotras las putas. La hipocresía moral de la entropierna. La instrumentalización de gobiernos, asociaciones de proxenetas, religiones, falsas feministas, marujos y marujas domesticadas y sumisos en el sistema” (17).

Las mismas abyecciones que son rastreables de un modo mucho más evidente y explícito en Berbelagua pueden observarse también en Hidalgo, por ejemplo: en el cuento “Inflamable”. Todo parece sindicarse aquí a Valparaíso como un escenario propenso al vicio y la depravación. La historia de una pareja de clase media aparentemente común y que sólo tiene algunos problemas triviales en su relación toma un giro insospechado cuando nos enteramos que se dedican a secuestrar adolescentes de clase alta para poder cobrarle dinero a sus familias adineradas de Viña del Mar, ciudad que siempre aparece en la antípoda del puerto, pues aquí viven las clases más acomodadas y enriquecidas con el nuevo sistema económico. Es la turística ciudad jardín donde no se ven zonas marginales y donde se celebra cada año el famoso Festival de la Canción de Viña del Mar que atrae cada verano a miles de personas. La pareja tiene muchas armas en casa y basa su relación sexual en la excitación que ellas les provocan. Finalmente, la mujer comienza a tener celos de las chicas secuestradas y un colérico día sale enfadada en el auto por la vía que une Valparaíso y Viña del Mar, hasta que tiene un accidente. El hombre, por su parte, acaba reemplazando a la novia fallecida por una mujer a la que le excita ir a los velorios de los desconocidos, a quien conoce en el funeral de la difunta; todo lo cual deja en claro la persistencia de lo retorcido, que está operando como denuncia de una realidad social desigual e injusta.

2. Los cínicos del margen: Constanza Gutiérrez, Toro y Pérez

La representación de espacios ubicados al margen, e incluso heterotópicos, estará atribuida a narradores que presentan una actitud cínica frente al mundo, esto es, que desestabilizan los preceptos con que la sociedad ha sido organizada y los ponen en cuestionamiento desde la burla y el desprejuicio moral. Michel Onfray establece, de hecho, un vínculo entre la actitud cínica y la apropiación de este tipo de espacios. Estamos intentando establecer aquí una relación de continuidad entre el espacio y los sujetos. Parece ser que los cínicos, desde su nacimiento en la Antigua Grecia, encuentran su lugar en las afueras de la ciudad: “Desde el punto de vista de un urbanismo simbólico, el cínico decidió escoger un lugar lindero con los cementerios, los extremos, los márgenes” (Onfray, *Cinismos* 36). La escuela cínica vio la luz en los suburbios, en aquellos espacios que el orgullo griego había dejado de lado.

El humor aparecerá aquí como una estrategia de denuncia cínica, ante la congoja y estremecimiento que provoca un mundo que se está desquiciando sin que podamos encontrar apoyo alguno. Ahora bien, en última instancia, el humor queda casi siempre ligado al dolor. Kayser recuerda que los mejores humoristas se dan en los pueblos melancólicos y, siguiendo la línea de lo grotesco que hemos venido desarrollando hasta aquí, el humorista máximo sería el diablo.

A continuación, pasaremos a revisar cómo la ironía es trabajada en las narrativas de Constanza Gutiérrez, Maori Pérez y Pablo Toro¹³⁵.

Excursus teórico 3.2: cinismo e ironía

Si bien la ironía corresponde a una figura retórica, ha sido definida por Ballart (1994) como una auténtica modalidad literaria que es capaz de “superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión de mundo en que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad” (296). En tal sentido, es afín a una actitud vital que se plasma en determinadas formas de escritura. Es por ello que estableceremos aquí su vínculo con el cinismo, en tanto un procedimiento que define una subjetividad.

Para Hyden White (1973), la ironía constituiría la figura por excelencia de cualquier lenguaje gracias a su “autoconciencia de todos los desvíos figurales de la

¹³⁵ Pablo Toro está en la línea del trabajo hecho por Simón Soto (1981), también cuentista y guionista de televisión. Es por ello que en su libro *La pesadilla del mundo* (Montacero, 2015) coquetea irónicamente con la sociedad del espectáculo exponiendo la devoción que se pueda tener ante él hasta límites absurdos: En “Madre”, la progenitora tiene como único objetivo que su hijo se convierta en guionista de teleseries que la interpreten, y hará cualquier cosa para lograrlo. En “Felicidad conyugal”, la protagonista también trabaja en la televisión como directora de arte de telenovelas. Luego, volverán a aparecer aquí elementos apocalípticos, como en el cuento “Campanario”, donde un párroco recién llegado al pueblo burla las supercherías y se sube al campanario de la iglesia pese a los anuncios escatológicos anunciados por las leyendas del lugar, y se produce la llegada del apocalipsis. Lo onírico, por otra parte, tendrá un carácter monstruoso y ayudará a exponer alegorías sobre la violencia y la dictadura. En el cuento que da título a la colección se narra la historia de los prisioneros de una isla en Magallanes, la isla Lobo, presidida por el militar Fernando Cáceres, quien se vuelve loco tras escuchar una historia bíblica del Génesis sobre un hombre que se come a sus víctimas para luego repartir sus despojos. Cáceres, como creyéndose un superhombre, pretende formar un reino que abarque desde la zona austral hacia todo el continente. Nuevamente, como en “Campanario”, se produce aquí una reafirmación mítica de la leyenda, pues el sueño que acosaba a Cáceres tras oír la historia del hombre caníbal acaba haciéndose realidad. Enfrentado a uno de sus prisioneros, un escritor de ciencia ficción, se produce un duelo donde el militar caerá de la tierra al océano y morirá consumido por las lenguas del mar oscuro.

literalidad”¹³⁶. Más aun, se dice que la narrativa es el dominio irónico por excelencia. Funciona en base a la distancia y la perspectiva. En el primer caso, y gracias al estilo indirecto libre, basta con que se deje advertir una mínima divergencia entre los puntos de vista defendidos por el narrador y el personaje para que la ironía esté servida. En el segundo caso, en tanto, operaría una acentuación consciente de la parcialidad de la información narrativa.

La conexión entre ironía y cinismo viene dada por el hecho de que esta actitud no pueda ser reducida a ninguna ideología. Por el contrario, se aspira a la autonomía de los librepensadores que parecen superar el estadio escéptico de la duda para afirmar la libertad de un nihilismo más activo que pasivo:

El anunciado irónico es el único que, por su decir oblicuo, no puede tomarse como base para una discusión: quien se crea censurado por él y aspire a refutarlo no tiene la menor abrazadera dialéctica para hacerlo, a no ser que se traslade, como su oponente, a un espacio irónico desde el cual seguir con él una contienda disfrazada. La resuelta indefinición irónica tiene, sobre todo en el dominio del arte, la misión de preservar la obra de cualquier ideología, en la convicción de que la menor concesión en ese sentido la haría de inmediato rechazable y tendenciosa por más de un lector (415).

Se opone, por tanto, a aquello que Northrop Frye cataloga en *Anatomía de la crítica* como sátira, esto es, un tipo de ironía militante donde de modo instrumental se busca reforzar una moraleja. La ironía carecería de este tipo de finalidades éticas, pues la risa que provoca funciona más bien como un fin en sí mismo. Ballart llama al ironista un personaje impuro que no necesita atrincherarse en ningún tipo de estándar de conducta

¹³⁶ En *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1973), White analiza aquella conciencia histórica de la que se jacta el siglo XIX y que constituye un prejuicio occidental por cuyo medio se fundamenta de modo retroactivo la presunta superioridad moral de la sociedad industrial moderna. Si bien aquel siglo le atribuyó una gran importancia al “realismo”, ya sea que se optara por los extremos de una afirmación simbolista romántica o bien una negación nihilista ilustrada; la escritura histórica del periodo tuvo un carácter irónico. Ello fue especialmente significativo para un racionalismo cuyos principios críticos, vale decir, metahistóricos, tendieron siempre a la desconfianza y el escepticismo: “La forma escéptica que el racionalismo adoptó en su reflexión sobre su propio tiempo estaba destinada a inspirar una actitud puramente irónica con respecto al pasado al ser usada como principio de reflexión histórica. El modo en que están expresadas todas las grandes obras históricas de la época es el de la ironía con el resultado de que todas tienden a la forma de la sátira, supremo logro de la sensibilidad literaria de la época” (61). Desde la perspectiva de White, la ironía provoca desesperación y, finalmente, una autoindulgencia egoísta que acaba propiciando el fin de la civilización. El escepticismo que lleva implícito la ironía produce verdades melancólicas sobre los procesos históricos, lo cual no conduce ni a la esperanza ni a la acción: “La ironía es el modo de conciencia que señala la disolución final” (223).

moral y se complace en cuestionar cualquier tipo de convencionalismo: “la ironía, reacia a cualquier partidismo, es más proclive a hacer su nido en el ánimo de los outsiders, de aquellos que, desde una posición voluntariamente marginal e independiente, buscan subvertir el autoritarismo, pero sin aspirar a reemplazarlo por un programa moral alternativo” (420). Toma el nombre de Eirón, ser débil, frágil e inseguro que aparenta falta de inteligencia para poder enfrentar a su oponente, Alazón, quien suele ostentar el poder. Para Sócrates, en efecto, la humildad era el principio de su actuar y la *eironeia* la base de su fuente de conocimiento.

Una de las autoras que trabaja con la ironía desde el comienzo de su obra es Constanza Gutiérrez. Su tratamiento sobre una gran temática en el Chile actual, la educación, no se vale de grandes discursos o metarelatos de reivindicación social. Enfrenta el tema desde una perspectiva individual que tiende a desconfiar de los procesos colectivos, tal como lo hicieran los cínicos en la Antigüedad: “Nosotros preferimos nuestra propia historia, nuestra propia basura” (45). En efecto, cualquier intento por organizarse e iniciar una lucha común acaba en un fracaso. De ahí que el libro esté programado paratextualmente a través de un epígrafe pop de la película *Mi pobre angelito 1* de Chris Columbus: “Kevin, eres lo que los franceses llaman les *incompétents*”. La toma que los protagonistas de la novela hacen de su colegio, encerrados en ese precario universo de niños inconscientes –al estilo de *El señor de las moscas* de William Golding–, puede anticiparse desde las expectativas del lector, acabará muy mal.

Se autodenominan personas inútiles, puestas al borde, anuladas y sin expectativas de futuro. Incluso dentro de una posible distribución simbólica entre lo alto y lo bajo, entre quienes coquetean con el triunfo y quienes lo hacen con la miseria (aunque luego dicha dicotomía sea deconstruida, en la medida que tampoco existe una aspiración por superarse), la protagonista se sitúa en las antípodas del éxito. Las diosas del Olimpo son aquellas compañeras que toman apuntes, ayudan en todo y sus notas reflejan horas de estudio y concentración: “No comprendían nuestro desinterés, lo insignificante que nos parecía el futuro. Les enfurecía que si el fin último del colegio era salir de él, nosotras íbamos a lograrlo con mucho menos esfuerzo” (Gutiérrez 14). Hay en ellas unas expectativas de un futuro que para quienes viven al otro lado de dicho espacio son del todo inexistentes. Ni siquiera se vislumbra un horizonte situado más allá de un presente

inmediato. Son subjetividades inscritas en una actitud completamente incrédula, donde ni el pasado ni el futuro hacen realmente sentido.

Si es que existe un concepto de grupo o de lo generacional, viene dado por defecto. No hay un interés por crear un discurso común voluntario, articulado y coherente. El “nosotros” no tiene, por tanto, verdaderas resonancias sociales y podría perfectamente hundirse en un “yo” desmotivado e indiferente. A través del personaje de Matías, quien despierta algunos sentimientos amorosos o al menos eróticos en la protagonista, ella se traza a sí misma y a todo su entorno: “Es con nosotros con quienes no finge ser otra persona y se muestra tal cual es: a veces egoísta, mal educado, porfiado, pero también más desprejuiciado, desatento a lo superficial de lo que cualquiera de sus amigos pudo ser alguna vez” (Gutiérrez 17). En este fragmento, observamos que si bien los personajes se acomodan en la mediocridad y la falta de estímulos, sí desarrollan una sensibilidad particular. No ahondan ni trabajan sobre dichas emociones, pero sí reconocen su existencia y su auténtico valor.

Más que perseguir un fin social, ellos tienden al anarquismo y al caos. Cada quien ha de gobernarse a sí mismo y no hay ningún orden social que verdaderamente los convenza. Tal actitud se refleja en el hecho de que sean llamados “los pirómanos”. Expulsados de sus colegios, marcados por su mala conducta y el rechazo social:

A escondidas, los demás nos llamaban los pirómanos. A la Sara la echaron del San Andrés por incendiar el laboratorio de química, y a José del Bautista por quemar una palmera del patio. Al Matías el nombre le caía porque sí nomás: había sido descubierto fumando –aunque esa era la gota que rebasaba su vaso– en el baño del colegio. La débil llama del encendedor bastaba para incluirlo (Gutiérrez 8).

Se mueven fuera de toda ética o discurso épico. Su protesta no tiene un verdadero sentido político y está completamente desarticulada.

Para Marcela Fuentealba (*Revista Paula*, 2015), la novela carece de toda afiliación política o compromiso con el movimiento estudiantil. La toma es más bien un pretexto o un pie forzado para poder poner a este grupo de personajes en el encierro. La novela es irónica y juega con las expectativas del lector, quien probablemente aspira a encontrar aquí una novela social y comprometida. Pero en la entrevista que Gutiérrez da a Fuentealba, la autora reconoce su escepticismo frente a los procesos formativos formales

o antes estos aparatos ideológicos del Estado. Incluso descree de las posibilidad de lograr cambios sustantivos con las reformas que están siendo ampliamente discutidas hoy en día:

En realidad, la toma no me parece tan importante, podría haber inventado otra cosa para hacer que los niños del libro se quedaran encerrados. Pero crecí en un país donde tomarse el colegio es muy normal, entonces se me vino a la mente. De todas maneras, *Incompetentes* no es sobre el movimiento estudiantil, porque a mí no me gusta el colegio ni aunque fuese gratuito y de calidad. Es un lugar competitivo y horrendo. La educación me parece importante, no soy ninguna retardada para negar eso, pero no albergo ninguna esperanza respecto a la reforma educacional (en línea).

Patricia Espinosa (*LUN*, 2015) acusa esta falta de trasfondo político-social. Y es que efectivamente hay un uso arbitrario de los símbolos políticos, como el caso de la svástica. Cuando se le acusa a Martín de dibujar este signo considerándolo asociado al nazismo, él se defiende proponiendo un inaudito significado:

—Esvástica es una palabra sánscrita, significa bienestar y buena suerte. Eso es lo que necesitamos. Iba a decirle que hace muchos años que la esvástica no representaba, para nadie en este planeta, ni bienestar ni buena suerte, pero el José le dio la razón y no hay nada que pueda hacerse contra la autoridad de un bibliotecario. Que era un símbolo milenario, que había representado los conceptos más distintos, hasta la reencarnación, que no sé que más (Gutiérrez 42).

Esto demuestra que su lectura de los discursos políticos es personal y antojadiza, funcional a sus personales intenciones discursivas y no obedece a la semiótica de una política social común. Incluso José, el chico que pasa horas resguardando la biblioteca, hace una lectura arbitraria de los movimientos históricos y sus símbolos. El conflicto más bien se sustraería a la tensión entre padres e hijos adolescentes. Espinosa considera que son personajes víctimas que mendigan lástima frente a la indiferencia de sus progenitores. No obstante, esta generación de autores más novísimas de nuestro corpus, como Gutiérrez y Flores, tienden a ocupar un lugar de enunciación desprejuiciado y donde no existe un vínculo causal entre víctimas y victimarios. Se salen de tales lógicas para asumir su posición en el mundo como autodeterminada y autónoma. Tal como planteara Ballart, la ideología es anulada.

Pese a confiarse a la invención y la fantasía, los cínicos mantienen una actitud escéptica frente a lenguaje y sus posibilidades. Hay una corriente cínica nominalista que

demuestra cómo los hechos contradicen los efectos del lenguaje. Este es insuficiente para vehiculizar y transmitir un pensamiento. Su trabajo filosófico está orientado a descubrir la superchería, denunciarla y practicar una pedagogía de la desesperanza. Están, podríamos decir, a medio camino entre los epicúreos y los escépticos; y completamente alejados de la actitud estoica. Más bien hedonistas, prefieren la calma que ofrece el goce. Obedecer al deseo es para ellos la mejor manera de olvidarlo. Se proponen vivir apegados a la realidad en lugar de la idea que se tiene sobre ella.

Atacan “con ironía y ardor” la doctrina platónica del mundo de las Ideas. Les interesa la inmanencia, las cosas próximas, la vida cotidiana y lo concreto. Y es que adscriben a una forma realista de expresión. Y dentro de dicho realismo, los géneros propios de la actitud cínica serán el fragmento, la anécdota y el comentario ocurrente. De allí que los aforismos resulten tan fructíferos en nuestro grupo de narradores. La filosofía cínica, dice Onfray, privilegia el gesto, el acto o el signo sobre la palabra o el discurso. Gusta de los juegos de palabras, el humorismo, la ironía y la provocación: busca desconcertar y despertar las conciencias. Como señala Ballart, la ironía tiene como fin último asegurar la comprensión y recreación del texto. He aquí la proximidad que tiene el cinismo con una actitud epicúrea.

Por otra parte, aquella tendencia hedonista que subrayábamos tiene que ver con una voluntad de diversión que, a su vez, surge del conocimiento de lo trágico o de la miseria humana. Es el juego como tentación de olvidar ese dolor. En los cínicos, el juego parece producir únicamente los goces inmediatos surgidos de la turbulencia, la improvisación, la despreocupación o la fantasía descontrolada. Para Diógenes el juego es un farmacopea, una medicina.

La sexualidad, tal como sucede en Berbelagua, también será una temática a destacar dentro del grupo de adolescentes en la novela de Constanza Gutiérrez; tal vez el único impulso que verdaderamente logra suscitar interés y motivación en sus personajes. Todos los integrantes del colegio tomado, de esa suerte de casa okupa puesta al margen del resto de la sociedad, viven sumidos en sus necesidades más básicas e instintivas. Su relación con el otro se sustrae al contacto con un cuerpo físico y al calor que este puede expeler: “como si no importara a quién pertenece el cuerpo tibio que se te tiende a un lado” (36).

No sentimos como unos Opus Dei [dada la falta de métodos anticonceptivos], siempre cuidadosos y atentos a la naturaleza. A algunos no les importa, como a Sara, que hace un tiempo está con la Antonia, pero el resto pasamos casi todo el mes a punta de sexo oral y masturbaciones mutuas. Luego, entre el 20 y el 25, y haciendo caso omiso a la sangre, todo el mundo está encerrado teniendo sexo. El patio está vacío y solo bajamos para encender la fogata y comer algo. Luego pasamos los días siguientes lavando las sábanas, tratando de sacar esas manchas marrón de géneros que alguna vez fueron blancos (Gutiérrez 37).

La vida en común se retrotrae a sus ritmos biológicos: a la necesidad de los vínculos sexuales o a los periodos menstruales de las chicas que allí viven. Están siempre atentos a su naturaleza y sujetos a los procesos naturales que de ella se derivan.

La desafección se observa en aquella atonalidad emotiva donde nada parece movilizar ni las emociones ni las sensaciones de los personajes. Más allá del deseo animal de satisfacer sus necesidades sexuales, alimenticias o vicios como el del tabaco; su vínculo con el entorno y con los demás es completamente frío. Por ejemplo, la atracción que la protagonista siente por el personaje de Matías la hace sentir estúpida antes que entusiasta. Lo mismo ocurre frente a los incendios que se están produciendo fuera, en el mundo real de la ciudad. Sus padres y familiares están muriendo y perdiendo sus casas, sin embargo, quienes viven dentro de la toma ni siquiera se inmutan. Idéntica reacción generará el suicidio de una de las compañeras, Paula, que si bien asombra en un comienzo a todos, tampoco les cala demasiado hondo: “La pusimos sobre una colchoneta, en medio del patio, y mantuvimos la fogata toda la noche para que la Daniela y la Cami se despidieran de ella. Cantaron unas canciones horribles de amor y amistad que en otra situación nos hubiesen dado mucha risa y que, estoy segura, la misma Paula hubiese odiado” (Gutiérrez 70). El capítulo previo, cuando el Tomi entrega la noticia sobre la muerte de Paula tras encontrarla colgada, cierra como puesto en un abismo o un acantilado, sin que haya una respuesta o resistencia por parte de los muchachos: “La Paula está muerta. Se colgó en la pieza chica” (69).

La apatía emocional es también política, es decir, frente al contexto social y las problemáticas que aquejan al mundo real. En la medida en que los personajes permanecen reclusos en su microuniverso, tampoco parece importarles mayormente indagar en las causas de los incendios que están ocurriendo fuera. En efecto, las

asambleas no parecen tener ningún sentido. Sara y la protagonista no entienden nada de lo que allí se discute. Su condición de medianía, poco desatacada, no queda sujeta a ningún discurso épico: “no había manera de reivindicar nuestra condición de niños afortunados y flojos” (Gutiérrez 21)¹³⁷.

Por otra parte, Maori Pérez también manifiesta una duda respecto a la historia y sus procesos. Su opción por tratar personajes sin sustancia es una prueba más de su estrategia de representarnos una sociedad en la que verdaderamente no cree y frente a la cual, por tanto, no tendría sentido plantear ideología alguna. Sin embargo, en lugar de hacernos sumergir en aquel vacío de los escépticos¹³⁸, recrea un país con distancia e ironía: aquella heterotopía que limita con lo distópico y que se encuentra en los bajos fondos del metro de Santiago. Pese a la censura de la cual son víctimas, los personajes dejan entrever un intento por traer a colación sus historias pasadas para socializarlas dentro del extraño grupo con el que comparten el mismo destino trágico. Condenados a morir en la parada final de la línea uno del metro de Santiago, cualquier afán de evocar sus pasados e intentar asignarle un sentido en el presente, es implícitamente bloqueado

¹³⁷ La misma sensación de fracaso e incompetencia frente a las circunstancias sociales que les ha tocado vivir, como aquella efeméride de gran magnitud que han sido en Chile en los últimos años las protestas estudiantiles, es trabajada por Daniel Hidalgo en su *Manual para robar en el supermercado* (2016). En su primer año como estudiante de diseño en una universidad pública de Valparaíso, al protagonista de la novela le tocará vivir un contexto de agitación social. Con todo, lo único que logra concluir de tal vivencia es su gran odio a los carabineros, por lo cual enfrentarse a ellos es lo más cercano a una sensación de apocalipsis que llega a experimentar. Él estará más preocupado de Lucy, o de escenas menores que vive en torno a la universidad y al difícil proceso de dejar atrás la adolescencia, que a la causa común. Está aquí, como en Gutiérrez, también latente la idea de llamarse a sí mismos “generación de incompetentes”. Tanto para Constanza Gutiérrez como para Daniel Hidalgo, las marchas son eso: un contexto. No hay relatos épicos relativos a la educación. Y ello puede explicarse por su actitud escéptica de desconfianza frente al futuro. La generación de la incompetencia es, como decimos, también la del fracaso: “Nos hicimos los locos y nos pusimos a caminar. Yo era de la opción de largarse y seguir esa línea imaginaria que te deja directo en casa, tirado en la cama, que se llama fracasar” (Hidalgo, *Manual* 59).

¹³⁸ Ignacio Álvarez (2012a), no obstante, cataloga a *Diagonales* como una novela epicúrea: “Su perspectiva, diría, es la de quien conoce el orden del mundo aunque de modo abstracto, un dibujo inconcluso y forzosamente parcial a partir del cual se puede proyectar el cuadro completo. Si el mundo tiene una forma, parece decirnos, esa forma es en su mayor parte invisible, o bien teórica, o bien hipotética”(en línea). Por otra parte, Álvarez (2012b) considera que una de las modalidades en que se da la alegoría nacional en la narrativa actual es la estamental y está figurada por grupos en específico. Se puede manifestar de modo distópico o utópico. Aquí estaría, precisamente, Maori Pérez con su *Diagonales*, donde construye espacios cerrados que adquieren una dinámica comunitaria al verse presionados por la violencia. Una entidad omnisciente, divina o global, atrapa a los siete pasajeros del metro. La muerte revela aquí el sentido de la existencia de cada uno y también de su vida en común: “El texto muestra una versión posible de la totalidad nacional, de su dinámica presente y del orden deseado de su convivencia” (“Sujeto y mundo” 24). Busca combinaciones estamentales: consumidores y productores de la mercancía nacional, escritores del arte y la publicidad, liberales y conservadores, atribulados por la patria o por la familia.

por quienes van controlando sus dichos y acciones. Así es como Pérez elabora una crítica al Chile de la transición, definido por los valores de mercado y donde la posibilidad de detenerse a mirar atrás no tiene cabida; el tren avanzará inexorablemente. Sin embargo, se trata de una obra que, por su distancia y la complejidad del universo de ficción que nos está proponiendo –con su teoría sobre las diagonales–, se juega en un procedimiento irónico donde las menciones a la familia, el mercado y la publicidad no pretenden ser tratadas desde una hondura ni existencial ni social. Tal es la distancia del cínico.

El narrador parece identificarse con uno de sus personajes: Diego Vid, posible alterego del autor, quien hasta el momento de la amenaza todavía creía que la literatura podía salvarlo. El resto de los actantes son presentados sin ahondar en sus psicologías: José Santos es un publicista ligado al mundo de la TV y con una familia destruida; una chica extremadamente católica que, influida por la relación incestuosa que sostiene con su padre pastor, quiere hacerse monja (Andrea); la atractiva y revolucionaria Valentina, tras ser abandonada por su padre, quiere viajar a otro país para liberarse de la culpa de no haber logrado hacer nada en el suyo; la pokemona¹³⁹ Macarena, expuesta en su dignidad tantas veces en la vida; y los hermanos Marco, sombrío y cargado de memoria, y Julio Flores, cuyo falso optimismo se basa en el olvido de las experiencias traumáticas. Entre los personajes que están fuera, “a salvo”, se encuentran el conductor de un taxi prestado, un suicida japonés que pretende llevar a cabo su tarea de autoeliminación el día del treceavo cumpleaños de su hija, dos comentaristas periodísticos (o cronistas urbanos que intentan interpretar el gesto del suicida) y su mentor Gerardo.

Tal Pinto, en su reseña de la novela en la prensa cultural, es crítico con lo que parece ser un muestrario, según él algo *naif*, de los arquetipos de la sociedad chilena (*The Clinic* 2009). La laxa y superficial indagación psicológica hace “imposible conectar con el dolor de los demás, sino que la metáfora del Hades o el Purgatorio que comporta el viaje por un submundo (la línea del metro) se hace trivial” (en línea). No obstante, hemos de entender que la intención de Pérez no parece ser el tratamiento de los personajes ni mucho menos las transformaciones que una sólida acción dramática traería aparejada

¹³⁹ Tribu urbana nacida en Chile en torno a los 2000. Se basa en una cultura de la pose más que en la demanda de una propuesta social reivindicativa concreta. Se les reconoce por sus extravagantes peinados, su adicción al reggaetón y su estética similar a los dibujos animados japoneses. Suelen estar asociados a capas socioeconómicas media-bajas y que poseen un precario nivel cultural.

consigo. Es precisamente aquella laxitud la que resulta funcional a la idea de reproducir una sociedad casi como un molde en serie, pero situada en los bajos fondos de las desviaciones, de una línea recta trazada de arriba abajo pero convertida finalmente en una diagonal.

Pablo Toro, por su parte, presenta un amplio espectro de personajes fracasados que son delineados con ironía y una actitud crítica frente a la televisión, el amor y el trabajo: *Hombres maravillosos y vulnerables*. En el cuento “El Proceso”, los intentos de un “gringo” por ofrecer ayuda al protagonista, un hombre atribulado por los problemas que tiene con su ex mujer y su hija, no tienen sentido alguno. La ironía con las terapias de autoayuda es patente. El sistema, llamado de modo impreciso “el proceso”, tiende a la negación y a la tautología. Obedece a una retórica hueca que resulta una tomadura de pelo: “En el proceso nada es circunstancia ni consecuencia. De esa manera, *partner*, se vive la vida con relajo. El relajo es la antesala del relajo” (Toro 63). No hace falta entrar en la complejidad psicológica del protagonista para percibir cuán devastado está luego de que se divorciara de su mujer tras la infidelidad con “la negra de la Botillería San Camilo”. Su hija Gabriela acaba siendo coaptada por una red de prostitución (“Las Damas de Quilín”), a cargo de un siniestro proxeneta llamado Dios Santelices –nuevamente una evidente ironía en su celestial nombre–, y él intentará hacerse cargo de ella, pese a la dificultad que el cuadro familiar le supone: “La Gabrielita era una adolescente de tendencias góticas y su madre la convenció de que yo era un alcohólico y un irresponsable, hecho bastante cierto y justo de mencionar” (50). El contexto histórico es el año 1998, cuando el dictador Augusto Pinochet aún estaba preso en Londres.

Al comienzo del relato, el lector puede suponer que se nos está presentando un personaje derrotado por el abandono de su familia, su mujer “La Gorda” y su hija Gabrielita; un hombre embriagado, sin trabajo y que se maravilla ante “aquellos magníficos niños” traficantes que rondan el barrio o sienten miedo frente a un grupo de prostitutas que fuman como “hienas heridas”. Ha sido diagnosticado por los médicos de sufrir “depresión endógena”, esto es, “imposibilidad química de ser feliz”. Sin embargo, la aparición del americano, Jimmy Salomon Sachs, produce la primera vuelta de tuerca del relato. El padecimiento del cesante lector de Burroughs se torna algo absurdo cuando el “gringo” le pide ser alojado en su casa y le ofrece aquel innovador sistema de

superación emocional; la clave del éxito. No observamos aquí masculinidades vueltas víctimas de la sociedad, sino que hay una ironía con respecto a sus circunstancias –tal como sucediera con los señoritos y señoritas autodestructivos en el libro de relatos de Hidalgo.

El gringo resulta ser un farsante que pretende manipular al protagonista instalando en él un deseo de algo imposible y desconocido. Incluso el amor en los tiempos de mercado se vuelve un sentimiento manipulable y vaciado de sentido, condenado a una inherente frustración en tanto visto desde “la facilidad con que se escapa y se pierde para siempre entre moldes burgueses y frases aprendidas” (Toro 55). El amor se vuelve parte del dominio de acción de un biopoder que es funcional al capitalismo y sus metas de productividad. Su objetivo es formatear cuerpos y almas, en tanto se enfoca en producir fuerzas para luego destruirlas y obstruirlas: precisamente lo que hace Jimmy Salomon Sachs con las expectativas de nuestro antihéroe, quien de modo pasivo entiende que la terapia que le vienen a ofrecer no lo conducirá a ningún sitio. Un reconocimiento que lo invade un día que insulta y escupe a las prostitutas en la calle: “Me puse a pensar que ‘el proceso’ estaba cerca de la gratitud y de la aceptación de lo inevitable” (51). El autor pone en boca de este personaje vaciado de una sensibilidad compleja una serie de denominaciones que condenan su cinismo y sus posturas políticamente incorrectas: “Soy un paranoico, un racista, un xenófobo, un drogadicto” (53). En ese gesto, Toro no puede evitar terminar cayendo en la actitud cínica junto con su creatura literaria.

Aunque el personaje vacile entre su credulidad e incredulidad frente a los consejos de Jimmy, y se proponga el noble objetivo de rescatar a su hija de la prostitución, golpea al proxeneta para terminar reconociendo que su lugar de víctima no pasa de ser un melodrama de dramatismo innecesario: “Le eché la culpa a la Gorda, a la sociedad chilena, a mis vicios. Era, en el fondo, puro melodrama” (62). El cuento puede leerse en la clave interpretativa de escepticismo, tanto por la duda que se experimenta frente al mundo como por el apego a un presente estático –olvidar el pasado que se convierte en otra vida y permanecer estático, anclado en el presente (63)–, sin embargo, son el asco y la desvergüenza los tonos que acaban prevaleciendo. Las sugerencias de Jimmy terminan en un basurero.

La crítica a nuestro capitalismo salvaje, dentro de una sociedad ya de pleno instalada en un estadio tardío de este modo de organización social, re-aparece en el relato “Fiestas” de Toro. Nuevamente se juega con esta idea barroca de un significante cuyo significado aparece permanentemente elidido. El protagonista es un abogado que trabaja en la industria del porno y que es invitado a unas “fiestas” que nadie sabe bien en qué consisten. La propuesta viene dada por uno de sus clientes, Roberto, un actor manco, símbolo de cuerpos mutilados, cuyo rol parece ser despertar el deseo y la inquietud de las personas por medio de estos misteriosos eventos que nunca se concretan. La imposibilidad de dar con un significado fijo nos vuelve a remitir a aquella alegoría barroca que Benjamin conecta con las mercancías de la modernidad. Si en el Barroco la degradación se produce al confrontar la cristiandad con la antigüedad pagana, en los tiempos modernos dicho conflicto es consecuencia del proceso de producción.

En el cuento homónimo del libro, en tanto, se relata la historia de un asistente de producción que pretende entrar a trabajar a un canal de la TV y es entrevistado por un descarnado productor. Se trata de un área laboral llena de “hombres maravillosos y vulnerables”, dentro de un ámbito donde todo está permitido, pero al mismo tiempo se vive bajo un fuerte control basado en el Juego del Silencio: juego que propone el productor a su entrevistado para que no ventile lo que, desde la lógica de los supuestos, podría ocurrir allí adentro –como las incursiones y abusos sexuales de Don Francisco¹⁴⁰ antes de salir por la pantalla. Se trata entonces de un espacio otro regido bajo sus propias leyes, una heterotopía que no obstante no podría denunciarse, porque cae bajo la nebulosa de lo imaginado, de lo que podría ser o no. Es el lugar de la indeterminación. Su objetivo de fondo es crear un espacio engañoso para mantener el control de la audiencia: “¿Cuál es nuestro trabajo entonces? Hacer el vacío una pantalla en blanco, un acorazado lleno de

¹⁴⁰ Don Francisco, Mario Kreutzberger, es un animador de la televisión chilena que se ha hecho famoso dentro de la industria televisiva hispanoamericana por su programa *Sábado Gigante*, transmitido en 43 países de la región, y por ser el artífice de las campañas solidarias orientadas a niños con discapacidad, *Teletón* (existente hasta el día de hoy). Una “cruzada” que tras iniciarse en Chile, ha sido replicada en otros países de Latinoamérica con fuertes críticas por parte de un sector de la población, en la medida en que involucra la participación de grandes empresas que aprovechan la instancia para blanquear su imagen. El programa mencionado fue un ícono en el Chile de los setenta y ochenta, por su gran éxito de sintonía, lo cual lo transformó en un símbolo de los tiempos de la dictadura. También ha recibido críticas por la actitud burlesca de su presentador tanto frente a la audiencia como a los participantes del show. Uno de sus concursos más emblemáticos, por ejemplo, y que consistía en disparar a un panel que brindaba la opción de obtener diversos premios, popularizó la frase: “¿Disparó yo o dispara usted?”; la cual podía tener diversas lecturas incómodas dentro del contexto de violencia que se estaba viviendo en el país.

mierda infecta donde metemos la cabeza para que la audiencia no meta la suya. Somos los guardianes de la convención, muchacho. Damos la vida por ella” (Toro 14). La actitud del protagonista ante la oferta laboral, y las deshonestas condiciones que le suponen, es ambigua. Se ve superado por la situación que se le presenta:

La cara del joven expresa distintas cosas. El súbito brillo de sus ojos parece decir: Esta pega es para mí y para los que son como yo, mientras que su frente arrugada podría decir: Este tipo es un psicópata. Quizás su boca firmemente cerrada dice: Las cosas son como son, la vida es lo que es, o algo por el estilo. Sus manos, por el contrario, no dicen nada. Se mantienen inmóviles como si estuvieran muertas (15).

Finalmente, su debate interno no es capaz de resolverse y la narración en tercera persona tampoco establece una empatía con esa sensación de vacío que embarga al personaje. Más bien, se queda con la anécdota y expone con desparpajo las brutales guisas de la televisión.

La modernidad transforma los objetos de la ciudad en productos y mercancías, que generan una relación de deseo con los consumidores en la medida en que nunca pueden satisfacerlos y completar su sentido. El deseo de nuestras ciudades de modernidad problemática se aprecia no ya en los escaparates o las exposiciones universales, como planteara Benjamin en *El Libro de los Pasajes*, sino en la publicidad. Es por eso que dejan tras de sí una existencia fantasmagórica que, en este caso, es representada por medio de una ciudad en ruinas donde los personajes de Gutiérrez, Pérez y Toro no saben cómo continuar.

4. La taciturna clase media

Ignacio Álvarez explica la actitud escéptica basada en una desconfianza frente al poder. Habría en la clase media cierta actitud nihilista. El movimiento hacia la nada, que descrea del pasado y el futuro, se ubica más bien en un presente crítico. En ellas, el sujeto se enfrentaría a los objetos desde un ánimo perplejo, como si no pudiera o, más probablemente, como si no quisiera interpretar el sentido de los hechos que nos está contando. He ahí lo taciturno, que remite al silencio y a un tono vital apesadumbrado. Es

la actitud que primará en las novelas *Camanchaca* de Diego Zúñiga y el libro de cuentos *Qué vergüenza* de Paulina Flores¹⁴¹.

Excurso teórico 4: la clase media

Pasemos ahora a revisar un breve recorrido histórico sobre cómo entenderemos la configuración de la clase media dentro de la sociedad chilena, de la mano de la historiadora Azun Candina (2009). Desde una perspectiva funcionalista, la clase media sólo aplica y gestiona los discursos de la clase alta y, en ese sentido, se le reduce a un valor instrumental de aquella clase que se mueve entre la pequeña burguesía y los gestores. Por otra parte, los otros estamentos le reconocen el rol social de disminuir la estratificación (o al menos relativizarla). En términos puramente económicos, corresponde a aquellos que satisfacen sus necesidades básicas y cuentan con una pequeña capacidad de ahorro para adquirir bienes no imprescindibles, esto es, no viven sujetos ni exclusivamente a sus necesidades básicas ni tampoco a las cien por cien suntuarias. En lo que refiere a su posición política, tienden a una clara indeterminación. Aunque reciben influencias de los partidos del centro como la Democracia Cristiana (D.C.) o el Partido Radical (P.R.), se les ha asignado un rol contradictorio en la política nacional chilena del siglo XX, pues han asumido tanto los liderazgos de los trabajadores organizados como de los reaccionarios acomodados en el Estado.

¹⁴¹ Si bien sólo estamos incorporando aquí a dos narradores que consideramos representantes de lo que hemos venido llamando nuestro primer sistema de preferencias; vale decir que existen otras voces excluidas del corpus, pero igualmente valiosas en cuanto a lo que una representación de clase media supone. Destacamos a Esteban Catalán (1984), que hasta el segundo año de investigación integró el corpus y cuyo libro de relatos *Eslovenia* (Montacero, 2014) aborda historias que, como resume José Bodhi-Shavuot en una reseña aparecida en *The Clinic* el 16 de enero del 2015, se alejan de la estética y los temas abordados por la novela social clásica para ocuparse con absoluta lucidez de la vida psicológica y social de una clase media-baja o clase media-empobrecida: “Un segmento socioeconómico al que pertenece una mayoría categórica en nuestro país, pero que, sin embargo, carece de voz en el escenario de lo público. Curiosamente, la literatura suele abocarse a criticar la clase alta, vindicar los atributos del proletariado, o instalarse desde una clase media educada y profesional. Los protagonistas de los cuentos de *Eslovenia*, en cambio, no han estudiado o lo han hecho en institutos de cuestionable calidad, por lo que, de todos modos, deben trabajar como cajeros en alguna tienda al detalle. De ahí que sus barrios nos queden resonando, aun cuando sean de las comunas donde, de acuerdo a las estadísticas, viven casi todos los santiaguinos” (en línea). El fracaso social que se expone deja entrever, al mismo tiempo y desde el título, el clasismo tan típicamente chileno. Es el anhelo de habitar una tierra lejana y fría, primer mundista, sólo aprehensible por la televisión, que incluso muy poca gente conoce más allá de sonarle en algún punto perdido del mapa. Otra autora que publica en la misma editorial que Catalán, dirigida por Zúñiga, es Romina Reyes (Santiago, 1988), cuyos personajes en tránsito a la vida adulta también poseen una adscripción espacial y de clase en consonancia con los autores escogidos. En síntesis, estamos ante impulsos narrativos cuyos diálogos y contactos son fluidos y evidentes.

Para Azun Candina (*Por una vida digna y decorosa*, 2009), esto explica el por qué se les considera un proyecto más que una realidad. Estamos hablando de un grupo extremadamente heterogéneo, vinculados más por una “unidad simbólica” que por una clase propiamente tal. En la misma línea de los análisis espaciales que Silva sugiere sobre la ciudad, Candina tampoco cree en una explicación materialista de las clases sociales. Prefiere poner de relevancia el poder de lo imaginado, las formas de representación y su consecuente producción simbólica; entendiendo la relación simbólica que esta última supone para los individuos, en tanto receptores y creadores de sentido al mismo tiempo. Nos enfrentamos a un híbrido que se mueve tambaleante entre el acomplejado y duro mundo de los pobres y, a la vez, vive atento al mundo muelle de los ricos: “Es decir, un sujeto que no puede construirse como un objeto de estudio claro, una suerte de piedra de tope historiográfica mal ubicada entre los proyectos reivindicativos de los desposeídos y marginados y la hegemonía vigilante de los poderosos” (14-15). Ya Raymond Williams, en su *Vocabulario de la cultura y la sociedad* (1976), habría hecho hincapié en la indeterminación del concepto clase media, que se interpone deliberadamente entre personas de rango y el pueblo común.

Tras el Golpe de Estado en Chile y la instalación de una economía neo liberal, la clase media no consigue adaptarse a la lógica especulativa, basada en el futuro, de este tipo de economía. Se sienten desprotegidos y poco hábiles para manejarse en un mundo del trabajo competitivo, donde pesa más el beneficio rápido y el consumo “apenas se pueda” que los planes a mediano o largo plazo y la estabilidad. Si su proyecto de vida estuvo siempre basado en la carrera funcionaria, en la estabilidad laboral, en el lento pero esperanzador ascenso a la “dignidad” y la negociación con el gobierno, ello se derrumba bajo un modelo que empequeñece al Estado y fomenta la iniciativa individual con la libre empresa. Están marcados por una indeterminación ideológica que los hace moverse a través de variadas y cambiantes posturas. De allí se explica su silencio frente a las injusticias sociales del sistema económico, pues su lucha está principalmente basada en la defensa de los derechos y privilegios difícilmente conseguidos. Son una clase, en tal sentido, sobreviviente.

El cambio viene de la mano de la fuerte privatización que todos el sector público padece, lo cual trajo una enorme desigualdad social que persiste hasta hoy en día en

nuestra configuración como país. Entre dos extremos polares, se instalará una clase social numerosa que tenderá a homogeneizarse y perder características nobles de distinción. Se trata de una situación muy bien descrita por Díaz Klassen, quien si bien no es identificable totalmente con este tipo de subjetividad, sí aporta un diagnóstico en su estilo ensayístico de escritura. En *El hombre sin acción* señala: “Las hipocresías de las clases altas se vuelven convenciones, clichés que no se pueden evitar. Las libertades de las clases bajas, placebos entre tanta miseria. Y la dualidad entre ambas, la conciencia nacional” (111).

Con todo, desprendemos de cada una de los intentos por definir a esta clase ex-nominada que ese carácter inaprehensible que se acentúa con la dictadura ya tenía sus antecedentes. Es un grupo sin radicalismos que parece haber llegado tarde a la repartición de los estereotipos. No gozan de rasgos representativos de ninguna categoría, ni externa ni interna: “¿Cómo identificar a quienes parecen representar a la gran mayoría, pero que se dejan agrupar ni como etnia ni como género, y tampoco parecen fácilmente definibles según las categorías de lo local/global o de alternativos /neoliberales?” (17). Candina recuerda los afiches que celebraban el triunfo de la nacionalización del cobre durante el gobierno de Salvador Allende y la Unidad Popular en los setenta. Aparecen en estas legendarias gráficas un sinnúmero de figuras de la sociedad de la época, conviviendo en el mismo espacio y sugiriendo una sociedad ideal utópica: campesinos, médicos, sacerdotes, policías, pescadores, escolares, mapuches. Nunca veremos aquí al “personaje gris de terno y corbata”. Ahora bien, estas narrativas demuestran que se trata de una clase que sí posee una necesidad de manifestar su experiencia (valor autoficcional) y, desde esa perspectiva, aporta una conciencia de clase sin importarles referir a un entorno aparentemente tan “poco novelable”. Nos hallamos ante un ámbito que tradicionalmente posee poco interés, porque no está definido ni por el esplendor de la aristocracia, ni el protagonismo social de la burguesía o la marginalidad de las clases populares.

No obstante, habrá una parte de los narradores de nuestros corpus que sí mostrará interés por representar los conflictos e imaginarios propios de este grupo social. Ello da cuenta, más allá de la selección aquí propuesta, de una tendencia presente en las últimas generaciones, que está en directa continuidad con algunas voces de la generación anterior. En efecto, puede decirse que Alejandro Zambra es uno de los principales exponentes de

este tipo de representaciones en la narrativa actual. Será este el elemento de mayor continuidad en el recambio generacional que aquí estamos postulando.

De este modo se le reconoce, se le ubica y se le asigna un espacio a una clase acostumbrada a habitar más bien un “no-lugar” y, por lo mismo, estar siempre intentando asimilarse con otras clases sociales. Vive bajo los espejismos de la movilidad social intentando despojarse de los hábitos atribuidos al mundo popular –la embriaguez, el derroche, el analfabetismo, la suciedad, la destemplanza– para luego ascender socialmente por medio de profesiones liberales o buenos negocios¹⁴². Abrigan así valores de responsabilidad laboral, ahorro, lectura, limpieza y buen trato con los demás. Luis Emilio Recabarren, fundador, del Partido Obrero Socialista en 1912 y posteriormente partícipe de la formación en Argentina del Partido Comunista, advierte que, pese a su aparente silencio y pasividad, son los más descontentos con el orden imperante y están siempre luchando –aunque sea internamente– para defender los derechos y privilegios conseguidos desde su supuesta movilidad. A la vez, viven esclavizados al qué dirán, a la vanidad, a las aspiraciones de grandeza y al brillo falso. Ahora bien, dicha insatisfacción con los modelos establecidos no obedece a un afán revolucionario en ningún caso. Ellos no buscan el cambio social, sino ser integrados al existente. No pretenden el reemplazo de una cultura elitista por una popular, sino que ir relativizando esta dialéctica y desdibujando sus fronteras.

El estatus ontológico que le podemos dar a esta denominación de clase media es como mínimo problemático. Y esto porque no estamos verdaderamente ante una entidad acabada, sino más bien ante un proyecto que arroja una promesa hacia el futuro. No obstante, esa mirada optimista y aspiracional frente a tal horizonte de expectativas se halla aquí truncada. Es la actitud escéptica, según indicamos al comienzo, la que tenderá a primar en las subjetividades representadas por este sector de nuestra narrativa.

Dentro de estas narrativas de clase media, habrá ciertas instituciones de la sociedad que jugarán un rol clave, a saber: el trabajo, la educación y la familia con sus masculinidades y vínculos filiales en conflicto. Desde los años 30 al 73 existía en Chile

¹⁴² Se les llama tradicionalmente *siúticos*. En el lenguaje coloquial chileno y boliviano, el *siútico* es ese grupo de personas que, desde un aspiracionalismo social de clase, pretende imitar a clases de mayor capital cultural y material. Se entiende como una impostura o una pose que presume de una elegancia impostada. En otras palabras, para entendernos, podría tratarse de un “snob”.

una cierta movilidad social y la clase media se identificaba con un grupo más bien acotado –pues quienes ocupaban el mayor porcentaje de la población eran la clases periféricas– y su ejercicio profesional apuntaba a la administración pública, la educación o la medicina. Estaban comprometidos con un proyecto de Estado y signaban su bienestar en una combinación entre una educación sólida y un empleo público calificado. Fueron quienes configuraron la burocracia estatal tradicional y moderna: tenedores de libros, mecanógrafos y taquígrafos, operadores, telefonistas, inspectores y despachadores, carteros y mensajeros, profesores, maestros y contadores. No obstante, desde la dictadura en adelante este grupo devino en una “masa” de asalariados (mucho de ellos del sector servicios) y, por cierto, sin ningún tipo de protección social. Para Candina, se transforman en una subclase necesaria tras la complejización de la banca, el comercio y los servicios¹⁴³.

José Olavarría (2000) observa una relación entre las dos aristas de sujeto que estamos poniendo de relevancia aquí: la clase media y la masculinidad. Nos indica que previo al golpe de Estado del 73, durante el periodo de consolidación de dicha clase, todas las leyes apuntaban a consolidar el orden familiar basado en la autoridad del varón padre proveedor. Tras ese momento, sin embargo, se consolidó un Estado subsidiario de la actividad de los agentes privados; y ello también comenzó a relativizar los roles. Según la masculinidad otrora dominante, los hombres son activos, autónomos, fuertes,

¹⁴³ El fracaso de la Unidad Popular, que tan gravitante ha sido en términos sociales, literarios y de notoriedad internacional para nuestro país, es explicado por Carlos Altamirano por dos razones directamente engarzadas por la configuración y las transformaciones de la clase media, a saber, la incapacidad que tuvo Salvador Allende y los integrantes de la UP de lidiar con la Democracia Cristiana y los sectores medios, más allá de que la derrota popular pueda ser también explicada por el poderío de los adversarios internacionales que en un contexto de Guerra Fría quisieron poner término al proceso revolucionario que “amenazaba” al Cono Sur. En la misma línea de Azun Candina, Carlos Altamirano (1977) considera que la clase media no constituye una clase en el sentido marxista del término, pues comprende una “variedad amplia y abigarrada de sectores socioeconómicos que oscilan entre dos clases fundamentales: proletariado y burguesía” (74). Las capas medias habrían irrumpido en la política alrededor de 1920 cuando Arturo Alessandri puso fin al Estado oligárquico fundado por Diego Portales y luego se caracterizaron por su versatilidad, o bien, digamos, sentido de la conveniencia. Ya desde sus inicios, y más allá de las implicancias del Golpe de Estado, estuvieron marcadas por la búsqueda de status y de prestigio social; lo cual acaba produciendo contradicciones en su actuar. Crean en un “Estado protector” que está por encima de las clases, pero ello más bien les sirve a sus confusas aspiraciones de justicia y de asegurarse una estabilidad que les permita desarrollar sus expectativas individuales. Al mismo tiempo, y si bien asumen posiciones anti-capitalistas y anti-oligárquicas, protestando contra las opulencias y las grandes fortunas, adhieren a la propiedad y al modo de vida burgués.

racionales, emocionalmente controlados, heterosexuales, proveedores de las familias y sus ámbitos de acción están en la calle. No obstante, enfrentados en su intimidad, estos mandatos se van volviendo improbables y cuestionados. Asistimos, por ejemplo, a un periodo en que se produce la decadencia de la función paterna, y ello va ligado al fenómeno de la des-institucionalización de la familia: esta deja de ser una entidad que se refiera a las leyes de lo social para referirse a nada más que a sí misma (Araujo y Rogers). Una situación que podemos observar en el cuento “¡Qué vergüenza!” de Paulina Flores, donde el padre cae en descrédito y a pesar de la devoción que su hija le profesa, no logra cumplir las expectativas de ésta, más aun, la acaba casi exponiendo a un *casting* publicitario engañoso, dado su mal manejo de la búsqueda laboral.

La clase media está siempre lanzada hacia delante; en lo que pueda llegar a convertirse en un mediano o largo plazo, en nuestra vida porvenir o en las generaciones siguientes. Es una clase que lleva, por tanto, la marca del aspiracionalismo consigo. El padre del protagonista de *Camanchaca* representa exactamente aquella promesa de bienestar económico que el aspiracionalismo nos ha dejado como herencia. La clase lleva consigo implícita la voracidad del clasismo, un rasgo que en Chile parece ser un mal endémico. La supuesta movilidad social a la que aspiran los individuos ha de entenderse dentro de un orden pre-establecido e inamovible: un orden de castas configurado *a priori* y con una realidad ontológica incuestionable. La posibilidad de moverse entre estas castas obedece a una supuesta condición epistemológica que definiría la relación que aquellos sujetos móviles tenderían con un estado de cosas pre-existente. El nacimiento y desarrollo del concepto como tal, advierte Williams, no puede entenderse sin concebir de modo inherente y complementario los autoengaños y las tendencias discriminadoras del clasismo.

La desestructuración de la familia: el silencio en Zúñiga

Daniel Rojas Pachas, en su artículo “*Camanchaca* de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia Chilena” (*La Calle Passy* 15 marzo 2010), entiende al personaje del padre bajo la tipología de la transición:

En el presente muestra un rol diverso al inicial pues ha mutado su condición de agente de la violencia a fin de ser un motor de la reconciliación y reivindicación de ciertas situaciones del pasado como la difamación, el asesinato y el abandono con el soporte de un claro poder económico representado por los negocios, la mujer joven o beldad que lo acompaña como diría Millán y todos los estereotipos de éxito, el vehículo, los viajes, las propiedades (en línea).

Y son precisamente esos valores los que parecen estar ocupando todo el espacio de la novela. La necesidad de conocer la verdad, la reconstrucción de los afectos y el saneamiento de las relaciones quedan puestas bajo esa capa de silencio y de neblina que sugiere la camanchaca del desierto. El padre lleva al hijo a hacerse un tratamiento dental y lo saca de paseo a Buenos Aires, pero nunca hablan más allá de la lista de compras que todo padre proveedor debe tener en cuenta como la primera función que su rol le exige.

El padre de *Camanchaca* es una figura ausente y poco conectada con el vínculo filial. Obedece a una imagen difusa, borroneada por la camanchaca del desierto, casi inaprehensible. Todas las dudas respecto a la familia y sus secretos son enfrentadas en *Camanchaca* desde la evasión y el silencio¹⁴⁴. Tal apuesta por elidir y vaciar caracterizaciones más específicas, o posibles respuestas que completen la anécdota, cobra mayor sentido si pensamos en la representación de la clase media propuesta por este autor. La falta de elementos cohesivos e identitarios pende como una amenaza para una clase que a ratos no logra adscribir elementos subjetivos, puesto que se ha ido objetivando, a pesar de lo cual están re-apareciendo narraciones que precisan dar cuenta de este grupo y devolverles con ello, a los integrantes del mismo, su estatuto de sujetos. Y ello parece dejarlos, como le sucede al adolescente de *Camanchaca*, sin habla ni referentes. La necesidad de conocer la verdad, la reconstrucción de los afectos y el saneamiento de las relaciones quedan puestos bajo esa capa de silencio y de neblina que sugiere la camanchaca del desierto. La sobrevivencia o, más aun, cierto aspiracionalismo económico resulta un objetivo puesto por encima de cualquier otro fin:

Primero fue la aparición de Nancy. La separación. Después el hijo de mi papá. Sin embargo, todo estaba bien, mi mamá tenía una distribuidora de confites. Vendía a mayoristas. Le iba bien. Pero luego pasó lo de la crisis asiática y todo se jodió. Empezaron a cerrar los negocios, la gente ya no salía. Y a mí mamá le

¹⁴⁴ Uno de los personajes que aparece en el libro de relatos *Niños héroes* (Literatura Random House, 2016) de Zúñiga, se refiere a su formación como escritor y dentro de la cual, nos dice, de modo muy autoconsciente, fueron muy importantes las palabras “esconder” y “silencio”.

empezó a ir mal, mientras a mi papá le empezó a ir bien. En ese momento él estaba viviendo en Santiago, con su nueva familia, y transportaba frutas y verduras en un camión que se había comprado. Mi mamá un día lo llamó y le dijo que no tenía cómo pagarme el colegio. Mi papá le dijo que él tampoco. Se quedaron unos segundos en silencio, cada uno con el auricular en su oreja, y luego cortaron (Zúñiga 78).

Observamos una familia monoparental donde la madre queda sujeta a eternas discusiones frente a un padre enriquecido con aspiraciones de movilidad social, quien, además, debe responderle a su segunda nueva familia. “Estar bien” se reduce a la capacidad de autosustentarse una relativa estabilidad económica¹⁴⁵.

Las constantes elipsis utilizadas como procedimiento en este libro, según vimos en el apartado dedicado al espacio, se vuelven rotundas cuando el protagonista reconoce sentirse incapaz de asignarle un significado a la palabra familia: “Suená grande, numerosa, la palabra familia. Me gustaría preguntarle a qué se refiere, pero no alcanzo: me vuelve a comentar algo sobre el partido que está viendo” (83). La lista que la mamá le da a su hijo para que el padre, dividido entre dos familias de clase media de las que es proveedor, le compre ciertas cosas básicas opera como subterfugio de todas esas cosas que quisieran ser preguntadas y conversadas. La lista representa las múltiples desviaciones a través de significantes que al fin y al cabo no significan nada para el protagonista: la propuesta de a ir a dar vueltas por Tacna, la discusión en torno a las marcas de auto, sobre la inutilidad de los peruanos para comprar vehículos o su falta de clase y lo mal que conducen. Todo ello se sintetiza en una lista que el joven lleva sobre su falda y que se vuela cuando el papá atropella sin querer un bulto en la carretera. El bulto representa a aquellos desaparecidos que son literalmente desviados por la camioneta Ford Ranger del papá: “Él conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora. Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos en la carretera. Los cuerpos. Niños

¹⁴⁵ Zúñiga tematiza un universo que no pertenece a ninguno de los aislados dos mundos que nos presentara Trabucco en *La Resta*, por ejemplo: alejado tanto de una élite intelectual encargada de definir el pulso de la historia como de un impulso imaginativo que le permita libremente recrear potenciales futuros. Si la clase media siempre ha vivido en un espacio intersticial algo incómodo, los paradigmas económicos que la dictadura arrastró consigo los ha dejado aún más a la deriva. Bajo este nuevo *modus operandi* donde la identidad se construye antes por la capacidad de consumo que por la ciudadanía política o cultural, los créditos y las maniobras financieras pasarán a tener un valor prioritario.

y viejos. En mitad de la carretera. Los veo en mitad del desierto, y mi papá los esquivo, acelera y los esquivo” (Zúñiga 115).

El narrador permanece en el medio, como en una no operación, pues se hace difícil llegar a predicar algo. Los personajes quedan condenados a una apatía vital. Más allá del afán detectivesco del protagonista por desvelar su historia, parece vivir en la monotonía de los días y la comida. Su actitud plana y desapasionada pasa a ser reflejo de una condición social.

Aquel vacío se condice con una emocionalidad también aparentemente vacía cuyo minimalismo es reflejo de la cotidianidad de una clase media que precisamente por ser media parece que tampoco tuviera atributos, diríamos parafraseando a Musil (*El hombre sin atributos*, 1930). Para Pablo Torche (*Letras en línea* 17 abril 2010), *Camanchaca* provoca tal aplanamiento emocional que resulta difícil no sentir que el retrato cae en cierto simplismo que no permite adentrarnos en el *ethos* de una clase cuyos conflictos sólo se tantean superficialmente sin adentrarnos en nada: “Pues *Camanchaca* es una novela esencialmente fría, parca y reticente, quizás hasta un punto excesivo, a cualquier tipo de efusión sentimental, que busca retratar con un lenguaje tirante una superficie estriada por una violencia soterrada” (Torche en línea). Ahora bien, podría también considerarse que el minimalismo es estratégico y funcional al retrato de clase que se propone. Damián Huergo cree que la novela poseería un valor generacional en su intento de purgar la pus de los hijos de padres divorciados; aquellos criados en soledad y que aprendieron el hit de las “familias disfuncionales” (*Página 12* 23 de junio 2011). Huergo efectivamente observa una continuidad temática, ideológica y alegórica entre el universo que la novela nos trae y la forma a través de la cual dicho universo puede ser aprehendido. No obstante, según el crítico Zúñiga no estaría cayendo en aquel vicio del carverismo gratuito:

En los últimos años, el uso y abuso del modelo minimalista dejó secuelas amargas en la narrativa latinoamericana. Y quizá como consecuencia de eso, varios críticos contemporáneos empezaron a huirle a la prosa precisa, lacónica, realista, acusándola de ser portadora –positiva o negativa– de carverismo explícito. Zúñiga, en su primer libro (emblemático en la carrera de un escritor, por canalizar lecturas, experiencias y deseos acumulados) construye una voz con las llaves de tal tradición, salteándose la comodidad de hacer una copia sin valor agregado. La apropiación del estilo –que se anuncia desde la primera página con una cita ajustada de Richard Ford– se complementa con una estructura

fragmentaria, que permite que los capítulos sean leídos como microrrelatos o como piezas de un espejo partido. Es interesante observar el dibujo que crean los párrafos breves en la página. En total ocupan la misma superficie que el autor deja en blanco. Esos baches, similares a la monotonía del desierto en la carretera, funcionan como una postura literaria que emparenta en importancia lo dicho con lo no dicho (Huergo en línea).

En síntesis, la tendencia hacia la nada, ese vacío existencial y material que caracteriza a la clase media en su indeterminación, y su afán por habitar no-lugares desposeídos de sustancia, se revela estéticamente en la desafección de los personajes, en esos grandes espacios en blanco que remiten a la monotonía del desierto, en los silencios que la novela deja explícitamente puestos cada vez que queremos adentrarnos un poco más. Hay un juego con las expectativas del lector que parece estar diciéndonos: “esto es, no hay más”¹⁴⁶.

Pese a lo anterior, el protagonista de *Camanchaca* se hace, junto a sus padres, parte de una dinámica donde el único modo de obtener respuestas será por medio de la carrera de periodismo que el personaje deberá estudiar en Santiago. Para hacerlo, debe trasladarse de ciudad: del norte a la capital. Allí se inventará un sistema de preguntas y respuestas que le ayudará a ir desempolvando la verdad sobre su familia y, tal vez, la de un país entero. Esta finalidad casi ética de recomponer una memoria corresponde a la lectura que hacemos de la ley de valores que subyace al libro, pero lo que propone Zúñiga es un contraste: entre la posibilidad de enunciar algo, que no lo hace, y la de quedarse callado renunciando al relato de la historia. He ahí la actitud escéptica que engarza directamente con una clase aferrada a sus inmediatas necesidades de ascenso social. ¿Cómo lograrlo? Por medio de la educación¹⁴⁷:

¹⁴⁶ Para Álvarez, la perplejidad suma al dominio de la cognición el plano de los afectos, pues el narrador rechaza explicaciones racionales y, junto con ello, evita la explicación emocional. La expresión de esta renuncia sería, nos dice el autor, ese tono objetivante y apagado que preside el relato. Ello puede observarse en el modo de abordar lo que sería el centro doloroso de la novela, una escena de incesto a la que se ve arrastrado por su madre: “Fue un roce. Luego un movimiento y más roce. Me tomó la mano y la condujo entre sus muslos gordos, blandos. No podía doblar los dedos. No me dejes de hacer cariño, me dijo mientras yo comenzaba a sentir la humedad, los dedos levemente pegajosos. Comenzó a mecerse y yo seguía sin poder doblar los dedos” (64). La aparente apatía que el personaje mostraría frente a una situación como esta emprende aquello que Álvarez llama una retirada o una deserción.

¹⁴⁷ La temática de la educación aparece en un lugar prioritario de denuncia en el cuento “La hora del quiltro” de Geisse. El narrador se ocupa de explicar, a través de un largo y expositivo párrafo, la situación de la educación en Chile desde que la dictadura de Augusto Pinochet promoviera la libertad de enseñanza y, con ello, se produjera la corrupción de la misma. Tras ello continúa explicando los esfuerzos del movimiento estudiantil desde el 2006 en adelante –año clave en el surgimiento de las primeras voces de

Estudiaba periodismo, quería trabajar en una radio. Quería tener programas sobre fútbol, o de conversación. Por eso entré a periodismo, a pesar de que mi mamá quería que estudiara derecho. Discutimos mucho la semana que tuve que postular a la universidad. Ella insistía en que me iba a perder, que no iba a tener futuro, que la radio era una huevada. Eso dijo. Pero yo soñaba con eso: unos audífonos grandes, el estudio y entrevistando a distintos periodistas. O conduciendo un noticiero. Finalmente postulé y entré. Le conté a mi papá y me felicitó. Cuando le dije que debía pagar la matrícula me dijo que no tenía plata. Tampoco para pagarme la mensualidad. Tuve que postular a becas. Por suerte me las dieron todas (20).

El deseo del narrador de convertirse en periodista acaba siendo truncado por la falta de expectativas y de recursos, de la madre y el padre respectivamente. La figura proveedora por excelencia, dentro de un orden patriarcal, no es capaz de responder. Tampoco lo hace la madre. La salida que tiene el chico es continuar con su propósito gracias a la ayuda de las becas, un sistema que intenta amortiguar las duras condiciones de nuestro sistema económico y los altos precios de los aranceles universitarios. Hasta aquí, la idea de clase media se sostiene aunque sea desde la precariedad afectiva, la apatía y la mirada escéptica.

Dentro de esta lógica, los libros tendrán también un valor funcional. Si bien el protagonista experimenta una gran emoción por su viaje a Buenos Aires y la posibilidad de adquirir libros a un precio módico, liberados de los impuestos que tienen en Chile, su padre no le asigna un valor a ello. Zúñiga plantea una situación familiar precaria y donde el capital cultural supone un problema, pero desde la perspectiva de un hijo apático que acaba por entregarse a la indiferencia y apatía de su familia: “él con la mujer y su hijo

nuestros autores— por intentar cambiar el sistema ejerciendo presión social con sus movilizaciones: “Según entiendo, después de que los estudiantes mismos tomaran el asunto en sus manos, al final de todo un años de tomas, huelgas, expulsiones, debates, coberturas mediáticas y discusiones parlamentarias, el asunto no ha cambiado en nada. Hicieron una ley que con otro nombre queda en casi lo mismo. De la LOCE se pasó a la LGE: la misma mierda con otras moscas. Los privados siguen llenándose de privilegios y los más pobres siguen muriendo en la huella. Un clásico” (*El infierno* 115). Esto no sólo provoca el abandono del alumnado sino también precarias condiciones para los docentes, quienes pasan a ser empleadores de personajes que sin ningún tipo de control estatal pueden volverse administradores de una institución de enseñanza. Ahora bien, pese a toda esta introducción declamatoria y argumentativa, la historia se va retorciendo hacia el final al incorporarle un elemento grotesco que reafirma la actitud cínica del autor: un alumno perro. Esto ubica la denuncia en un plano más simbólico. Incluso el protagonista se percibe a sí mismo como un perro que lleva una mala calidad de vida y todos los días que va a ejercer su trabajo se siente amenazado por una juventud criminalizada e indiferente a sus enseñanzas literarias. La escena es absurda e irreal pero denuncia una situación social concreta donde la educación parece ser la última prioridad de las autoridades públicas. El cínico desconfía de estos procesos formativos colectivos y termina recluso en su individualidad escéptica.

viendo las tiendas, y yo corriendo, entrando a todas las librerías y buscando algún libro que comprar. En mi mente tenía una lista. Después la olvidé. Ya daba lo mismo” (31). En tanto, a su padre sólo le interesa saber si aquellos libros podrán ser útiles en el proceso formativo que le permitirá aspirar a una mejor posición social: “me preguntaba si servían esos libros para la universidad (...) Tomó uno desde las dos tapas y lo abrió: el libro que parecía un ave volando, y él diciéndome que de verdad es resistente, que se nota que es de buena calidad, y yo callado, mirando el libro abierto y él sacudiéndolo y hablando de la calidad, y yo sin decir nada” (31). En definitiva, el libro y a posibilidad de una biblioteca aparecen como mercancía.

En su tercera entrega, *Niños héroes*, Zúñiga volverá sobre el tema de la educación en el cuento homónimo intentando trazar una diferencia espacial determinante para los sujetos entre lo que significa estudiar en un instituto como el Liceo Experimental Manuel de Salas, o bien, cualquier otro barrio ubicado en la zona poniente de la ciudad, como puede ser: Santa Ana, Los Héroes, República, Santa Lucía. El primero vendría a representar a la tradicional clase media adscrita a los valores de lo público. Debe su nombre a uno de los artífices de la Independencia y la República: Manuel de Salas y Corbalán, quien creó la Real Academia de San Luis en 1797, y es en honor a él que el Liceo Experimental Manuel de Salas, fundado en 1932, concebido como un laboratorio pedagógico y parte de la Universidad de Chile, se erige como una de las instituciones educativas más importantes del país. No obstante, en 2002 este colegio particular no subvencionado pierde sus vínculos con la Universidad de Chile y se torna, pese a los valores que con ahínco se propone seguir representando —de pluralismo, lealtad, servicio y progreso—, en otro hijo del libre sistema de enseñanza¹⁴⁸. Los segundos espacios, en tanto, y en continuidad con este proceso al que se ve sometido el liceo de excelencia, dan cuenta de un sistema económico donde la educación se convirtió en un bien transado en

¹⁴⁸ El relato que nos aporta la historia del Liceo Experimental Manuel de Salas, rastreado de su propia página web y la autoimagen que ellos tienen sobre sí mismos, es ilustrativa: “[L]a crisis institucional del país a principios de los años setenta, el Golpe de Estado y la posterior dictadura militar traería consigo consecuencias para la Universidad de Chile. La reforma educacional de 1981 provoca el desmembramiento de la Institución, y el Liceo Manuel de Salas es traspasado a la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, sucesora natural del antiguo Instituto Pedagógico. El año 2002, el Congreso de la República establece, en la Ley 19.820, la modificación de la dependencia del Liceo Experimental a la Universidad de Chile, constituyéndolo como un establecimiento de enseñanza preescolar, básica y media, cuyo fin es la aplicación y experimentación de nuevas organizaciones, métodos y programas de enseñanza académica” (en línea). Véase en <http://www.lms.cl/index.php/online/nuestra-historia>. Consultado el 03-04-2017.

el mercado incluso a nivel superior. Gran parte de las universidades privadas que comenzaron a instalarse en Chile a partir de los ochentas estuvieron localizadas en aquella zona o terminaron trasladándose a aquel ámbito denominado de modo muy laxo, sólo por denominación común, República.

“La familia, la propiedad privada y el amor”¹⁴⁹ en Flores

Qué vergüenza de Paulina Flores volvemos a asistir a una representación de clase media, sin embargo, esta vez el realismo será trabajado de modo muy diferente a Gutiérrez y a Zúñiga. Ya no se tratará de aquel minimalismo desafectado y que tiende a vaciar el plano de la página a través de fragmentos que dejan tras de sí grandes espacios en blanco o narraciones cortadas, elípticas, sino que ahora habrá una clara intención de ahondar tanto al interior de los personajes como de sus circunstancias físicas. La profusión descriptiva, subrayada por Soto en una reseña que hace de la colección para el sitio *Lo que leímos* (2015), se opone a la moda del menos es más que caracteriza parte de nuestra narrativa:

Quiero enfatizar el concepto de la descripción narrativa que tan bien trabaja Paulina Flores, que tan bien usa para crear el mundo en el que se mueven sus personajes. Hoy en día existe una especie de moda bajo el sello de lo autocontenido, del minimalismo, que se ha extremado al punto de una narración trunca, una narración que no es narración, que más que elección técnica parece una limitación del autor, algo que resulta más cercano a la incapacidad de expresar que al pretendido silencio. Paulina Flores se sitúa con soltura en la vereda opuesta de esta moda y desde ahí construye sus relatos, los conforma y describe a cabalidad, permitiéndonos contemplar a sus personajes rotos, sin caer en los excesos, sin elevar la voz.

Flores demuestra una gran prolijidad a la hora de seleccionar los elementos que serán contados y los que no. No es el desborde del *collage* que pretende aunar en un sólo relato distintas historias, personajes y horizontes temporales de modo simultáneo (influencia del primer Bisama). Se propone un realismo descriptivo que va dibujando con esmero los escenarios y los personajes que comenzarán a movilizar la acción.

Los relatos de Flores se sitúan en dos épocas diferentes, las cuales se corresponden con dos vivencias vitales de la autora: su niñez y adolescencia, filtrada por el recuerdo y la reconstrucción ficcional que se puede hacer del pasado; y el presente

¹⁴⁹ Parafraseo de la canción “La familia, la propiedad privada y el amor” del cantautor cubano Silvio Rodríguez.

inmediato. Así se explora la consolidación de una sociedad exitista y solitaria, que arrasa con todo lo que no sea funcional a su racionalidad de medios a fines. Para el crítico Aldo Perán (*La Tercera*, 2015), Flores es ante todo una hija de la transición. Ya no estamos frente a la narrativa de los hijos directos de la dictadura, sino de aquellos que quedan aún más al aire, puesto que su historia es ambigua e indefinida:

Son dos épocas las que marcan el pulso de las historias de Paulina Flores. La década del 90 y el Chile en los tiempos de Facebook. El contexto del país durante la crisis asiática, y las consecuencias que generó la desaceleración económica están en varias de estas historias: la precariedad material y el cambio en los hábitos de las personas componen la trama de estas narraciones (...) La vida cotidiana de los 90 es contada por una hija de la transición, y con ello, los temas que se esconden debajo de la alfombra (en línea).

El hecho de situarse en un periodo más individualista y donde las responsabilidades sociales tienden a desaparecer provoca un desarraigo en los personajes aquí expuestos. Cristóbal Riego (*Revista Lecturas*, 2015) la compara con la obra de Diego Zúñiga, quien precisamente realiza un tratamiento de los sujetos que va en la misma línea de Flores: “No hay aquí ajustes de cuentas con la dictadura tardía y la Nueva Narrativa, ni siquiera parece ser un punto de referencia (no es, como lo ha sido para esa otra generación, el modelo narrativo contra el que practicar tiro al blanco)” (en línea). Se produciría una suerte de desafiliación donde las subjetividades dejan de sentirse víctimas del mundo o el resultado directo de su formación familiar e histórica.

El cuento “Qué vergüenza”, como ya insinuamos, es probablemente el más emblemático en cuanto a la representación de clase se refiere. La historia de un padre cesante que debe recorrer la ciudad en busca de un trabajo junto a sus dos hijas, Pía y Simona, porque ellas están de vacaciones, se vuelve cada vez más desoladora cuando el vulnerado hombre es humillado por uno de sus posibles empleadores. La empresa de publicidad donde se entrevista, antes de pretender contratar sus servicios, sólo quiere hacerle un casting a sus dos hijas. No conforme con ello, él debe pagar el precio de las fotos: alrededor de veinte euros. La aventura acaba así en un humillante fracaso que confirma una composición familiar precaria. Una clase media que si no está constituida por familias monoparentales, sí se caracteriza por una fuerte presencia de la madre y una disminuida o casi nula autoridad del padre. La imagen de este tiende a disolverse a favor de un matriarcado donde los valores de lo masculino han comenzado a flaquear. La hija

mayor siente que sí conoce a su padre, a diferencia de su hermana menor Pía, malcriada y caprichosa. Aquella suele escuchar a sus padres pelear por la noche y, a la mañana siguiente, se pone a buscar todas las palabras que le resultaron desconocidas: “E incluso buscaba algunas que sí había escuchado antes, pero que en su opinión no calzaban con su padre: fracasado, cobarde, egoísta” (Flores 10). La niña intenta vanamente rescatar a su padre de dicha representación que lo desfavorece. Ellos sostiene una relación edípica. Aunque vencido, será siempre una especie de héroe para Simona.

Desde su precario mundo clase mediero, donde la mayor parte de los referentes salen de la televisión, Simona compara a su padre con Luis Miguel y lo considera incluso más guapo que el cantante mexicano. Parece ser que todos sus modelos estuviesen directamente en diálogo con la cultura de masas. Con el creciente desarrollo del capitalismo en Chile, la clase media abandona su lugar ligado al servicio público, para convertirse en un grupo informe de subjetividades donde lo único que parece importar es el dinero y la consecución de una movilidad social. La masa es aquella categoría no marcada, con quien nadie dice sentirse identificado aunque se pertenezca a ella¹⁵⁰. La narración es intercalada con pasajes de la película de Disney *La sirenita*, que parece ser un referente generacional para aquellos que crecieron repitiendo los diálogos entre Úrsula y Ariel, donde el abuso de poder acaba anulando la posible condición humana que pudiera tener la protagonista. La publicidad opera como un aparato ideológico más que, pese a ser poco modélico, termina formando o deformando a las personas: “A ella le encantaba la televisión y prestaba especial atención a los comerciales, porque su hermana nunca los entendía y le pedía que se los explicara” (Flores 14)¹⁵¹.

¹⁵⁰ La clase media pasa así a ser una enorme masa con la que cuesta sentirse identificado, porque carece de los elementos cohesivos e identitarios necesarios para cualquier proceso de identificación. La masa es siempre nadie, lo otro, aquellos que no conocemos ni podemos conocer. Williams refiere a la masa como una palabra moderna que pretende designar a la multitud de muchas cabezas o la gran turba. Si bien en su momento pudo haber tenido connotaciones positivas cuando se entendía que la masa operaba como un sujeto capaz de actuar bajo formas tales como “masas trabajadoras”, “masas laboriosas” o “vastas masas”; con el tiempo, es una categoría que se ha ido objetivando. La masa es sólo objeto, ya no sujeto, de la acción social. Ese cambio va acorde con la aparición de las sociedades de consumo que, en el caso latinoamericano, se instalan tan exitosamente con las dictaduras. Se entiende como un modo de desarmar la conciencia de clase y promover la alienación y el control, lo cual condena a este grupo a una democracia de masas –esa que nos trae la transición tras la caída de Pinochet– que designa: “un sistema político manipulado, pero más a menudo describe un sistema regido por preferencias y opiniones no educadas e ignorantes” (Candina 213).

¹⁵¹ Ahora bien, es evidente que los escritores se ubican en una posición privilegiada, pese a la educación que hayan podido recibir. Son los observadores e intelectuales que, pese a su filiación de clase, siempre

De alguna manera, hay una conciencia mayor por parte de la autora, y he ahí su actitud escéptica, de que la movilidad social es un ideal inexistente. Por mucho que se pueda aspirar a mejores condiciones materiales, aunque sea con dificultad, el capital cultural tiende a mantenerse relegado a quienes gozan de una educación que en Chile no es para nada igualitaria. En términos simbólicos, la diferenciación de clase es estricta e inflexible.

Pía poseía una personalidad que parecía mucho más adecuada. Pero a Simona le resultaba casi imposible ser como ella. Y aunque había sido doloroso cargar con esa condena, ahora, caminando junto a su padre, era algo que la honraba y colmaba de alegría. Porque se trataba de una cualidad que compartía con él, con su padre (Flores 15).

Dicha condena es llevada a un plano íntimo, a un ámbito micropolítico donde los afectos y los sentimientos también acaban siendo estructuradores y estructurantes de la configuración social y de la familia.

La recreación y la imaginación, o cualquier actividad que se aleje de una función productiva inmediata, parece ser privativa de las clases privilegiadas. De ahí que, pese a no estar frente a una autora marginal, hay también un elemento subversivo al dedicarse a un oficio que escapa a la racionalidad instrumental que el capitalismo impone. Y, por lo demás, poner en solfa los valores de una clase que tradicionalmente no ha generado interés alguno. Para el padre de la protagonista del cuento resultaba frustrante tener que vivir exclusivamente en función al trabajo, bajo los parámetros de una sociedad productiva neoliberal:

Había sido padre muy joven, demasiado joven. Sin querer y sin preparación. Y había respondido dejándose llevar. Haciendo lo que se suponía que debía hacer: afrontar el asunto y olvidarse de sí mismo por un tiempo. Dejar de lado sus planes y proyectos, como una manzana a medio comer. Trabajar. Había gastado todas las energías que tenía de joven en trabajar, sin cuestionarse mucho. Dejando una gran incógnita entre él y la que podría haber sido su vida si hubiera invertido el tiempo en sus propias fantasías. Sin llegar a descubrir jamás si hubiese conquistado el mundo (Flores 17).

Lo que queda fuera de la sociedad productiva es desecho, inútil, excluido: “Limitando sus aportes a un trabajo agotador de lunes a sábado. Y ahora que no tenía nada material con

terminan salvándose y ubicándose en un espacio diferente –tal como sucediera en el cuento “Hacer memoria” de Alejandro Zambra.

qué contribuir se sentía inútil y excluido” (Flores 18). En el fondo, observamos aquí que la exclusión no es sólo propia de minorías conocidas desde siempre como tales: voces marginales, la negritud, identidades homoeróticas. También se generan exclusiones en un grupo social que, por ser del medio, ni siquiera es considerado en el juego binario de oposición entre los opresores y los oprimidos. La clase media acaba humillada, desposeída de un modo distinto a las clases más bajas. De ahí el título “Qué vergüenza”: “Qué estúpido –soltó el padre y se tomó la cabeza con ambas manos. ‘¡Qué vergüenza!’, gritó liberando su rabia. ‘Qué vergüenza’, dijo una vez más y volvió el rostro hacia Simona” (Flores 23).

La clase nihilista por excelencia parece estar rodeada de una insulsa nada. Así se deja ver en una anécdota que una madre le cuenta a la protagonista de “Olvidar a Freddy”. Cuando la hija era pequeña y había enfermado, su abuela paterna le mandó por encargo de una guía espiritual, la hermana Julia, un sobre que supuestamente debía verter en la leche y que tenía la receta para que mejorara. Una receta absurda es contada aquí desde una actitud cínica que descrea y expone la realidad de los hechos con crudeza. El sobre contenía la respiración de la hermana Julia y debía ser mezclada con la leche. Su madre, casi como un autómatas, le hizo caso sólo para no contradecirla: “Hace más de veinte años, aquella mujer de actitud dura y dominante, sola en la cocina, acaso confundida, vertiendo la nada en su mamadera, esperando que la leche se llenara de esa nada (...) Tu papá me dijo que no hiciera tonteras, que botara el sobre a la basura. Tu padre. Su padre. Al igual que el contenido del sobre. Nada” (88). La protagonista se pregunta entonces si acaso ese episodio no habrá marcado su vínculo y la madre lo recordará cada vez que la vea. Le dan ganas de preguntárselo, pero “siguió callada y cuando terminaron de comer y la rutina de domingo juntas se acabó, se fue como siempre, sin decirle nada” (Flores 88).

En “Últimas vacaciones”, se busca la representación de una clase más bien baja. Dentro de una familia sencilla y de ajustado presupuesto, se muestran grandes diferencias entre dos hermanas: aquella cuyo marido cae preso y nunca logró sacar a sus hijos adelante, convirtiéndose uno de ellos en delincuente; y la que conquistó un mejor pasar y puede permitirse ir de vacaciones a un camping en el norte del país, en La Serena, por una larga temporada. El hijo de la primera es invitado por la segunda, quien por un momento parece olvidar su verdadero origen y aquel espacio al que está condenado a

volver. Él siente que la tía Verónica y sus hijas, las primas Javiera y Camila, lo ven como a un “animalito tan salvaje como herido” (133). La serenidad de aquel lugar que lleva tal plácido nombre contrasta con su universo de referencias más inmediato. Sin embargo, el chico manifiesta la ley de valores que rige a los personajes niños y adolescentes de esta novela: su gran capacidad de adaptación. Ellos no padecen sus circunstancias como si se tratase de una gran problemática imposible de resolver, sino que las asumen como una realidad que conviene asimilar de modo práctico. Tampoco sienten la necesidad de impugnársela a sus padres: “Me adaptaba, creo que es la palabra. No me quejaba, me adaptaba. Pero tampoco es que las cosas me dieran lo mismo o no me afectasen. Aparentar adaptarme, frente a los otros, era la forma de mantenerme seguro, el chaleco antibalas que llevaba bajo la ropa (Flores 139). Como queda de manifiesto en la cita, esta capacidad de adaptación que parece caracterizar a los personajes de Flores no implica aquella apatía o indiferencia que sí parecían tener los personajes de *Camanchaca*, por ejemplo. Aquí se pone de relevancia una sensibilidad que, aunque silenciada o desplazada, continúa estando latente por medio de un tratamiento narrativo que la expone bastante más que Zúñiga. O, al menos, la enuncia.

La tía Verónica es síntesis de aquellos valores propios del aspiracionalismo de clase media, aquella que confía plenamente en la posibilidad de superar el lugar de origen para conquistar una posición de mayor rango social. Así intentará transmitírselo a su sobrino: “Usted está recién comenzando a vivir. Tiene todas las oportunidades del mundo por delante. Lo importante es que sepa que depende de usted llevar una buena vida. Y usted es capaz” (Flores 146). Su discurso está basado en la méritocracia del *selfmade* moderno que, más allá de toda circunstancia y condición material inmediata, logra escalar en el escalafón social. Ahora bien, el chico opondrá voluntariamente una resistencia a ese cambio. Ese gesto casi heroico por querer permanecer anclado a su origen aunque ello no le ofrezca ninguna expectativa de futuro resulta casi irónico en la narración de Flores, quien parece estar desconfiando de las ambiciones de su clase. El chico permanece en su precario hogar y se resiste al cambio de tuición que le ofrece su tía:

Ella quería ayudarme, mostrarme otra realidad, sacarme de la población, hacer que estudiara. Para ella eso era ser una mejor persona. Pero yo me negué a ese destino de bienestar y como ella dijo una vez, me desaproveché. No estudié nada y terminé siendo no mucho más de lo que mis padres fueron. Yo no la quería

decepcionar, ni a ella ni a mi abuela ni a mí mismo, pero aceptar la mano que me tendían significaba despojarse de muchas cosas. Implicaba deshacerme del que era por entonces. ¿Y quién era yo? Yo era un niño que amaba a su madre por sobre todas las cosas, y me iba a quedar junto a ella, no volvería a traicionarla (Flores 154).

A protagonista lo define el amor a su madre y no está dispuesto a convertirse en otro. El matriarcado aparece con toda su fuerza. Las madres ocupan un rol en las familias de autoridad y modelo que es casi imposible de subvertir. Con todo, se produce en él un quiebre que marca el desajuste de este tipo de sujetos. Se ve dividido entre quien podría haber sido y quien realmente fue. Tal identidad doble lo sitúa en un no-lugar social que termina por desarraigarlo y perderlo entre el pasado y el futuro, sin siquiera lograr aferrarse al presente con confianza. Queda sumido en una especie de atemporalidad.

Esta situación de falta de pertenencia y de no poder adscribir a valores claros y fijos genera en las capas medias una cierta inconsistencia. Ellos parecen siempre estar adaptándose a las formas de vida de quien tengan más cerca sin poder dar con modelos propios de identificación. Aquello produce una sensación vital de nomadía que se suma a una realidad física en donde se está viajando todo el tiempo en busca de mejores condiciones o de aquella oportunidad que pueda producir un giro en la vida. Es lo que le pasa al protagonista de “Últimas vacaciones”, quien vive en constante intinerancia entre su casa, la de su abuela y la de su tía: “Hasta antes de ese verano pasé mi niñez sin paradero fijo” (Flores 131). Lo mismo le sucede al personaje de Denise en “Afortunada de mí”:

Denise había pasado su infancia en Santiago, su adolescencia en Vallenar y su primera juventud en Antofagasta, y jamás sintió que perteneciera a ningún sitio. Había seguido a su madre en su transitar nómada, y mientras compartió pieza en casa de otros se fue gestando la esperanza de que cuando por fin se viera rodeada por sus propias cosas, sentiría algo en el corazón (...) Pero no sintió nada, seguía siendo una turista (Flores 174).

Es un alma trashumante que no se siente parte de ningún sitio, a pesar de que ahora poder apropiarse de algún lugar. Mira con recelo a aquellas personas de las clases altas a las que las mueve una actitud colonialista; en cuanto son capaces de adueñarse de los espacios, disponerlos para sí mismas y sacar todo el provecho posible de ellos. La sensación de no-lugar que invade al personaje es explicada por la narradora por medio de los buses que

recorren la ciudad. Ella se mueve en trayectorias móviles que son imposibles de definir, puesto que se están desplazando y cambiando su sentido todo el tiempo. Su trayecto no se detiene. Cada vez que va a tomar el bus, el Transantiago, siente por un segundo que ello le pertenece, sin embargo, tal sensación se esfuma tan rápido como el movimiento que da partida a esas enormes máquinas de la urbe: “En esos segundos, alzada en puntillas y con la vista en alto, sí que pertenecía a un sitio, aunque también fuera difícil definirlo, aunque no existiera materialmente, porque no era el paradero, ni el Transantiago ni el camino. Era un lugar en el que jamás podría quedarse” (Flores 175). Esa retirada de la emoción por un segundo suspendida se asemeja a aquella elisión de *Camanchaca*, donde el personaje se mueve a través de diversos significantes que recoge de su viaje por el desierto –los autos, los comentarios del padre, los gestos de las pocas personas que merodean el lugar– sin lograr asir ningún significado que pueda explicar su historia familiar o nacional. El desarraigo es total en todos y cada uno de los personajes de Zúñiga y Flores: “No, definitivamente no iba con ella eso del arraigo” (Flores 175).

Denise, tal como lo hiciera el protagonista de “Últimas vacaciones”, no se deja seducir por la idea de convertirse en alguien distinto: “Me carga lo especial, me carga que todo el mundo busque ser distinto y único. Yo quiero ser lo más común y corriente que se pueda” (189). Prefiere seguir anclada a su origen y no engañarse a sí misma con la posibilidad de aspirar a un cambio real. Esta parece ser también una declaración de intenciones dentro del campo literario, donde no se quiere autopromover a través de las redes sociales ni hacer un hondo trabajo de visibilización. Su interlocutora, la chica francesa con quien comparte piso, le llama a esto una fantasía *normcore*, donde por no querer sobresalir se acaba sobresaliendo aún más. Bien podría tratarse de una estrategia ligada al mundo literario alternativo que, como hemos desarrollado aquí, sabemos ha ganado una creciente notoriedad. Hay una reivindicación del fracaso, porque ser normal y no gozar de ninguna característica distintiva también requiere un gran esfuerzo y no es algo menor. Hay una voluntad en los personajes de adscribir a su condición de clase, permanecer en ella y dar cuenta de sus conflictos: “Estaba llena de voluntad propia. Había tomado decisiones, era dueña de sus fracasos, y nadie podía decir que el fracaso no costara esfuerzo o sacrificios. Su derrota le pertenecía, su aislamiento y su abstención” (Flores 223).

En el relato “Talcahuano”, uno de los más interesantes del libro, lo que se busca es reivindicar abiertamente la voz de aquel grupo social poco apreciado en términos literarios o de notoriedad pública. El protagonista, un niño sureño que junto a su grupo de amigos del barrio sueñan con ser músicos y se llaman a sí mismos “los ninjas”, compara su situación social con la de los músicos del post-punk nacidos en los barrios más proletarios de Inglaterra. El dueño de una disquería de Concepción les entrega datos clave para que ellos puedan generar vínculos de identidad que permitan darle un asidero a sus aspiraciones: “Nos contó que Morrissey llamó The Smiths a la banda porque era uno de los apellidos más comunes y vulgares de Inglaterra: creía que era tiempo de que lo vulgar se mostrara al mundo” (46). Ser músico parece algo inalcanzable y privativo de otra clase, de quienes tienen la ventaja de gozar del ocio y del arte. Ellos, en cambio, deberán robarse los instrumentos de la escuela para poder llevar a cabo su objetivo; lo mismo que hacen con los libros y los diccionarios, porque la educación que les entregan en el colegio es insuficiente e incompleta.

El hecho de llamarse a sí mismos ninjas y construir desde ahí su identidad de grupo es relevante por dos características fundamentales: una es el anonimato que caracterizaría a la clase media, en tanto perteneciente a una masa dentro de la cual es muy difícil distinguir individualidades; y la otra era no gozar de una acaudalada situación económica, y así poder desprenderse de categorías de honor y poder.

La filosofía de los samuráis, como élite militar que gobernó Japón durante cientos de años, estaba llena de dogmas y valores asociados a la superioridad, el honor, las obligaciones y la lealtad. Los ninjas, en cambio, eran un grupo militar de mercenarios que perpetraban el sabotaje y el espionaje, acciones realizadas siempre desde el anonimato. En el fondo, las diferencias que los llevaban por veredas opuestas en el arte de la guerra, eran que para ser samurái tenías que provenir obligatoriamente de una casta, o sea, tener apellido y plata, y para ser ninja la única condición es que fueras alguien que no tuviera nada que perder (Flores 54).

La clase media siempre se ha caracterizado por carecer de relatos que la nombren, por valerse del arte ninja de “escabullirse” (57) y pasar desapercibidos. Flores y nuestro grupo de narradores identificados con el primer sistema de preferencias comienzan a cambiar poco a poco dicha situación.

Pese a su normalidad y anonimato de clase media, ubicados en un barrio de aquella ciudad de Concepción que da título al relato, intentarán sentirse especiales por los

nombres de los pasajes de la población donde todos se conocieron desde niños. Dichos pasajes se enuncian en mapudungún, la lengua de los mapuches del sur de Chile:

Albergábamos la ilusión de descubrir que aquellos pasajes estrechos de tierra en los que vivíamos tuvieran nombres importantes –supongo que teníamos una idea heroica del mapudungún. Al final eran casi puros nombres de animales comunes del campo, pero seguimos manteniendo cierto orgullo por nuestras calles, sobre todo cuando las comparábamos con las de las poblaciones industriales vecinas, donde los pasajes eran números. Talcahuano, “cielo tronador”, fue el único nombre que confirmó nuestras ilusiones (44).

Esas denominaciones topográficas adquieren un elemento casi heroico, como su propósito de convertirse en ninjas, que les permitirá distinguirse de una clase media industrializada, donde el nivel de indiferenciación llega a tal punto que los nombres de las calles sólo llevan números. La particularidad de una raza puede brindarles un sello identitario, aunque este sea superficial y no a través del compromiso con la causa indígena. Flores logra, en ese sentido, aportarnos un gran reto sobre el aspiracionalismo de esta clase.

En cuanto no exista una búsqueda de conseguir una transformación social, se proclama un ideal algo cínico y anárquico basado en un principio individualista del “hacer las cosas por ti mismo”. Si se busca el cambio o la superación, esta ha de ser personal y depender exclusivamente del sí mismo: “Boté los palos y los diarios, trapeé el vómito. Limpiar la casa. Eso fue lo primero que hice por mí mismo, para mí. Y quizás lo hacía con el deseo de que mi suerte cambiara” (Flores 66). No se apela a la cooperación ni al cambio social colectivo. El protagonista parece invulnerable a una sensibilidad común y carece de una memoria grupal: “Ese día entré en un estado de anestesia y me convencí de que no me quedaba otra cosa más que pensar en mí mismo” (Flores 67). Se produce con esto un proceso de desidentificación y extrañeza en el personaje, quien por ambicionar un mejor futuro deja de lado a su familia y amigos hasta terminar viviendo en una serie de comunas santiaguinas –movilidad a la capital– cuyo nombre, no en mapudungún, ni siquiera reconoce: Quilicura, Renca y Recoleta.

Flores también se ocupará de presentar el retrato de una clase social para la cual el mercado y el trabajo son fundamentales. Se trata de una clase que parece vivir en función de su desarrollo económico, y no ya por el valor que otrora tuvieran la educación y el

servicio público. En “Espíritu americano”, por ejemplo, se muestra el ambiente laboral del restaurante estadounidense de comida rápida Friday’s:

El ambiente general en el restorán no era muy amistoso, no para todos. El garzoneo nocturno es un submundo salvaje y hostil. Muchos de los garzones trabajan jalados para resistir el ritmo. Y dado que el sueldo se basa en las propinas, la competencia es dura y desigual. En el caso de Friday’s, una pequeña tiranía (...) recuerdo que muchas veces no resistí la presión y subí a encerrarme en algún cubículo del baño de empleador a llorar (Flores 112).

Nuevamente podemos observar cómo los autores buscan reproducir pequeños microcosmos que dan cuenta de una realidad social mayor. En ese pequeño y precario espacio de trabajo se esconde una dinámica atroz donde el individualismo, la competitividad y la ley del más fuerte parecen regir los vínculos sociales. Al interior de este submundo, se produce una diferencia entre quienes toman el trabajo como un oficio momentáneo de autosustento mientras se sacan sus estudios profesionales y quienes se les van aquí todas sus oportunidades de garantizar en sus casas una situación más o menos confortable. Tal es la diferencia entre la protagonista, que estudia literatura, y su compañera de trabajo, Dorothy, quien tras su oficio como camarera logra escalar a una mejor posición, como ejecutiva de un banco, pero siempre ciñéndose a ejercicios técnicos y poco especializados. El mismo tipo de trabajo infame observamos en uno de los personajes de “Afortunada de mí”: la bibliotecaria Denise. La biblioteca aparece aquí como un espacio desagradable. No es para nada el paraíso de la cultura y la vida contemplativa que podría haber supuesto en otro escenario. Es una biblioteca ubicada en un centro comercial: “Se trataba de una biblioteca en un mall, con horarios de mall, sueldo de mal, público de mall y focos fluorescentes de mall. El polvo de los libros terminó partiéndole las manos” (169). Está lejos de cualquier ideal romántico de vivir rodeado de silencio, polvo y libros.

Para cerrar, vale tener en cuenta la actitud que muestra la autora frente a la falsa dicotomía entre lo nacional y lo transnacional. En el libro de relatos de Paulina Flores los personajes parecen reírse desde su cinismo de aquella fantasía tan propia de la clase media de conseguir una movilidad social. Por lo mismo, si bien ese parece ser el modelo de los adultos, los jóvenes y niños que muestra esta obra más bien tienden a querer permanecer en sus orígenes, en ese lugar tan impropio e inaprensible pero que sin

embargo es lo único que conocen. Desde allí, también se traza una diferencia con una literatura que pretende trascender fronteras. La representación de clase propuesta por Flores tiene así un eco en su concepción sobre el campo literario. Ella no es una autora que pretenda moverse fuera del país. No al menos en términos temáticos y referenciales. Si bien re-edita el 2016 su colección con la editorial barcelonesa Seix Barral, su universo literario sigue anclado a Chile. Parece identificarse con aquel “hombre vertical, inamovible, de una sola tierra, al que viajar debía parecerle casi una ofensa” (Flores 204).

Corolario: ¿literatura de los hijos?

Es necesario aclarar que el rótulo de “literatura de los hijos” no es una línea de lectura preponderante en esta tesis; un instrumento de análisis que de modo totalmente autoconsciente sí habría definido a la generación anterior de Alejandro Zambra, Álvaro Bisama, Nona Fernández, Alejandra Costamagna¹⁵². Con todo, dicha categoría, que en realidad es transversal a toda la literatura¹⁵³, puede resultarnos útil en este breve acápite final sobre la configuración de los sujetos en los textos del corpus. Por otra parte, la etiqueta de literatura de postdictadura o post-memoria no aporta en este caso un nuevo sentido a posibles lecturas, pues todo lo que se ha escrito tras el Plebiscito que trajo de vuelta a la democracia en Chile y el Cono Sur ha de ser entendido como marcado por dicho antecedente, en la medida en que sigamos estando sujetos a esta amorfa transición¹⁵⁴. Sin embargo, sí observaremos personajes hijos lacerados, es decir,

¹⁵² Según Ignacio Álvarez (2013), Mouat, Bisama y Zambra son autores de esta generación previa que experimentan una gran determinación por parte de las figuras parentales: “En todas estas novelas los niños valoran y aprecian a sus padres, están inevitablemente determinados por ellos o emprenden su búsqueda y logran encontrarlos. En el antiguo idioma de la antropología estructural, diríamos que la paternidad aparece ‘sobrevalorada’ en estas novelas, pues es atesorada en su valor o padecida con intensidad” (en línea). Más aun, considera que esta generación manifestaría una resistencia por la vida adulta y por asumir el proceso de crecer. Claudican ante la posibilidad de escribir la historia, pues están sobredeterminados por los relatos de los padres. En nuestros autores, sin embargo, ello será progresivamente relativizado.

¹⁵³ Fue en un Congreso IILLI en la ciudad de Jena, Alemania, en julio del 2016, cuando un destacado académico cuyo nombre mantendré en reserva me comentó, en medio de un mesa sobre autoficción y literatura de la memoria en el Cono Sur, que realmente toda la historia de la literatura ha manifestado un conflicto con los padres, desde Homero hasta Kafka. Me pareció que efectivamente era así. La categoría puede llegar a ser funcional a cualquier tipo de texto, tal como todas las que han sido utilizadas en este trabajo de investigación. Lo importante es insistir en su uso metodológico (epistemológico) y no atribuirle un valor ontológico que sea capaz de resolver los conflictos y problemáticas de una generación en concreto.

¹⁵⁴ Álvarez (2014) cita a Mónica Szurmuk (*Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, 2009) para explicar la post-memoria en su artículo “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”: “A diferencia de la memoria que está conectada directamente al pasado, y que puede

marcados por su condición, pero que se esfuerzan por borrar aquello a través de un impulso poético y fantasioso. Esto se dará preferentemente en el segundo sistema de preferencias y cuyo caso emblemático será, como veremos, *La resta* de Trabucco. En el primer sistema, en tanto, la familia y vínculo filial sí tendrán una importancia mayor.

En nuestros autores, la activación de procesos memoriosos está directamente relacionada con un afán de recomponer historias familiares y re-imaginar genealogías. Se trata de reconocer la historia de los padres y observar cómo ellos enfrentaron los difíciles procesos sociales ligados a nuestra historia reciente¹⁵⁵. El problema entre padres e hijos pasa así a ser político. Para Deleuze y Guattari (*Kafka: por una literatura menor*, 1975), son conflictos que adquieren un valor colectivo y que buscan representar la voz de una minoría: “La posibilidad de debate de la oposición entre padres e hijos no se trata de un fantasma edípico, sino de un programa político” (29). La juventud y la condición de hijos pasa a ser el espacio de una literatura menor. Se apuesta por una estética de lo privado o intrahistórico y que opera a través de relatos que versan sobre micropolíticas más bien familiares e íntimas.

La configuración de un universo familiar entre hijos y padres pone a los primeros en una situación de minoría. Minoría de edad que muchas veces es también reflejo de una perspectiva desventajosa o subalterna dentro de la sociedad. En la segunda novela de

referirse a experiencias de todo tipo, la posmemoria se ocupa solamente de hechos traumáticos cuya perdurabilidad emocional marca a las generaciones subsiguientes de quienes experimentaron un trauma. En el caso de experiencias traumáticas, entonces, se usa el término ‘memoria’ para referirse a la experiencia y la producción cultural de quienes fueron víctimas, perpetradores o testigos de un hecho traumático, mientras que la posmemoria se enfoca en los registros culturales producidos por quienes crecen a la sombra de estos recuerdos. Estos casos pueden referirse a quienes son descendientes directos de víctimas, perpetradores o testigos o a quienes crecieron en una sociedad atravesada por el trauma pero que no lo vivieron directamente” (226).

¹⁵⁵ Desde niño, el protagonista de *Formas de volver a casa* de Zambra, referente de lo que ha dado en llamarse “literatura de los hijos”, sabe que tendrá que voltear la vista atrás para poder reconocerse. Ya anticipa la futura necesidad que experimentará de hacer memoria cuando se autodefine de la siguiente forma en un verso: “Yo iba a ser un recuerdo cuando grande” (84). Y dicho recuerdo no está en lo absoluto vacío, más aun, es incluso capaz de dar un libro como resultado. La historia que en un principio sentía que cabría sólo en un par de líneas termina dándole una gran tarea. Los ochenta, la década de los padres con sus caras difusas y difíciles de descifrar, fueron los años del “come y calla”. Luego, los noventa, y más radicalmente en los dos mil, corresponden a la década de las preguntas. Son las respuestas a esas preguntas las que tendrán que irse construyendo en una historia testimonial que colinda, casi sin distinguirse, con la literatura: “Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado” (Zambra 64). Esto es lo que significa para el protagonista el acto de recordar, expresado a través de una forma escogida entre muchas otras. Son, en definitiva, las formas de volver a casa.

Daniel Hidalgo, la definición de la post-adolescencia adquiere un sentido colectivo. El protagonista de la obra representa una voz común que posee una sensibilidad y un modo de ver el mundo compartidos. Sentirse parte de un promedio lo ubica dentro de una condición de clase sin propiedades distinguibles. Los gustos e inclinaciones parecen estar programados de antemano y definidos por los medios de comunicación de masas. Por otra parte, la adolescencia se vive como un tránsito difícil y algo apático hacia la adultez. El personaje reconoce una superficialidad y puerilidad en los miembros de su generación, pero no por ello deja de adscribir a un lugar común donde él y los suyos puedan reconocerse sin mayores dificultades.

Dentro de la misma novela, a través del personaje de Lucy, la chica de la que se enamora perdidamente el protagonista, se muestra el vínculo con unos padres que participaron activamente de la dictadura. Tal como los padres de Paloma que partieron al exilio, los padres de Lucy también tuvieron que criar a su hija fuera de Chile: en Suecia. Sin embargo, no existe aquí la necesidad de saldar cuenta alguna ni de sanear el vínculo. El fracaso político experimentado por los padres no supone una carga en los hijos, independiente de que luego estos últimos gestionen su vida teniendo que vérselas también con otro tipo de fracasos: más personales e íntimos. Ellos, Lucy y sus amigos, se acomodan en una aparente condición de clase media, aunque puedan pertenecer a una clase más favorecida. No obstante, no sienten ningún resentimiento ni culpa por vivir del modo en que lo hacen: “en su mayoría fotógrafos, músicos, estudiantes de diseño de vestuario, o vagos sin ningún tipo de disfraz ni culpa, que se vestían de forma ridícula, parte de una fantasía de hijos de la clase media que a mí me gustaba o me parecía divertida” (129). Pese a la situación de abandono, porque Lucy se va a vivir a Chile a una casa okupa junto a una pareja de amigos mientras sus padres se quedan en Suecia, ella logra sentirse libre en un país que no es el propio y no padece el desacomodo. En tal sentido, no se impone el juicio de parte de los hijos hacia los padres.

Es importante destacar que en nuestros autores no existe una impugnación tan radical de parte de los hijos hacia los padres. Salvo excepciones, se da en ellos una actitud menos tensa con los progenitores: ni desde una perspectiva de extrema sumisión o rebeldía frente a los mandatos filiales y tampoco de sentir la necesidad imperativa de saldar cuentas con ellos. Pensemos, por ejemplo, en la cuentística de Paulina Flores;

quien pese a todas las vivencias difíciles por las que tienen que pasar sus personajes al intentar adaptarse a la sociedad neoliberalizada en la que les ha tocado vivir, en ningún momento se sienten víctimas del mundo que observan con sigilo. Tampoco van en busca de posibles victimarios. Con todo, sí habrá un interés por poner en escena subjetividades, más que infantiles, adolescentes, pero que recogen las vivencias de la infancia. Andrea Jeftanovic (1970), escritora chilena que junto a narradoras como Alejandra Costamagna (1970), Nora Fernández (1971) o Lina Meruane (1970)¹⁵⁶ sí forma parte de la generación de los hijos, se encarga de conceptualizar las narrativas de la niñez en su texto *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea* (2011).

Para Jeftanovic, las narrativas de la infancia funcionan como una estrategia que permite desplegar procesos de subjetivación empujando al lenguaje y al imaginario a límites y zonas insospechadas. La tensión que viven los niños respecto al futuro opera como un significante abierto; quizás es precisamente de allí de donde arranca en algunos casos la tendencia figurativa e imaginativa que hemos observado de modo importante en nuestros autores –aquello que, como hemos venido insistiendo, Álvarez consigna como una actitud epicúrea. Es interesante observar, a partir de las bipolíticas que subrayamos para los textos más evidentemente marginales y provincianos de Berbelagua, Hidalgo y Geisse, que los niños y adolescentes viven entre el orden privado de la casa y el público de los aparatos ideológicos del Estado, que siempre intentarán modelarlo, domesticarlo y socializarlo según sus preceptos. En tal sentido, se ponen en solfa procesos formativos difíciles y donde entra en juego aquella zona límite entre lo privado y lo público, allí donde se bordean y confrontan, a veces violentamente: el conflicto entre la casa y la intemperie que no funciona en ningún caso en nuestros textos como una polaridad clara y

¹⁵⁶ Se trata de autores que, ubicados ya en una posición de potenciales padres, pueden incluso llegar a trasladar la impugnación que le hicieron en su momento a sus padres a sus propios hijos. Tal es el caso del controvertido libro de Lina Meruane, *Contra los hijos* (Tumbona, 2015), donde realiza un llamado a liberarse de la tiranía de los hijos dentro de un régimen social donde la maternidad es puesta al centro de la familia (su razón de ser). Ello generaría posiciones culpógenas en los padres, quienes estarían constantemente martirizándose por sus hijos; dispuestos en un lugar sagrado en que, como la misma Jeftanovic señalara, “se miran pero no se tocan”. Teniendo en cuenta que los conceptos de infancia y adolescencia han sido inventos tardíos dentro de la sociedad, la autora considera que en el último tiempo además se ha favorecido el “surgimientos de una raza de hijos-estorbo, de hijos-mimados, de hijos-caprichosos, de hijos-irresponsables y rabieteros o, peor, de hijos-abusadores y hasta maltratadores: sobre todo de sus madres” (131).

distinguible. Jeftanovic, tal como lo hiciera Areco, destaca aquellas trayectorias o caminos de ida y vuelta que los personajes recorren en tanto protagonistas de procesos de formación que no son para nada lineales:

En ese sentido, a veces los narradores/ protagonistas de los textos mencionados relatan la trayectoria de la casa paterna a la comunidad de ida y vuelta y los inevitables desvíos con ese nuevo repertorio de experiencias y aprendizajes, que implica interacción con otros personajes y que conforma un nuevo modo de ser y habitar, de imponer un lenguaje, una lógica y una experiencia de la ciudad y de instituciones como la escuela (15).

Y ello se completa desde una cierta subalternidad o, en palabras de Deleuze y Guattari, aquella minoría de edad donde la aparición o la omisión a lo filial adquiere un sentido político. Los niños y adolescentes se constituyen, según la autora, como sujetos subalternos que están al margen del poder y del conocimiento especializado. Aquel uso estratégico y testimonial, que en primera persona se realiza desde una “pequeña voz”, sirve para cuestionar los discursos dominantes ubicados en el centro. El lugar “desventajado” del niño, que es vulnerable y no se puede explicar algunas cosas, es utilizado por los autores para inscribir sus resistencias.

Ahora bien, ya no podemos hablar de sujetos huérfanos del modo en que lo hiciera Rodrigo Cánovas, quien en su libro *Novela chilena, nuevas generaciones: al abordaje de los huérfanos* (1997) diagnostica la literatura asociada a la vuelta de la democracia como una en crisis, en la medida que se transita de un estado de cosas a otro experimentando inevitablemente un punto de inflexión que sitúa a sus autores en una posición de huerfanías: con sus raíces al aire. Dentro de las categorías propuestas, existe una constituida desde los hijos, los expósitos jóvenes que se sienten abandonados por sus progenitores y por la historia. Algunos de los autores del corpus que sí se detienen en este tipo de vínculo no lo hacen, sin embargo, desde una sensación de huerfanía. Díaz Oliva, por ejemplo, pone de relieve la relación con las figuras paternas tanto desde la literatura como del lazo sanguíneo. El padre del protagonista de *La saga de los muertos* no es una figura omnipresente para el niño, pero sí le genera una curiosidad y un deseo de averiguar en qué consiste su militancia secreta: una afiliación que el progenitor siente hacia grandes maestros como Nicanor Parra y Allen Ginsberg y que, por cierto, acaba transmitiéndole al niño. El vínculo es, en tal sentido constructivo y no pone el énfasis en la carencia o la

ausencia, pese a que los padres del protagonista se separan y el joven pasa largas temporadas alejado de él y sin saber muy bien qué pudo haber ocurrido entre ellos.

Luego, en el libro de relatos *La experiencia formativa*, se vuelve a conceptualizar esa relación con los padres propia de sujetos de clase media. En el cuento “La experiencia formativa”, los hijos de la comunidad hippie fascista, ligada a los servicios de inteligencia de la dictadura, les tocaba someterse a lo que se llamaba “la experiencia formativa” a los 17 años. Se trataba de pasar un año completo en libertad y destinado para hacer lo que ellos quisieran, tras lo cual debían decidir si continuar o no con su pertenencia al grupo (con su filiación). Se trataba, en última instancia, de una prueba para reforzar su lealtad.

Y el deseo que parece estar tensionando al protagonista es más bien salir, aunque ese impulso tienda a ser trivializado como una normal fase de cuestionamiento por la que pasarían todos los hijos. Se inscribe dentro de esa clase de sujeto que busca la fuga. Se pone en evidencia un doble encierro que viene representado tanto por el cerrado universo familiar como por las fronteras de la nación: “Me dieron ganas de ir al anfiteatro y matar a todos los padres fundadores, escapar de la comunidad y también cruzar la cordillera. Dejar ese país que ni siquiera era mi país porque siempre había vivido encerrado en un territorio de caras familiares –demasiado familiares– y no sabía cómo era afuera de los límites de nuestra vida” (Díaz Oliva *La experiencia* 17). Instituciones como la familia y la nación resultan igualmente opresivas.

En Zúñiga, por otra parte, y si bien hay un afán por recomponer la memoria familiar y, junto con ello, la de un país entero; tampoco la búsqueda funciona como un mandato que venga impuesto por la relación filial. El desapego del personaje lo llevan a observar las actitudes de su padre, el proveedor de clase media que debe ser capaz de sustentar al mismo tiempo dos familias diferentes y cuya entrega afectiva se inclina más hacia su segundo clan; y de su madre, con quien se vincula de manera íntima bordeando el incesto, pero respecto a la cual también acaba tomando distancia. Su búsqueda de respuestas es finalmente personal y no se orienta a una necesidad de saldar cuentas con sus figuras parentales. El mismo hecho que los sentidos se acaben diluyendo en la camanchaca del desierto borrona también la radicalidad de esas relaciones que, no obstante, no por eso dejan de tener relevancia en la historia y la configuración del sujeto.

En *La resta* de Trabucco es donde la tensión padre/ hijos se daría con mayor intensidad. Hay una posición de secundaridad que es transversal a los tres jóvenes protagónicos y que se relaciona con su minoría de edad y su condición de hijos de padres militantes, dos de ellos muertos: el de Felipe, tras ser delatado por torpeza por los padres de Paloma e Iquela; y la madre de Paloma, quien padece un cáncer en su exilio en Alemania y cuyo cuerpo es repatriado para darle sepultura en su país de origen. Será Felipe el más consciente de tal posición: “se sienten protagonistas sin entender que no son protagonistas de nada, aquí somos tramoyeros todos, gringa, ni pa’ personajes secundarios nos da” (128). La sensación de falta de pertenencia, de un arraigo propio, es un conocimiento o anagnórisis que Iquela procesa hacia el final de la novela cuando al fin arriban a Mendoza: “Ninguno de esos aviones había podido aterrizar en Chile. Ni siquiera esa tragedia (su catástrofe, su funeral, me repetí), ni siquiera eso nos pertenecía” (244). En este sentido, se subraya aquí una falta que no sólo tiene que ver con la dificultad de reconstruir la memoria, sino también por el hecho de sentirse al margen de una lucha y una historia que para ellos, los hijos, ya no tienen sentido y no logran asimilar totalmente. En efecto, Iquela queda marcada por el silencio que rodea a su casa y a su familia, del cual no logra reponerse y termina modelando su forma de enunciarse y estar en el mundo¹⁵⁷.

Los tres chicos se quieren desentender de la letra, porque ella es la marca de sus padres: la verdad de la historia y esos relatos repletos de detalles tan nítidos que se hacía difícil poder olvidar y obviar. Es, además, la letra traicionera: aquella dos palabras con que Hans y Rodolfo delataron al padre de Felipe. Esa historia de los padres intenta ser borrada, o al menos relativizada, en el relato de los hijos. Ellos ya no están sujetos a la letra. Tras el viaje, intentar re-apropiarse de la lengua y re-inventarla a través de la

¹⁵⁷ Iquela, sin embargo, se resiste a la semejanza con su madre, a la comparación, a la naturaleza y a la familia: “Jamás conversábamos cara a cara y mucho menos en una cena. Mis ojos eran el problema; no sabían sostener esa mirada (sostener el peso de todas las cosas que ella había visto alguna vez). Se posaban nerviosos en sus labios delgados, en las cicatrices de los clavos perforando las paredes. Y si yo conseguía forzarlos, si respiraba hondo y lograba por un momento sostener esa mirada, mi madre arremetía implacable: tienes mis ojos, Iquela, cada día te pareces más a mí (y el peso de todas las cosas me devolvía la vista al suelo)” (47). Refiere al peso del otro y al peso de la historia.

escritura. La escritura permite la ficción, el invento. La letra, en cambio, posee el peso de la verdad, de lo absoluto, lo definitivo:

Aguirre. Hasta ese momento no había tenido apellidos. Las historias hablaban de Rodolfo, Consuelo, Ingrid, Hans, o de esos otros nombres, esos dobles de nuestros padres antes de que fueran nuestros padres: Víctor, Claudia, nombres sin raigambre, sin descendencia ni apellido. Y eso les daba un aire ficticio, una cierta liviandad que permitía creer por un instante, por una fracción de segundo, que todo había sido una gran mentira. Solo personajes de novela podían tener un nombre propio y nada más. no podía existir un Víctor o una Claudia. Ingrid Aguirre, en cambio, sí se había muerto (214).

Como clandestinos, los padres de estos jóvenes vivían ocultos de la letra. Su nombre completo los delata, los revela, los desoculta, los traiciona y finalmente los mata. Pese a que ellos puedan ser comprendidos, los tres chicos siguen revelados frente a la letra, a pesar de que ello les dificulte el trámite de dar con el cuerpo de Ingrid y bridarle su necesaria sepultura.

Mención aparte merecen los textos de Olavarría y Elordi, donde a contrapelo del cuestionamiento o indiferencia frente a las figuras paternales, existiría más bien un homenaje y una necesidad de reconocer su importancia. En el caso de *Oro*, la protagonista atribuye a su padre algunos de los pasajes del texto que está escribiendo y la influencia que como escritor este ejerce sobre ella. La afiliación literaria y cultural pasa también, entonces, por una filiación natural de padre a hija. Por su parte, en *Cuaderno esclavo*, Olavarría reconoce que hace el camino inverso a sus padres, comunistas comprometidos que lucharon en la dictadura, por quienes él declara sentir una profunda admiración: “Ante esta imagen materna y paterna, solo me cabía oponer la indolencia de los inspirados, como diría Baudelaire. O superarlos y convertirme en un guerrillero internacionalista que secuestrara diplomáticos y aviones. Yo opté por llevar una vida literaria, tomando como modelo no al Che Guevara, sino a Baudelaire” (Olavarría 64-65). La decisión le pesa y lo acosa a cada momento, pues siente que tiene una deuda social que más allá del compromiso colectivo y ético que pudiera adquirir su literatura y su rol como intelectual, también alcanza un deber de hijo capaz de re-transmitir una tarea realizada por sus figuras filiales. El protagonista desea, pese a no tener certeza de lograrlo, inscribirse dentro de un relato que pueda asemejarse al marxismo practicado por sus padres y trascender el individualismo del sentimiento amoroso. De allí su resistencia con

el amor, pues precisamente le resulta un convencionalismo capitalista e innecesario. Se mueve, en tal sentido, entre el deseo y el rechazo: una disyunción que en gran medida viene dada por el peso de la filiación.

VI. Réplicas del campo literario. Representaciones referenciales y alegorías del campo

A partir de mi pregunta inaugural en este trabajo investigativo, es decir, la del campo literario y las nuevas voces que están emergiendo dentro de él, surge una nueva pregunta: ¿y es que acaso la centralidad que tienen los mecanismos del campo para definir y juzgar aquello que se lee o se deja de leer no está también siendo incorporada al contenido de los textos literario? Definitivamente sí. La ansiedad que produce el poder integrarse en calidad de escritor a los circuitos de la literatura nacional o transnacional se transforma también en un tema de escritura¹⁵⁸.

En cuanto a los factores que tendremos en cuenta, y dada la complejidad del campo, hemos convenido en separar sus distintos elementos siguiendo la metodología propuesta por Even Zohar y su Teoría de Polisistemas, introducida como perspectiva teórica rectora en el trabajo de investigación. En esta oportunidad, nos dedicaremos al mercado y dos importantes instituciones que rodean al libro, a saber; la crítica y el espacio editorial¹⁵⁹.

La crítica, como hemos visto, sigue siendo la práctica más institucionalizada dentro del sistema literario. Ella se ubica, en palabras de Bourdieu, en el “centro de la creencia”, en cuanto a la asignación de valor cultural se refiere. Tradicionalmente se ha tendido a separar como dos ámbitos diferenciados y con dinámicas disímiles lo que entendemos por crítica académica y de divulgación. Sin embargo, ya se ha indicado cómo esto se ha ido relativizando e ilustra el modo en que los subsistemas del campo literario han ido perdiendo autonomía y tienden a uniformarse bajo la presencia de actores que

¹⁵⁸ Rubí Carreño (2009) considera que la incorporación de la pregunta por el medio literario tendería a primar en nuestra narrativa más reciente, en cuanto posee la necesidad de incorporar a su obra las relaciones con el campo: “Su lectura conjunta también nos ofrece una autorepresentación del campo literario chileno del siglo XXI y del papel que en él tienen los artistas y su escritura. No sólo son documentos de la barbarie sino también escriben la pregunta sobre qué significa crear y ser un artista o intelectual en situaciones en las que la ideología se hace carne: la familia, el trabajo y la literatura como trabajo” (15).

¹⁵⁹ Es posible inferir, siguiendo a Sloterdijk (2004), una macroesferología que ha de ser entendida como una poética política del espacio. Cada uno de los subsistemas con los que interactúan productores y consumidores (creadores y lectores) parecen estar configurando globos que se mueven dentro de un campo de fuerzas intentando ampliar sus esferas. Se daría, por tanto, una lucha de poder, pero dentro de una lógica en la que los límites terminan desdibujándose y no será extraño, entonces, que un globo acabe fundido o cooptando a otro.

vemos re-aparecer con distintas funciones y roles en diversos sectores. Asimismo, lo que ocurra con la crítica literaria irá condicionando los sucesos tanto del mercado editorial como el de los distribuidores afectando principalmente a los librereros. El mercado funciona a través de un bagaje acumulado.

La tensión que nuestros narradores tendrán en relación al campo hemos de diferenciarla según dos principios ordenadores distintos. Uno refiere a la actitud frente al mismo, lo cual nos remite a los tipos de sujetos presentados en la sección anterior. Allí encontramos, a su vez, dos tipologías que, como veremos, tienden a tornarse algo indiscernibles: la de los resentidos y la de los indiferentes. El segundo principio ordenador dice relación con los procedimientos hacia los cuales se inclinarán las variadas figuraciones de escritor que encontremos en los textos: de modo autoficcional, valiéndose de la exhortación directa frente al campo, o bien, a través de la alegoría.

Ordenaremos, entonces, lo que sigue en base a la distinción que nos sugiere el título de este apartado. En primer lugar, nos referiremos a las representaciones referenciales que se hacen respecto del campo; dentro de las cuales no será extraño que salgan a la luz personajes o instituciones reales, protagonistas de nuestro medio, y las interpelaciones o exhortaciones tengan un carácter más directo y provocativo. En un segundo nivel, en tanto, ubicaremos aquellas representaciones del campo que obedecen a una re-elaboración literaria y donde las tensiones de los autores con los diversos subsistemas aparecerán figuradas bajo formas alegóricas.

1. Representaciones referenciales

Comenzaremos por las distintas figuraciones de escritor que manifiestan los cuatro tipos de subjetividades ya propuestas: 1. mujeres tráfugas, 2. escritores estoicos, 3. los del margen, y 4. la taciturna clase media. Cabe señalar que los autores del punto 4, en general, se mantienen indiferentes ante esta pregunta. Precisamente taciturnos frente a sus necesidades materiales, la familia, la inquietud frente al trabajo y su pertenencia a la nación –se mueven en las antípodas de los sujetos migrantes transnacionales–, no manifiestan dentro de sus textos una ansiedad por querer formar parte del medio literario; lo cual no quiere decir, ciertamente, que sus comportamientos epitextuales puedan ir de modo legítimo en esa línea. Por otro lado, tanto los escritores estoicos como los del

margen tienden a incorporar la preocupación por el campo a sus distintos imaginarios, dispuestos dentro de un *continuum* entre el resentimiento y la indiferencia: dos términos aparentemente contradictorios que en realidad obedecerán aquí al mismo tipo de aprehensiones. Sus procedimientos irán: desde la autoficción, preponderante en las subjetividades del punto 2; hasta la alegoría, propia de quienes integran el punto 3; pasando también por la ironía, más bien transversal a todos los autores.

Mención aparte merecen las mujeres tráfugas del punto 1, quienes, a excepción de Claudia Apablaza, se abstienen de aquellos dos polos. No obstante, algunas de ellas sí nos proponen leves figuraciones de escritoras en las cuales no nos detendremos, pues no plantean un conflicto con el campo: la maestra de escuela que se decide a escribir tras su viaje interno de hoteles y carreteras en *El Gran Hotel* de María Paz Rodríguez; o la chica que va tomando conciencia de sus habilidades escriturales, tras la re-lectura cinematográfica de su blog personal, en *Joven y alocada* de Camila Gutiérrez.

Actitudes frente al campo. Figuraciones del escritor: los resentidos y los “indiferentes”

La noción de postura literaria que recogemos de Jerome Meizoz (*La Fabrique dels singularités*, 2007) es útil y precisa a nuestra perspectiva sistémica, pues sobrepasa la vieja división de tareas entre especialización interna y externa a los textos. Implica relacionar hechos discursivos y conductas de vida dentro del campo literario. Involucra, por tanto, una dimensión retórica y sociológica al mismo tiempo, en cuanto se tienen en cuenta conductas enunciativas e institucionales complejas. En este apartado nos centraremos en los aspectos retóricos que dentro del espacio del relato estarían reproduciendo aquellas tensiones y procesos que se dan externos al texto, pero dentro del perímetro de lo que entendemos como campo.

Además de las alusiones a los conflictos del campo, los textos literarios, según lo introducido, también se transformarán en espacios para forjar una visibilidad y posible futura consagración dentro del medio. Vivimos el movimiento contrario a la muerte del autor. Hoy en día su figura es primordial para acercarnos a cualquier texto. Si existe una conformidad entre él y su escrito, la satisfacción es aún mayor. Ya habría observado Foucault que el discurso literario, a diferencia del científico, que obedece a un conjunto

de criterios consensuados por la comunidad experta dejando en el fondo a un autor anónimo, siempre se le está preguntando por quién lo escribió y en qué circunstancia: “no soportamos el anonimato literario, solo lo aceptamos en calidad de enigma” (Foucault citado en Sibilia 178). Pensar en términos de posturas literarias implica la capacidad del individuo de renegociar el estatus y los roles que le son asignados desde dicha primacía autorial. En definitiva, la postura significa una estrategia formal de presentarse a sí mismo al público. Y ello, como hemos visto, puede ser desplazado al interior de los textos por medio de lo autoficcional o la alegoría.

Paula Sibilia (2008) no se sorprende de que en una sociedad tan espectacularizada como la nuestra, la frontera entre lo real y lo ficcional se vuelva cada vez más porosa: “El flujo es doble: una esfera contamina a la otra y la nitidez de ambas definiciones queda comprometida” (223). Lo íntimo, durante la Edad Media y hasta fines del s. XIX, era unpreciado objeto de deseo que habría de verse recluido dentro de las cuatro paredes del decoro burgués. Se trataba de un espacio protegido “al resguardo de las miradas intrusas” (Sibilia 74). Una aspiración que hoy en día ha sido invertida o, al menos, relativizada. El yo se construye también en colaboración con la mirada del otro. Hay un reconocimiento sartreano de ser según cómo el otro me ve.

Fernando Cabo Aseguinolaza, en su artículo “Teatralidad, itinerancia y lectura” que aparece en el reciente texto compilado por Ana Casa sobre la autoficción (*El yo fabulado*, 2014), considera que esta se ubica de pleno en el terreno de la teatralidad. La figuración, el retoricismo y la pose del autor serán piezas claves en el principio de itinerancia que guía toda aparición autorial. Tal trayecto itinerante apunta a fijar una imagen pública del autor ante sus lectores, por medio de su propia escritura. Responde a aquello que Said ya habría observado en la producción de Joseph Conrad (*Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, 1966) y que tiene relación con la necesidad de hacerse un nombre dentro del campo, “*make a name*”, y de formarse un carácter al interior del mercado o la institución literaria¹⁶⁰. Y, dentro de esta práctica, un elemento de radical

¹⁶⁰ Bourdieu (1996) consolidará luego esta reflexión teórica en su teoría de los campos literarios. Para el sociólogo, la única acumulación legítima que poseen los autores está en el “hacerse un nombre”, conocido y reconocido, capaz de funcionar como capital de consagración y que, a su vez, permitirá consagrar los objetos producidos (efecto de una “marca” o una “firma”), es decir, asignarles valor. Esto estaría anclado a la persona del autor o su exposición pública, que sabemos hoy en día ha tomado una gran voracidad, pero

importancia será la exposición de un saber literario, la condición del sujeto como lector y la exhibición de sus lecturas. De todos los autores que caen en estos actos de homenaje, los probablemente más obvios sean Apablaza, quien, pese al intento por demarcarse y posicionar una literatura que se mueva a contrapelo del canon, cita a Bolaño, Nicanor Parra, a Manuel Rojas e implícitamente a Gabriela Mistral como referentes ineludibles de nuestra tradición y, por tanto, no deja de reconocer su gran valor. El gesto también está presente en Díaz Klassen, tanto desde los referentes reales como en los ficticios. El sujeto se reconoce disuelto en este conjunto de alusiones, como lo puede estar el antologador o el crítico en la *Antología del nuevo cuento chileno*: “Ahora que los nombres y las palabras se me escapan, me pregunto si quedo con alguna opinión, si tengo una propia. No sé qué más decir” (269). Esto se vincula con aquella idea que Ricardo Piglia no se ha cansado de reiterar a lo largo de toda su obra: la crítica como una de las formas modernas de la autobiografía: “Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas” (*Crítica y ficción* 19).

En esta misma línea, Olavarría, desde la sutileza de incorporar la cita casi en continuidad con su propio discurso, no quiere dejar dudas respecto a su avidez lectora. No cede al vacío, ni tampoco opta por el camuflaje, sino que nos plaga de referencias ineludibles para poder completar su poética. Es precisamente ese desborde lo que fundamenta su escritura. Sus textos se convierten a ratos en un pastiche que vomita todas aquellas citas con las que, en efecto, suelen llenarse los cuadernos (de lectura y escritura, en tanto ejercicios complementarios): Milan Kundera, Jorge Riechmann, Samuel Beckett, Marcel Proust, Néstor Perlongher, Leonard Cohen, Martín Adán, Maurice Blanchot delinearán *Alameda tras las rejas*. Luego, en *Cuaderno esclavo* será fundamental seguir a: Stephen Spender, Ezra Pound, Alceo, W.H. Auden, Wallace Stevens, Gombrowicz, Kafka traducido al portugués de Brasil, Paul Valéry, Kurt Vonnegut, Gonzlao Millán y Emma Villazón.

En su primera novela, *Manual para robar en el supermercado*, Hidalgo es paródico al delinear al personaje del Mauro, un anarquista ocupa que le propone al protagonista crear una editorial contra el sistema, en tanto, “los libros no pueden ser

también, y según hemos visto hasta aquí, a las posturas que pueden hacerse dentro del espacio estrictamente literario del libro.

aparatos del Estado” (113). Su discurso, ridiculizado de alguna forma desde la narración, realiza un diagnóstico del campo literario algo panfletario y poco ajustado al fenómeno real en que la periferia ha alcanzado mayor notoriedad y parece estar ocupando un lugar de mayor legitimidad –al menos al nivel de la élite cultural. Mauro se autodenomina “anarko simbolista” y quiere traducir a los poetas *beatnik* sin saber inglés, sólo por intuición sonora. Ello arroja su discurso por la borda. Es por eso que todo el plan de la editorial le parece una estupidez al protagonista, aunque no se lo confiese directamente.

El texto abunda en referencias musicales y casi ninguna literaria. Prefiere hablar de bares de viejos en lugar de aquellas librerías de viejo que parecen ser el paraíso de los ávidos lectores que se empeñan en demostrarnos nuestros autores más jóvenes. En tal sentido, Hidalgo se sale de esas posturas literarias en que los autores dan cuenta de sus lecturas. Aquí el protagonista es un diseñador inculto, pero comprende lo panfletario del discurso de Mauro. Lo apoya pero burlándose, a través de una actitud cínica. Y tal vez esa es una postura frente al campo: estar adentro, pero sólo estratégicamente, sin creer realmente en todo lo que allí se dogmatiza.

Mención aparte merece Constanza Gutiérrez, a contrapelo de aquellas posturas literarias que hemos venido mencionando, pues se inscribe como autora y a nivel textual dentro de una pretendida desafiliación: tanto de los movimientos sociales, de los preceptos y convicciones que guían la reforma educacional y el movimiento estudiantil e incluso respecto a sus congéneres del campo cultural. No declara afiliaciones literarias con la tradición o los pares chilenos: “Como lectora, me siento cercana a escritores grandes como Thomas Mann, Mishima, Toole, Eugenides o Nabokov, porque escriben cosas en las que me reconozco o me hacen pensar cosas nuevas, no porque piense que haya alguna similitud con lo que escribo yo. Ya quisiera. Como escritora no me siento cercana a nadie y no sé si eso esté bien o mal” (en línea). Se trata de una estética, según señala Marcela Fuentealba en esta entrevista (*Revista Paula*, 2015), desafiada y liberada. Más aun, en palabras de Rodrigo Pinto (*El Mercurio*, 2014), estaríamos frente a una autora alejada de los vicios del campo: “(C)on naturalidad y cuidado, sin innecesarios alardes metaliterarios, frecuente defecto de escritores jóvenes ansiosos por demostrar que pertenecen al club” (en línea).

A continuación, intentaremos observar aquellas representaciones de escritor que nos proponen algunos textos y cómo ellos, puestos al centro del relato, van tejiendo sus posturas e imposturas.

Antonio Díaz Oliva, en *La sogá de los muertos*, hace referencia, no sin cierta ironía, al modo en que viajan las ideas y las literaturas a través del sistema mundo. Es así como refiere al Encuentro de Escritores Americanos en Concepción, donde se habrían reunido y conocido, como ya sabemos, Allen Ginsberg y Nicanor Parra. De paso, aprovecha de desestimar las instancias académicas como verdaderamente productivas o apropiadas para un evento de esta envergadura, puesto que la función social de la universidad en cuanto una institución con ciertos compromisos ideológicos anclados a un contexto específico son puestos por encima de la sensibilidad artística. Y ello puede acabar desviando la atención y alejándolo de la convocatoria en torno a la poesía: “El ambiente estaba muy politizado. Muchos estudiantes de literatura que parecían estar más contentos hablando de leyes, candidatos políticos, la izquierda y la derecha. Pocos que hablaban de libros, de letras, de escritores” (31). Ahora bien, no se reconoce el momento de efervescencia social ni tampoco las responsabilidades compartidas que hay dentro de todo el aparato académico con el conjunto de sus subsistemas aliados con la crítica, la investigación, la prensa, la celebración de congresos, la docencia y los fondos concursables del Estado.

En esta misma novela, hay una cierta ironía frente al trato que se da entre los admiradores y sus referentes, un vínculo que puede llegar a constituir una filiación en algunos escritores. Desde el cuestionamiento que nuestra generación le hace a este tipo de relaciones, en cuanto se tiende a privilegiar lo horizontal, es coherente que el tratamiento sobre este grupo secreto que admira a Parra, y lucha para que le den el Nobel, sea a partir de la ironía. Sus actos de reivindicación llegan a ser absurdos y la admiración que P., uno de los líderes, le profesaba a Nicanor alcanza lo humillante a la vista de su hijo: “Ginsberg le había hablado a él. Y no sólo eso: Parra le había dirigido la mirada. Tal vez había sido una mirada de reproche o hastío. Pero era una mirada, al fin y al cabo, de Nicanor Parra” (*La sogá* 35).

Las rencillas y disputas literarias son llevadas a un nivel de insensatez. El grupo que devociona a Parra se pelea por cuál de sus poemas es el mejor. La discusión se

produce entre dos de sus integrantes, entre las dos R. que llevan el nombre del poeta: “Dos miembros del grupo se pelearon. Las dos R: René y Ricardo. Y fue por una decisión literaria algo menor, algo de la talla de cuál poema era el mejor de tal libro. Algo, al fin y al cabo, irrelevante si se considera nuestro plan, afirmó con aires de político P. para acallar la tonta discusión que mantenían los dos miembros del grupo” (*La saga* 91). El colectivo tiene casi aires de lucha armada y su clandestinidad acaba por diluir o volver borroso al referente al que están aludiendo, sobre todo en un país tan inculto y de bajas tasas de lecturas como Chile. Los vecinos de La Reina no sabían si ese Parra que aparecía escrito en las murallas exteriores de sus casas era un preso político, un nuevo grupo de rock o el dibujo oficial de las olimpiadas que por esos años se celebraban en Barcelona. Buscan persuadir a la opinión pública a través de sus carteles o dejando poemas de Parra en los libros de las bibliotecas municipales. Les resulta decepcionante ver que ese año, 1994, Parra no gana el Nobel, sino el japonés Kenzaburo Oé. Es tal el nivel de desaliento que el grupo acaba disgregándose, es decir, no logra articularse por sí mismo una vez que es invalidado aquel gran referente literario.

En el cuento “Prefiero a mi mami”, incluido en *La experiencia formativa* de Díaz Oliva, se propone una metonimia irónica entre la situación real del autor como estudiante de literatura en el extranjero y la de un fisicoculturista latinoamericano con proyección internacional; quien vive el conflicto de hallarse en una zona transfronteriza donde no acaba por sentirse parte de ningún sitio. Santiago le parece una ciudad tan grande y caótica que le da miedo nombrarla, pero viviendo en Estados Unidos de igual modo padece aquella *homesick* que se suele experimentar en el extranjero. Su condición de vivir al borde es subrayada con el hecho de que trabaje de sobrecargo en un aeropuerto, hasta que conoce a Jimmy Fernández, profesor del Programa de Escritura Curativa de New York University. Esta ladina figura carismática nos recuerda al Jimmy que aparece en los cuentos de Pablo Toro, quien más bien conecta con la experiencia del fracaso que con la del éxito: una vivencia que de todos modos, aunque sea desde otra clave, nos está proponiendo Díaz Oliva. Así lo manifiesta el protagonista en la carta que dirige a su madre a la distancia, un ejercicio que debe poner en práctica motivado por el mismo programa: “El club de los secundones, mamá. Somos los casi-casi y por eso nos aceptaron en el PEC, un programa que nos ayuda a través de la escritura” (40).

La crítica al sistema literario comienza cuando se refiere al aspiracionalismo vanguardista que aquí les enseñarían a sus alumnos. Se les aconseja, por ejemplo, evitar estructuras demasiado narrativistas a la hora de escribir. Deben evitar la trama, los diálogos y la definición de personajes. Para conseguir algo verídico, se debe perforar el lenguaje. Una forma de escribir que, junto con la intención de sostener un lugar de enunciación marginal, se transforma finalmente en una impostura. Las actividades realizadas por sus profesores apuntan a ello: “Nos llevó a un barrio donde solo hay inmigrantes, a las afueras del centro. Porque para ser de la vanguardia, dijo, hay que escribir desde los márgenes y sobre gente que desaparece” (47). La actitud de rebeldía frente a los mecanismos propios del campo, y como este reproduce determinadas formas de hacer literatura, vuelve a aparecer en el cuento “Animalitos que fumé para salir de la depresión”. Allí se hace referencia a una experiencia marcadamente autobiográfica: la de ser un escritor latinoamericano estudiando en una universidad americana.

Lo anterior produce dos contradicciones. Una de ellas tiene que ver con el oficio: la realidad de la ciudad de la que bebe el escritor no se condice con aquel carácter irreal que tendría la academia. Dicha realidad es aplastante, porque te muestra el desasosiego en el que están hundidos muchos habitantes de la ciudad. Lo mismo sucede incluso al interior del espacio universitario, donde ya sea por la presión de estudiar en una universidad de prestigio, la crisis de Estados Unidos o el vacío interior propio de la juventud, muchos estudiantes acaban suicidándose. Tras ellos se esconde una “narrativa del suicidio” que intenta ser silenciada por la institución. La posibilidad de sucumbir, o incluso de sufrir, resulta políticamente incorrecta para el narrador, quien es consciente de que sus conflictos existenciales pequeño burgueses, por mucho que se correspondan al vacío propio de toda una generación, contrastan con el estado real en el que se ven envueltos gran parte de los habitantes de una ciudad como Nueva York. Es lo que finalmente lo arrastra al consumo de esta sustancia de moda, “los animalitos”, que bien podría ser un nuevo tipo de marihuana. La segunda contradicción viene del hecho de estudiar las problemáticas latinoamericanas en un contexto americano, lugar que se apropia de los sujetos vulnerables de la periferia para construir un discurso que pretende enunciarse a través de ellos: “un área vocacionalmente conflictiva para cualquier escritor

latinoamericano inserto en la academia; la comodidad americana versus la inestabilidad latinoamericana” (64).

Esta crítica desde dentro que se hace al mundo académico revela la preocupación que genera su pertenencia. Militar en ambas filas no es un aspecto que se asuma con naturalidad, sino que produce conflictos y cuestionamientos. En el cuento “La ciudad ya escrita” se hace incluso referencia al aspecto físico que adquiere mucha gente ligada a la academia, sin dejar de entrever el miedo de llegar a parecerse a alguno de ellos: con ojeras imborrables, párpados hinchados por el consumo de cocaína, líneas de expresión muy surcadas, guata de cerveza y ‘otras señales de cuerpos deconstruidos por el exceso de teoría política’” (91).

Olavarría, respaldado por su erudismo literario, a diferencia de cómo ya insinuamos y veremos a continuación en Díaz Klassen, se propone una celebración del fracaso. El fracaso pasa a ser condición de posibilidad para continuar escribiendo, así como la ausencia lo es para la presencia o la soledad para la aparición del otro: polaridades y movimientos que, como ya vimos, dan continuidad a los diarios de Olavarría. Por otra parte, el autor también nos propone un diagnóstico sobre el campo literario chileno por medio de lo que habría ocurrido con el francés a fines del siglo XIX. En la línea bourdieuana, nos refiere a las tensiones producidas entre el centro y la periferia, a la feroz división entre aquellos autores que se integran a los círculos de poder y esos otros malditos que parecen vivir en la escoria del anonimato. Recoge una cita de J.K. Huysmans, de su novela *Allá lejos* (1891), protagonizada por un escritor desencantado del mundo literario y que comienza a incursionar en movimientos satánicos presentes en Francia desde la Edad Media:

Por experiencia, sabía que los literatos se dividen en dos grupos, compuesto el primero de ambiciosos burgueses y el segundo de abominables mamarrachos. Efectivamente, los unos eran niños mimados del público, degenerados, por consiguiente, pero que habían llegado ya sea a través de una obra de gusto popular o por las prebendas de algún puesto universitario. Hambrientos de consideración, imitaban a los negociantes con comidas de gala, no hablaban más que de derechos de autor y de ediciones, comentaban las obras teatrales y hacían sonar su dinero. Los otros chapoteaban agrupados en los bajos fondos. Eran la escoria de los fumaderos, de las cervecerías. Execrándose mutuamente, se confiaban unos a otros sus obras, proclamaban su genio, se desbordaban sobre las banquetas de los cafetines y saturados de cerveza, devolvían bocanadas de hiel (*Alameda* 81).

La cita, más allá de la rígida dicotomía que nos está proponiendo, reproduce aquella división entre quienes luchan por ser integrados al campo y quienes aparentan una indiferencia, ubicados en el margen. Se trata de aquellos que, no obstante, finalmente se sitúan en una posición tan de víctimas del sistema como el resentimiento que puedan manifestar los primeros, en casos de no ser admitidos en el medio.

Olavarría es autoirónico, porque sabe que su actitud de poeta maldito podría ubicarlo entre los segundos. Sin embargo, adopta una posición intermedia y de duda frente a las lógicas de un campo literario que desde siempre, y no sólo en el caso chileno actual, ha operado en base a exclusiones. La referencia a Huysmans y aquel personaje que busca un consuelo en los movimientos satánicos de la Francia finisecular instalan este pasaje en la parodia. En definitiva, la parodia funciona a través de relaciones intertextuales: la cita y la alusión de unos discursos en otros. Tal es el gesto que se propone Olavarría aquí y que le permite mantener una interesante ambigüedad frente a las vicisitudes del campo.

Atrincherado en una acera distinta, en *El hombre sin acción*, Díaz Klassen lleva la anécdota a un ámbito más personal, pero de igual forma involucra figuras reconocidas no ya de la literatura universal, pero sí del campo que le da sustento. Se cuenta la lucha de Cristóbal Block por convertirse en un escritor: desde lograr publicar su primera obra *Antología del Nuevo Cuento Chileno* (que coincide con la primera publicación del autor) hasta poder hacerse un lugar en el campo:

Hace varios años, cuando todavía no salía del colegio, aparecieron unas columnas con mi firma en un diario de mi país. Esa instancia, que podría haber anunciado una fructífera colaboración a posteriori con ese diario, o con otros diarios, o que tendría que al menos haberme servido para posicionarme en el mapa (para ayudarme a “ser alguien”), no llegó a ser más que eso, una instancia, un momento independiente de otros momentos, un paréntesis, un eslabón de una cadena que jamás llegó a constituirse. No volvieron a pedirme que colaborara con ellos. Nadie recordó el nombre de Cristóbal Block (52-53).

Se propone, pese a su juventud, vivir para siempre, lograr cierta inmortalidad. Incluso se cuentan las peripecias por las que tuvo que pasar para conseguirle una editorial a su primera novela. Expone cartas de directores editoriales, parodiando los reales (Andrea Poilet en lugar de Andrea Palet), señalando que su obra no se ajusta al programa editorial actual. Se firma agrupando una serie de editoriales como si fueran de la misma firma de

Poilet, de tal manera que se pone en cuestionamiento la bibliodiversidad e incluso la autonomía de las editoriales pequeñas. Allí aparecen bajo el mismo rótulo espacios conocidos como Random House, Seix Barral, Eterna Cadencia, Das Kapital, Alfaguara, Calabaza del Diablo, Losada, Lom¹⁶¹, Cuarto Propio, Fondo de Cultura, entre otras. Se denuncia la uniformidad del gusto y la presencia de árbitros de las letras que operan como un grupo reducido pero en plenas facultades para decidir lo considerado aceptable. Se refiere al ejercicio de ser escritor como una puesta en escena. Y ello sería efectivamente así, pues se trata de un productor que de la mano de su producto literario entra en interacción con una serie de agentes y factores del campo a partir de los cuales irá definiendo su posición.

La escritura en abismo es, como ya sabemos, manifiesta y no impone ningún desafío a nuestra lectura de campo. No existe aquí una propuesta metafórica que le pueda dar mayores o más profundos alcances a la actitud de resentimiento que tiende a primar en Díaz Klassen: “Mira, Emilia, date cuenta: este libro al final lo que hace es devenir en una reflexión literaria, sobre mis dificultades enfrentando la creación artística. Si Guido es un director agobiado y un cineasta bloqueado, yo soy un escritor agobiado y un narrador bloqueado. ¿No es eso admirable? El desdoblamiento, la puesta en escena” (*El hombre* 105). Cuando opera sobre este procedimiento metatextual y alude a la figura de Fellini como director de *8 ½*, desdoblado en el director Guido como personaje y alter ego del cineasta italiano, explica la obviedad de este gesto para intentar hacer entender a Emilia su comparación, a quien le resulta, y aquí se instala la ironía, pretenciosa e inapropiada. No obstante, volvemos rápidamente al discurso de Cristóbal: “Hago que el lector descubra que todo lo que leyó hasta ese punto era parte de un libro que estaba escribiendo alguien más. Demostrar el artificio que es la escritura. Hacer asomar al escritor. Perdón, a *un* escritor” (106, cursivas del original).

Se reconoce la necesidad de mostrar el artificio y hacer asomar al escritor haciendo constante referencia a la obra que estamos leyendo. Desde allí se instala el deseo de concluir una obra y lograr “ser alguien”. Se define como un hombre sin acción,

¹⁶¹ Lom ha sido tradicionalmente un ejemplo del quehacer independiente. En “El mercado editorial chileno”, Ray Güde Mertin y Michaela Schwermann (2004) se refieren a la importancia del año 1989, cuando se articuló una pequeña red local de editoriales independientes, de la cual formaron parte Lom, Cuarto Propio, Cuatro Vientos, Pehuén y Ril.

inmóvil en esa espera que lo supera. Y en ese tránsito, tal como reza el epígrafe de Bill Callahan que abre la novela, se declara sólo una flecha que pasa: “Like an arrow, I was only passing through”.

En *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, ya sólo por el hecho de proponer una selección apócrifa de autores jóvenes antologados por un estudioso de la literatura especializado en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en Oxford, se está haciendo una parodia sobre el campo y a sus lógicas de consagración. Hay un juego constante de legitimación /deslegitimación de la posición enunciativa y sobre cómo se forma en el campo este ficticio investigador:

Hay que señalar, asimismo, que la gran mayoría de estos autores, sino la totalidad, aún no ha dado el salto cualitativo final; muchos de ellos todavía no terminan de definir sus estilos y su experiencia literaria, a excepción del par que escribió en la Zona de Contacto, no pasa de concursos universitarios o sumamente regionales; pero, con mucho, no sé si esa pueda llamarse una experiencia literaria. En ambos casos –Zona de Contacto y concursos– los criterios de selección y el valor literario que tienen son ampliamente discutibles: los jueces de los concursos universitarios y regionales rara vez poseen pergaminos que puedan validar sus opiniones, y la Zona de Contacto, aunque consumida a granel, no pasó de ser un folletín insignificante (42).

Aclara el autor que los cuentos que antologará a continuación parecen más bien ejercicios de estilo o divertimento. Se cuestiona la validez de lo estipulado por la academia. En *El hombre sin acción* se establece, en efecto, una intratextualidad entre esta novela y la *Antología* para referirse a tan importante subsistema del campo literario: “Y, si uno no está dispuesto a seguir al pie de la letra las instrucciones que es menester cumplir para pertenecer a la elite de la literatura chilena (no me atrevo a llamarla academia porque, al igual que Orlando Martínez, yo también intuyo que tiene muy poco de académica), lo tiene muy jodido” (70).

Díaz Klassen es plenamente consciente de los esfuerzos de aparición en el campo que supone el ejercicio de escribir. Es una condición deseada, en cuanto permite cierto nivel de trascendencia –o, más aun, inmortalidad–, no obstante, ello no opera si no existe la aprobación de los otros, quienes te asignan un valor literario:

Me volví escritor, entonces. Me volví inmortal. El único problema con este tipo de inmortalidad es que necesita de terceros que la validen, de una audiencia que baje o suba el pulgar ante lo que se le presenta a sus ojos. Los fantasmas, al fin y al cabo, sólo existen cuando alguien los ve, o cree verlos, o al menos intuye que

podría llegar a verlos. Si o es el caso, no dan miedo, pasan desapercibidos y terminan por desaparecer del todo. Y a mí nadie me leyó. Nadie se vio sorprendido por mi brusca aparición. Nadie saltó de su asiento (13-14).

Se hace difícil escapar a la postura o impostura que se proyecta hacia el campo, y el libro ironiza con aquel esfuerzo de principio a fin. Tanto una excesiva atención a los agentes que participan en él, como una actitud de reclusión y retiro, acusan un ego literario tremendo. Entre ambos extremos puede explicarse la validación o falta de legitimidad que un autor tiene dentro del medio. Según la madre de Cristóbal, “[r]esulta más fácil culpar a todo un país de idiota, a todo un gremio (los críticos) de tarados, que verse de cuerpo entero en el espejo” (187).

Díaz Klassen sugiere a través de su personaje una denuncia: que esta generación no parece querer establecer una sólida poética capaz de establecer continuidades entre las diferentes obras de un mismo autor. Si bien él apostó porque eso sí sucediera entre sus dos novelas, no le parece que ello sea realmente posible: “Pero no sé si *El hombre*, que en más de un sentido también era una novela adolescente, iba de camino a convertirse en un ‘segundo libro’, una consolidación de aquello que prometía el primero (suponiendo que todos los primeros libros prometen cosas, anuncian temáticas u obsesiones a desarrollar en futuros libros, cosa que no me queda del todo claro)” (50). Pese a tales cuestionamientos, el joven autor cumple con todos los pasos y etapas que caracterizan a un escritor novel intentando hacerse un lugar dentro del campo: “Hubo concursos de cuentos ganados, concursos de cuentos perdidos, menciones honrosas, talleres literarios inútiles a los que me empeciné en ir, aun cuando algo me gritaba, desde lo más profundo de mi cabeza, que no lo hiciera” (51).

Se refiere abiertamente a su “puesta en escena como escritor” (61). Suscribe, aunque también problematiza, a esta lógica actual donde parece más importante ser un escritor que escribir libros. Cristóbal Block nos cuenta una mañana el gran bienestar que siente porque ha logrado escribir un cuento: “¿Será que soy entonces un escritor, después de todo, a pesar de todo? Quizás la prueba de todo esto, si es que es cierto, sea que, aun decidido a abandonarlo, no consiga hacerlo, me resulte imposible dejar de escribir” (93). No nos cuenta de qué trata el cuento ni cómo llegó a él, tampoco de su experiencia más íntima con la escritura de ese relato. Se limita a comprobar con orgullo el hecho de poder autodenominarse un escritor.

Luego, será Claudia Apablaza una de las autoras más severas a la hora de integrar a su literatura los conflictos del campo literario. *EME/A* comienza desde su título a aludir a la no historia de la literatura, a aquellos manuscritos que no llegan a publicarse y no circulan en el campo literario. De alguna manera, desde la ley de valores de esta obra, se nos plantea una postura en contra de la industria editorial. Hay un gesto quijotesco llevado al absurdo cuando se busca quemar los libros editados. Se nos muestra a una pandilla o un grupo de aficionados que viven en Barcelona y cuya bandera de lucha parece ser la no edición del libro, como si entrar en estos circuitos conllevara una corrupción inevitable.

El hecho de proclamar, dentro de la ficción, la historia de la no literatura es una manera de enfrentarse a ese mundo y situarse en un lugar alternativo que denuncia las malas prácticas de nuestro sistema: la misoginia, la tendencia a alabar siempre a los mismo produciendo una homogeneidad difícil de romper, lo despiadado de la crítica, la poca atención que se le da a las nuevas sensibilidades, lo monolítico del escenario, las imperfecciones de un mercado literario que tiende a concentrar la oferta. Luego, Elordi, en *Oro*, como pudimos revisar en las poéticas de la negación, también hace eco de esta celebración de lo ausente, lo desconocido, lo que no llega jamás a publicarse ni a difundirse. Se enuncia como una autora anónima y de historias mínimas, capaz de hacer una novela a partir de correos electrónicos nunca enviados. A partir de allí, se asume también a sí misma integrando un lugar alejado del ocupado por aquellos escritores más al uso. Apela a la latencia de lo no escrito y nos recuerda una cita cuya procedencia no recuerda, pero que va en perfecta continuidad con la posición de Apablaza a la que subyace una queja frente al campo: “El universo de lo no-escrito es mayor que el de lo escrito” (Elordi 30).

En *EME/A*, un curioso personaje le dice al protagonista, el único amigo que conoce que valora tanto los manuscritos inéditos: “la verdadera no historia de la literatura está formada por los libros que nunca se publicarán” (11). Gracias a la ayuda que le brinda al quemar todos los libros editados y entregarle sus manuscritos no publicados, pasa a ser su ayudante. Incluso dentro de la misma novela se intercalan fragmentos de textos que iban a ser publicados en alguna editorial de habla hispana, pero cuyos proyectos finalmente abortaron. Tal es el caso, por ejemplo, de *Siempre te creíste la*

Virginia Woolf (escrito por la misma Apablaza, quien propone un juego autoficcional durante toda la novela), y que sería supuestamente publicado por la editorial cubana Caja China el 2008, y que, sabemos, luego sería publicado años más tarde por Calabaza del Diablo.

Todos los elementos o subsistemas que rodean al texto y al libro en cuanto una institución son enumerados como una suerte de *pack* ofrecido para las personas que se animen a entregar sus manuscritos inéditos. Como los anuncios de “Llame ya”, se oferta la posibilidad de quedar completamente excluido del campo literario:

Si contrata nuestros servicios antes del 1 de diciembre, esta oferta trae un pack de regalo, que consiste en: ayuda personalizada para que no lo llamen por entrevistas de sus libros, para que no lo critiquen en medios especializados, para que no lo inviten a ferias del libro ni a antologías temáticas, ni le den anticipos de edición, para no ganar concursos literarios y para que usted no colabore en prensa escrita, para que lo pongan en listas denigrantes de escritores, ni que lo nombren en parte alguna, ni realicen traducciones de sus libros (20).

El ego y las competencias propias del sistema hacen que incluso dentro del ámbito de la no literatura se produzcan rencillas y disputas por dominar lo que en este caso sería el “no mercado editorial”. El gestor del proyecto es traicionado por el protagonista, quien era su ayudante en un principio; y, luego, este último es traicionado a la vez por un nuevo ayudante: “Ahora yo soy el no editor. ¿Vale? Y ustedes trabajan para mí” (20). El problema autoral se extiende, de modo absurdo, también sobre aquello que queda deliberadamente puesto fuera del campo. La cantidad de ayudantes crece hasta cifras inverosímiles: “Ya somos muchos S(s). Vamos en el S6140. Sigue el proyecto. Todos Judas, todos ladrones y todos arrepentidos. No se ha podido establecer el verdadero proyecto de la *no historia de la literatura universal*. Los robos sobre robos nos tienen confundidos” (EMA 20).

Se percibe al sistema que rodea a la obra como una amenaza contra la pureza de esta y ello quiere decir, en última instancia, que la literatura es puesta en un nivel sagrado. Un espacio de superioridad ética y estética que tiende a deconstruirse tanto en Elordi, como en Díaz Oliva, a quien pudimos ver convertido en un *eirón* sobre todo en *La experiencia formativa*. El(la) narrador(a) aquí ve a la crítica literaria, a los medios y a la Academia como un grupo de personajes siniestros que plagan la Cordillera de los Andes de miles de cadáveres (de aquellos autores que estas instituciones rechazaron en su

momento). La voz narradora proclama el olvido ante todo aquello que pueda llegar a hacerle daño: “No me acuerdo de los críticos de mi país que se juntan para hacer conspiraciones” (*EMA* 32). Se expone entremedio del relato una carta que EMA, personaje individual que aparece de pronto encarnado en un colectivo (el de la M y la A), dirige a un anónimo destinatario que bien podría ocupar el lugar de cualquiera de los actores del campo:

1. ¿Tendría usted algo más interesante que hacer que editar a los lunáticos y reírse de escritores jovenzuelos que no pertenezcan a su grupo social, étnico, cultural, gutural y/o económico? 2. ¿Por qué persigue a escritores jóvenes, sobre todo a algunas jovencitas que ya no son tan jovencitas? ¿Cuál es el placer en este gesto? ¿Padece usted de algún trauma literario? ¿Ha soñado con ser escritor? ¿Por qué teme tanto publicar esos poemitas que tiene guardados en su portátil? (...) Entonces, usted, señor, que ama la vanguardia y está tan a la moda y la lleva en las universidades privadas de Literatura, estará muy feliz (*EMA* 43-44).

Son preguntas retóricas que acusan el clasismo y la pose del medio. De fondo, parece ser que los únicos roles válidos dentro del campo fueran el de los escritores, que ocuparían un lugar casi sagrado e incorruptible respecto a todo el resto de subsistemas que los rodean. La inconformidad y el desacuerdo de Apablaza no admite matices. La alusión a ciertos personajes de lo que se considera la parasitaria crítica literaria chilena es directa y sin rodeos.

En *EMA* se menciona a una académica de la Facultad de Estética de la PUC que, junto a su marido, se dedican a acosarla. Todo parece estar apuntando a Patricia Espinosa, frente a quien Apablaza se manifiesta abiertamente en contra en un artículo publicado en el medio digital *MQLT*. Los ataques a Espinosa suscitaron una gran polémica en torno a la cual participan distintos personajes del campo, pero en la que no nos detendremos en esta instancia¹⁶². Ahora bien, para Apablaza la dicotomía con que la crítica cataloga de

¹⁶² Ante la polémica levantada por Claudia Apablaza en *MQLTV* (“Cierta crítica literaria debe morir”, 2015) contra Patricia Espinosa, tras la reseña que la investigadora hiciera sobre Fuguet y su novela *No ficción* (Mondadori, 2015), hubo variadas reacciones. Diego Zúñiga se suma y escribe “En busca del crítico perdido” para Paniko (2015), texto leído durante el seminario sobre crítica literaria “El circo en llamas”. Declara haber sido un ferviente lector de crítica, como la ejercida por Alejandro Zambra desde *LUN* y Bisama en la revista “Comelibros” –cuando la *Revista de Libros* de *El Mercurio* era aún un espacio valioso. Sin embargo, Zambra y Bisama se decidieron totalmente por la escritura el año 2006, justo cuando una nueva generación de autores comenzaba también a tomar impulso. El problema, según el joven autor, es que ello no vino acompañado por una nueva generación de críticos. Destaca, no obstante, la crítica académica ejercida por Macarena Areco, Rubí Carreño, Lorena Amaro e Ignacio Álvarez, y que

buena o de mala la literatura debiese desaparecer, pues se basa en una concepción del libro al modo de un producto transado en el mercado y tiene una visión paternalista sobre la literatura. Con todo, la autora aboga por la desaparición de la crítica bajo un falso argumento: que los lectores no la lean es cuestionable puesto que estos integran grupos de nichos que operan transitando por todos los ámbitos del espacio literario; que los autores se rían de ella no es generalizable, ya que basta echar u vistazo a las redes sociales para comprobar cuán expectante y al tanto están, especialmente los más jóvenes, de cualquier mínima mención a su obra; y que el editor no publique en base a sus referencias sería una sentencia que funcionaría en base a un campo literario ideal donde los roles funcionen con autonomía y libertad, asumiendo riesgos más allá de las modas del momento¹⁶³.

Podemos observar, según lo visto hasta aquí, que prácticamente todos los autores de este apartado tienden a ser extremadamente críticos con los agente del campo literario, pero también habrá casos en que, según adelantamos, se tenderá a desacralizar el oficio mismo de la escritura. La protagonista de *Oro*, en su afán de hacer síntesis de la realidad

lamentablemente no tiene notoriedad pública. Gonzalo León reacciona ante lo escrito por Zúñiga en el sitio *Punto final* tras las aprehensiones manifestadas por este frente a las críticas que le hiciera Espinosa a su primer libro de cuentos, *Niños héroes*. Acusa en él un temor al fracaso que lo vuelve sumiso ante las lógicas del campo, alejado de aquello que Damián Tabarovsky (2004; 2010) habría llamado una “literatura de izquierdas” y que asumiría riesgos de espaldas al campo literario sin importar la posibilidad eminente del fracaso. Fue por eso que Zúñiga habría armado desde temprano redes de contención, primero en la universidad, luego en la radio de su facultad de periodismo y en la revista *60 watts*. Finalmente, el crítico Camilo Marks se siente interpelado por estos tres narradores que cuestionan indirectamente su trabajo en distintos sentidos y es por ello que se decide a alzar la voz en el mismo sitio: Pániko (2015). Ejercer la crítica es un ejercicio tan democrático y necesario como entrar en diálogo con la misma: “que a la gente le asiste la facultad de respirar por la herida y a contraatacar cuando se sienten atacados. Esto conforma un mínimo ejercicio democrático en una nación que ya ha olvidado completamente lo que es la discusión, el diálogo y la divergencia de posiciones, sin caer en el insulto, la descalificación punitiva o la grosería” (en línea). Debiera, por tanto, existir un intercambio fructífero de opiniones, sean estas disidentes o coincidentes. Más allá de la rencilla local, lo anterior demuestra que Apablaza es una agitadora cultural en toda regla.

¹⁶³ Aquella pueril actitud crítica frente al mundo académico y la labor del crítico volverá a aparecer, a través de ese cinismo propio del margen, en el cuento “Calixto Gómez” de Geisse, donde hace mofa sobre el exitismo de la academia. Su protagonista, Calixto, tenía intenciones de ser profesor universitario, ayudante de Roberto Hozven en la PUC –mención explícita a un profesor de aquella institución– y alumno aventajado. Sin embargo, acaba haciéndole clases a adultos en una toma pobre en Valparaíso, y siente que se va a meter en problemas. Ese afán por desenmascarar personajes públicos que pertenecen al universo extratextual del campo, ya sea de la academia, la crítica o el mundo editorial, es uno de los actos impúdicos que se proponen también Maori Pérez y María José Viera-Gallo en *Química y nicotina*. Más allá del gesto de desclasificar la correspondencia de su vida íntima amorosa-sexual, pretenden también denunciar las hipocresías e imposturas del medio. En sus alusiones, Viera-Gallo rescata únicamente a Claudia Apablaza (bajo el nombre de su editorial Los libros de la mujer rota), quien además fuera ex novia de su interlocutor. Otras figuras, en cambio, aparecen seriamente cuestionadas y aludidas con marcas de evidente distinción: Zambra y sus seguidoras, Díaz Klassen, Gonzalo Eltesch (escritor y editor de Literatura Random House Chile), entre otros.

que la rodea por medio de pequeñas imágenes visuales o aforismos, tiende a mezclar elementos que normalmente no estarían seguidos el uno del otro. Así es como nos comenta sobre una cena junto a una amiga italiana y su primo, donde comienzan a hablar sobre literatura, y acto seguido ella se pierde en el sonido que produce su garganta al tragar agua: “Mientras hablaban de literatura contemporánea, yo tomé un vaso de agua, lentamente lo puse en mi boca y tragué. Sonó como “traaaaa”, me encantó. Lo hice varias veces, sin preocuparme de nada más que del sonido que producía. Después comencé a tragar sorbos más chicos que eran como “tri-trá”” (53). Lo sublime y elevado aparece entonces opacado por una anécdota menor y algo absurda, que normalmente se consideraría poco novelable, y tal vez poco poética, aunque sí lo fuera¹⁶⁴. Finalmente, la chica sigue desvariando con diferentes sonidos que pretende unir como en una sinfonía: de los cuchillos, del agua, de los pájaros en el jardín, de las puertas que se cierran, de las hojas de los árboles. Y en cuanto a la desacralización del oficio, aventura: “los poetas juegan con el lenguaje aparentando profundidad cuando lo único que consiguen es enredar las cosas” (60). Ella opta de modo deliberado por las imágenes puramente visuales —o ya directamente por las reflexiones filosóficas sobre el tiempo y el espacio— antes que por las simbólicas que pretenden aludir connotativamente a un sentido diferente: “No creo que todo tenga que significar, prefiero guardar las cargas simbólicas para momentos exclusivos” (Elordi 62).

Todos los procedimientos utilizados por nuestros autores, ya sea para hacer ostentación de una determinada postura, o bien, plantear una actitud frente al campo, apuntan a la recepción. Cuando se valen de la ironía, la referencialidad directa a personajes del medio o a sus propias experiencias por medio de alusiones autobiográficas, están siempre poniendo en marcha una autoconciencia acerca de la determinada recepción que pueda llegar a tener sus obra. Ellos conciben, de esta manera, una suerte de lector ideal. Se quiere superar la credulidad y se apuesta por la idea, común a autor y lector, de una literatura autoconsciente.

Ahora bien, el autor debe esforzarse por naturalizar lo escrito y que no se note el artificio. Ello se dará mejor a través de la ironía desprejuiciada antes que por los juegos

¹⁶⁴ El tema del agua y lo liviano conecta con las figuras del acuario y el pez como espacios significantes en *Oro*. El agua es co-relato de aquel estilo limpio y depurado que tiene la autora. Funciona, asimismo, como una alegoría de la desacralización del gran escritor y la gran literatura.

metaliterarios propios de las subjetividades estoicas; las cuales asumen su mandato de escritura como un sacrificio y, en cuanto se sienten seriamente interpeladas, sus sensaciones de frustración les implicarán manifestar diatribas contra el campo en cualquiera de sus niveles o sistemas. Diatribas que, según lo revisado, se han dado de modo más directo y evidente en Díaz Klassen y Apablaza, con mayor ironía en Díaz Oliva, desde el profundo conocimiento literario en Olavarría, y de modo más libre y desapegado en Elordi.

2. Alegorías del campo literario

Si consideramos el *ethos* que se ha de construir al interior de un determinado discurso; dentro de todos los discursos desde los cuales opta por enunciarse públicamente el escritor, su obra es la que pueda llegar a tener mayor alcance y efecto. El camino de exhortar a figuras del campo literario o exponer una determinada postura de autor es la más obvia y explícita. Sin embargo, habrá también autores que opten por alegorías o metáforas donde la denuncia se volverá estratégica y solapada.

De Pablo Toro, observemos el cuento “Parque Avendaño” de su libro *Hombres maravillosos y vulnerables*. Resiste una lectura alegórica sobre la situación de narradores jóvenes intentando ocupar un lugar en el campo, en este caso, en el Parque Avendaño, ubicado en la Quinta Normal. Dicho espacio funciona entonces como la representación de una comunidad literaria. Allí se encuentran diversos personajes de pueblo que cumplen una función específica dentro del colectivo. Por ejemplo, está el sacerdote Javier Aspuruá, quien pese a ser el Diablo y haber violado y matado a una chica, es respetado por los creyentes que ven en él un guía espiritual. Aparecen también personajes monstruosos como el de Francisca de Lisperguer de Aguirre, quien es ocultada por sus padres por ser hermafrodita. Gracias a la utilización del sistema del “auto coito”, logra tener descendencia. Uno de sus hijos es un destacado poeta nacional. De esta manera se hace referencia a la endogamia, clausura, elitismo y autoreferencia de nuestro sistema literario. Es también ilustrativa la historia de Ricardo Gómez Gutiérrez como organizador del Congreso de Colorines. Refiere a un grupo humano minoritario, como bien podría ser el configurado por nuestros autores, y que por lo mismo es víctima de continuas discriminaciones y exclusiones: “[C]ada colorín es forzado, en un país mestizo de corte

indígena como éste, a asumir el rol de afuerino, a posicionarse como el símbolo de la otredad y la extravagancia cultural en el grupo social que lo acoge. Desde ahí el proceso de alineación se instala en la estructura misma de su diálogo con la realidad circundante” (23). Gómez Gutiérrez se proclama como el gestor “moral” y “estético” de las ideas de exaltación colorina, quienes se sienten el reverso disfuncional de cualquier tendencia extravagante. La comparación de campo se cierra ahí donde termina el apartado dedicado a este personaje líder: “No eran gente violenta, sólo hombres y mujeres relativamente infelices que querían contar sus historias” (25).

En este curioso pueblo de bestiales personajes, existe también un académico de literatura llamado Teo López que se ha hecho experto en la obra de Antonio Skármeta. La ironía respecto al autor que fue Premio Nacional de Literatura el 2014, entre diversas polémicas que consideraban lo simplista de su prosa, se agudiza al aludir a un campo cerrado y donde los roles no se diferencian realmente. Descubrimos que Teo es en realidad el mismo Skármeta y que se disfraza de crítico para que se piense que son dos personajes diferentes, como si realmente existiera la autonomía entre los campos. Se alude, además, a una cofradía de miembros que lo ayudan en este insólito montaje:

Con los años Teo López ha desarrollado diversos trajes de Skármeta y una pequeña cofradía de jóvenes y viejos escritores contratados por él, de contextura parecidas y gestos similares, se calzan la personalidad del escritor en sus diversos ámbitos, públicos y privados. En ocasiones se puede ver a Teo López junto al mismo Skármeta en conferencias o simposios, analizando significados y contenidos junto a otros intelectuales (...) A veces Teo López quisiera ponerse el traje para siempre, hacer del escritor Skármeta su mera identidad, pero gusta mirarse desde afuera (26).

Aquellos diversos ámbitos quedan expuestos en su mismidad. No se trata verdaderamente de espacios que logren diferenciarse y dar cuenta del campo literario de modo amplio y diversificado. La posibilidad de mirarse desde fuera no produce verdadera alteridad cuando esa mirada reproduce al sujeto que mira sin aportar nuevos alcances que lo saquen de su solipsista punto de vista.

Se intentan exponer los vicios del medio por estos casos de monstruosidades, antropofagia e incesto. El apartado referido a Zúñiga, organizador del Congreso que sitúa a Elvis Presley como un referente mayor, es también perfectamente homologable al oficio de escritor y a la búsqueda de referentes literarios, sin perder nunca la referencia a

este ambiente enrarecido y algo sórdido: “Cuando eres un imitador de Elvis, eres una leyenda en tu propia mente, y eso es algo con lo que hay que vivir. Es un oficio jodido, lleno de envidia y aparatajes. Es como vivir en una atmósfera de miseria, que siempre es equilibrada por la posibilidad de subir al escenario” (29). Se ironiza con la figura de un “ser superior”, lo cual funcionaría dentro de nuestra analogía con la del escritor. Se estaría, en síntesis, desacralizando el oficio sin dejar tan en evidencia una lucha autoral por querer formar parte del campo (como si sucede en otros autores).

Por otra parte, su cuento “Vendaval” es puesto por la crítica en directa relación con *Nocturno de Chile* (2000), donde Roberto Bolaño retrata a un sacerdote y crítico literario que es cómplice de la dictadura –tras el cual se esconde Ignacio Valente, miembro del Opus Dei y quien tuviera un rol hegemónico en la crítica literaria publicada en el periódico *El Mercurio* durante los setenta y ochenta¹⁶⁵. Narrada en primera persona, dicha voz es interrumpida por un “joven envejecido” que se corresponde con los propios fantasmas de su conciencia, o bien, con la ley de valores que penden del autor. Urrutia Lacroix se inventa un seudónimo, H. Ibacache, una vez que comienza a trabajar en la Universidad Católica y decide dedicarse a la crítica. Su desprecio hacia aquel joven envejecido, que bien podría ser el mismo Bolaño, dan cuenta de su limitada concepción de la literatura. Le recrimina el hecho de leer sobre peleas callejeras, muertes horribles, dosis de sexo reclamadas por los tiempos, obscenidades y procacidades. Hacia el final del libro, el protagonista se impresiona que aquel joven envejecido ya no despatrique contra los otros escritores y el medio en general. Entonces, por un momento, se produce una crisis de identidad en que Ibacache llega a pensar que tal vez él mismo es aquel joven vuelto un cadáver, aniquilado. La culpa produce aquella proyección:

¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacé, los rostros de los que

¹⁶⁵ La mención al diabólico y feroz sacerdote Javier Aspúria parece apuntar a la misma personalidad: el crítico literario Ignacio Valente, vuelto personaje de ficción en la novela *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño (2000), donde el verborreico monólogo –sin pausas ni respiros– del sacerdote Urrutia Lacroix remite directamente a aquel personaje del campo literario cuyo sentido crítico habría sido no sólo limitado y conservador, sino también cómplice de la dictadura. Toro establece vínculos intratextuales entre sus cuentos y parece ser que la figura de Bolaño como autor y como intelectual está siendo ubicua en su narrativa.

me defendí, los que busqué vanamente. Y después se desata la tormenta de mierda (Bolaño 150).

La literatura tiene aquí un fin perverso y sirve al objetivo de aniquilar al enemigo. Para Patricia Espinosa, este cuento de Toro, en el cual surge la voz directa de un ex ministro de Pinochet y su fanatismo culposos, “no sólo está bien escrito sino que posee una tensión dramática constante y una atractiva mezcla discursiva de ingenuidad y perversión” (*LUN* 26 nov 2010, en línea). Hay una reflexión, ante todo, en torno al proceso de escritura en un contexto de horror como pudo haber sido la dictadura. De esta forma, también parece haber un llamado de atención a las escrituras del campo en relación a cuánto son capaces de hacerse cargo o ser cómplices de una tradición histórica que es insoslayable. Como en las historias de caballería medievales, se plantea el cuestionamiento en torno a una sentencia que el general alguna vez le dijo a su ministro con ínfulas de escritor: *un hombre de armas no necesita de las palabras*. Si alguna vez ambos elementos estuvieron unidos y enarbolaron el valor del hombre renacentista, ahora ellos quedan excluidos. El vendaval representa la suma de las muertes y las torturas que tuvieron que cometerse bajo el régimen. Para el narrador, es como una suerte de fantasma que se aparece todo el tiempo contra su voluntad y que se cuela en su escritura pese a la condena de Habermas acerca de lo inefable de las experiencias de la guerra y la imposibilidad de escribir tras ella. Es tal el acoso y su frustración que el personaje termina suicidándose, así como Ibacache terminara sumido en aquella “tormenta de mierda”.

El texto de Pérez, *Diagonales* (Cuarto Propio, 2009), podría leerse como la representación de una nueva narrativa, de aquellos “elegidos” que sin embargo son arrastrados involuntariamente a la muerte. Son quienes luchan por un lugar en el mundo de arriba, por autorepresentarse y ser capaces de contar una historia coherente. Sin embargo, son oprimidos y silenciados por fuerzas de control que tienden a invisibilizarlos. La vida pasa en las líneas de la literatura y, en dicho sentido, la líneas del tren donde viajan los protagonistas de esta historia cobran un alcance literario. Son líneas de vida, líneas de historias que contar y, en última instancia, líneas de muerte. De ahí que el epígrafe de Juan Emar que abre la novela programe la lectura desde este tipo de relaciones: “Estas son las líneas por donde pasan nuestras vidas”. La ciudad es un organismo vivo y lo que pase bajo ella reproduce sus lógicas de exclusiones y

centralizaciones, dos movimientos que sigue la forma en que se organizan las literaturas nacionales. Diego, quien va con una novela bajo el brazo, vive ese conflicto desde la disyunción entre lo literario y la sobrevivencia:

Desde entonces ha activado en sí mismo, sin quererlo, una alerta: en la ciudad pueden matarte en cualquier momento. A cada día que pasa, Diego siente cada vez más miedo de cada pequeño sonido, como si un dios le estuviera enrostrando los peligros que corremos todos a diario, sin faltar uno solo, yo no me voy a salvar, piensa Diego, y ya no volverá a tomar la novela (23).

Sin embargo, y pese a esa aparente renuncia, sigue sosteniendo que la literatura es lo único capaz de salvarlos, aunque sea bajo ese espacio subterráneo donde intentarán ser controlados sin que nadie realmente los vea.

Natalia Berbelagua, en *La bella muerte*, nos presenta un cuento donde ficcionaliza a través de la figura de un autor francés los vicios del campo: “La mala suerte de Gerardo Vian”. La referencia al cinismo de Boris Vian podría estar aludiendo a la estrechez del medio, pues se trata de un autor en su tiempo incomprendido y en el que recayó la censura por los explícitos contenidos de sexo y violencia de su obra, con quien ingenuamente la autora tal vez se siente de alguna forma identificada. Experimenta una constante sensación de vacío, publica una segunda novela considerada un fracaso por su exceso de experimentación y sobrevive apenas a notables encuentros literarios a los que, sin embargo, nadie asiste –como la Feria del Libro de Buenos Aires o de Guadalajara. Un misterioso personaje comienza a perseguirlo. Sólo pensar que pudiera tratarse de alguien de la industria editorial o del mundo de la crítica, antes que constituir una posibilidad de mejorar su situación, es más bien una amenaza. Más aun, su presencia le provoca terror y teme ser asesinado. La crítica de Berbelagua se hace explícita en el siguiente pasaje, a través de la paranoia experimentada por el personaje:

¿Y si llegaran a matarlo? ¿Si los lectores decidieran organizarse como un club de fans histéricas dispuestas a idear asesinatos contra los autores? Desde el momento en que lo piensa ya se siente ridículo. Él conoce de sobra la opacidad del circuito literario, las peleas entre las sombras, el silencio de los que compran sus libros, aunque a esas alturas, ya no está seguro de nada (27).

Finalmente, el autor muere sin dejar en claro si se trató de un suicidio o un homicidio. Se alegoriza sobre la idea de la muerte del autor, no ya por la lectura y sus procesos de recepción, sino por la voracidad con que el campo lo condena al olvido o a la notoriedad pública.

Para terminar, en la colección *El infierno de los payasos* de Cristian Geisse, encontramos el cuento “La culebra”, cuyo protagonista tiene una compañía de títeres – anécdotas que podemos rastrear en la narrativa de Alfonso Alcalde que tanto influye sobre nuestro autor y que él se encarga de antologar. La compañía representa el espíritu punk de la escritura de Geisse¹⁶⁶. Por ejemplo, representan una obra de dos sacerdotes que salen a emborracharse y se comportan de forma licenciosa: se sodomizan, roban, violan a una monja. Luego se confiesan entre sí y quedan libres de pecado. Este grupo se declara en contra de otras compañías y desde un discurso que se condice con los cuestionamientos que puedan haber frente al campo cultural, declaran: “Una cursilería horrible. Puros clichés y cosas mamonas: habían hecho la representación de *El Alquimista* de Coelho, y con esa obra se presentaban en la *socialité*: eran insoportables” (32). Pese a que estar insertos en la titirología mundial y haber partido de gira a Europa, les va mal porque son todos borrachos y drogadictos. Desperdician los fondos concursables del Estado. El protagonista se siente incapaz de sacar a flote la compañía, pues se considera solo dentro del proyecto. Se da cuenta que le es muy difícil salir del lugar donde está y la sensación de impotencia que le hace sentir la falta de apoyo lo lleva a soñar con unos titiriteros que lo controlen. Finalmente, están todos controlados por alguien más, lo cual nos viene a decir lo difícil que es lidiar con la total libertad dentro del campo. Luego, en el cuento “Nuco”, de la misma colección, se enfatiza en la preponderancia que han de tener las relaciones horizontales por sobre las verticales. Para el animalizado protagonista, quien representa a todos sus compañeros poetas como animales puestos al margen del resto de la sociedad, la amistad de sus pares, dice, es más importante que Verlaine, Rimbaud, la Biblia, Huidobro, Lorca, Cernuda, Baudealaire, Rilke, Mahabarata y el Libro de los muertos.

¹⁶⁶ Felipe Montcada destaca la labor de la primera editorial de Geisse, Los perros del puerto, allí donde publicara *En el regazo de Belcebú*: “Me gustaría mencionar además, la labor de Ediciones Perro de Puerto, quienes en los últimos tres años se han propuesto hacer circular obras poco conocidas de clásicos de la literatura social chilena, como lo son Alfonso Alcalde y Pezoa Véliz, así como historia local del mundo popular y literatura porteña, en un empeño territorial y de memoria digno de tener presente dentro de las denominadas editoriales independientes” (Letras s5, marzo del 2012 *en línea*).

La ginocrítica. Escritoras y escritores dentro del campo cultural

La ginocrítica adquiere relevancia a fines de los setenta, en cuanto se ocupa de la figura de la mujer como escritora. Se trata de recuperar toda una experiencia femenina silenciada, tras descubrir un canon predominantemente masculino que parece encubrir un sesgo ideológico bajo la apariencia de una neutralidad estética. La definición de un canon siempre será algo problemática, puesto que se intenta proporcionar una ilusión de continuidad que omite la propia factura de la historia. En tal sentido, la historia y la historicidad literaria constituyen también una ficción. La academia y las instituciones de enseñanza nos comprometen con determinados paradigmas de lectura antes que con los mismos textos. Esto acaba produciendo predisposiciones críticas que son peligrosas para la bibliodiversidad del campo literario.

Es posible que algunos sujetos marginales mujeres se apropien del discurso masculino para conceptualizar la masculinidad, por ejemplo, al modo de Trabucco y su personaje Felipe. Nos resulta, de hecho, verdadero protagonista y voz predominante en su bífida novela. Esta entrada a la escritura que realizan las mujeres se daría a partir de una equifonía o un acceso al ágora, al mundo de lo público, que puede plasmarse de manera formal o real. Una plasmación real se manifestaría en el acceso a un reconocimiento público: publicación, premios, tratamiento de la crítica periodística. Y si bien ello pudiera darse, especialmente con Alia Trabucco, validada tanto en la Península como en su propio país, no deja de llevar consigo la marca de género. Finalmente, las escritoras mujeres acaban siendo casi siempre “afectadas por la discriminación inconsciente que asigna automáticamente un rango de sesgo a todo producto cultural” (66).

Existen dos formas de sexismo en el campo: una más antigua y retrógrada que califica las obras escritas por mujeres como inferiores al no cultivar un estilo canónicamente masculino, debido a lo cual se tendería a reconocer a una autora subrayando admirativamente que escribiría como un hombre; y otra contemporánea, que adjudica valor literario a subproductos culturales por el sólo hecho de considerarlos representativos de una supuesta identidad femenina. Ambas tendencias producen sesgos e inevitables puntos ciegos.

Puleo (2000) nota el peligro de algunas escritoras mujeres de valerse de estrategias de integración al campo poco auténticas y que sólo buscan un espacio de

legitimación: “Practican así una escritura de la identidad que, al ser un producto pensado en el consumo, carece de espontaneidad y recurre a los tópicos de la afectividad libre de mediaciones intelectuales de la ‘buena salvaje’ o confirma los fantasmas sexuales patriarcales desde una supuesta sexualidad femenina liberada” (66). Sin embargo, ello sólo acaba reforzando las figuras de la heterodesignación. Esto, en alguna medida, ocurre con los textos de Natalia Berbelagua, quien si bien intenta configurar sus personajes femeninos a contrapelo del orden, utiliza figuras heterodesignativas clásicas del orden tradicional, a saber: la madre y la prostituta. Con todo, la propuesta de Berbelagua sí logra deconstruir aquel dualismo sexuado entre la carne y el espíritu tan importante entre los autores del margen. Dicho dualismo configura a la sociedad tanto desde el paganismo como del cristianismo, por lo tanto, es un binomio co-construido también a través de la literatura y otras prácticas culturales. Berbelagua lo invierte al asignarle a los hechos sexuales de *Valporno* un valor político social que, en última instancia, también posee implicancias para el espíritu de las comunidades retratadas.

Si bien es necesario poner el acento en lecturas alternativas y no sexistas del acervo literario, no se puede promover una inclusión de las literaturas escritas por mujeres dentro del canon sólo por el hecho de ser escrita por mujeres. Pese a ello, que resulta indiscutible, esta tesis se siente llamada a dar cuenta de una representación equilibrada entre escritoras y escritores, independiente de las variedades genéricas que puedan existir dentro de los mismos. Mi presencia en variados congresos donde quise dar cuenta de breves pasajes que conformaron mi proceso creativo siempre acabaron, durante los primeros años de investigación, con aquella salvedad: ¿y qué pasa con las autoras mujeres? Quise responder, porque me parece que estamos ante una generación donde al menos en esos términos los espacios se están abriendo. Si no lo han hecho aún de modo total, este tipo de trabajos pueden contribuir con su pequeño grano de arena a que se produzca aquella apertura y diversidad.

Claudia Apablaza establece la diferencia de género precisamente desde el ámbito de la ginocrítica, pero no a un nivel textual, es decir, marcando una diferencia entre una escritura femenina en relación a una masculina; sino más bien como una problemática que se reproduce también en el campo literario que rodea a los textos. En *EME/A*, se polemiza respecto a los prejuicios acerca de los modos que tienen las mujeres al escribir.

Una ironía que deja ver el resentimiento de la autora frente a un campo todavía dominado por hombres. El protagonista, que en un principio, antes de mutar de identidad, es un personaje masculino, nos dice: “Fue la primera tarde de mi vida que he llorado mucho. Como una mujerzuela llorona. Como una escritora chilena de noveluchas románticas” (18).

La desafiliación tiene un hondo sentido en las escritoras, pues marca una resistencia frente a la verticalidad. Así lo analiza Francine Masiello en las autoras de vanguardia. Tal es la estrategia que hay tras las protagonistas anónimas –o esas difíciles de identificar con un nombre fijo, como ocurre en Apablaza y Rodríguez– o huérfanas. De esta forma se cuestionan los principios que organizan a la familia dentro de la obra literaria: “se abandona una fe en la genealogía, en la herencia familiar, en la obediencia al *pater familia* (sea el marido o el padre) para iniciar una serie de relaciones que resisten la verticalidad de la historia” (citada en Lagos 93). La familia funciona como un catalizador de los códigos de conducta prescritos por el orden social. Tal desafiliación va, sin embargo, más allá de los maniqueísmos del género. Se trata de una tendencia que puede vislumbrarse al interior de los textos y que opera transversalmente en nuestro corpus también a nivel del campo literario. Se rompe la filiación en provecho de las relaciones afiliativas. Dicha prevalencia de lo afiliativo por sobre lo filiativo será más notoria en nuestro segundo sistema de preferencia, lo cual puede explicarse porque los lazos horizontales tienden a privilegiarse cuando no existen figuras parentales o de protección social que garanticen el orden y el control.

Posturas y la pérdida de autonomía

Si entendemos que la postura es un proceso interactivo y que para gestionar la imagen no basta con una mera emanación del texto, una construcción autoral o una interferencia del lector; hemos de cuestionarnos también en qué medida el autor puede influir sobre esos otros roles con los que interaccionará su esfuerzo de aparición en el campo. El proceso será co-construido, de hecho, a partir de la periferia del texto; desde lo peritextual (presentación del libro, noticia biográfica, su foto) hasta lo epitextual (entrevistas, diarios o revistas literarias, participación en Ferias del Libro). De ahí que el ejercicio académico que muchos de los nuevos autores ejercen no sea un dato menor, pues ello les permitirá

moverse por distintos ámbitos literarios a través de una autoridad y consecuente validación. Ya no hablamos de autores que se dedican a escribir en sus ratos libres y pasan el resto del día en labores ligadas a la abogacía o al periodismo. Hablamos de autores completamente entregados a tareas literarias y que hacen de ello su trabajo. Tal es el caso de Claudia Apablaza, activa gestora cultural a cargo de diversas antologías, reseñas y de la editorial Los Libros de la Mujer Rota, formada el 2015 y donde se busca poner en circulación a autoras contemporáneas; el trabajo como traductor de Rodrigo Olavarría; Díaz Klassen y Diaz Klassen, quienes ha buscado especializarse en literatura creativa en la academia norteamericana para profesionalizar su ejercicio; misma adscripción que posee Camila Gutiérrez, quien además establece lazos con el cine, así como Pablo Toro lo hiciera con el guión de televisión (para teleseries y series); la visionaria editorial digital Ebooks Patagonia que lleva María Paz Rodríguez y donde el mismo Díaz Oliva publica su libro de relatos; la *Antología* que Geisse escribe sobre Alfonso Alcalde en un rol de crítico y de compilador; la participación que Daniel Hidalgo ha tenido como editor del sitio de cultura pop Pánico.cl; o la afiliación que Alia Trabucco nos propone junto a Lina Meruane y la editorial Brutus Editoras, definida en su página web por sus intenciones transnacionales: “Somos una pequeña editorial –minúscula pero musculosa, librepensante y sobre todo móvil– que opera en simultáneo desde Santiago de Chile y Nueva York. Los textos se escriben en diversos lugares del mundo pero se escogen en la llamada Gran Manzana que tenemos agarrada por los dientes” (en línea). Con todo, serán las mismas obras el espacio predilecto para poner en funcionamiento las posturas.

En síntesis, la habilidad que suponen los “juegos literarios” impiden considerar al campo con un valor monológico. Los autores no pueden ser reducidos a una sola actividad artística. Como indicara Meizoz, hay una lógica de “*appartenances multiples*” (o variadas afiliaciones) que registra la vida de un escritor. Ellos participan en ritos de institucionalización que afectan el valor literario que se le pueda asignar a un determinado texto. Si bien esta es una función que suele atribuirse a los mayores ya consagrados, quienes tendrían una relación de verticalidad en esos “actos de crédito” para con los autores nuevos, en nuestro campo actual las relaciones, como ya decíamos, tienden a horizontalizarse. Son los pares, trabajando como críticos y gestores, quienes

influirán en los incipientes procesos de consagración de sus congéneres por medio de prefacios, entrevistas, menciones, *tweets*, *post* o reseñas.

Conclusiones: la irreparable juventud

“Éramos tan exageradamente jóvenes que no contábamos con que la juventud pueda también ser rota por lo irreparable” (Luis Oyarzún)

A lo largo de esta tesis hemos vislumbrado desde un comienzo la dificultad de trabajar hoy en día a través de con un dispositivo generacional. Es por ello que hicimos un esfuerzo de situar el concepto de generación a través de una perspectiva culturalista, sistémica y donde fuera posible observar un palimpsesto de voces que están tensionando conjuntamente el campo literario chileno actual. Así hemos reconocido su utilidad metodológica, considerando la dificultad que supone organizar un variado corpus nuevo de narradores que están transformando las dinámicas del campo, en sintonía con la región y con España, pero de los cuales se ha escrito muy poco –o casi nada– dentro del ámbito académico.

Karl Kohut y José Morales Sarabia compilan y editan en Iberoamericana Verbuert un texto que revisa el estado de la literatura chilena hacia fines de los noventa. Lo convoco aquí porque constituye un esfuerzo al otro lado del Atlántico –amparado en la editorial madrileña y alemana, y con el apoyo del Iberoamerikanisches Institut– de situar un enfoque generacional, con las variadas propuestas que puede llevar una división de ese tipo. Por lo demás, incorpora también la mirada de los propios narradores.

Será con la generación del 60 que comenzarán a surgir las divergencias sobre las denominaciones generacionales. En vista de estas incertidumbres, algunos autores prescinden de tales criterios y prefieren hablar aunque sea más vagamente de “nueva narrativa” o “nuevas voces”, una denominación que, por cierto, no expresa nada. Así lo harán, dentro del volumen, Carlos Franz, Darío Oses y Rodrigo Cánovas. Si bien Cánovas es incluido en esta línea de análisis y escribe en el texto compilado por Kohut y Morales sobre su tesis de la huerfanías que hemos desempolvando también a lo largo de esta tesis, bajo el laxo título de “Nuevas voces de la novela chilena”, ha sido uno de los aportes más interesantes para entender la novela de postdictadura y, por qué no decirlo, lo que ha comenzado a escribirse tras ella. La figura del huérfano como un alma solitaria, un

paria, un traidor, un apátrida “es también una elección política, puesto que la figura del padre ha sido ocupada por el dictador. La orfandad puede ser, por ende, electiva, y se erige como un rechazo voluntario del padre” (264). Observamos cuán anclados estamos a un concepto de literatura nacional y de los valores de la patria, la clase y la familia, puesto que la narrativa sigue incluso hasta hoy en día definiéndose desde allí y revelando cierto conservadurismo. Cabe preguntarse, entonces, cuándo se produce el salto afirmativo hacia lo tráfugo, si es que se produce, sin que implique necesariamente ese desapego tan cuestionado por la crítica ante la primera narrativa de Donoso y Edwards, y luego en Fuguet y los narradores de McOndo.

El conflicto en torno a una literatura nacional o una que exceda las limitaciones de la frontera ha sido denunciado como un falso problema, puesto que las tráfugas escrituras que caracterizan no sólo a las narradoras así denominadas dentro de esta tesis, sino a una sección importante de los autores nacidos desde fines de los setenta que escribe y se enuncia muchas veces fuera del territorio, nunca podrán perder de vista la tensión con un lugar propio y una identidad que acarrea consigo una determinada conciencia histórica. Los libros, como sugiere Moretti, están siempre escritos desde una posición específica y son dirigidos a una comunidad lectora concreta. Otra cosa es indagar en cuál es el grado de discernimiento que los autores tienen sobre su pertenencia a una cultura o, incluso, respecto de la tradición literaria que los antecede. Descubrir posibles respuestas a esta inquietud constituye sin duda una nueva pregunta de investigación, tal vez futuros trabajos donde persistiré en el llamado que siento a entender la literatura chilena de un modo lo más holísticamente posible.

Camanchaca de Diego Zúñiga ha sido una de las novelas que mejor ha expresado aquello que hemos decidido identificar con un primer sistema de preferencias apegado a un tipo de representación realista, donde la clase media juega un rol fundamental y cuya estrategia para poder dejar instalado lo alegórico, o un determinado sentido ideológico-discursivo, será la elusión y el silencio. Aquí ubicamos también gran parte de los cuentos de la colección *Qué vergüenza* de Paulina Flores, que beben, como en Zúñiga, de la influencia de Alejandro Zambra; aunque en el caso de Flores se tiende a una profusión descriptiva, pero que también se basa en una elusión o deserción del significado. Se dice

algo para terminar diciendo nada y, además, se esbozan nuevos antecedentes que tampoco acaban por entregarse. De esta manera, se juega con las expectativas del lector:

Fue una de esas noches, completamente a oscuras, que mi mamá me contó lo de mi tío Neno. Me dijo que había muchas cosas que yo no sabía, que no fue idea suya mentirme, que era un trato que había hecho con mis abuelos, y contó la historia. Con detalles, con silencios. Días después no volveríamos a hablar más de mi tío Neno. Días después habría otra historia que nadie iba a contar (Zúñiga 18).

Catalina Olea, en su artículo “Realismo(s) en la narrativa chilena reciente” (2015), refiere al minimalismo de Zúñiga: “La dificultad para expresarse, los diálogos inconclusos, los silencios o las medias verdades son un motivo constante en esta brevísima novela sobre un joven solitario y obeso” (31). Dicha opción estilística se correspondería con un rasgo de afasia que ha tomado un lugar preponderante dentro de nuestra narrativa contemporánea: es moverse en los márgenes de lo que se pretende contar, donde nada es seguro, la historia y la espesura de los personajes es mínima y el espacio en blanco preponderante, además de favorecerse la brevedad y la economía del lenguaje a través de frases cortas y secas. El minimalismo se vincula con una cierta actitud nihilista donde se privilegia la nada por sobre la proliferación de elementos. De alguna forma, apunta a esa clase media de la que no hay nada que decir, porque no la define ninguna característica en particular. Dentro de los realismos categorizados por Olea, estaría esta variante que incluiría la narrativa de Alejandro Zambra (1975), Marcelo Lillo (1957) y, por cierto, Zúñiga.

Nuestro segundo sistema de preferencias, en tanto, da cuenta de una voluntad afiliativa donde la verticalidad tiende a ser anulada y los sentidos de pertenencia se dan a un nivel más horizontal. Este grupo buscará espacios alternativos donde tenga cabida una distorsión capaz de exceder una propuesta realista más pura. No será extraño que tome vida el mundo onírico o los estados alterados de la conciencia inducidos, por ejemplo, por poderosos psicotrópicos que en autores como Trabucco, Díaz Oliva, Hidalgo y Geisse movilizan parte de sus narrativas. Se trata, por lo demás, de aquel espacio donde la realidad física y carnal es puesta en un primer plano.

Si bien desde las convenciones del género que ciertamente hoy caen progresivamente en descrédito, lo espiritual e intelectual se asocia al terreno de lo masculino, mientras que lo femenino queda ligado a la naturaleza; en nuestros corpus de

autores, el apego a lo material y corporal es transversal a todas las subjetividades. En algunos casos, es incluso un impulso reivindicativo frente al control biopolítico del cuerpo. Se despliega una serie de procedimientos que ponen este elemento al centro del relato. En efecto, aquellos universos psicotrópicos en los que exploran personajes como Felipe de *La Resta*, los muchachos de los cuentos de Geisse e Hidalgo, las delirantes situaciones en las que se ven envueltos los protagonistas de la novela de Maori Pérez o los relatos de Pablo Toro, reconectan a estas masculinidades con esa naturaleza animal mortífera de la que también fueron engendrados.

Dentro de la subdivisión sugerida entre un primer y un segundo sistema de preferencias, cabe preguntarse cómo se mueven aquellas actitudes que, tomadas de la tradición helénica, nos propusiera Ignacio Álvarez y que nos han ayudado a sistematizar nuestras categorías de sujetos. Si el escepticismo dominante en el primer sistema de preferencias, que se define como una imposibilidad por conectar con el pasado o el futuro permaneciendo amarrado a un presente frente al cual es muy difícil llegar a procesar un sentido; el estoicismo de aquellos autores autoficcionales que sienten la necesidad de darnos cuenta de sus procesos creativos, implica una actitud de abatimiento y derrota, pese a la entrega diaria a su ejercicio escritural. No obstante su afán por retener el pasado y entregarse a una tarea autoimpuesta con tal nivel de rigor, el estoicismo tiene un carácter derrotista que resulta poco afirmativo y ello lo vuelve a conectar con un temple escéptico. De hecho, “la concepción trágica del mundo producida por los griegos considera al destino como un ‘hado ciego’ que puede servir de base a una resolución estoica” (White 89). Hyden White (1973) critica los discursos históricos del siglo XIX por su autoindulgencia egoísta que acaba por anular el espíritu crítico. Y ello viene dado por una melancolía, propia de los estoicos y los escépticos, que destruye la esperanza y la acción. En tal sentido, serían escrituras inmovilizadoras que muchas veces se complacen en juegos metatextuales sin lograr avanzar a una significación mayor.

La epistemología epicúrea, en cambio, persiste en la creatividad a través de una tendencia a la figuración y sí posee un elemento afirmativo que, al cierre de esta tesis, me ha resultado particularmente interesante dentro de las variadas propuestas del corpus. La actitud epicúrea tiende a primar en las narradoras tránsfugas, sin embargo, también la hallamos en aquellos cínicos que bordean una crítica escéptica pero también

regeneradora: Constanza Gutiérrez, Pablo Toro y Maori Pérez. Por último, tal tendencia a recrear mundos aparece, asimismo, en los autores ubicados al margen e inscritos en una literatura más bien regionalista. El epicureísmo podría conectarse con un tipo de emocionalidad que, pese al desencanto y el espíritu cuestionador, tiene un impulso activo que nos remite a lo que Valeria Garrote (2015) llama estrategia de la alegría, que habría primado en las subjetividades de los movimientos de la Movida madrileña y barcelonesa y el Under porteño. Se trata de un cambio de ánimo que pretende crear un ámbito fraterno de intercambios horizontales, re-apropiarse de los espacios donde se activan el humor, la celebración del placer corporal y cierta actitud reivindicativa o incluso combativa. En alguna medida, ello aparecerá presente en los autores de nuestro segundo sistema de preferencias, no desde una lógica hedonista o superficial, sino que comprometida y casi nunca exenta de dolor.

Independiente de que no ha sido fácil la tarea de aunar variadas perspectivas teóricas para abordar una tesis tan multiforme y, además, con un amplio corpus poco estudiado más allá de los comentarios rastreables desde la prensa de divulgación, la clase ha sido un elemento clave. Con todo, la gran variedad de propuestas me llevó a replantearme al menos tres veces la disposición de los elementos y las categorías que debería tener en cuenta. Implicada en esa tarea, lo más importante fue no obviar el enfoque sistémico –dentro del cual las dimensiones se nos presentan de modo simultáneo y mutuamente determinadas–, que me había servido como punto a partir del cual arrancó la pregunta acerca del campo literario. Pasemos ahora a repasar aquella problemática de clase que tanta importancia posee según hemos podido vislumbrar al cierre de esta investigación, y que nos ha permitido establecer cruces entre los distintos narradores que han entrado en diálogo en la tesis.

Siguiendo la propuesta de Auerbach en *Mímesis* (1942), donde se toma como referencia un canon de novelas occidentales, hemos de invertir aquí la ley estilística aristotélica según la cual lo trágico le corresponde exclusivamente a las clases altas, mientras aquellos elementos cómicos y livianos son terreno de la comedia, cuyos protagonistas se ubican en los estamentos más bajos de la sociedad. Veremos cómo el ámbito del horror trágico es más bien coaptado por las clases marginales, mientras que las capas medias suelen moverse en un entorno de normalidad donde cualquier pasión

tiende a neutralizarse. Para nosotros, lo bajo social sí aparecerá ligado a lo grotesco y a una profundidad en las propuestas narrativas. Aquello “bajo”, sin embargo, no siempre estará directamente ligado con la clase. En ocasiones, también tendrá que ver con una posición marginal que se asume por diversas razones: la minoría de edad, la relación con los padres y con la historia o la dificultad para insertarse en una sociedad neoliberalizada cada vez más excluyente. Auerbach desarrolla el modo a través del cual se quebraría y cuestionaría esta ley por medio de distintos hitos literarios. Allí se produciría un cruce entre lo corporal y lo espiritual; dos elementos que, insistimos, han quedado especialmente unidos en nuestro segundo sistema de preferencias.

Tanto el cuerpo como la condición de clase van más allá de una realidad material. Tendrán dentro de los textos un fuerte sentido simbólico y poderosas resonancias para los imaginarios y las narrativas de los sujetos representados en nuestro corpus. Si ponemos en relación ambos elementos, podemos observar que hay distintas maneras de concebir el cuerpo según la clase a la que se adscriba. La noción moderna de este lo considera un efecto de la estructura individualista del campo social. En tal modelo se erige la clase media, aunque sea desde el aspiracionalismo que supone pretender una movilidad y alcanzar una provechosa posición dentro de tal organización. Como indica David Le Breton, para distinguir a un sujeto de otro es necesario un factor de individuación: el cuerpo cumple con ese rol. Dentro de la definición moderna del cuerpo, el hombre se aparta del cosmos, de los otros e incluso de sí mismo. Es el cuerpo civilizado que encuentra asidero en las capas sociales más altas de la sociedad y, por cierto, también en las medias; que siempre están aspirando a asemejarse a los estamentos que están por encima de ellas. Encontraremos ejemplos de esta representación de clase media en Zúñiga y Flores. En los textos que desarrollan subjetividades puestas más al margen, en tanto, el cuerpo se dirá casi siempre en relación a un colectivo.

Observamos cómo la clase media tiende a convertir la casa o el barrio —el espacio de intimidad— en la extensión cultural del cuerpo. Se trata de un ámbito que garantiza seguridad física y moral. Es el “espacio sensorial diferenciado, que promueve el desarrollo de la imaginación, el establecimiento feliz de la intimidad” (Le Breton 109). Las clases más marginales, por su parte, y como pudimos observar, tienden a romper con este formato y a carnavalizarse. Sus grotescas representaciones responden, de hecho, a

dicha ruptura. En cuanto la persona queda subordinada a una totalidad y ya no es vista como un elemento aislado y único, las representaciones de este grupo tenderán a establecer mayores correspondencias, analogías y diálogos entre distintos elementos. Es por ello que el universo figural, donde nada es idéntico a sí mismo, cobra tanta relevancia en este tipo de autores. La dialéctica con lo otro estará siempre presente.

Así es como también nuestro segundo sistema de preferencias se ubica fuera de los valores del cálculo, la utilidad, la previsión y el beneficio. Se sitúa de pleno en el ámbito del derroche y lo residual. Una posición, por lo demás, donde lo espiritual y lo corporal logran fundirse sin necesariamente tener que contradecirse. Tal como lo hicieron los cínicos, se le da una gran importancia a la naturaleza: “Se alaba a la Naturaleza como una gran totalidad con la que es necesario fundirse para encontrar la propia identidad. La virtud está en la simbiosis y el vicio es todo aquello que impide la fusión” (Onfray 139). Foucault ya habría señalado que una de las formas primordiales de control de la conciencia de clase es la afirmación del cuerpo. Afirmación de un cuerpo que en nuestros autores devendrá muchas veces animal, monstruoso, extremo y narcotizado.

Con todo, hemos de entender que el primer sistema de preferencias tampoco nos viene a plantear una exaltación de los valores de la clase media. Ya hemos dicho que la pertenencia a una clase se da casi siempre a partir del conflicto que supone y no por la exaltación de la misma. En tal sentido, y pese a la poca representatividad que le hemos decidido dar en esta tesis porque se trata de propuestas que tienden a repetir sus intenciones, hay importantes voces en la narrativa chilena más reciente que están dando cuenta de este lugar social de enunciación y que por haber quedado fuera del corpus no resultan menos destacables, entre ellas las de Esteban Catalán (1984), Romina Reyes (1988) y Arelis Uribe (1986).

Carlos Altamirano (1977) observó la actitud tibia de esta clase antes de que comenzara la transición y, en ese sentido, es visionario y anticipa una conducta que sólo se verá radicalizada con el tiempo. La actitud de acomodo al *status quo* es luego enfatizada por otros historiadores como Azun Candina (2009), convocada en esta tesis. La clase media cree en el cambio sólo en términos teóricos, abstractos e intelectuales, pero disipa su entusiasmo cuando ve factible su concreción en la *praxis* revolucionaria: “desean que algo cambie para que todo permanezca igual” (Altamirano 79). Ahora bien,

los autores de nuestro primer sistema de preferencia no se ocuparán de celebrar esta pasividad ni permanecerán indiferentes a tal situación, sino que se encargarán de problematizarlo por medio de un estilo que va desde la propuesta minimalista de Zúñiga hasta la frialdad descriptiva de Flores.

Sus subjetividades manifestarán un especial interés hacia el orden familiar y material. En ese sentido, la búsqueda de trabajo será puesta en un lugar prioritario. Piénsese en el padre cesante de “Qué vergüenza”, las dificultades de los empleados del Friday’s en el cuento “Espíritu americano” o las del padre del protagonista de *Camanchaca* para asumir la lista de compras que le lleva su hijo. Son personajes que se mueven en ámbitos domésticos y en cerrados espacios familiares. Por lo demás, la preocupación por el trabajo aparece también en aquellos cínicos *outsiders* de Toro y Pérez que, pese a su dificultad para asumir responsabilidades adultas, experimentan tales obligaciones como un padecimiento. Serán los personajes trashumantes, aquellos identificados con autores que han decidido migrar –porque ninguno de ellos ha experimentado en carne propia el exilio–, quienes se pueden permitir una posición de desapego con el trabajo y el dinero. Nos referimos a autores que han podido salir del país gracias a sus estudios complementados por un sistema de becas y que han logrado acomodarse fuera. Aquí estarían, por ejemplo, Apablaza, Díaz Klassen, Trabucco y Díaz Oliva. Es por ello que el viaje será un elemento estructurante en muchas de sus narrativas. Luego, los narradores que tienden a lo metaliterario (escrituras estoicas) tampoco se hacen cargo del trabajo, y más bien lo desestiman como una labor inútil y capitalista. Sus pensamientos y preocupaciones se mueven en un plano mayor de abstracción. Antes de ocuparse de su situación material, pasan el tiempo divagando y convirtiendo el ocio en un estado deseable o, a ratos, perturbador. Recordemos que vienen marcados por su estoicismo y, en alguna medida, se complacen en el sufrimiento.

No obstante lo señalado hasta aquí, y la diferencia que hemos intentado trazar entre epicúreos y escépticos o estoicos, es posible observar dentro del corpus una cierta tendencia común a vaciar: despojar (escritores estoicos que han comulgado con el enfoque de Blanchot), restar (Trabucco), elidir (Zúñiga), negar (Apablaza). Nuestros autores promueven una suerte de poética de la negación que encontrará en espacios como el desierto, la cordillera, la carretera o los lugares de tránsito sus mejores ámbitos de

realización. El escepticismo y la sensación de vacío tienden a ratos a primar a pesar de ese espíritu “festivo” y epicúreo que hemos subrayado.

No obstante la muerte del narrador anunciada por Benjamin (1936), asociada a una crisis de la experiencia y la rapidez de lo incesante, las escrituras del yo conservarían un aura de la que otros géneros carecen. Pese a la reproductibilidad técnica y a este artificio que nos aleja de la producción artesanal, los géneros apegados a lo autobiográfico exhalan una potencia aurática siempre latente; una cualidad que no reside en los objetos creados, sino en su referencia autoral. La presencia del autor conectaría lo escrito con una experiencia de alguna manera “más pura”.

Volvemos a insistir que las categorías finalmente usadas en esta tesis –sujetos y espacios, además de los procedimientos que vehiculan la epistemología entre ambos– operan de modo simultáneo, bajo la lógica de lo sistémico. He ahí la dificultad que supuso organizarla linealmente. Siempre fue rizomática y sus dimensiones de análisis se tendían a solapar o cruzar. Sin embargo, entendemos que el enfoque sistémico define su sentido especialmente en los límites, en los puntos de contactos, ahí donde se dan las mutuas determinaciones. El campo literario ha operado, precisamente, como elemento gravitante para conectar lo externo a lo interno de los textos. El interés meta o epiliterario que determina a gran parte de los autores del corpus los lleva a preguntarse constantemente por su ejercicio y es por ello que buscan definir la figura del escritor: con sus posturas, imposturas, estrategias e interpelaciones.

Incluso para poder seleccionar el corpus, las limitaciones del campo fueron gravitantes. Se trata de una serpiente que se muerde la cola, porque por mucho que podamos mantener una actitud crítica ante sus lógicas, es imposible sustraerse de él. Por lo demás, a pesar de que se esté dando una transformación en los formatos para consagrar o dejar de consagrar una obra –blogs, medios digitales y redes sociales–, los mecanismos anunciados por Bourdieu siguen funcionando y no varían demasiado con el recambio espacio-temporal. Si a ellos le sumamos la cercanía con autores que me son contemporáneos y con quienes las posibilidades de reverberación son altas, la dificultad para enfrentar la selección ha sido aún mayor. Luego, la lógica autopoietica que definiera la teoría de polisistemas, donde todos los subsistemas están engarzados uno a otros y es imposible diferenciarlos, radicaliza aún más la tarea. Esto es re-producido como una

maniobra consciente o inconsciente por parte de los mismos autores que buscan tomar una posición privilegiada dentro del campo. Ahora bien, cuando dichas estrategias son rastreadas por la recepción sí se produce la conciencia crítica. He ahí el esfuerzo emprendido en este trabajo investigativo y que esperamos haber podido cumplir.

Resulta una tarea casi imposible salirse de las lógicas del mercado impuestas por un sector de la industria que, aunque tenga una inicial motivación de “independiente”, siempre buscará validarse en progresivas escalas de mayores impactos. Estamos ante una literatura que sigue estando sujeta a los valores de lo cuantitativo: listas de los más vendidos, listas de los más destacados a través de cuoteos de género u origen nacional, número de seguidores, cantidad de “me gusta” en Facebook, Twitter o Instagram, mejores autores del año. Ante tal escenario, lo único que queda a mi alcance como una investigadora que, además, integra aquellas luchas del campo, es saber leer a contrapelo y aportar un diagnóstico sobre un estado de cosas en base al cual podamos, en un futuro cercano, tantear sus efectivas proyecciones.

Podemos concluir, tras este largo recorrido, que las relaciones horizontales han ido ganando progresivamente preponderancia en el modo en que se configuran los campos y se vinculan los autores que lo integran. Convocamos a una autora de otra latitud y otra tradición, pero que nos resulta ilustrativa, por su lucidez y acierto, para comprender la diferencia entre legitimaciones horizontales y verticales. *Natalia Ginzburg* (Palermo, 1916), vinculada a la lucha antifascista en la Italia de Mussolini y autora entre muchos otros libros de la novela *Léxico familiar* (1963), busca formas de legitimación parentales en su ejercicio literario.

Para Ginzburg, los escritores sufren por la ausencia de crítica como en nuestra vida adulta sufrimos por la ausencia de un padre. Sin embargo, quienes están ejerciendo el trabajo crítico no son figuras paternas, sino más bien fraternales. Aun así, Ginzburg sentencia e insiste que nosotros no necesitamos un pariente o compañero de juego, sino a un padre:

Sentimos que, en un crítico, la elegancia y la gracia no nos resultan útiles en absoluto: las admiramos, pero no sabemos qué hacer con ellas. La elegancia y la gracia, los refinamientos y la suavidad de estilo y una especie de melancólica inquietud que notamos vibrar en el fondo de su pensamiento hacen que reconozcamos en el crítico a un igual, y en nosotros la admiración se mezcla con un sentimiento de inseguridad, de incomodidad y casi de repugnancia. Hemos

detectado entre él y nosotros una especie de parentesco, y nosotros no necesitamos un pariente o un compañero de juegos: nosotros necesitamos un padre (101).

Es curioso que esta nueva camada de autores nacidos desde fines de los setenta en adelante, pese a estar aún inscritos en una narrativa de transición, no adolezcan de aquella sensación de orfandad con que Rodrigo Cánovas definiera la literatura chilena. No obstante, nuestros autores escapan a esta posición de abandono y optan por sostenerse entre sí, junto con los otros escritores con quienes dialogan y comparten espacio todo el tiempo, sin que ello suponga un problema o una sensación de soledad. Reafirman así su progresivo desarraigo emocional y con el territorio¹⁶⁷.

En efecto, nuestros narradores basan sus movimientos dentro del campo a través de sus vínculos fraternales y el apoyo mutuo entre pares. La omnipresencia del mercado y sus lógicas cuantitativas de validación también los obliga a valerse de tales apoyos. Nuestros escritores y escritoras buscan, entonces, ser validados por su grupo en una relación circular que les permita acceder al reconocimiento en base a distintas instancias de consagración. Si bien en un principio utilizan estrategias subversivas para poder empujar dentro de la lucha por la legitimación que se da en el campo, una vez instalados acaban sucumbiendo y sus estrategias, en tanto dominantes, pasan a ser defensivas. Su objetivo será conservar la posición ocupada. Es por ello que algunas veces los autores que se van a casas editoriales “más grandes” tienden a traicionar su estilo y, en ese sentido, sus libros corren el peligro de volverse menos representativos de lo que estamos tratando de conjugar aquí, aunque ello, por cierto, no siempre ocurra de tal forma. No seremos nosotros, sino los futuros lectores, los encargados de dirimir a este respecto.

¹⁶⁷ Martín Barbero, en su texto “Jóvenes: comunicación e identidad” (2002), ya habría observado esta tendencia actual a reemplazar a las figuras parentales a través de los pares, instaurando una ruptura generacional sin parangón en la historia. Aparece entonces una “comunidad mundial” en la que hombres de tradiciones culturales muy diversas emigran en el tiempo y para quienes tendrá gran importancia lo simultáneo y lo virtual.

BIBLIOGRAFÍA

Textos teóricos:

Ahmed, Sara. “Aguafiestas: el feminismo y la historia de la felicidad”. *Signs* 35.3: 571-594. Chicago: The University of Chicago Press. Trads. Emilano Domenech y Lucía Valente. Consultado en <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/648513>> (22/05/2017).

Alarcón, Javier Ignacio. “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid /Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, 2014.

Algarra, Giovanni y Andrea Noble. “‘Transportamos sentimientos’: desafíos para el estudio de las emociones en América Latina”. *Pretérito imperfecto. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Eds. Cecilia Macón y Mariela Solana. Buenos Aires: Colección Títulos (Blatt&Rios).

Altamirano, Carlos. *Dialéctica de una derrota*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1977.

_____. (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina. Volumen II. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Trad. Oscar del Barco. México D.F: Ediciones Quinto Sol, 1970.

Álvarez, Ignacio. “Todos contra Jameson: los alcances de la alegoría nacional y su valor para la lectura de dos novelas chilenas recientes”. *XIII Congreso internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (Sochel)*. Santiago de Chile, 30 de septiembre de 2004. Consultado en <https://www.academia.edu/1746207/Todos_contra_Jameson_los_alcances_de_la_alegor%C3%ADa_nacional_y_su_valor_para_la_lectura_de_dos_novelas_chilenas_recientes> (22/05/2017).

_____. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista Chilena de Literatura* 82 (nov. 2012): 7–32. Consultado en

- <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952012000200002> (22/05/2017).
- _____. “Tres modalidades de la alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil”. *Taller de Letras* 51 (2012): 11-31. Consultado en <<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/11724/000605455.pdf?sequence=1>> (22/05/2017).
- _____. “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”. Jornadas: *En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética. Santiago de Chile, 2 y 3 de octubre de 2013.
- Amaro, Lorena. *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
- _____. “¿Quién vigila a los vigilantes?”. En *Crítica literaria chilena*. Patricia Espinosa (Ed.). Santiago de Chile: PUC. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía, 2009.
- _____. “Autobiografía y crítica literaria en Chile: las formas del complot”. Especial *Crítica y literatura en el Chile de hoy*. Coord. Ismael Gavilán Muñoz. *Revista Cuadernos Hispanoamericanos* 760 (2013). Consultado en <https://www.academia.edu/21572525/Autobiograf%C3%ADa_y_cr%C3%ADtica_literaria_en_Chile_las_formas_del_complot> (22/05/2017).
- _____. “Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena (2004-2014)”. *Revista Dossier* 26. 2014. Consultado en <<http://www.revistadossier.cl/parquecitos-de-la-memoria-diez-anos-de-narrativa-chilena-2004-2014/>> (22/05/2017).
- _____. “Lecturas huachas: bibliotecas de infancia en la narrativa chilena actual”. *Revista de Humanidades* 31 (enero-junio 2015): 77-102. Consultado en <<http://www.redalyc.org/pdf/3212/321241775004.pdf>> (22/05/2017).
- Amar Sánchez, Ana María. “Perdedores en años de derrota. Políticas de la memoria en la narrativa rioplatense”. *Cuadernos de literatura* 31 (2012): 65-78.
- Araujo, Kathya y Francisca Rogers. “El hombre, ¿existe?”. *Masculinidad(es). identidad, sexualidad y familia*. Eds. José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago de Chile:

- Universidad Academia de Humanismo Cristiano/ Red Masculinidad Chile / FLACSO, 2000.
- Areco, Macarena. *Cartografía de la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: Ceibo, 2015.
- _____. “Lo que queda de la utopía: la absolutización de la vida privada en tres relatos breves de Roberto Bolaño y Alejandro Zambra”. *Actas del coloquio internacional Espejos y prismas : tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*. Eds. Mercédesz Kutasy, Gabriella Menczel, László Scholz. Universidad Eötvös Loránd e Instituto Cervantes de Budapest. Budapest, 2011. 7-17.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Auerbach, Enrich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. 1942. Trad. Ignacio Vilanueva y Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Figura*. 1967. Prólogo de Jose M. Cuesta Abad. Trad. Yolanda García Hernández y Julio Pardos. Madrid: Trotta, 1998.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Barbero, Martin. “Jóvenes: comunicación e identidad”. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura* 0 (feb. 2002). Consultado en <<http://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric00a03.htm>> (22/05/2017).
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. 1968. Paidós, 1987, Barcelona.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- _____. *El crimen perfecto*. 1995. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bauman, Zigmunt. *Identidad*. Trad. Daniel Sarasola. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. 1925. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.
- _____. *La metafísica de la juventud*. 1980. Trad. Luís Martínez Velasco. Barcelona: Paidós, 1993.

- _____. *El autor como productor*. 1966. Trad. Bolívar Echeverría. México, D.F: Itaca, 2004.
- _____. *El Narrador*. 1936. Introducción, traducción y notas de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- Bisama, Álvaro. “Apuntes desde la zona fantasma”. *Crítica literaria chilena*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: PUC. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía, 2009.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. 1955. Trad. Vicky Palant y Jorge Jenkins. Barcelona: Paidós, 1992.
- _____. *El libro por venir*. 1959. Trad. Cristina De Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, 2005.
- _____. *L'Écriture du desastre*. París: Gallimard, 1980.
- Blesa, Túa. *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1998.
- Bonino, Luis. “Varones, género y salud mental: deconstruyendo la ‘normalidad’ masculina”. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Borrás, Laura y Cristina Alsina. “Masculinidad y violencia”. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Boschetti, Anna. “El campo literario”. *Bourdieu después de Bourdieu. Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos*. Comp. Ana Sanz Roig. Madrid: Arcos, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 1992. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____. “Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase”. 1971. Trad. Jorge Dotti. Dirs. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Tucumán: Folio Editores, 1974.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof, 1989. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2001.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. “Teatralidades, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid /Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, , 2014.

- Candina, Azun. *Por una vida digna y decorosa*. Santiago de Chile: Esfera de Papel Libros / Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2009.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones. Al abordaje de los huérfanos*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1997.
- _____. “El eterno regreso del migrante: literatura y vida en la obra de Roberto Brodsky”. Congreso IILI (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana): *La literatura latinoamericana. Escrituras locales en contextos globales*. Jena, Alemania, jul. 19-22, 2016.
- Carabí, Àngels. “Construyendo nuevas masculinidades: una introducción”. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Cárcamo-Huechante, Luis. *Tramas del mercado. Imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo XX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2007.
- Carrasco, Iván. “Poema de Chile. Un texto pedagógico”. *Revista Chilena de Literatura* 56 (2000): 117-125.
- Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009.
- _____. “Avenida Independencia: crítica y renovación”. *Taller de Letras* 49 (2011): 29-35.
- Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. 1999. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Casas, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arcos Libros, 2012.
- _____. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Cassara, Walter. *Conversaciones a la intemperie*. Valencia: Pre-textos, 2016.
- Castoriadis, Cornelius. “El imaginario social instituyente”. Trad. Luciana Volco. *Zona Erógena* 35 (1997).
- Catelli, Nora. *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *En la era de la intimidad: seguido de el espacio autobiográfico*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

- _____. “Circuitos de consagración en castellano: mercado y valor”. *Boletín* 15 (2010).
- Cuadra, Álvaro. *De la ciudad letrada a la ciudad virtual*. Santiago de Chile: Arces Lom, 2003.
- De Laurettis, Teresa. *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Trad. María Echániz Sans. Madrid: horas y HORAS, 1999.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. 1975. Trad. Jorge Aguilar Mora. Buenos Aires: Ediciones Era, 2001.
- Del Sarto, Ana (2012). “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”. *Cuadernos de Literatura* 32 (jul.-dic. 2012): 41-68.
- De Man, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. Coord. Ángel Loureiro. *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. 1995. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1992. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Elías, Norbert. El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. 1987. Trad. Ramón García Cotarelo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Eltit, Diamela. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta/ Ariel, 2000.
- Escandell, Daniel. “El escenario virtual de la blogoficción. Construcción avatárica en la narración digital”. *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Ed. Julio Ortega. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Espejo, Beatriz. *Manifiesto puta*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2009.
- Espinosa, Patricia (ed.). “Residualidad y resistencia en la crítica literaria”. *Crítica literaria chilena*. Santiago de Chile: PUC. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía, 2009.

- _____. “Intervenir el presente: La crítica literaria chilena desde la perspectiva de Edward Said”. *Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía*. Instituto de Estética UC. Santiago, Septiembre 2006. Consultado en <<http://www.letras.s5.com/pe221006.htm>> (22/05/2017).
- Ette, Ottmar. “*Mobile Mappings* y las literaturas sin residencia fija”. *Nuevos hispanismos: para una crítica del lenguaje dominante*. Ed. Julio Ortega. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Even-Zohar, Itamar. “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas” y “Planificación de la cultura y mercado”. *Teoría de los Polisistemas*. Montserrat Iglesias Santos (comp.). Madrid: Arcos, 1999.
- _____. “La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia”. En *Intercultura / Transcultura*. Amelia Sanz Cabrerizo (Comp.). Madrid: Arcos, 2008.
- Foucault, Michelle. “De los espacios otros”. Conferencia dictada en el Cercle des études architecturals. París, Francia, 14 de marzo de 1967. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (oct. 1984). Trads. Pablo Blitstein y Tadeo Lima.
- _____. *El cuerpo utópico: las heterotopías*. 1996. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- _____. *La historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. 1976. Trad. Ulises Guiñanzú. París: Siglo XXI, 2005.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. 1984. Trad. Héctor Silva Miguez. Barcelona: Debate, 2003.
- _____. “Nunca son pesadas las cosas por agua pasadas”. En *América Latina en la literatura mundial*. Ignacio Sánchez Prado (Ed. y Comp.). Pittsburgh: Biblioteca de América. Instituto de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (eds.). “Introducción al país Mc Ondo”. *Mc Ondo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- _____. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Universitario, 1997.

- _____. *La sociedad sin relato. Antropolopogía y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- García García, Luis Ignacio. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 2 (2010): 158-185.
- Garriga, Carles. “Fantasma de la identidad”. *Re-escrituras de masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Ángel Carabi. *Seminario Dona y literatura: “Hombres escritos por mujeres: re-escrituras de la masculinidad”*. Universidad de Barcelona, 1999. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2000.
- Garrote, Valeria. “Escenarios históricos afectivos de la Transición a la democracia: entre el miedo, el desencanto y la alegría”. Eds. Cecilia Macón y Mariela Solana. *Pretérito indefinido*. Buenos Aires: Título, 2015.
- Gasparini, Phillippe. “La autoficción en el cruce de los géneros. La autonarración”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arcos Libros, 2012.
- Genette, Gerard. *Figuras III*. 1989. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- Gil Villa. *Elogio de la basura: la resistencia de los excluidos*. Salamanca: Ediciones USAL, 2005.
- Ginzburg, Natalia. 2009. *Ensayos*, Trad. Flavia Company y Mercedes Corras, Lumen, Barcelona.
- Godoy Leal, Ximena. “Editores: los inmigrantes de la red”. *Cuadernos Hispánicos* 693, 2008.
- Goic, Cedomil. *La novela chilena. Los mitos degradados*. 1968. Santiago de Chile: Universitaria, 1991.
- _____. *Brevísima relación de la historia de la Novela Hispanoamericana*. Madrid: Biblioteca nueva, 2009.
- Guerra, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- Guerrero, Pedro Pablo. “Escenificaciones de la crítica literaria chilena”. En *Crítica literaria chilena*. Patricia Espinosa (Ed.). Santiago de Chile: PUC. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía, 2009.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*. Oxford: Oxford University Press, 1957.

- Iglesias Santos, Montserrat. "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas". En *Avances en Teoría de la Literatura*. Darío Villanueva (comp.). Universidad Santiago de Compostela, 1994.
- _____. "La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios". *Teoría de los Polisistemas*. Montserrat Iglesias Santos (comp.). Madrid: Arcos, 1999.
- Jameson, Frederic. 1991. *Teoría de la postmodernidad*. Trad. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Trotta, 1996.
- Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1957.
- Kohut, Karl y Morales Sarabia, José. 1999. "Introducción: generaciones y semblanzas en la literatura chilena hoy". *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales Saravia. 1999. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2002.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. 1980. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1988.
- Labbé, Carlos. "Marginalidad lectora". En *Crítica literaria chilena*. Patricia Espinosa (Ed.). Santiago de Chile: PUC. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía, 2009.
- Lagos, María Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femeninas en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1986.
- Lambert, Josep. "Literatura, traducción y (des)colonización". *Teoría de los Polisistemas*. Montserrat Iglesias Santos (Comp.). Madrid: Arcos, 1999.
- Landow, George. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. 1992. Trad. Patrick. Barcelona: Paidós, 1995.
- Leasa Y. Lutes. *El Bildungsroman femenino*. Nueva York: Peter Lang, 2000.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. 1990. Trad. Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

- Lejeune, Philliph. "El pacto autobiográfico". *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Coord. Ángel Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1991.
- Loureiro, Ángel (coord.). *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". Lehman College, Cuny: Yale University, 2007. Consultado en <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>> (22/05/2017).
- _____. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buens Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Luhmann, Niklas. *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría de la sociedad*. 1984. Trad. Silvia Pappe y Bruniles Erker. Barcelona: Antrophos, 1998.
- Manheim, Karl. "El problema de las generaciones". *Reis* 62 (1993): 193-242.
- Maples Arce, Manuel. *Andamios interiores. Poemas radiográficos*. Ciudad de México: Editorial Cvltvra, 1922.
- Marchant. Patricio. *Escritura y temblor*. Eds. Pablo Oyarzún y Willy Thayer. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Martín Gijón, Mario. "Hacia un 'lugar común'. La posibilidad de un hispanismo transatlántico en la blogosfera". *Nuevos hispanismos: para una critica del lenguaje dominante*. Ed. Julio Ortega. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Martín Sánchez, Pablo. *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec. Italo Calvino, Jacques Roubaud)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada. Dirs. Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada) y Christelle Reggiani (Université de Lille 3). Universidad de Granada, 2012.
- Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Meizoz, Jérôme. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. 2007. Genève: Slatkine Erudition, 2011.

- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. Ciudad de México: Tumbona, 2015.
- Mesa Gancedo, Daniel. “Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid /Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, , 2014.
- Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1967.
- Molloy, Silvia. *At face value. Autobiographical Writing en Spanish America*. Nueva York: Cambridge University, 1991.
- Monsivais, Carlos. “La lectura en el siglo XXI”. Charla en *III Congreso Internacional de Estudios Transatlánticos*. Brown University, 2006. *Nuevos hispanismos: para una critica del lenguaje dominante*. Ed. Julio Ortega. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Moraña, Mabel. Post-scriptum. «A río revuelto, ganancia de pescadores» América Latina y el déja vú de la literatura mundial”. En *América Latina en la literatura mundial*. Ignacio Sánchez Prado (Ed. y Comp.). Pittsburgh: Biblioteca de Amérriica. Instituto de Literatura Iberoamericana, 2006.
- _____. *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- Moretti, Franco. “Conjeturas sobre la literatura mundial”. *New Left Review* 3(2000).
- _____. “Dos textos en torno a la Teoría del sistema-mundo”. En *América Latina en la literatura mundial*. Ignacio Sánchez Prado (Ed. y Comp.). Pittsburgh: Biblioteca de Amérriica. Instituto de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Olavarría, José. “De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo X”. *Masculinidad(es). identidad, sexualidad y familia*. Eds. José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano/ Red Masculinidad Chile / FLACSO, 2000.
- Olea, Catalina. “Realismo(s) en la narrativa chilena reciente”. Ed. Macarena Areco. *Cartografías de la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: Ceibo, 2015.
- Onfray, Michelle. *Cinismos. Retratos de los filósofos llamados perros*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.

- Opazo, Cristián. “Mapocho, de Nona Fernández: la inversión del romance nacional”. *Revista Chilena de Literatura* 64 (2004): 29-45.
- Palacios, Jesús, Rafael Díaz Santander y Juan Luis Caballero (dirs.). *La nueva carne: una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002.
- Palaversich, Diana. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 2005.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pre- textos, 1996.
- _____. (ed.). *Preferiría no hacerlo. Bartleby y el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Trad. José Luis Pardo y José Manuel Benítez Ariza. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Parrini, Rodrigo. “Los poderes del padre. Subjetividad y paternidad masculinas”. *Masculinidad(es). identidad, sexualidad y familia*. Eds. José Olavarría y Rodrigo Parrini. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano/ Red Masculinidad Chile / FLACSO, 2000.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. 2001. México: Siglo XXI, 2010.
- _____. *Constelaciones I: ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. Ciudad de México: UNAM, 2012.
- Pino-Ojeda, Waleska. *Noche y niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautritario*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Poblete, Juan. “Globalización, mediación cultural y literatura nacional”. En *América Latina en la literatura mundial*. Ed. y Comp. Ignacio Sánchez Prado. Pittsburgh: Biblioteca de América. Instituto de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Pozuelos Ivancos, José María. “Figuración del yo” frente a la autoficción. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp. Ana Casas. Madrid: Arcos Libros, 2012.
- Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: La Noria, 1993.
- Puleo, Alicia. “De ‘Eterna ironía de la comunidad’ a sujeto del discurso: mujeres y creación cultural”. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. 1984. Montevideo: Arca, 1998.
- Ray Güde Mertin y Schwermann, Michaela “El mercado editorial chileno”. *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad*. Eds. Roland Spiller et al. Frankfurt: Vervuert, 2004.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. 2000. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. *Tiempo y narración*. 1985. Trad. Agustín Neira. México: Siglo Veintiuno, 1996.
- _____. *El sí mismo como otro*. 1990. Trad. Agustín Neira Calvo. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Richard, Nelly. *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Temuco: Universidad de la Frontera.
- Robins, Kevin. “El ciberespacio y el mundo en el que vivimos”. En *Literatura y cibercultura*. Domingo Sánchez-Mesa (Comp.). Madrid: Arcos, 2004.
- Rodríguez Freire, Raúl (trad. y estudio preliminar). *Correspondencia entre Erich Auerbach y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.
- Rodríguez Villouta, Mili. “Joven narrativa chilena. La generación de la sobredosis”. *Mensaje* 45 (452), sept. 1996: 19-21.
- Rojo, Grínor. “Crítica de la crítica”. En *Crítica literaria chilena*. Patricia Espinosa (Ed.). Santiago de Chile: PUC. Instituto de Estética. Facultad de Filosofía, 2009.
- Ryan, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad*. Barcelona: Paidós, 2004.
- _____. “El ciberespacio, la virtualidad y el texto”. *Literatura y cibercultura*. Comp. Domingo Sánchez-Mesa. Madrid: Arcos, 2004.
- Said, Edward. *Beginning: intention and method*. 1975. London: Granta, 1997.
- _____. “Introducción: crítica secular”. *El mundo, el texto y el crítico*. 1983. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate, 2004.
- Sánchez Prado, Ignacio (Ed. y Comp.). “Hijos de Metapa”. *América Latina en la literatura mundial*. Pittsburgh: Biblioteca de América. Instituto de Literatura Iberoamericana, 2006.

- Sanz Roig, Diana. “Bourdieu después de Bourdieu. Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos”. *Bourdieu después de Bourdieu. Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos*. Comp. Ana Sanz Roig. Madrid: Arcos, 2014.
- Sapiro, Gisèle. “Redes, instituciones y campo”. *Bourdieu después de Bourdieu. Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos*. Comp. Ana Sanz Roig. Madrid: Arcos, 2014.
- _____. “Una aproximación sociológica a las relaciones entre literatura e ideología”. *Bourdieu después de Bourdieu. Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos*. Comp. Ana Sanz Roig. Madrid: Arcos, 2014.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Sau, Victoria. “De la facultad de ver al derecho de mirar”. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Segarra, Marta. “Modelos de masculinidad y medios de comunicación”. Eds. Marta Segarra y Àngels Carabí. *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Segarra, Marta y Carabí, Àngels (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. 1978. Trad. Gerardo Di Masso. Barcelona: Anagrama, 2011.
- _____. *La conciencia del ojo*. 1990. Trad. Miguel Martínez Lague. Barcelona: Versal, 1991.
- Sibilia, Paula. *El hombre post-orgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. *La intimidad como espectáculo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 2000.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. 1983. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- _____. *Esferas I. Burbujas*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004.
- _____. *Esferas II. Globos. Macroesferología*. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004.
- _____. *Esferas III. Espumas*. 2004. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2006.

- _____. *Normas para un parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. 2000. Trad. Teresa Rocha Barco. Madrid, Siruela, 2006.
- Sontag, Susan. “La estética del silencio” y “La imaginación pornográfica”. *Estilos radicales*. 1966. Trad. Eduardo Goligorsky. Barcelona: Muchnik Editores, 1985.
- _____. *La enfermedad y sus metáforas*. 1977-78. Trad. Mario Muchnik. Madrid: Taurus, 1996.
- Spivak, Gayatri. “¿Podemos oír al subalterno?”. *Revista Eñe*. 5 de noviembre del 2013. Consultado en <https://www.clarin.com/ideas/gayatri-spivak-entrevista_0_B1f-ZYGowmg.html> (22/05/2017).
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. 1946. Trad. Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Rialp, 1966.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del Libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario* (Edición corregida y aumentada). Santiago de Chile: LOM, 2010.
- _____. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Volumen III*. Santiago de Chile: Universitaria, 2011.
- Sullivan, Simon. “La estética del afecto. Pensar el arte más allá de la representación”. *Exit book: Un mundo de afectos* 14 (2011).
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de Izquierda*. 2004. Madrid: Periférica, 2010.
- Theunissen, Michel. *El otro. Estudios sobre la ontología social contemporánea*. 1965. Trad. Guy Georges Voet de Keyser. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Torrás, Meri. “¿Qué hace un chico como tu en un lugar como este? Hombres(s) y feminismo(s)”. *Re-escrituras de masculinidades*. Eds. Marta Segarra y Ángel Carabi. *Seminario Dona y literatura: “Hombres escritos pos mujeres: re-escrituras de la masculinidad”*. Universidad de Barcelona, 1999. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2000.

- _____. “Matriz hipertext / sexual. Internet como escenario de inscripción del sujeto post-humano”.. *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Ed. Laura Borrás. Barcelona: Editorial UOC, 2005.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. “La literatura comparada y la aproximación sistémica a la literatura y a la cultura”. En *La literatura comparada: principios y métodos*. María José Vega y Neus Carbonell (Edts. y Comps.). Madrid: Gredos, 1998.
- Van Rees, Kees y Vermunt, Jeroen. “Event history analysis of author’s reputation: effects of critics attention on debutats careers”. *Poetics* 23 (1996): 317-333.
- Vigna, Diego. *La década posteada: blog de escritores argentinos (2002-2012)*. Córdoba: Alción Editora, 2014.
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Buenos Aires: Debate, 2009.
- White, Hyden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. 1973. Trad. Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Williams, Raymond. *Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. 1976. Edición revisada y aumentada. Trad. Horario Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000.
- Zizek, Slavoj. *La nueva lucha de clases*. Trad. Damià Alou. Barcelona: Anagrama, 2016.

Prensa y medios de divulgación:

- Álvarez, Ignacio. “Agua no, caballero; me hace mal: 5 notas sobre *En el regazo de Belcebú*”. *Letras en línea*. 5 de noviembre del 2012. Consultado en <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=2978>> (08/05/2017).
- Amaro, Lorena. “La tristeza de la no: la novela melancólica y feliz de Claudia Apablaza”. *Revista Laboratorio UDP*. Noviembre del 2010. Consultado en <<http://www.laboratoriodeescrituras.cl/la-tristeza-de-la-no-la-novela-melancolica-y-feliz-de-claudia-apablaza/>> (24/02/16).
- Apablaza, Claudia. “Cierta tipo de crítica literaria chilena debe morir”. *MQLTV*. 29 de octubre de 2015. Consultado en <<http://mqltv.com/cierta-critica-literaria-chilena-debe-morir/>> (12/05/2016)

- Arbulú, Flor. “Libro muestra mundo under de Valparaíso. Entrevista a Daniel Hidalgo”. *El Mercurio Valparaíso*. 28 de marzo del 2011. Consultado en <http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20110327/pags/20110327193612.html> (08/05/2017).
- Berbelagua, Natalia. “1.000 días de Valporno, por Natalia Berbelagua”. *Dos Disparos*. 12 de diciembre del 2014. Consultado en <<http://dosdisparos.com/2014/12/12/1-000-dias-de-valporno-por-natalia-berbelagua/>> (22/05/2017).
- Bodhi-Shavuot, José. “Crítica a *Eslovenia* de Esteban Catalán: Gente nada especial”. *The Clinic*. 16 de enero del 2015. Consultado en <<http://www.theclinic.cl/2015/01/16/gente-nada-especial/>> (22/05/2017).
- Brutas Editoras* página web. Consultado en <<http://www.brutaseditoras.com/>> (22/05/2017).
- Careaga, Roberto. “La invasión juvenil: los nuevos narradores chilenos”. *Revista de Libro El Mercurio*. 20 de marzo del 2016. Consultado en <<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=235586>> (22/05/2017).
- Escobar, Joaquín. “Los simbolismos de La resta”. *Ojo en tinta*. 22 de octubre del 2015. Consultado en <<http://www.ojoentinta.com/los-simbolismos-de-la-resta-de-alia-trabucco-zero-2/>> (22/05/2017).
- Espinosa, Patricia. “Atrapados por el mal”. *Las Últimas Noticias*. 26 de noviembre del 2010. Consultado en <<http://letras.mysite.com/pe271110.html>> (08/05/2017).
- _____. “Escribir en la catástrofe”. *Las Últimas Noticias*. 18 de febrero del 2011. Consultado en <<http://letras.s5.com/pe190211.html>> (09/03/2016).
- _____. “Violencia en el puerto”. *Las Últimas Noticias*. 24 de junio del 2011. Consultado en <<http://danielhidalgo.blogspot.com.es/2011/06/critica-canciones-punk-por-patricia.html>> (08/05/2017).

- _____. “Tienes un email”. *Las Últimas Noticias*. 14 de febrero 2014. Consultado en <<http://letras.mysite.com/pesp200814.html>> (24/02/16).
- _____. “Yo soy rebelde”. *Las Últimas Noticias*. 2 de enero del 2015. Consultado en <<http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2015-01-02&NewsID=298129&BodyID=0&PaginaId=46>> (22/05/2017).
- _____. “Dolores intransferibles”. *LUN*. 27 de noviembre de 2015. Consultado en <<http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2015-11-27&NewsID=331716&BodyID=0&PaginaId=80>> (22/05/2017).
- Figueroa, Natalia. “¿Has visto un dios morir? de Cristián Geisse”. *La Calle Passy 061*. 9 de octubre del 2014. Consultado en <<http://www.lacallepassy061.cl/2014/10/has-visto-un-dios-morir-de-cristian.html>> (22/05/2017).
- Figueroa, Verónica. “La generación sustraída”. *El País*. 17 de marzo del 2015. Consultado en <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/09/actualidad/1425922320_189095.html> (22/05/2017).
- Fossa, Lisette. “Tres ideas sobre Eslovenia de Esteban Catalán”. *Ojo en tinta*. 30 de octubre 2014. Consultado en <<http://www.ojoentinta.com/2014/tres-ideas-sobre-eslovenia-de-esteban-catalan/>> (22/05/2017).
- Fuentealba, Marcela. “La escritura descomplicada de Constanza Gutiérrez”. *Revista Paula*. 15 de enero del 2015. Consultado en <<http://www.paula.cl/tiempo-libre/la-escritura-descomplicada-de-constanza-gutierrez/>> (22/05/2017).
- Gautier, Germán. “El imaginario de Alia Trabucco”. *Fundación La Fuente*. 23 de marzo del 2016. Consultado en <<http://www.fundacionlafuente.cl/el-imaginario-de-alia-trabucco/>> (22/05/2017).
- Hidalgo, Rodrigo. “Caras de un país en vías de desarrollo Sobre *Incompetentes* de Constanza Gutiérrez y *Eslovenia* de Esteban Catalán”. *El Guillatún*. 23 de enero de 2015. Consultado en <<http://www.elguillatun.cl/columnas/todas-las-hojas-son-del-viento/caras-de-un-pais-en-vias-de-desarrollo>> (22/05/2017).
- Huergo, Damián. “El desierto y su neblina”. *Página 12*. 23 de junio 2013. Consultado en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5061-2013-06-23.html>> (22/05/2017).

- Jara, Patricio. “*Valporno*, el debut narrativo de Natalia Berbelagua: relatos sin Dios ni ley”. *La Tercera*. 11 de marzo del 2012. Consultado en <<http://archive.li/RUbym>> (22/05/2017).
- León, Gonzalo. “El problema de Diego Zúñiga”. *Punto final*. 16 de septiembre del 2016. Consultado en <<http://gozaleon.blogspot.com.es/2016/09/el-problema-de-diego-zuniga.html>> (22/05/2017).
- Liceo Experimental Manuel de Salas página web. Consultado en <[http://www.lms.cl/index.php/online/nuestra-historia />](http://www.lms.cl/index.php/online/nuestra-historia/) (22/05/2017).
- Manrique Sabogal, Winston. “Diez debutantes que descubrir”. *Babelia El País*. 3 de enero del 2015. Consultado en <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/31/babelia/1420034946_993175.html> (22/05/2017).
- Marín, Luis. “Los héroes descentrados en su tinta. Acerca de *Hombres maravillosos y vulnerables* de Pablo Toro”. *Ciudad sur*. 23 de noviembre del 2012. Consultado en <<http://letras.mysite.com/lma231112.html>> (22/05/2017).
- Marks, Camilo. “Parásito, cachorro, blondie”. *El Mercurio Santiago*. 29 de mayo del 2011. Consultado en <http://www.elmercurio.com/blogs/2011/05/28/874/parasito_cachorro_blondie.aspx> (08/05/2017).
- _____. “El Estado del arte” . Pánico.cl. Noviembre del 2015. Consultado en <<http://www.paniko.cl/2015/11/el-estado-del-arte/>> (22/05/2017).
- Montcada, Felipe. “En el regazo de Belcebú. Cuentos de Cristian Geisse”. *Letras s5*. Marzo del 2012. Consultado en <<http://letras.mysite.com/fmm280312.html>> (22/05/2017).
- Ortega, Francisco. “Estado de independencia”. *Revista Capital*. 22 agosto del 2014. Consultado en <<http://www.capital.cl/cultura/2014/08/22/080808-estado-de-independencia-2>> (22/05/2017).
- Paz Soldán, Edmundo. “Antígona en Santiago: *La resta*, de Alia Trabucco Zerán”. *Providinci*. 25 de enero de 2016. Consultado en <<http://prodavinci.com/2016/01/25/artes/antigona-en-santiago-la-resta-de-alia-trabucco-zeran-por-edmundo-paz-soldan/>> (22/05/2017).

- Perán, Aldo. “Tierna y feroz: Paulina Flores y el Chile de los 90”. *La Tercera*. 12 de septiembre del 2015. Consultado en <<http://www.latercera.com/noticia/tierna-y-feroz-paulina-flores-y-el-chile-de-los-90/>> (22/05/2017).
- Pinto, Rodrigo. *Incompetentes*. 13 de diciembre de 2014. Consultado en <<http://www.elmercurio.com/blogs/2014/12/13/27661/Incompetentes.aspx>> (22/05/2017).
- Pinto, Tal. “Aturdido por el otro”. *The Clinic*. 5 de julio del 2009. Consultado en <<http://www.theclinic.cl/2009/07/05/aturdido-por-el-otro/>> (25/07/2016).
- Poblete, Felipe. “Apuntes sobre *Oro* de Ileana Elordi”. *Letras s5*. Diciembre del 2013. Consultado en <<http://letras.mysite.com/fpob030214.html>> (22/05/2017).
- Riego, Cristóbal. “Paulina Flores: *Qué vergüenza*”. *Revista Lecturas*. 15 de octubre del 2015. Consultado en <<http://www.revistalecturas.cl/paulina-flores-que-verguenza-por-cristobal-riego/>> (22/05/2017).
- Rojas Pachas, Daniel. “Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia Chilena”. *La Calle Passy*. 15 de marzo 2010. Consultado en <<http://letras.s5.com/drp021110.html>> (22/05/2017).
- Silva, José Ignacio. “Popmoderno. *El Gran Hotel* de María Paz Rodríguez”. *Revista Intemperie*. Consultado en <<http://www.revistaintemperie.cl/2011/12/21/el-gran-hotel-maria-paz-rodriguez/>> (22/05/2017).
- Silva Barandica, Juan Manuel. “Reseña Camanchaca de Diego Zúñiga”. *Revista Aisthesis* 41 (jul. 2010): 346-347. Consultado en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100026> (22/05/2017).
- Soto, G. “*Qué vergüenza* de Paulina Flores”. *Lo que leímos*. 2 de octubre del 2015. Consultado en <<http://www.loqueleimos.com/2015/10/que-verguenza-paulina-flores/>> (22/05/2017).
- Soto, Simón. Entrevista de Fernando Cea: “Me interesa la mezcla de sangre y espectáculo”. *Pánico.cl*. Enero del 2012. Consultado en <<http://www.paniko.cl/2012/01/simon-soto-me-interesa-la-mezcla-de-sangre-y-espectaculo/>> (22/05/2017).

- _____. “Ciudad fantasma”. *60 Watts*. 11 de junio del 2009. Consultado en <<http://letras.s5.com/mp280509.html>> (25/07/2016).
- Torche, Pablo. “Hombres maravillosos y vulnerables”. *Letras en línea*. 29 de abril del 2011. Consultado en <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=1779>> (22/05/2017).
- _____. “Delirio metafísico”. *Letras en línea*. 14 de septiembre del 2011. Consultado en <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=2118>> (22/05/2017).
- _____. “Bajarse de la micro por la ventana”. *La Calle Passy*. 23 de marzo del 2012. Consultado en <<http://lacallepassy061.blogspot.com.es/2012/03/bajarse-de-la-micro-por-la-ventana.html>> (09/03/2016).
- Zúñiga, Diego. “En busca del crítico perdido”. *Pánico.cl*. Noviembre del 2015. Consultado en <<http://www.paniko.cl/2015/11/en-busca-del-critico-perdido/>> (22/05/2017).

Textos literarios:

- Alcalde, Alfonso. *Cuentos completos*. Comp. Cristián Geisse. Santiago de Chile: Ril Editores, 2014.
- Apablaza, Claudia. *EME/A. La tristeza de la no historia*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2010.
- _____. *Voces sub 30. Nueva narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Patagonia, 2014.
- Becerra, Felipe. *Bagual*. Lima: Zignos, 2008.
- Belmar, Daniel. *Los túneles morados*. 1960. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1961.
- Berbelagua, Natalia. *Valporno*. Santiago de Chile: Narrativa Emergente, 2011.
- _____. *La Bella Muerte*. Valparaíso: Narrativa Emergente, 2013.
- _____. *Domingo*. Valparaíso: Libros del Tadeys, 2015.
- Bisama, Álvaro. *Ruido*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2012.
- _____. *Los muertos*. Santiago de Chile: Ediciones B, 2014.
- _____. *Caja negra*. 2015. Santiago de Chile: Libros del Laurel, 2016.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

- _____. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Catalán, Esteban. *Eslovenia*. Santiago de Chile: Montacuerdo, 2014.
- Díaz Klassen, Francisco. *Antología del cuento nuevo chileno*. Santiago de Chile: Forja, 2009.
- _____. *El hombre sin acción*. Santiago de Chile: Editorial Forja, 2011.
- _____. *La hora más corta*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2016.
- Díaz Oliva, Antonio. *La soga de los muertos*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2011.
- _____. *La experiencia formativa*. Santiago de Chile: Neón, 2016.
- Donoso, José. *Casa de campo*. 1978. Santiago de Chile: Alfaguara, 1983.
- Elordi, Ileana. *Oro*. Santiago de Chile: Libros del Pez Espiral, 2013.
- Eltit, Diamela. *Lumpérica*. 1983. Santiago de Chile: Seix Barral, 1998.
- Fernández, Nona. *Mapocho*. Santiago de Chile: Planeta, 2002.
- Flores, Paulina. *Qué vergüenza*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.
- Galdames, Carmen. *El cielo que pintamos*. Santiago de Chile: Patagonia, 2015.
- Geisse, Cristian. *En el regazo de Belcebú*. Valparaíso: Perro del Puerto, 2011.
- _____. *El infierno de los payasos*. Viña del Mar: Altazor, 2013.
- _____. *Ñache*. La Serena: Bordelibre, 2015.
- _____. *Ricardo Nixon School*. Santiago de Chile: Emecé, 2016.
- Godoy, Juan. *Angurrientos*. Santiago de Chile: Nascimento, 1959.
- Gómez Morel, Alfredo. *El río*. 1962. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1997.
- Gutiérrez, Camila. *Joven y alocada*. Santiago de Chile: Plaza y Janés, 2013.
- _____. *No te ama*. Santiago de Chile: Plaza y Janés, 2015.
- Gutiérrez, Constanza. *Incompetentes*. Santiago de Chile: La Pollera, 2014.
- Guzmán, Nicomedes. *Los hombres oscuros*. 1955. Santiago de Chile: Lom, 2014.
- Hidalgo, Daniel. *Hombres maravillosos y vulnerables*. Santiago de Chile: Calabaza del Diablo, 2010.
- _____. *Manual para robar en supermercados*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.
- Lloret, Bruno. *Nancy*. Santiago de Chile: Cuneta, 2015.
- Maier, Gonzalo. *Leyendo a Vila-Matas*. Santiago de Chile: Lom, 2011.
- _____. *Material rodante*. Barcelona: Minúscula, 2015.
- _____. *El libro de los bolsillos*. Barcelona: Minúscula, 2016.

- Olavarría, Rodrigo. *Alameda tras las rejas*. Santiago de Chile: Calabaza del Diablo, 2010.
- _____. *Cuaderno Esclavo*. Santiago de Chile: Hueders, 2017. Inédito.
- Pérez, Maori. *Diagonales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2009.
- _____. y María José Viera-Gallo. *Química y nicotina*. Santiago de Chile: Hueders, 2016.
- Rodríguez, María Paz. *El Gran Hotel*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- _____. *Mala madre*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2015.
- Rojas, Manuel. *La oscura vida radiante*. 1971. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1984.
- Soto, Simón. *La pesadilla del mundo*. Santiago de Chile: Montacerdos, 2015.
- Toro, Pablo. *Hombres maravillosos y vulnerables*. Calabaza del Diablo, Santiago de Chile, 2010.
- Trabucco Zerán, Alia. *La resta*. Madrid: Demipage, 2014.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Zamora, Alejandro. *Bonsai*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- _____. *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- _____. *Facsímil*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2015.
- Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. Santiago de Chile: Calabaza del Diablo, 2009.
- _____. *Niños héroes*. Santiago de Chile: Literatura Random House, 2016.

ÍNDICE

Introducción. La propuesta cartográfica: la dificultad de lo nuevo.....	1
---	---

I. ¿Desde dónde enuncio? Paradigma sistémico y punto de partida teórico

1. La teoría de los campos de Bourdieu.....	7
2. Teoría de polisistemas como continuidad a lo exigido por el objeto de estudio.....	10
3. Sistemas literarios y campo cultural en la realidad latinoamericana.....	14
<i>Las literaturas postautónomas de Josefina Ludmer.....</i>	15
<i>Nora Catelli y los circuitos de consagración.....</i>	17
<i>Falso problema: la contradicción entre lo nacional y una literatura transnacional.....</i>	18
4. Subsistemas en interacción en el Chile de la post-dictadura.....	22
<i>Mercado del libro en la post-dictadura. Historiografía en torno a la industria del libro. Editoriales en el Chile de la post-dictadura.....</i>	23
<i>Crítica literaria chilena. Antecedentes y desafíos. Inicio de una nueva crítica.....</i>	26
<i>Cuando la frontera entre la crítica de divulgación y la crítica académica se vuelve porosa.....</i>	30
5. La dificultad de la autonomía en los campos literarios.....	31

II. El escurridizo concepto de generación.....	36
--	----

III. Estado de la cuestión

Lo dicho.....	46
Mapeo de relaciones: convergencias y divergencias.....	52
1. La filiación con Alejandro Zambra: los silencios de la clase media.....	57
2. La filiación con Álvaro Bisama: la libertad del margen.....	64

IV. Espacios.....	72
1. Espacios Referenciales.....	74
1.1. Espacios marginales, transitar la región.....	76
1.2. Trayectorias sociales.....	82
1.3. Espacios reales introspectivos: el lugar de la escritura.....	89
<i>Entre ciudades de papel.....</i>	<i>89</i>
<i>Cartas de amor y la metáfora de la pecera.....</i>	<i>100</i>
<i>El universo digital de Camila Gutiérrez: un nuevo espacio para la escritura y el amor.....</i>	<i>103</i>
2. Espacios figurales.....	107
2.1. Representaciones poéticas del espacio: entre la imagen y la “alegoría”. Actos de vaciar.....	107
<i>El hotel y el desierto: matrices de sentido.....</i>	<i>111</i>
<i>El recorrido mistraliano por Chile: un viaje literario. Tradición y negación.....</i>	<i>123</i>
2.2. El viaje alegórico en <i>La Resta</i> de Alia Trabucco.....	129
3. Espacios heterotópicos o alegorías de los espacios otros.....	138
V. Sujetos.....	148
1. Mujeres tráfugas.....	151
Excursio teórico 1: El <i>Bildungsroman</i> escrito por mujeres.....	151
El viaje de Rodríguez y Apablaza: el devenir de las identidades.....	154
Lo tráfugo en Camila Gutiérrez: la estrategia de lo éxtimo.....	161
<i>La resta que suma</i> de Alia Trabucco Zerán.....	166
Para concluir: repertorios de lo tráfugo.....	175
2. Escritores estoicos.....	176
Excursio teórico 2. Las literaturas del yo.....	176
Borradores vitales: literatura y vida en los diarios de escritor de Díaz Oliva, Elordi, Olavarría y Díaz Klassen.....	184
¿Son narcisos estos escritores estoicos de la intimidad?.....	192

Masculinidades, fracaso y poéticas de la negación.....	201
3. Escritores del margen.....	210
1. Los provincianos: Geisse, Hidalgo y Berbelagua.....	212
Excurso teórico 3.1: la irrupción de lo grotesco y de lo abyecto.....	215
<i>Locura y hechicería. El universo psicotrópico</i>	216
<i>Lo animal y lo monstruoso</i>	222
<i>Lo pornográfico y la sexualidad</i>	226
2. Los cínicos del margen: Constanza Gutiérrez, Toro y Pérez.....	232
Excurso teórico 3.2: cinismo e ironía.....	233
4. La taciturna clase media.....	245
Excurso teórico 4: la clase media.....	246
La desestructuración de la familia: el silencio en Zúñiga.....	251
“La familia, la propiedad privada y el amor” en Flores.....	258
Corolario: ¿literatura de los hijos?.....	269
 VI. Réplicas del campo literario. Representaciones referenciales y alegorías del campo.....	278
1. Representaciones referenciales.....	279
<i>Actitudes frente al campo. Figuraciones del escritor: los resentidos y los “indiferentes”</i>	280
2. Alegorías del campo literario.....	297
La ginocrítica. Escritoras y escritores dentro del campo cultural.....	303
Posturas y la pérdida de autonomía.....	305
 Conclusiones: la irreparable juventud.....	308
 Bibliografía.....	319
 Índice.....	342

