

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA NOVELÍSTICA CHILENA DE LOS AÑOS 80

Rodrigo Cánovas

Universidad Católica de Chile

Estas notas proponen un perfil hipotético de la novelística chilena actual (la publicada en los años 80), a partir de una lista de 13 escritores, que pertenecen a generaciones más recientes, y cuya obra ha circulado con alguna notoriedad en nuestro país.

Nuestra hipótesis de lectura es la siguiente: los novelistas que escriben en estos Años de Gloria reflexionan sobre la *generación simbólica de la autoridad* en los siguientes escenarios: el país, la familia y la escritura. La pregunta por el país, de carácter político, implica una reflexión sobre nuestras tradiciones republicanas. La pregunta por la familia, de carácter antropológico, inquiriere sobre los roles de las personas en un orden patriarcal. Y la pregunta por la escritura, de carácter epistemológico, conecta al escribiente con las diversas conceptualizaciones de la tradición literaria.

Esta hipótesis puede ser desplegada teniendo en cuenta la obra de los siguientes escritores:

—De una generación emergente (nacidos alrededor de los años 50), Ana María del Río (1948), Diamela Eltit (1949), Marco Antonio de la Parra (1952), Antonio Ostornol (1954), y también, Sonia Montecino (1955), Ramón Díaz-Eterovic (1956), Reinaldo Marchant (1957) y Carlos Franz (1958);

—del grupo que escribe su primer libro más bien tardíamente y lo hace en la década del 80, anotamos los nombres de Andrés Gallardo (1941), Isabel Allende (1942) y Elizabeth Subercaseaux;

—y, por último, del grupo que nacido también alrededor de los años 40, pero que publicó sus primeros libros en los años 70, logrando una inserción en el ámbito literario con obras escritas sólo recientemente, nombremos a Francisco Simón Rivas (1943) y, marginalmente, a Fernando Jerez (1937).

Tanto esta hipótesis de trabajo como esta lista de autores revelarán su eficacia, en la medida que otorguen alguna luz no sólo sobre la novelística actual, sino también sobre su pasado y su porvenir.

El país

La pregunta por el país, de orden político, es una pregunta por la identidad nacional, cuya clave está en el pasado. Si se logra ordenar el pasado, el presente ya no será un enigma.

Normalmente, las novelas chilenas valoran positivamente la tradición progresis-

no y solitario —sus padres están en el exilio—, extraviado en los códigos morales de la juventud y en el mundo adulto de las transacciones, nos señala que hace falta algo más que voluntad para cambiar el mundo.

La secreta guerra santa de Santiago de Chile (1989) de Marco Antonio de la Parra es otro intento de enunciar un pasado simbólico que anule un presente histórico sentido como banal y cosificado.

Se nos relata los tres agitados días de un publicista, que se ve envuelto en una intriga de corte edípico, pues su tarea consiste en despejar sus orígenes. El personaje es Tito Livio, la circunstancia vital es su ingeniosa inmadurez, y el escenario de sus correrías, la cartografía de Santiago de Chile (exceptuando los barrios marginales). La atmósfera del relato es la de un desencanto vital; el mal que se combate es el marketing, y los sueños que se invocan para conjurarlo están depositados en la tradición creada por los padres de Tito Livio, adscrita a los valores de la clase media progresista laica (con sede en la Universidad de Chile desde los años 20).

Sin embargo, sabemos que los sueños son vana espuma, a no ser que sean *narrados*, es decir, desdoblados en un discurso cuya singularidad otorgará una interpretación a ese sueño. ¿Cuál es, entonces, el espacio literario que sostiene la frágil imagen de esa clase media?

El formato central de esta *Guerra Santa* es el ejercicio lúdico con las diversas convenciones artísticas de nuestro tiempo. Las acciones son siempre narradas desde un *modelo* (un verosímil), el cual es manipulado hasta que pierde su capacidad mimética y se transforma en un mero artificio, en una forma vaciada de su contenido trascendental. Así, se pasa revista a la novela gótica, el thrill, el comic, el spot publicitario, el cuento de hadas, el relato fantástico y otros.

La literatura es concebida como una máquina de producir historias a través de moldes retóricos. Nuestra novela juega a acelerar el ritmo de esta máquina a la manera de la rueda del Palacio de la Risa (en los Juegos de Atracciones), para producir una nueva estética. El relato está sostenido por una voz narrativa que despliega dotes histriónicos, humorísticos y paródicos, hostigando constantemente al protagonista, transformándose en su voz crítica y destructiva.

Considero que este formato *moderno* (o post-moderno) está malogrado. La novela vive amenazada por la repetición mecánica, la hiperquinesis y por el agotamiento de los efectos especiales.

Paradójicamente, los mejores momentos discursivos del relato son las viñetas naturalistas que, por ejemplo, dibujan de un modo estilizado los espacios de una pensión (en avenida Brasil), de un bar (en Diez de julio) y la casa de una familia de clase media (en Macul).

Así, en búsqueda del post-modernismo, De la Parra nos otorga el escenario renovado de un *neo-realismo*, acaso el más apropiado para refundar el mito de la clase media chilena. Es en este escenario donde la *Guerra Santa* rescata con acierto la cultura popular urbana de Santiago —la que existiera antes del Paseo Ahumada—, que tiene como protagonista a un hombrecito singular que brilla por su ingenio, su innata mentalidad filosófica y su resistencia a los códigos del dinero y el elitismo.

Habitante de cafés, bares y librerías de viejo, transeúnte urbano de los años 50 y 60, este pequeño héroe chaplinesco es el depositario autoparódico de una cultura criolla que se vive como una copia del mundo externo, como una imitación de otras culturas. Este pícaro asume festivamente el carácter imitativo y mímico de nuestra cultura chilena desde el estigma cómico del apodo. Así, en un bar nocturno coinci-

den Marcelito Aceituno (el Proust de Las Condes), Rubén Gómez (el Spengler de Talcahuano), Miguel Yáñez (el Wittgenstein de Huasco), Jorge Batalla, la Isidora Duncan de Vivaceta, la Melanie Klein de Licanray y otros parroquianos semejantes.

Esta imagen popular, que proviene del pasado, descalifica éticamente un presente gobernado por el marketing, cuya imagen falsa y sacralizada es la publicidad.

La novela *La nueva provincia* (1987), de Andrés Gallardo, recrea una época de la historia nacional (1938-1973), caricaturizando el comportamiento lingüístico, culinario y social de los ilustrados de un pequeño poblado rural chileno, Coelemu.

Se despliega aquí las fantasías del ciudadano en su rol de servidor público. El cuento es el siguiente: las autoridades locales de la comuna de Coelemu la proclaman primero Provincia y más adelante República Independiente, y proceden a actuar esa fantasía ante un pueblo que no se da por enterado del hecho.

Esta novela explora el pasado nacional desde los usos y hábitos lingüísticos de la aristocracia criolla de los pueblos chicos, a saber sus ritos conversacionales y su gestualidad. Así, el pasado no es ordenado desde un código político (la escoba para barrer, la revolución en libertad y el gobierno del pueblo amenazan una armonía preexistente en el relato), sino desde una *arqueología del decir ciudadano*, donde se despliega un espíritu chileno proclive a las mediaciones sociales.

Este relato es una reflexión sobre nuestra mentalidad y sobre la tradición literaria. Existe un anhelo de rescatar los pequeños destinos de la gente de provincia, acaso porque allí se cifre misteriosamente nuestra identidad nacional: por sinécdoque, todos los caminos llevan a Coelemu.

Coelemu es concebido teniendo presente tanto Macondo como el paisaje de la Mancha y sus espejismos. Si Macondo está sustentado por el Mito, y su Historia coincide con la de nuestro Continente; Coelemu está sostenido por la mediocridad de la vida cotidiana y su historia es local. *La nueva provincia* sería un contraejemplo de *Cien años de soledad*, del mismo modo como el *Quijote* lo es del *Amadís*.

La recreación sociolingüística de un pasado local es también una recreación literaria de ese pasado. Existe un enigmático reconocimiento filial de la autoría hacia el criollismo, acaso porque comparta con éste un escenario geográfico y mental similar.

En breve, esta novela se concibe como un ejercicio humorístico de escritura sobre el alma nacional, una presentación lúdica de los registros rituales de habla del ciudadano de la provincia chica.

La familia

La pregunta por la familia, de orden antropológico, conlleva el diseño de roles inéditos para la mujer en su convivencia cotidiana con el hombre. Es normal que esta nueva imagen de mujer sea presentada de un modo agresivo, siendo la transgresión sexual el procedimiento más normal para minar el orden cotidiano. Veamos.

El mejor ajuste de cuentas que hace Isabel Allende con el código masculino-patriarcal (que establece el divorcio entre autoridad y afecto) es el cuidadoso diseño de la postergación de la línea masculina en la genealogía familiar de su *Casa*. Así, no presenciamos la gesta nacional de nuestros héroes, sino que tenemos que soportar estoicamente la serie de faltas menores de sus hijas, chancletas indispensables en el vivir cotidiano. A nivel onomástico, esta jugada abarca, incluso, a García

Márquez —Gabito—, pues habrá que recordar que un campesino llamado García tendrá como único descendiente una niña, Alba, que inaugura un nuevo comienzo, generado por el poder femenino después de *Cien años de soledad*.

La novela *Por la patria* (1986) de Diamela Eltit concibe las relaciones humanas como un rito degradado, en el cual los participantes en pugna (los hombres y las mujeres) tratan de ejercer su dominio y su debilidad mediante la instancia sexual.

La novela juega a desvirtuar el rol del varón en la vida, parodiando la imagen cultural del gran chingón, a través de la presentación de un único personaje masculino, marcado negativamente con los atributos de soplón, impotente sexual, débil y extorsionador. Se juega a la prescindencia simbólica del hombre, mediante el reforzamiento del vínculo entre la madre y la hija, gratificación autoerótica que permite la creación de un cuerpo femenino.

Por la patria es una inquisición sobre la sociedad chilena desde la categoría de la *marginalidad*. La novela está construida en cuadros o escenas, que son equivalentes entre sí; a saber, un barrio marginal y lumpen, que es allanado por los soldados y, a continuación, una celda habitada por cuatro mujeres y un cancerbero hombre, todos de la misma barriada.

En este decorado expresionista, se actuará la crisis de los valores nacionales (orden y patria, algo en qué creer), la crisis de la casa familiar (quién manda, quién falta, cómo se goza), y la crisis de la mimesis literaria (qué lenguaje emplear para nombrar nuevamente a la patria y a la nueva heroína).

El modelo literario elegido es el neobarroco, a la manera de Severo Sarduy; es decir, una escritura asociada a los sentidos, que privilegia el artificio manierista, que trastoca y desdibuja los contornos de los objetos y los pensamientos; en fin, una poética que pervierte la armonía, poniendo al descubierto su frágil sostén.

En resumen, esta novela —al igual que los demás textos de Diamela Eltit— explora los tramados psicológicos que permiten a la mujer poder ser autosuficiente. Siendo un texto que inquiere sobre el quiebre de una sociedad (y no por su recomposición o ajuste), su filiación neobarroca resulta acertada, y constituye una saludable novedad en la literatura chilena actual.

La revuelta (1988), primera novela de Sonia Montecino, es una mirada sobre el mundo interior de una subproletaria de nombre Noemí, que adopta diversas identidades según los trabajos que el mercado de la pobreza le provee; es, primero, el cantante Sandro en una boite y luego, Bibí la Invencible, en un espectáculo de lucha libre que recorre barrios santiaguinos y se traslada con carpa y ring a Cartagena en el verano. Allí, Noemí conocerá a una machi, quien la envía a Nueva Imperial para una sanación.

La novela contrapone dos códigos: uno chileno-extranjero, ligado al Marketing y a la autoridad castigadora del género masculino; y un código vernáculo —la cultura mapuche—, ligado al trueque y a una autoridad fundada en la igualdad simbólica de los sexos (recordemos que la religión mapuche reconoce un Dios-hombre y una Diosa-mujer, y les asigna un mismo status). El factor mapuche opera, entonces, como un código de reinterpretación de la sociedad chilena.

La revuelta expone la identidad precaria de un colectivo en un lenguaje ético que privilegia la oralidad, el humor grotesco y el erotismo. A nivel estético, está filiada a la categoría del realismo maravilloso, tal como la postuló Alejo Carpentier en su Prólogo a *El reino de este mundo*.

Óxido de Carmen (1986), de Ana María del Río, presenta en un relato elusivo la

historia de la supresión de la marca sexual en el cuerpo de una niña, rencorosa operación realizada por la moral femenina de una familia decadente y conservadora.

Un adulto atrae al presente retazos de una historia infantil incestuosa con su prima, transgresión que no se cumplió. Es el recuerdo de lo que no fue, narrado por una voz masculina tenue, signo de una castración sexual simbólica sufrida por ambos.

Este relato recrea el motivo de la crisis moral del orden aristocrático chileno, escena donosiana por excelencia. Su formato narrativo y sintáctico es de gran interés: está construido como un rompecabezas al cual se le han hurtado muchas piezas, como si el sujeto todavía tuviera secretos que pudieran transgredir las normas establecidas. La rebelión no cumplida en la vida se desplaza hacia una estructura discursiva que deja silencios que restituyen y erotizan un cuerpo roto de mujer.

La escritura

Las nuevas generaciones de escritores chilenos construyen sus modelos literarios teniendo presente tanto la narrativa del boom latinoamericano (adscrita a un verosímil antinaturalista), como la tradición literaria chilena (adscrita a un verosímil antifantástico).

Se diría que la novelística chilena se adscribe tardíamente a los modelos literarios impuestos por la denominada *nueva narrativa hispanoamericana*, registrándose como su versión epigonal.

La norma es la elección del verosímil garcía-marquiano (especialmente la versión otorgada en *Cien años de soledad*). Cual eximio alquimista, el novelista chileno juega a variar el realismo mágico, proponiendo diversas combinaciones retóricas, con fortuna diversa. Consideramos que esta perspectiva puede iluminar el análisis de los verosímiles de novelas tales como *Silendra* (1986) de Elizabeth Subercaseaux, *Todos los días un circo* (1988) de Francisco Simón Rivas y *En el bosque un ángel y demonio...* (1989) de Reinaldo Marchant. Otros autores-modelo son Juan Rulfo, Alejo Carpentier y Severo Sarduy.

Tópicos, escenas y motivos rulfianos aparecen en *Silendra* (por ejemplo, en un nivel onomástico, Eduvina y Tapihue convocan a Luvina y Talpa). También *Por la patria* dialoga con cuadros rulfianos, imitando sus procedimientos estilísticos para generar registros paródicos y orales del lenguaje (recordamos aquí el diálogo de las madres pícaras ante el ataúd de sus hijos guachos, escrito a imagen y semejanza del diálogo de las viejas pícaras ante el gran amante ausente, el santero Anacleto Morones, personaje de un cuento de *El llano en llamas*).

El dictador de la novela *Un día con su Excelencia* (1986), de Fernando Jerez, se corresponde con la imagen del dictador diseñada por Alejo Carpentier en *El recurso del método*. Y la presentación, en la novela *La revuelta* de Sonia Montecino, de un código extranjero (racional y opresivo) y un código nativo (mítico y liberador), confrontados desde la técnica de la doble perspectiva narrativa, tiene su antecedente en *El reino de este mundo*.

Por último, la teatralidad del signo en la novela *Por la patria* ha sido deducida de la obra literaria y ensayística de Severo Sarduy (especialmente, de *Cobra* y de *Escrito sobre un cuerpo*).

historia de la supresión de la marca sexual en el cuerpo de una niña, rencorosa operación realizada por la moral femenina de una familia decadente y conservadora.

Un adulto atrae al presente retazos de una historia infantil incestuosa con su prima, transgresión que no se cumplió. Es el recuerdo de lo que no fue, narrado por una voz masculina tenue, signo de una castración sexual simbólica sufrida por ambos.

Este relato recrea el motivo de la crisis moral del orden aristocrático chileno, escena donosiana por excelencia. Su formato narrativo y sintáctico es de gran interés: está construido como un rompecabezas al cual se le han hurtado muchas piezas, como si el sujeto todavía tuviera secretos que pudieran transgredir las normas establecidas. La rebelión no cumplida en la vida se desplaza hacia una estructura discursiva que deja silencios que restituyen y erotizan un cuerpo roto de mujer.

La escritura

Las nuevas generaciones de escritores chilenos construyen sus modelos literarios teniendo presente tanto la narrativa del boom latinoamericano (adscrita a un verosímil antinaturalista), como la tradición literaria chilena (adscrita a un verosímil antifantástico).

Se diría que la novelística chilena se adscribe tardíamente a los modelos literarios impuestos por la denominada *nueva narrativa hispanoamericana*, registrándose como su versión epigonal.

La norma es la elección del verosímil garcía-marquiano (especialmente la versión otorgada en *Cien años de soledad*). Cual eximio alquimista, el novelista chileno juega a variar el realismo mágico, proponiendo diversas combinaciones retóricas, con fortuna diversa. Consideramos que esta perspectiva puede iluminar el análisis de los verosímiles de novelas tales como *Silendra* (1986) de Elizabeth Subercaseaux, *Todos los días un circo* (1988) de Francisco Simón Rivas y *En el bosque un ángel y demonio...* (1989) de Reinaldo Marchant. Otros autores-modelo son Juan Rulfo, Alejo Carpentier y Severo Sarduy.

Tópicos, escenas y motivos rulfianos aparecen en *Silendra* (por ejemplo, en un nivel onomástico, Eduvina y Tapihue convocan a Luvina y Talpa). También *Por la patria* dialoga con cuadros rulfianos, imitando sus procedimientos estilísticos para generar registros paródicos y orales del lenguaje (recordamos aquí el diálogo de las madres pícaras ante el ataúd de sus hijos guachos, escrito a imagen y semejanza del diálogo de las viejas pícaras ante el gran amante ausente, el santero Anacleto Morones, personaje de un cuento de *El llano en llamas*).

El dictador de la novela *Un día con su Excelencia* (1986), de Fernando Jerez, se corresponde con la imagen del dictador diseñada por Alejo Carpentier en *El recurso del método*. Y la presentación, en la novela *La revuelta* de Sonia Montecino, de un código extranjero (racional y opresivo) y un código nativo (mítico y liberador), confrontados desde la técnica de la doble perspectiva narrativa, tiene su antecedente en *El reino de este mundo*.

Por último, la teatralidad del signo en la novela *Por la patria* ha sido deducida de la obra literaria y ensayística de Severo Sarduy (especialmente, de *Cobra* y de *Escrito sobre un cuerpo*).

- PARRA, MARCO ANTONIO DE LA. *La guerra santa de Santiago de Chile*. Santiago: Planeta, 1989.
- RÍO, ANA MARÍA DEL. *Óxido de Carmen*. Santiago: Andrés Bello, 1986.
- RIVAS, FRANCISCO SIMÓN. *Todos los días un circo*. Santiago: Planeta, 1988.
- SUBERCASEAUX, ELIZABETH. *Silendra*. Santiago: Ornitorrinco, 1986.