



UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
PROGRAMA DE MAGISTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

**EL “REALISMO FEO” COMO IMAGEN DE UN DISCURSO
DISRUPTIVO**

Propuesta de lectura de *Los amantes del London Park* (1960), *El río* (1962), *Chicago chico* (1962) y *Esto no es el paraíso* (1965).

POR FRANCISCA JAVIERA PINTO INZUNZA

Tesis presentada a la Facultad de Humanidades y Arte para optar al grado académico de
Magister en Literaturas Hispánicas

Profesor guía

Dr. Juan Daniel Cid Hidalgo

Comisión evaluadora

Dr. Mario Rodríguez Fernández

Dr. Eduardo Aguayo Rodríguez

Marzo de 2019
Concepción, Chile.

*El fotógrafo oponía a la imagen de la apariencia
una imagen de la realidad la que a su vez está bajo sospecha.
Uno juzga que lo que ella muestra es demasiado real,
demasiado intolerablemente real
para ser propuesto en el modo de la imagen.*



Jacques Rancière

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres: Juan e Ingrid por aceptar el rumbo que elegí y apoyar mis decisiones. A Rodrigo por creer siempre en mí, a mis hermanos por hacerme tía.

A Daniel Rozas y los colegas que generosa y desinteresadamente compartieron su conocimiento y conversación. A Gabriela, Valentina y Miguel por la palabra justa y honesta. A Cristian por acompañarme en el último y más difícil momento.

A mis estudiantes por enseñarme cada día a través de su preciado diálogo y experiencias que observar e interpretar el mundo implica que no existen posiciones fijas.

A la profesora María Nieves Alonso por orientar e inspirarme con su sensibilidad literaria y en especial al profesor Juan Cid por guiarme a través de sus correcciones y comentarios, por ser un admirable lector y por aceptarme como estudiante tesista.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: APROXIMACIÓN AL CORPUS	4
Chile a mediados del siglo XX.....	5
La sociedad se manifiesta en el arte	8
La literatura y la cuestión generacional.....	15
Armando Méndez Carrasco: el médico de almas	23
Alfredo Gómez Morel: la <i>vita flumen</i> de un escritor al borde.....	25
Luis Cornejo: el olvidado	28
Luis Rivano: el cínico.....	30
CAPÍTULO II: “REALISMO FEO”	31
La noche como enfermedad incurable en <i>Chicago chico</i>	39
Desarraigo y malestar en <i>El río</i>	48
Pesimismo y clausura en <i>Los amantes del London Park</i>	56
Vacío y soledad en <i>Esto no es el paraíso</i>	62
CAPÍTULO III: ESPACIOS	68
De la loba al hotel: el prostíbulo.....	73
Espacios disciplinantes: la comisaría y la escuela.....	77

La falsa felicidad: el salón de baile y el río	80
La miseria y el tránsito: la ciudad, el London Park.....	84
La falsa pertenencia: la casa	87
CAPÍTULO IV: INTERTEXTUALIDAD.....	90
<i>Arsis y thesis</i> del baile en <i>Chicago chico</i>	94
“Yo soy yo y mi circunstancia si no la salvo a ella no me salvo yo”	101
Nivel agencial	103
Nivel indicial	107
Nivel secuencial.....	110
Nivel narrativo	111
Subversión de lo trágico en <i>Los amantes del London Park</i>	118
Parodia en <i>Esto no es el paraíso</i>	124
CONCLUSIÓN.....	132
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
ANEXOS	143
Algunos artículos de prensa.....	144
Novela gráfica de <i>El río</i>	150
<i>Ser invisible</i> de Lucas Urenda	153

RESUMEN

Esta investigación está focalizada en el análisis de *Los amantes del London Park* (1960) de Luis Cornejo Gamboa, *El río* (1962) de Alfredo Gómez Morel, *Chicago chico* (1962) de Armando Méndez Carrasco y *Esto no es el paraíso* (1965) de Luis Rivano Sandoval. Ello, a partir del concepto de “realismo feo”, acuñado desde Karl Rosenkranz, pues caracteriza estas voces alternas.

El tema central es el carácter disruptivo del discurso emanado del corpus, para ello se ha propuesto estudiar las novelas, determinando el contexto socio- económico y cultural en que surgieron, examinándolas a partir de “lo feo”, trazando un itinerario por los espacios marginales aludidos en los textos que se proyectan como perturbadores del poder dominante y reflexionando en torno a algunas referencias intertextuales con las cuales se puede leer las obras.

Desde esta mirada se obtiene que el discurso soez, subversivo e incomprendido de estos sujetos representa una amenaza al poder central que busca someter y docilizar a los individuos, pues a los personajes no les interesa ni el futuro ni ser diferentes, son irredentos e infames.

Palabras claves: “realismo feo”, infamia, humor, disrupción, poder.

INTRODUCCIÓN

Esta propuesta de lectura busca revisar *Los amantes del London Park* (1960) de Luis Cornejo Gamboa, *El río* (1962) de Alfredo Gómez Morel, *Chicago chico* (1962) de Armando Méndez Carrasco y *Esto no es el paraíso* (1965) de Luis Rivano Sandoval. Estos textos resultan enigmáticos debido a que tuvieron un éxito editorial pese a no estar alineados con las preocupaciones estéticas o sociales de la novela chilena de los años '60. A ello se suma el hecho de que los autores, en su mayoría, no accedieron a avanzados estudios formales ni se ligaban a las letras. Además, las temáticas sórdidas y el lenguaje visceral crean una atmósfera literaria cruenta que los ha ligado a “los bajos fondos”, “lo marginal” o “la miseria”.

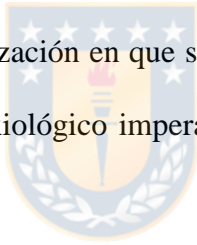
En este sentido se estudiarán los aspectos internos que particularizan el corpus para lo cual se acuñará el concepto de “realismo feo”, acogiéndolo de Karl Rosenkranz; en tanto se vislumbra que este rasgo aporta un valor único a las obras, que las independiza de otras corrientes y que ayudará a entender el tratamiento narrativo de esta categoría estética. Así, la hipótesis de esta investigación es que el discurso de “lo feo” es una imagen de una sociedad donde habitan aquellos personajes minoritarios que son portavoces de un discurso disruptivo y renegado, que no busca insertarse en la sociedad ni convertirse en productivo. Por lo tanto, examinar las novelas desde esta perspectiva posibilita reconocer su valor y a la vez invita a la reflexión acerca de las razones del

éxito editorial y su posterior “desaparición” de nuestro catálogo literario.

Por todo lo anterior, surgen algunas interrogantes como: ¿en qué contexto surgen las novelas estudiadas?, ¿cuáles son los códigos intertextuales que entreteje el corpus?, ¿cuán determinantes son los espacios transitados? y ¿de qué manera son portavoces de un discurso disruptivo para el poder? Buscar respuesta a estas preguntas permitirá reconocer puntos de encuentro y distancia en el corpus.

El objetivo general planteado en esta investigación es proponer el concepto de “realismo feo” para dar cuenta de una estética que singulariza las voces narrativas alternas del corpus. Dentro de los objetivos específicos se encuentra, en primer lugar, determinar el contexto sociocultural en que surgen las novelas estudiadas, reconstruyendo parte de la situación de Chile en la década del '60 a partir de una perspectiva socio-económica y cultural que engloba la música, el cine y la literatura. En segundo término, se busca analizar las novelas desde el “realismo feo”, concepto propuesto para particularizar los textos trabajados, y que mostrará diferentes visiones de mundo a través de un discurso disruptivo. El tercer objetivo es trazar un itinerario por los espacios marginales aludidos en los textos que se proyectan como perturbadores del poder dominante, cómo van evolucionando, cómo se dibujan imágenes y simbolismos. El último objetivo es reflexionar en torno a algunas referencias intertextuales con las cuales se puede leer el corpus y que lo configuran de manera enigmática en tanto se presentan huellas tangibles de otros textos, a pesar de que se trata de autores escasamente preparados en términos literarios.

Respecto al análisis, se trabajará con las ideas propuestas por Michel Foucault sobre el poder (2009)¹ para quien este concepto no solo reprime y moldea a los individuos sino que genera distintos órdenes y constructos. Vinculada al poder se encuentra la literatura, en tanto se configura como un artificio o ficción, pero también como compromiso de generar efectos de verdad o verosimilitud. La literatura es el espacio ideal donde se pueden traspasar límites, revelar secretos, desplazar reglas, ubicarse fuera del orden de la ley, ser una revuelta. Por ello, entendemos que el trabajo literario propicia la aparición de voces infames (Foucault: 2006): lo peor, lo intolerable, lo desvergonzado o lo feo; todas ellas materias relevantes para esta investigación. Así, se estudiarán las formas de socialización en que se insertan los personajes, que si bien son disidentes respecto al marco axiológico imperante, también poseen su propio conjunto de reglas y normas de conducta.



¹ Por lo mismo, este estudio se desmarca del concepto de “exclusión” (Castel: 2004) debido a que alude a un *status quo*, a un modelo que se reproduce incesantemente y en el cual los personajes nacen y mueren, sin importar sus condiciones, y que por lo tanto, no considera el contexto ni las dinámicas desde donde surgen.

CAPÍTULO I: APROXIMACIÓN AL CORPUS



(...) Para que las artes mecánicas puedan dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo, deben ser en principio conocidas como artes. Es decir que primeramente deben ser practicadas y reconocidas como algo distinto a las técnicas de reproducción o difusión (...)
Jacques Rancière

Chile a mediados del siglo XX

La antesala de la publicación de las novelas que contemplan este estudio guarda relación con un mundo que estuvo polarizado por la Guerra Fría y donde EE.UU., con el afán de evitar la creación de nuevos bloques comunistas, interviene para que en Chile entre en vigencia la Ley de Defensa Permanente de la Democracia más conocida como “Ley maldita” (1948-1958), la cual proscibía la participación política del Partido Comunista; pese a ello, en 1953 nace la Central Única de Trabajadores (CUT) que finalmente fue disuelta en 1973. Como consecuencia del terremoto de Valdivia del 22 de mayo de 1960, el gobierno de Alessandri derivó en debacle, pues necesitó recuperar la infraestructura del país, como carreteras, hospitales y escuelas. Para financiar todo esto hizo uso de créditos “blandos” y pidió un préstamo a EE.UU., que en 1961 se sumó a la firma de la “Alianza para el Progreso”. Este fue un programa de ayuda socioeconómica propuesto por John F. Kennedy que tenía como principal objetivo evitar los efectos que la Revolución cubana pudiese tener sobre el resto de los países del continente y que incluía, entre otras mejoras sociales, una reforma agraria. Luego de su implementación, los países recibirían un aporte financiero de EE.UU., sin embargo esto no se concretó. Al año siguiente el país sería sede del Mundial de fútbol que hizo brotar la efervescencia colectiva de un país que necesitaba levantarse tras el cataclismo de Valdivia.

Debido a la crisis de la agricultura, que había experimentado una tasa de crecimiento del 1,5% y que en 1963 subió al 40%, existía una incapacidad de poder satisfacer la demanda interna del país, a ello se sumaba la concentración de la propiedad rural, la desigualdad de los ingresos entre propietarios y trabajadores y también, el poco provecho de la mano de obra. Es por ello que se debe renovar la economía en atención, además, a la “menguante inflacionaria” (De Ramón, 2003) producto de la apertura del comercio exterior y la liberalización de los mercados, lo que trajo consigo que en 1962 se devaluara la moneda y que en 1963 la inflación llegara a un 45,2%. Con todo esto, se produce una migración masiva del campo a la ciudad, originando las llamadas “poblaciones callampa” y un sinnúmero de condiciones desfavorables para los nuevos habitantes ciudadanos. Dado el aumento de la población urbana se debieron tomar medidas sociales como, por ejemplo, el fortalecimiento del rol social y económico de sectores populares y la clase media a través de disposiciones como el aumento de la cobertura escolar², la primera reforma agraria, la reforma a la minería, la creación de la cédula única³, sumado a medidas anteriores como la ampliación del voto a mayores de 18 años analfabetos y el voto femenino (1949).

En términos sociales fue un período muy cercano a una “república” según

Armando De Ramón:

² Respecto a esto señala Cavallo y Díaz: “El 16% de los mayores de 15 años era analfabeto en 1960. La educación universitaria alcanzaba a apenas un 1,8% de los estudiantes, y la enseñanza media se limitaba al 23,9% (...) A fines de la década, la cobertura de educación primaria había llegado a 95%, desde el modesto 55% que tenía en 1960”. (2007: 18).

³ Papeleta de votación que terminó con el cohecho y que hizo que en 1964 se efectuaran las primeras votaciones “transparentes”, pues antes las papeletas eran de colores, cada candidato imprimía las suyas ergo se sabía por quién votaban las personas.

Queremos resaltar en este capítulo que en el período 1938-1973 existió en el país una verdadera república donde las libertades, pero al mismo tiempo el respeto a los derechos de las personas, pasaron a ser una realidad sentida y ejercida por todos los sectores del país. Muchos pensamos que esta etapa constituye el período histórico que, aunque teniendo muchos defectos y carencias, estuvo más cerca de la definición clásica de “república”, es decir, la forma de gobierno de los pueblos emanada de la plena participación popular, supremo ideal de todos los tiempos. (2003: 119).

De esta manera, el Estado se fue transformando en un promotor del bienestar social, invirtiendo mucho más del PGB en programas públicos, con lo cual también creció el aparato burocrático del Estado, teniendo mayor cantidad de funcionarios administrativos de áreas relacionadas con mejoras sociales y fiscales. La población que se vio beneficiada con estas reformas, fue la clase media y el segmento más organizado y/o sindicalizado de los sectores populares. Con todo esto, se favorecen los grupos más altos de la sociedad, pero los más modestos quedan fuera, es decir, se perpetúa una estructura social dispar:

No es eso todo, sin embargo. En el cascajo áspero de los hechos históricos, Chile ha demostrado ya suficientemente que se trata de una nación que avanza con un significativo desgarramiento social interno, que ha arrastrado a lo largo del siglo y medio o más. Por ello, siente, diagnostica y tiende a resolver sus problemas estratégicos desde perspectivas diferenciadas y opuestas, que no por ser más de una y no por ser opuestas son menos *reales*. Los estereotipos que sostienen la idea, la necesidad (y a menudo, solo el mito) de la ‘unidad nacional’ pueden ser, y de hecho son, menos reales que esas perspectivas. No lo son más las premisas teóricas que, a su vez, derivan en la propuesta de un ‘sistema único y autónomo de relaciones sociales’, capaz de anular la antigüedad del conflicto y la premodernidad de los actores sociales sin estatura nacional. La sociedad chilena se ha movido por décadas, es cierto, a lo largo de un mismo proceso factual, pero no constituye por sí un solo sujeto histórico, sino un abigarrado conjunto de actores sociales en pugna. Y esto no es un mito, sino un hecho indesmentible. El reconocimiento de los hechos históricos lleva a reconocer la fuerza de un hecho epistemológico: que, frente a los problemas trascendentes de la sociedad nacional, se han constituido y *valen* no solo una, sino diversas actitudes

epistemológicas abocadas a los problemas trascendentes de Chile, que coexisten en tensión dentro de ella. (Salazar, 2006: 29-30).

En este sentido, se entiende que la historia es una lucha constante de saberes entre algunos pocos ricos y los sujetos marginales, que poseen un conocimiento tan válido como el de las clases acomodadas, de la clase media o de los grupos sindicalizados. No obstante en este estudio, y siguiendo a Gabriel Salazar, este grupo minoritario es significativo al ser mucho más independiente y libre, probablemente por su pobreza, opresión y desviación del imaginario (aunque falso) de la nación. De manera similar a Salazar, Michel Foucault reflexiona en torno a estos saberes que están sometidos y que son huellas de una realidad específica:

En segundo lugar, cuando hablo de saberes sujetos entiendo toda una serie de saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores, por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido. Y la crítica se efectuó a través de la reaparición de estos saberes bajos, no calificados o hasta descalificados (los del psiquiatrizado, del enfermo, del enfermero, del médico que tiene un saber paralelo y marginal respecto del saber de la medicina, el del delincuente), de estos saberes que yo llamaría el saber de la gente (y que no es propiamente un saber común, un buen sentido, sino un saber particular, local, regional, un saber diferencial incapaz de unanimidad y que solo debe su fuerza a la dureza que lo opone a todo lo que lo circunda). (1996: 18).

La sociedad se manifiesta en el arte

Volviendo a la época en cuestión, en el ámbito cultural los '60 se caracterizaron por la masificación de la radio como medio de comunicación, y que al finalizar la década, alcanzó tres millones de receptores (Cavallo y Díaz, 2007: 18). Por ello no es de

extrañar el surgimiento de “La Nueva Canción chilena”, movimiento de inspiración en ritmos folklóricos (por ejemplo, de Margot Loyola, Violeta Parra y de poetas como Pablo Neruda), mezclado con nuevos instrumentos que abarcan todas las raíces latinoamericanas, creando melodías modernas y originales. Este movimiento no fue exclusivo de Chile, tuvo lugar en toda Latinoamérica, adquiriendo un importante compromiso social, respecto de las injusticias y la miseria. Algunos músicos, de manera individual apoyaron al gobierno de la Unidad Popular, no obstante como “conjunto” eran disímiles: “La Nueva Canción fue (...) uniforme en el sentimiento, en el corazón, en la ética, pero heterogénea en el plano de las ideas y afinidades político partidarias y, más importante aún, en el plano musical, en los instrumentos utilizados, en sus composiciones y en las corrientes sonoras que la habitaron.” (Subercaseaux, 2011: 233).

Muchos de los artistas no poseían estudios sobre música, no tenían organización como “movimiento” ni se limitaban a alguna región específica, pero estaban unidos por el afán de (re)descubrir las raíces latinoamericanas y por manifestar a través de su arte su compromiso social y político, es decir, estaban unidos en su “sentir”. Algunos artistas de este movimiento son: Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, Inti Illimani y Quilapayún. En relación a este posicionamiento ideológico Nelly Richard señala:

El “arte del compromiso”, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo. (Richard, 2015: s/p).

Este cambio que advierte Richard implica que los artistas comienzan a empoderarse y a pensarse como sujetos portavoces del pueblo y por ello, los agentes necesarios para crear una cultura popular capaz de dar cuenta de una identidad nacional que los incluyera. Respecto a esto, Patrice McSherry advierte en *La nueva Canción chilena* (2017) que:

La música ayudó a motivar y sostener la participación política y cultural de cientos de miles de personas, dándoles voz a las crecientes demandas sociales en Chile. El arte y la música de aquella época capturaron el *ethos* de los movimientos contrahegemónicos en expansión, los cuales desafiaban las relaciones de poder arraigadas en Chile, es decir, el sistema de poder dominante o hegemónico. (27).

Es por esta razón que muchos de los artistas de la Nueva Canción fueron reacios a ritmos exógenos como el *rock and roll* que venía a erosionar las raíces latinoamericanas o el folklore tradicional chileno de grupos como “Los Cuatro Cuartos” o “Los Huasos Quincheros”, pues dichas influencias reproducían una lógica que ya estaba instaurada en la sociedad: el abuso de poder, la inequidad social, los abusos y sobre todo la invisibilidad del pueblo o del campesinado; a diferencia de la Nueva Canción que era capaz de llegar a esos sectores y valorizarlos. Es el caso, por ejemplo, de las canciones *Arriba quemando el sol* (1962) de Violeta Parra, en la que la cantautora evidencia las deplorables condiciones de los trabajadores de las salitreras “Cuando fui para la pampa/Llevaba mi corazón/Contento como un chirigüe/ Pero allá se me murió;/ Primero perdí las plumas/ Y luego perdí la voz/ Y arriba quemando el sol./ Cuando vide los mineros/ Dentro de su habitación/ Me dije mejor habita/ En su concha el caracol”, para luego señalar que para ellos no existe la justicia “o a la sombra la justicia” y donde

finalmente “Paso por un pueblo muerto (...) /Enterraron la justicia, /Enterraron la razón.”, debido a que ya ni los mismos trabajadores están conscientes de la cruda realidad en que viven, en la que ni siquiera les alcanzan los recursos para alimentarse, a pesar del arduo trabajo diario. La canción *Plegaria a un labrador* (1969) de Víctor Jara obtuvo el primer lugar en el Primer Festival de la Nueva Canción en 1969 (McSherry, 2017: 205); a diferencia de la anterior posee un cariz esperanzador exhortando a los trabajadores a la unión “Levántate y mírate las manos/ para crecer estréchala a tu hermano./ Juntos iremos unidos en la sangre/ hoy es el tiempo que puede ser mañana.”, esto como forma de lucha social y a su vez emulando la súplica a un dios “Líbranos de aquel que nos domina/ en la miseria. /Tráenos tu reino de justicia/ e igualdad. (...) Hágase por fin tu voluntad/ aquí en la tierra. / Danos tu fuerza y tu valor/ al combatir.” De esta forma se prefigura la imagen del campesino como una persona que tiene en sus manos no solo el trabajo, sino también el potencial de cambio de su propia realidad al unirse a los demás y luchar por lo justo.

Para McSherry resulta iluminador el pensamiento marxista de Antonio Gramsci por cuanto permite entender de una manera más profunda este movimiento, pues él asume que las clases dominantes ejercen control no solo a través de las fuerzas de orden, sino también a través de la cultura (2017: 46). Esto permea la esfera intelectual, la escuela, la iglesia, la familia.

A diferencia de lo que ocurrió con la radio, la televisión tuvo un influjo más lento por la escasa variedad de canales y por el costo económico que implicaba adquirir

un dispositivo; esto cambiaría con el gobierno de Allende. A pesar de ello, esto no fue obstáculo para la formación audiovisual: “sin embargo, la creación de los tres primeros canales universitarios permitió que numerosos jóvenes se formaran en las técnicas y prácticas audiovisuales en los 60.” (Cavallo y Díaz, 2007: 19). Además de ello, los autores señalan que en 1960 había aproximadamente trescientas salas de exhibición que presentaban en su mayoría películas europeas y norteamericanas. De esta manera, en el cine ocurre un fenómeno muy similar al de la música: el “Nuevo Cine chileno”, un cine al servicio de las problemáticas sociales y políticas, como forma de concientizar a la sociedad: “Se vivirán momentos que luego asumiremos como históricos, que radicalizarán la política y la vida cultural. Cada quien tomará posiciones y algunos se harán militantes para hacer lo que parecía inevitable y necesario: la Revolución” (Trabucco, 2014: 111). Algunos de los memorables exponentes fueron: Patricio Kaulen, Miguel Litín, Aldo Francia, Helvio Soto y Raúl Ruiz.

Aldo Francia a través del cortometraje *La escala* (1964), muestra fragmentos de vida de sujetos anodinos, sus tragedias cotidianas en un Valparaíso que está alejado de la idea de progreso. Caracteriza la vida de sujetos minoritarios a través de la personificación de una escalera del cerro Larraín y de su “ojo”, lo cual evoca el episodio “La escalinata de Odessa” de *El acorazado Potemkin* (1925), no solamente por la escalera, sino por la pérdida del hijo que sufren los padres en el film chileno; un claro guiño con el bebé en coche que cae por las escaleras luego de que la madre fallece o con la madre que carga a su hijo muerto en la cinta de Serguéi Eisenstein. Además de lo

anterior, existe un punto de encuentro respecto de la voluntad comunicativa que poseen ambos soportes, Ascanio Cavallo y Antonio Martínez reflexionan en torno a la película rusa señalando que: “Eisenstein comparte el papel del sacerdote del *Potemkin*, que, en el suelo, abre, y cierra un ojo, como una metonimia del creador que dentro de la revolución se permite ser todavía más revolucionario” (Cavallo y Martínez, 2016: 37). De forma similar ocurre con el largometraje *Valparaíso, mi Amor* (1969), en clara clave intertextual con *Hiroshima mon amour* (1959) de Alan Resnais, basada en la novela homónima de Marguerite Duras. La película de Aldo Francia está inspirada en hechos reales y cuenta la historia de cuatro hermanos que quedan al amparo de la comadre de su padre, cuando este es sentenciado a más de cinco años de prisión por abigeato, acto cometido para poder alimentarlos. Es así como se muestra el descenso hacia los estadios más bajos de la sociedad por parte de estos niños quienes se ven impedidos de ayudar a la señora María en caso de asistir a la escuela. El film muestra la historia de cada hermano y cómo van sorteando las formas de subsistir: robando, mendigando, prostituyéndose. Todo ello termina con la muerte del más pequeño como símbolo de la falta de oportunidades y de la casi nula posibilidad de prosperidad para ellos, quienes a temprana edad se ven enfrentados a las inclemencias de la vida adulta y a la necesidad desesperada de sobrevivir sin padre ni madre en un mundo adverso. Respecto a la película Héctor Soto (citado por Trabucco) señala:

(...) La cinta tiene momentos gloriosos: Sara Astica, la madre, con el niño enfermo en una posta de Valparaíso, el funeral del niño en un cementerio del cual se divisa el mar, la actuación de los menores, el hundimiento final en el Yako, (un tugurio subterráneo del puerto que era legendario) y un final un tanto abierto

que deja espacio suficiente para entender cómo el entorno tragó literalmente a esa familia, en un desenlace que es triste y hasta trágico, pero que la cinta asume con algún grado de esperanza y candor (Trabucco, 2014: 227).

Esta obra cinematográfica tiene claras influencias del neorealismo italiano, en tanto busca mostrar realidades humanas alejadas del realismo clásico para mostrar experiencias de vida más auténticas, en contextos reales y localizables, de ahí que: “El principal personaje es la ciudad de Valparaíso, con sus habitantes, cerros, ascensores y estrechas calles” (Trabucco, 2014: 226).

De similar manera ocurre con la película *Largo viaje* (1967) de Patricio Kaulen, película ganadora del Primer Premio en el Festival de Karlovy Vary, junto con *A sangre fría* de Richard Brooks, basada en la novela de Truman Capote (Trabucco, 2014: 180). La cinta presenta la historia de un niño que se ve enfrentado a la muerte de su hermanito recién nacido. Durante el velorio, se les quedan las “alitas” en casa y el niño, con la esperanza de que su hermanito pueda ir al cielo, recorre las calles y barrios de Santiago desesperadamente con tal de poder devolvérselas, para que así pueda descansar. En este periplo, donde algunos niños le quieren quitar las alas para hacer volar un volantín, o donde otras personas las toman sin saber la importancia que revisten para el protagonista, este va descubriendo un Santiago distinto, de niños que han perdido la inocencia, por ejemplo, al tratar de matar a piedrazos a una paloma, robando y/o embriagándose; una ciudad de peleas entre bandas rivales, de prostitutas, sexo y violencia. En este descubrimiento de Santiago, finalmente perderá las “alitas” quedando sin la esperanza de que su hermanito vaya al cielo y aún más: lejos de su propio hogar.

La película *Tres tristes tigres* (1968), de Raúl Ruiz es una adaptación del drama homónimo de Alejandro Sieveking que el cineasta decide hacer luego de ver el montaje teatral (Trabucco, 2014: 228). El argumento se centra en Tito, un provinciano que llega a Santiago quedando bajo el mando de Rudy, un negociante de autos. Durante un fin de semana, mientras Rudy espera que Tito llegue con unos documentos para cerrar una venta, este se divierte con Amanda, una estriptisera que en los ratos libres trabaja de prostituta. Luego, un profesor se une a la juerga. Así, los personajes se dibujan a través de un lenguaje vernacular que los hace fácilmente reconocibles mientras merodean las calles, los bares y hoteles de Santiago. La cinta, al igual que los otros films mencionados muestra la desigualdad social y las injusticias. Es por ello que Ruiz cambia el final (pues en la película Tito se rebela ante los abusos, no así en el drama de Sieveking) e introduce personajes desesperanzados y sin rumbo, como forma de mostrar los testimonios de la crisis de una época.

La literatura y la cuestión generacional

En términos literarios el corpus de este estudio se inscribe tanto en la “Generación del ‘38” como en la “Generación del ‘50”, según los factores cronológicos. Esta última generación buscaba la superación del criollismo de la generación anterior y planteaba una actitud mucho más escéptica frente a las problemáticas sociales. Sus influencias se basaron en los estudios del psicoanálisis de Sigmund Freud, en la literatura norteamericana, la novela rusa y el existencialismo. Algunos representantes de

ella fueron Claudio Giaconi, Jorge Edwards, Enrique Lafourcade y José Donoso. Su gestación estaría marcada por cuatro hitos fundamentales a juicio de Eduardo Godoy (1998): la publicación de la *Antología del Nuevo Cuento chileno* (1954), a cargo de Enrique Lafourcade que aúna cuentos con problemáticas similares; dos publicaciones de colecciones de cuentos, en 1952 Jorge Edwards edita *El patio* y en 1954 Claudio Giaconi publica *La difícil juventud*, ambos catalogados como escritores de literatura sin esperanza. Luego, entre 1956 y 1958 se publican una serie de novelas como: *Coronación* (1957) de José Donoso, *Islas en la ciudad* (1958) de María Elena Gertner, *Para subir al cielo* (1958) de Enrique Lafourcade, entre otras. El cuarto hito, a juicio de Godoy, corresponde a los encuentros literarios de 1958 en la Universidad de Concepción, donde Giaconi lee “Una experiencia literaria”, texto que resulta ser un manifiesto generacional⁴. La visión radicalmente distinta respecto al quehacer literario llevó a una serie de controversias y discusiones que llegaron a su cénit en 1959, cuando Jorge Iván Hübner publica en el periódico conservador *El Diario Ilustrado* una crítica a Giaconi, Donoso y Lafourcade:

En todos ellos (...) hay una serie de elementos comunes: filosofía subyacente o manifiesta de la desesperanza; ambiente pagano, materialista, a veces abyecta sordidez; predilección por las miserias humanas (ebrios, delincuentes, meretrices, afeminados), y afán realista que se solaza en las escenas chocantes y las palabras soeces. (Godoy, 1998: 370).

⁴ Giaconi, Claudio. Una experiencia literaria. Revista *Atenea*. Concepción: La Universidad, 1924- v., n° 380-381, (abril-sep. 1958), p. 282-289.

Esta discusión continúa y permea la esfera pública haciendo que se dialogue en torno a la literatura generando que en la década del '60 se sumen nombres como Miguel Arteche, Enrique Lihn, Jorge Teillier y Egon Wolff. Se ha optado por enfatizar la crítica de Hübner dada su estrecha cercanía con las novelas que competen este estudio, a pesar de que esta Generación ha pasado a la posteridad con rasgos como:

La tónica asocial, cosmopolita y europeizante de las problemáticas muestra una actitud descanonizadora de la generación neorrealista, dándole énfasis al buceo psicológico y a los sentidos superpuestos que tienden a configurar una imagen del ser inabordable en su infinitud última y complejidad variable, concentrándose en el individualismo, el escepticismo, el absurdo. Por ello, las identidades destacadas son la identidad burguesa individualista y la existencialista religiosa o agnóstica. (Carrasco, 2008: s/p).

No obstante lo anterior, el corpus guarda un estrecha filiación con la Generación del '38 que emerge marcada por la escisión del discurso nacionalista integrador que promovía la cohesión social a través de la homogeneización, o sea, de una sola cultura que por lo mismo es incapaz de “ver” a los sujetos y que termina fracturada. Al respecto Cristián Montes reflexiona:

En oposición a este paradigma social y discursivo, la narrativa del 38 se erige como el diseño negativo de tal pretensión unificadora. La imagen hermenéutica del mundo se traduce en la representación de la ciudad de Santiago como una entidad compartimentalizada, donde determinados sectores no parecen formar parte de un Chile en vías de modernización; ciudad de castas y clases sociales en abierta disputa. De esta forma, la comunidad imaginada por el discurso nacionalista de las primeras décadas revela su contracara y su fractura interior, mostrando al ser humano acosado y en lucha con diversas formas de opresión, fundamentalmente social y política. (Montes, 2008: s/p).

Esta generación estuvo dividida en dos grupos: el primero vinculado al realismo y al regionalismo, con un claro sentido de denuncia y de lucha por las reivindicaciones sociales, a través de autores como Nicomedes Guzmán y Francisco Coloane y el segundo, mucho más vinculado al surrealismo y al creacionismo, ejemplo de ello son Teófilo Cid y Braulio Arenas.

La generación neorrealista de 1942 representó la profundización de algunos aspectos de la anterior, pero también un fuerte sentido crítico, polémico, que muestra un mundo urbano, moderno, deshumanizado, a través de sus aspectos violentos, grotescos, horrorosos, repugnantes, marginales, de sus conflictos de clase, denuncias de injusticias y esfuerzos por modificar su estructura social. En otras palabras, una actitud rebelde y crítica ante las convenciones naturalistas de la literatura y las condiciones sociales del país. (Carrasco, 2008: s/p).

Así, la filiación anacrónica de las novelas de este estudio a la Generación del '38 hacen de ellas un corpus epigonal, dado que es ineludible su relación con dicho movimiento, con la "Nueva Canción chilena" y el "Nuevo Cine chileno", pues se preocupan de problemáticas sociales y políticas, vinculándose al criollismo el cual relevó el lugar del obrero y el campesino en tanto sujetos comunitarios.

El afán de esta lectura no es ni utilizar estrictamente el método generacional ni posicionar el corpus en una determinada generación, sino contextualizarlo en el momento en que surge, relacionándolo con textos coetáneos y a su vez dilucidar elementos que lo hermanan a determinados movimientos, pero atendiendo a los rasgos que lo particularizan y que lo hacen distanciarse de las generaciones mencionadas, así como de los movimientos aludidos.

Todo esto como forma de dar luces sobre un conjunto de obras y de autores que han estado escasamente presentes en los estudios de literatura chilena y que si bien, no son equiparables en términos de creación estética a Carlos Droguett o José Donoso, sí son una selección que necesita salir de las sombras para visibilizar la realidad del grupo que representan. Asimismo, se plantea que los rasgos generacionales no son decisivos para este estudio, dado que el tema común de las cuatro novelas da cuenta de rasgos preponderantes que los reúnen y que en esencia no se identifican con las generaciones mencionadas.

El presente estudio propone leer *Chicago chico* (1962) de Armando Méndez Carrasco, *El río* (1962) de Alfredo Gómez Morel, *Los amantes del London Park* (1960) de Luis Cornejo Gamboa y *Esto no es el paraíso* (1965) de Luis Rivano Sandoval, novelas/autores que con el pasar de los años han ido desapareciendo del catálogo de literatura chilena de la década del '60. De esta forma, es necesario rastrear información de los autores para luego atender a los rasgos internos que particularizan estos textos y que los configuran con una determinada sensibilidad en relación a las temáticas expuestas.

En las últimas décadas ha habido un interés por estudiar literaturas “menores o subalternas”, prueba de ello es *Clásicos de la miseria*, de Rodrigo Carvacho Alfaro (2016), quien estudia a estos cuatro autores entendiéndolos como un circuito literario independiente y rechazado por el canon. Es por ello que se centra en la figura autorial y someramente en sus temáticas, como forma de dar pie a un estudio que analice el

discurso único presente en el corpus. Otros acercamientos lo constituyen los artículos de Manuel Vicuña (2014) “Un príncipe del hampa” en *Fuera de campo*, referido a Alfredo Gómez Morel, donde se rescata de manera muy poética su obra y figura. Asimismo, el texto de Daniel Rozas (2016) “La invención de Morel” en *Habitantes de los bordes*, referido al mismo autor y donde a través de la recopilación de entrevistas hacia ciertos personajes vinculados al escritor se va configurando la imagen del mismo. Este interés también ha suscitado tesis de grado como la de Roberto Flores *Voces periféricas* (2006) disponible en el repositorio de la Universidad de Chile, centrada en lo marginal, en Armando Méndez Carrasco, Luis Rivano y Luis Cornejo. De igual forma la tesis de Gonzalo Sanhueza *En torno al sujeto Gómez Morel* (2011), disponible en la misma ubicación, se refiere a la temática y aspectos individuales de la novela *El río*. Además de esto, la reciente Premio Nacional de Literatura Diamela Eltit, escribió un artículo para *The Clinic* titulado “Literaturas de la sobrevivencia” (2010), donde de manera muy sucinta, pero lúcida establece una conexión en la novela que quizás marca un hito respecto a un personaje de los bajos fondos: *Lazarillo de Tormes* vinculándolo con el quehacer de Méndez Carrasco.

Todo esto, sin mencionar, por supuesto, los prólogos a las diversas ediciones de *El río*, que cuentan con apreciaciones de Pablo Neruda, de Alberto Fuguet (2007) para la edición de editorial Sudamericana donde se bautizó a Gómez Morel como un “clásico de la miseria” o la más reciente de Alejandro Valenzuela (2012) para editorial Tajamar.

Igualmente, Luis Valenzuela⁵ advierte que se trata de una narrativa que inserta a sus contradictorios personajes en un espacio de miseria material o existencial y que están de alguna forma a la deriva: “Desde esta condición articulan una tensión del tiempo que viven y padecen, como posibilidad de salida, respiro vivencial o simplemente de caída final.” (2019, s/p).

Esta forma de posicionarse frente a estas temáticas y reivindicarlas ha devenido en un vuelco hacia estos autores y por ello han surgido dos proyectos audiovisuales próximos a concretarse: la serie *Marginales* (2018) de Juan Luis Tamayo, la cual constará de cuatro capítulos, cada uno de ellos dedicado a los autores que componen esta investigación y también el documental “La invención de Morel” (a estrenarse el 2019) dirigido por Daniel Rozas y Héctor Vera; centrado en la figura de Alfredo Gómez Morel. Además, en noviembre de 2018 editorial Tajamar lanzó la novela gráfica de *El río* con guion y dibujos de José Gai⁶. Esta edición resulta curiosa: los dibujos son convencionales, haciendo pensar que es una forma de acercar el texto al público lector, no obstante no presenta un prólogo que le haga justicia ni al autor ni a la obra.

Finalmente, a través de esta nueva mirada han surgido textos como la novela de Simón Soto *Matadero Franklin* (2018), que rescata un barrio particular de Santiago, la vida de los matarifes y la historia del Cabro Carrera. También el fotolibro de Lucas Urenda *Ser invisible* (2018)⁷, que obtuvo mención de honor en los "Monovisions

⁵ *Historia crítica de la literatura chilena*, LOM (inédito). Borrador facilitado por el autor.

⁶ Ver anexos.

⁷ *Ibidem*.

Photography Awards 2018", London UK y que muestra fragmentos de la vida cotidiana de Tito (46) y Gastón (26), dos amigos y habitantes de las riberas del Canal San Carlos unidos por su adicción a la pasta base. El libro, que si bien está dedicado a la fotografía, plantea una reflexión crucial para este análisis:

¿Qué pasaría si pudiéramos adentrarnos en la vida cotidiana de alguna de estas personas? ¿Qué pasaría por nuestras mentes si pudiéramos ver sus andanzas, acercar la vista a las marcas del tiempo en sus cuerpos, conocer aunque fuera solo una pequeña parte de su pasado? ¿Seríamos capaces de aceptarlo? ¿Seguiríamos observando -o evitando- con los mismos ojos? (Urenda, 2018: 6).

Con ello, se propone mirar de otra forma lo que se ha tachado de “marginal”, “de los bajos fondos”, “miseria” y observar lo que estos autores compusieron a través de las novelas, y así indagar en los puntos de encuentro y desencuentro de sujetos que al igual que Gastón y Tito, no buscan ni quieren ser otra cosa que lo que son. Este estudio no pretende equiparar este corpus a la consagrada novela chilena, ni imbuirla forzosamente de rasgos estéticos, de los cuales muy probablemente carece, sino mostrar un cariz de la realidad que no resulta cómodo ver, que se aleja de la belleza, de lo sublime y se acerca a la herida abierta, a “lo feo”, a lo que preferimos no ver, que evitamos, porque molesta, pero que finalmente es una parte indisoluble de lo bello. Es un discurso que construye un relato que da cuenta de una realidad de sujetos concretos y que además signa un conjunto de autores y obras con problemáticas afines.

Armando Méndez Carrasco: el médico de almas

Armando Méndez Carrasco (1915-1984) vivió en Valparaíso y Santiago. Durante diez años fue carabinero, terminando su carrera como cabo escribiente. Este oficio, que se replicará en Rivano (y sus personajes) es tangencial pensando en el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, debido a que su triunfo electoral en 1952 coincide con la primera elección presidencial en la cual las mujeres pudieron sufragar, las cuales en su mayoría le dieron su preferencia (Moulián, 2006: 157), posiblemente porque representaba una imagen de seguridad y fortaleza, a pesar de que su gobierno fue un desastre.

Méndez Carrasco, el “Cachetón pelota”, también utilizó el pseudónimo de Juan Firula y escribió relatando una realidad que él conocía de cerca: el cerro el Litre de Valparaíso, la noche santiaguina y el jazz. Fue campeón de swing y él mismo mencionó que no le gustaban las mujeres “correctas”, que conoció de cerca a los “pelusitas” del Mapocho, que es un “playboy pobre” y un “médico de almas” (*LUN*, 14 de diciembre de 1979).

Las frases anteriores, en apariencia simples, develan una conciencia particular a la hora de escribir: se muestra una realidad de personajes que transitan por los subterráneos de la ciudad, algunos en lugares marginados, otros sencillamente no se dejan ver. La particularidad de Méndez Carrasco radica en haber sido parte de este

mundo por su oficio de carabinero, por su afición al jazz y al swing, parroquiano de los salones de baile y cafés de aquel Santiago donde él asegura haber escrito la mayor cantidad de sus obras y por lo mismo haber sido apodado el “Victor Hugo” (*El Mercurio de Calama*, 26 de abril de 1982), y también por haber sorteado una auspiciosa relación con la cáfila hampona, dado su jovial carácter. La autoafirmación de ser un “médico de almas” cristaliza (consciente o inconscientemente) con los planteamientos de Gilles Deleuze sobre la literatura como salud, la escritura y la visión del escritor como un médico de sí mismo y del mundo (Deleuze, 1997), esto converge con lo manifestado por Juan Firula en dicha entrevista⁸, pues denuncia que la Junta Militar lo censuró por “coprolático”, pero ese era el lenguaje que necesitaba utilizar para mostrar el mundo que conocía, del mismo modo que lo plantea el teórico francés para quien el escritor descompone/destruye su lengua materna y crea una nueva. Para Méndez Carrasco no se puede escribir de lo desconocido, por ello las críticas desfavorables aumentaron su “fama” como un escritor que se mueve dentro de esferas no convencionales. Posteriormente se radicó en EE.UU., donde se dedicó a la pintura, visitó Chile, pero murió en Los Angeles.

Escribió profusamente novelas y artículos, en 1962 publicó la novela *Chicago chico*, la cual tuvo éxito y fue ampliamente reeditada; esta novela presenta la historia de Fernando Escudero, alias “Chicoco”, quien tras la muerte de su padre decide seguir sus pasos y comienza a frecuentar clubes nocturnos donde se reúne la cáfila hampona

⁸ Realizada por María Angélica de Luigi.

santiaguina. Escudero comienza una escalada profunda de descenso hacia la noche, la cual lo hace vender sus pertenencias y las de su madre. Todo esto desencadenará el abandono de su esposa, la tutoría impuesta de su hijo y una promesa de emplearse como carabinero.

Alfredo Gómez Morel: la *vita flumen* de un escritor al borde

Alfredo Gómez Morel (1917-1984) fue un escritor y delincuente internacional. Su vida y escasa obra han suscitado diversas opiniones y mitos en torno a su figura, que resulta indisoluble de sus escritos. Si se pudiese englobar en una palabra la vida de este personaje sería una aporía; hijo ilegítimo de un diputado y una prostituta, fue abandonado por ella en un orfanato en San Felipe⁹, del cual se escapó llegando a la casa de doña Catalina Oliva de Osorio (Rozas, 2016: 55), desde donde años más tarde su madre lo iría a buscar para llevarlo a Santiago. Ya en este momento de su vida Luis abjuraba de la religión, pues había vivido en carne propia los maltratos físicos y vejaciones emocionales por parte de los miembros de la iglesia, no obstante, después vendrían momentos aún más cruentos. Este viaje a Santiago implicó conocer el único espacio en el cual él se sentirá a gusto: el río, un espacio donde existe la esperanza del compañerismo, del amor, a pesar de no estar exento de estrictas reglas y códigos de conducta. Su madre, antes de viajar lo plaga de ilusiones que hacen que como niño

⁹ Biografía relatada por Gómez Morel a revista *Paula*. Santiago: E.P.S.A. Editora de Revistas, 1968- (Santiago: Lord Cochrane) v., no. 101, (1971), p. 100.

acepte irse; sin embargo estas promesas nunca serían cumplidas, sino todo lo contrario, al lado de su madre Alfredo conoció los maltratos físicos y psicológicos de quien debiese brindarle el primer amor. Conoció el rechazo y entendió que debía buscar su propio lugar en el mundo, que él avizoraba en las aguas harapientas del Mapocho junto a los “pelusas”, quienes lo bautizaron como Toño. Empezó de esta forma su propia emancipación de la vida y la sociedad, renegando de los valores cristianos y de la conducta esperable para insertarse en la comunidad; sobreviviendo a través del ardid que la vida le enseñó a tener, luego de ser víctima de las vejaciones de la madre, de los sacerdotes sodomitas, mientras se formaba con los hampones de mayor alcurnia. Así fue aprendiendo el decálogo del “choro” y logró obtener un sitio no solo dentro del río, sino del mundo delictual internacional. Posteriormente viajó a Perú, Colombia, entre otros países, participando y liderando bandas criminales, lo cual sumó más de doscientas condenas a su haber. Mientras cumplía una condena en Bogotá, ganó un premio de poesía que le brindó otra arma a su favor: las letras.

Su novela más conocida es *El río*, la cual escribió mientras cumplía una condena en la cárcel de Valparaíso; el mismo Gómez Morel cuenta, a modo de aumentar uno más de los mitos, que la versión original habría tenido mil doscientas páginas y que la habría escrito dieciséis veces antes de publicarla. Este hecho viene ligado a la amplia cantidad de ediciones que tuvo, a la edición en francés por la editorial Gallimard, a la comparación con autores como Jean Genet e incluso al reconocimiento del propio Sartre de su novela. Como buen “pelusa”, Alfredo Gómez Morel quiso utilizar esta cualidad

desplegada en su primera novela y lucrar hasta donde pudiese: publicó una segunda parte *La ciudad*, la cual no tuvo ni un ápice de la recepción de la primera, frente a lo cual el autor argumentó haberla escrito en un tiempo irrisoriamente mínimo. Posterior a ello se encuentra *El mundo*, editado en 2012 por Tajamar; el autor constantemente mencionó que su obra era una tetralogía que finalizaba con *El regreso*, sin embargo hasta el momento esta novela solo reside en el imaginario de Gómez Morel.

Volviendo a la aporía planteada en un comienzo, es curioso pensar a un autor de este talante, siempre buscando pertenecer a un lugar y ser reconocido: al río, a la escena literaria, a su familia. Pero que sin embargo siempre reniega: sabe que debe vivir con lo que implica el rechazo del padre, la imposibilidad de ser reconocido por él y a su vez, con la inviabilidad de ser más amado que uno de los clientes de la madre; se reprime constantemente el anhelo de robar, tanto así que tenía callos en sus manos, porque quería insertarse en la sociedad a través de las letras, a pesar de saber que era inadmisibile. Finaliza su vida sumido en el vicio del alcohol, ofreciéndose para dar clases de escritura¹⁰, solicitando pensiones de gracia, rogando al estado que lo tuviera en consideración por haber legado obras consideradas importantes por los europeos, llegando al extremo de solicitar al gobierno militar una pensión de gracia a cambio de su beneplácito. Daniel Rozas (2016) señala que el mito decía que se fue a morir al Mapocho, pero que su final fue igual de desolador que el resto de su vida: falleció en La Pintana y durante varios días estuvo a la espera de ser reconocido y de que alguien

¹⁰ Ver anexos.

pagara el entierro. Gómez Morel murió resentido esperando la película de su libro, la promesa de Sartre, y sobre todo sabiendo que la rabia y la envidia que lo acompañó durante toda su vida por no tener lo que él creía propio, lo hacían un testigo de lo que ocurría en la sociedad a tantos Alfredos que transitan entre las sombras de una ciudad que invisibiliza lo que le conviene no ver. A esta marginación se suma el hecho que rescata Daniel Rozas referido a que su lápida lo consigna como Luis Gómez Morel; es decir, nunca pudo ser él mismo.

En 1962 publica *El río*, debido a que el psiquiatra de la cárcel de Valparaíso, le recomendó escribir sobre su vida como forma de terapia. La novela es autoficcional: relata la vida de Toño y las peripecias que vive desde su primera infancia, su llegada a Santiago, sus idas y escapadas de los reformatorios, sus ansias de pertenecer a los “pelusas” del río y finalmente su configuración como “choro”.

Luis Cornejo: el olvidado

Luis Cornejo Gamboa (1924-1992) fue obrero y baldosero, debió interrumpir sus estudios secundarios por razones económicas, retomándolos posteriormente; realizó cursos vespertinos en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Después se dedicó al cine, disciplina a la cual dedicó la mayor parte de su vida, llegando incluso a pertenecer a la reconocida empresa cinematográfica Chile Films. Formó parte de variados movimientos culturales de la época, se adscribió al partido Comunista, actuó en obras de teatro, escribió guiones y trabajó en publicidad.

En términos literarios, su colección de cuentos *Barrio bravo* (1955) gozó de la crítica positiva de Alone. María Eugenia Brito, citada por Cavallo y Díaz, señala que Cornejo muestra en su literatura y en su cine “una épica de la derrota, que a la manera de una cámara cinematográfica, abre el cuerpo social, señalando sus espacios heridos, sus roturas, sus enfermedades, sin el gesto sublimante de la piedad” (2007: 223). Cornejo al igual que los demás autores escribe de lo que conoce de cerca, sin embargo su personalidad se diferencia de los demás debido a que si bien en él se muestra una realidad descarnada, se prefigura menos disidente e incluso querido por sus compañeros de trabajo en cine (Trabucco, 2014: 153). Autoeditó libros y vendía sus producciones en la Plaza de Armas de Santiago, fenómeno que no es del todo extraño considerando que para aquel tiempo la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones era un monopolio y era difícil adquirir papel, no así imprimir. Muere en la misma ciudad que lo vio nacer, aquejado de cáncer.

Los amantes del London Park publicada en 1960, fue su primera novela y cuenta la historia de Pedro, Ruiz y Rosalía; los dos primeros son trabajadores del “London Park”: un parque de entretenimientos que al momento del inicio de la novela está cerca de Valparaíso. Pedro es mecánico y trabaja en la rueda “Chicago”, es alcohólico, agresivo y está hastiado de su empleo; tanto así que manifiesta sus deseos de quemar el parque. Rosalía es una prostituta acostumbrada a los lujos y comodidades. Un día conoce a Pedro y se enamoran, así comienzan una fatídica historia de amor.

Luis Rivano: el cínico

Luis Rivano Sandoval (1932-2016) nació en Cauquenes, en el seno de una familia numerosa; al no terminar sus estudios secundarios ingresó al servicio militar y posteriormente a Carabineros, donde permaneció por once años hasta ganar un concurso literario que le permitió publicar *Esto no es el paraíso*. La institución le solicitó censurar algunos fragmentos, ante lo cual el joven Rivano se negó y, por lo mismo, fue expulsado de la entidad. Posteriormente, se dedicó a ser librero y escritor. Según él mismo afirmó la experiencia vivida en Carabineros fue la que lo nutrió para poder elaborar su obra. Sus personajes son en su mayoría carabineros, prostitutas y mostaceros, quienes a través de un lenguaje procaz, denuncian una realidad que está latente. El mismo Rivano se consideraba dentro de un circuito alternativo y se sentía orgulloso de poder autoeditar sus libros. Esto lo justificaba debido a la denuncia social que se configura en estos y que habría hecho que las editoriales de mayor prestigio no quisieran editarlo. En este mismo sentido, él se sabe un cínico al conocer una realidad desde dentro y mostrarla, haciendo uso de ella, pero sin dejar de estar inserto, puesto que no se podría hacer crítica social si se es foráneo a un escenario concreto.

Esto no es el paraíso (1965) relata la historia de tres carabineros que son amigos: Flores, Hidalgo y Guerra. Flores es irreverente e hilarante, parece no importarle nada y busca divertirse; Hidalgo es un poeta frustrado que vive deseoso de recuperar su infancia perdida y con ello encontrar un amor significativo y Guerra es un idealista que quiere superar su soledad a través de la redención de una prostituta. La novela culmina con

Flores configurándose igual que sus superiores; Hidalgo sin haber sido capaz de renunciar a la institución y aún anhelando un amor y Guerra decidiendo redimir a su propia esposa, pese a no amarla.



CAPÍTULO II: “REALISMO FEO”

*Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau,
que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux,
le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.*
Victor Hugo

De la misma forma en que emergieron, estos autores se fueron borrando del panorama literario chileno hasta prácticamente ser invisibles. Probablemente, porque tanto los personajes disidentes como el lenguaje procaz y las acciones se escapaban del marco axiológico del lector (Foucault: 2009) y se prefirió silenciar aquellas voces que no resultaban ser las más ejemplares o idóneas respecto de la norma de conducta que los hubiese convertido en sujetos productivos, dóciles o útiles: son desviados, anormales, capaces de presentar sus propias miserias, sus auténticas realidades, alejadas de una vida edificante y dirigidas hacia la mera fugacidad del presente. Pero lo que está invisible está en la constante dialéctica de la presencia/ausencia, de ahí que sea necesario visibilizarlo a través del arte sin dejar de considerar los aspectos ya referidos por los autores mencionados, pero intentando pesquisar el alcance de las fluctuaciones de las voces narrativas, el mundo representado, los espacios aludidos y las huellas intertextuales; todo lo cual hace particulares estas obras y agrupa a sus autores en el contexto específico anteriormente pormenorizado.

Desde la primera lectura a estas novelas, disrumpe la sordidez de los ambientes en los que se desenvuelven los personajes: lugares sombríos, siempre en los bordes de las ciudades y sobre todo un lenguaje soez y vernacular que retrata el mundo de la miseria, del hampa santiaguina, de los “pelusas” del Mapocho, de las prostitutas y también de los carabineros. Imágenes que quedan sin duda reverberando en nuestra memoria como las enfermedades de las prostitutas, el femicidio, la erotización de la madre o el hecho de vender todas las pertenencias materiales para poder ingresar a un ambiente, son solo algunos rasgos que nos presentan estas novelas. Quizás por ello durante tanto tiempo han sido miradas como un circuito menor no solo en calidad literaria, sino también en la autenticidad del mundo que presentan, pues se ha preferido verlas como algo extravagante que dista de la realidad y de lo que pudiese suceder, por ejemplo, en Santiago. Estos elementos aportan un valor único al corpus, que le otorga un particular valor estético a las novelas, pues se está representando lo que antes se había obviado, para Jacques Rancière “(...) es porque lo anónimo ha devenido un tema del arte que su registro puede ser un arte. Que lo anónimo sea no solo susceptible de arte sino portador de una belleza específica es algo que, caracteriza en sí mismo al régimen estético de las artes (...)” (2014: 50). Entendiendo este valor como un saber que es único, que recorre y permea las cuatro novelas que competen a esta investigación, ingresando a un mundo que parece oculto a la vista común, pero que existió, existe y seguirá existiendo.

En este sentido, hemos optado por el concepto de “realismo feo”, acuñado desde

Karl Rosenkranz en *Estética de lo feo* (1853)¹¹. Esta idea asume que se trata de una literatura realista, es decir, que representa y/o imita la realidad, buscando la verosimilitud, pero perfilada a través de lo repugnante, lo cínico, lo abominable. Ello, debido a que esta cualidad está presente en el entorno que circunda a los personajes y le otorga autenticidad a estos discursos, materializando sus visiones de mundo, las que distan considerablemente de lo “razonable”. Al respecto señala Foucault: “Más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la ‘infamia’, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado” (2006: 137).

Para Rosenkranz es necesario reflexionar en torno a este elemento por cuanto lo concibe como una parte de la realidad humana inherente a su existencia y conciencia:

El infierno no es sólo ético y religioso, es también estético. Estamos inmersos en el mal y el pecado, pero también en lo feo. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal ríe sardónicamente enseñándonos los dientes. Y es a ese infierno de lo bello al que queremos descender. (...) (1992: 53).

Lo “feo” coexiste con lo bello, constituyendo un entramado complejo que no se debe elidir: “Mas lo feo es inseparable del concepto de lo bello, pues éste último lo contiene constantemente en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto.” (1992:54), en tanto el arte debe poseer la libertad para representar la realidad, es decir, un saber (Foucault: 1996). Para el teórico

¹¹ Para efectos de este estudio se considerará solo la parte inicial de la propuesta de Rosenkranz, entendiendo lo feo de manera genérica sin ahondar en las taxonomías particulares. Las citas corresponden a la edición de 1992.

alemán, este rasgo no puede ser abstracto¹²; en consecuencia, la novela como género burgués da cuerpo a “lo feo”, por ejemplo, al analizar el comportamiento cada vez más inmoral¹³ de los personajes.

En este sentido es preciso advertir que para efectos de esta investigación, se está considerando el concepto de literatura de Terry Eagleton (1997), esto es, un posicionamiento crítico, dado que el corpus hace un uso específico del discurso con lo cual busca presentar un testimonio de vida de sujetos liminares: “Así pues, la idea general es que un mismo fragmento idéntico de lenguaje puede ser ideológico en un contexto y no en otro; la ideología es una función de la relación de una manifestación con su contexto social.” (28-29). Este diálogo con la realidad social concreta se sustenta a través del uso estético que hacen las voces narrativas que no buscan reivindicarse, pero sí evidenciar un cariz de la sociedad:

Si una obra literaria elige destacar imágenes de degradación humana, sería inútil denunciar esto como algo incorrecto. Pero sin duda, esta caridad estética tiene sus límites. (...) Una visión del mundo tenderá a exhibir un cierto ‘estilo’ de percepción que no puede en sí misma considerarse verdadera o falsa. (45-46).

Retomando el concepto y bajo la concepción de Rosenkranz introducir “lo feo” es ineludible para el estudio del arte, puesto que es una manifestación sensible del mal y, por tanto, es una resistencia al orden del mundo. Finalmente existen dos ideas claves: por un lado que lo feo no es independiente de lo bello y, por otro, que el arte debe

¹² Esta idea implica que no podría hablarse de una “estética de lo feo”, por ejemplo, en pintura no figurativa.

¹³ De acuerdo al marco axiológico imperante para los lectores de la década del ‘60.

mostrar la libertad, por eso debe aspirar a lo bello/feo artístico. En este sentido, la poesía (*poiesis*) expresa de modo más adecuado la esencia del espíritu, la libertad de expresar ideas en su totalidad. Por lo mismo, en este estudio el género novelesco se considera apropiado para el análisis, al ser un género que expresa las profundas relaciones contradictorias que conforman la esencia de lo humano.

Antes de ahondar en las reminiscencias que este concepto conlleva en relación a las novelas, es preciso visualizar los lindes de “lo feo” con el movimiento naturalista o con lo grotesco. “Lo feo” debe ser asumido mediante el tránsito de lo bello hacia lo cómico¹⁴; concepto que permite que lo feo sea superado, es decir: se sublima y recupera su libertad. En consecuencia, se diferencia de los preceptos del naturalismo, en tanto para Rosenkranz su concepto debe ser elevado a través del humor¹⁵ para cristalizarse: “Todo lo cómico incluye en sí un momento negativo con respecto al puro y simple ideal, pero esa negación queda reducida a apariencia, a nada.” (1992: 56-57); en cambio el naturalismo entrega un recuento o pauta de conducta que determina el actuar de los sujetos.

Respecto del grotesco, Wolfgang Kayser (1964) señala que implica la sorpresa, lo repugnante y la carcajada ya que deforma, o sea, hiperboliza lo feo. Así, se produciría una risa satírica, es decir, una respuesta corpórea que alejaría la realidad respecto de lo aludido, produciendo un distanciamiento. Sin embargo, si se considera la perspectiva de

¹⁴ Que se da a través de lo feo, en tanto esta idea es su contradicción y por ello, la fealdad está presente como negación de lo bello.

¹⁵ Entendiendo humor en un sentido laxo como sinónimo de lo cómico, asunto sobre el cual Rosenkranz no ahonda y que para efectos de esta lectura se asumirá indistintamente.

Bajtín¹⁶ (1998b), para quien lo grotesco degrada,¹⁷ produce una risa que se transforma en una celebración de la vida, puesto que libera de prohibiciones y prejuicios. Transpolando estas ideas bajtinianas de la risa hacia “lo feo” de Rosenkranz, se obtendría que la comicidad se manifestaría en una risa restringida, de carácter ambivalente¹⁸, que libera la conciencia de fingimientos, y que por lo tanto, es una respuesta más psíquica y reflexiva (a pesar de que también puede desencadenar una respuesta física, pero no es lo crucial).

Lo cómico será leído a través de lo que Robert Escarpit llama “rebote humorístico” (1962), y que consta de cuatro “conquistas” que complejizarán la idea de humor. La primera de ellas es la conquista de la seguridad, la cual está referida al hecho de que el humor se produce al sentir la certeza de que lo que se presenta se aleja del “patrón de normalidad” (Escarpit, 1962: 116) y por ello, dada la conciencia de la distancia existente entre referente y lector parece ser gracioso, es decir, el receptor se siente moralmente superior a los personajes infames del corpus. En segundo término, la conquista de la simpatía alude a un grado de complicidad que se establece para obtener la benevolencia del lector, por ejemplo, a través de la confesión de secretos que pudiesen ser compartidos y que se amparan en la esperanza de ser justificados al ser comunicados

¹⁶ Cabe señalar que Kayser sitúa el grotesco desde el Romanticismo, a diferencia de Bajtín quien lo ubica en la cultura de la Edad Media y el Renacimiento. De ahí la distancia entre ambos, pues la reflexión del autor alemán alude a una angustia vital (que se traduce en miedo a la vida) y la de Bajtín guarda relación con el carácter liberador y jovial que implica una constante regeneración.

¹⁷ Para el autor, este concepto tiene un sentido positivo en tanto es la unión de opuestos y es la base de la regeneración. Degradar sería rebajar a la tierra, es decir unir la vida y la muerte.

¹⁸ Puesto que purifica y completa lo serio, liberándolo de dogmas y categorías que solo apuntan a darle un carácter unívoco. (Bajtín: 1998b).

(Escarpit, 1962: 119); esto quiere decir que a través de estas vidas mínimas de personajes disidentes, es posible sentir empatía respecto de sus realidades. La tercera es la conquista del compromiso y es una forma de imbuir de confianza al sujeto, con lo cual configura un “arma de combate” (Escarpit, 1962: 121); esto se relaciona con el componente ideológico y resistente del discurso de personajes que no quieren ser otra cosa que lo que son y que no están dispuestos a volverse dóciles para mantener el *status quo* del poder. Finalmente, la conquista de la trascendencia alude al absurdo del mundo y a cómo los sujetos se posicionan frente a este e incluso pueden llegar a “quererlo” (Escarpit, 1962: 128); lo cual se materializa, por ejemplo, en la percepción que tienen los personajes respecto de la religión.

El “realismo-feo” guarda relación con la configuración de los personajes y con el marco de socialización en el cual se inscriben, pues en ellos no hay interés de cambiar, de insertarse, se ubican en una zona de “oscuridad” (Foucault: 2009) como una forma de resistencia al poder, como sujetos perturbadores del orden social cuyas existencias se iluminan a través de instantes. Así, la novela, y por extensión la literatura, es el espacio idóneo de representación de estos sujetos disidentes, pues representa la pugna de voces anónimas que buscan hacerse oír, pero de las cuales no emana una visión de orfandad; no quieren ser insertados, pero sí quieren expresar un discurso auténtico que circula subterráneo y que incomoda.

Una vez explicitado lo que se entenderá como “realismo feo” en este estudio, se procederá a pormenorizarlo en cada novela, pues a pesar de ser un elemento que permea

el corpus, en cada caso adquiere distintos matices que van manifestando distintos saberes y experiencias. No obstante, hay rasgos iterativos en el corpus como son: la fractura de la infancia, el escaso valor del trabajo, el constante tránsito de los personajes, la violencia, la crítica a la religión, la ausencia de amor unificador, la ausencia del padre y el cinismo.

La noche como enfermedad incurable en *Chicago chico*

*Sé que la prostitución demuele; que la calle fascina;
y que el final es una enfermedad incurable. (63).*

La novela *Chicago chico* presenta veinticuatro capítulos a través de una narración ulterior, que emulan las veinticuatro horas de una jornada donde conocemos a Fernando Escudero, alias “Chicoco” y su insoslayable descenso hacia su calvario existencial. Pareciera que el narrador nos advierte de esto desde el comienzo en tanto está destinado a seguir los pasos de su padre y adentrarse en el mundo de la noche santiaguina. La muerte del progenitor es el primer indicio de apertura al mundo de la fealdad: muere en un garito disfrazado de calle Merced, en el llamado “Chicago chico”, barrio que alberga la delincuencia alta y baja de la nación (11). Escudero comenzará a sortear su vida luego de que sus hermanas sean enviadas a Pitrufquén (y nunca más las vea); consigue su primer trabajo, pero rápidamente lo pierde, pues se da cuenta de la poca vigilancia que hay en él y roba, pues no lo considera un delito al sentirse explotado; al ser descubierto es despedido.

Una noche conoce a Olga, una prostituta que lo introducirá en el mundo del hampa presentándole a la cáfila; Muleta: hábil lanza; Gomina: ladrón del barrio alto; Carreta Vieja: embaucador y cafique; Mario Corneta: vividor borracho; Malalo: explotador de la Rucia y Charlatán; Pomarropia: jugador de garitos y Cachetón Pelota: gran seductor y tratante de blancas (21). Esta galería de personajes abyectos y vividores subsisten sin preocupaciones, aunados por las noches de excesos, al margen de una ley que para ellos es irrelevante, alimentándose de todas las clases sociales. Su tema de conversación es el sexo, refiriéndose a él y a las mujeres sin sutilezas ni eufemismos; aludiendo a lo corpóreo de manera concreta “-¡Ay, tonta cola, que te hacís la maraca!”(38); “-La Persy quiere pico, y vos dale con el baile” (46); “-¿Qué me decís, pues Chicoco, todavía la llorái por Olga?/ -A la tonta había que quitárselo con cuchilla” (46); “-La tonta es buenona pal baile, pero se cimbra mejor en el pico.” (58); “-¡Chitas el culo rico de la Persy! ¡La tonta estrangula el pico con el choro!” (69).

El tránsito de Chicoco por los espacios del hampa es entregado a través de un lenguaje concreto, y de carácter tan particular que el mismo Méndez Carrasco debió agregar al final de la novela un diccionario para su comprensión. La descripción de los lenocinios, la suciedad, los piojos, la detención donde Escudero es rapado y torturado, su posterior amorío y matrimonio con una menor de edad, entre otros eventos, van presentando una imagen absolutamente desoladora de su vida, pero todos estos elementos van matizando su crudeza a través de recursos como el uso de pseudónimos risibles y del rebote humorístico de la conquista de la seguridad y la simpatía a través del

protagonista, por quien el receptor llega a experimentar compasión. Esto se demuestra a través del relato del ardid donde el pequeño no pagaba la locomoción para poder disfrutar de un pan de “El Sol”, de la muerte del padre, de los momentos en que cínicamente intenta cambiar, pero donde finalmente se ve superado por la noche como un imán que lo lleva a un destino inexorable de desgracia existencial. Es por ello que el lector se siente moralmente superior a Escudero, quien es capaz de llegar a los extremos más viles y despreciables de vender la máquina de coser de la madre para poder seguir sumido en la bohemia santiaguina, en el éxtasis de la noche y del baile: “Como tantas veces, alguna desviación conducía mi pensamiento hacia la sima. Mi mente había ya ubicado otro objetivo” (121). Chicoco comete actos que son decepcionantes, pareciera ser una víctima de sí mismo que prevé que le es imposible cambiar y por ello confiesa su insoslayable escalada hacia una vida que reconoce un pasado doloroso y que por lo mismo abjura de él, negando la existencia de un futuro prometedor y abogando solo por la evanescencia del presente: “¿Y después? ¡Qué odioso me parecía pensar en el futuro! Con anterioridad, no tenía razón de ser” (147).

El lector está preso de un constante movimiento donde se presenta este submundo al margen de la ley, a pesar de ello se configura como un espacio donde puede haber compañerismo y donde los personajes tienen las mismas carencias que aquellos que se encuentran en las disposiciones más normativas del poder: Ninoya tiene la esperanza de que su hermana Isabelita pueda estudiar: “Ninoya, a diferencia de Olga, la muchacha que se movía entre vagos y pillos de Caleta Jaime, quería superarse.

¿Cristalizarán sus aspiraciones?” (129), Muleta ayuda a Escudero a obtener un trabajo: “-Si estás en la mierda nadie te sacará de ella; debes esforzarte. Además ¿qué te importa el qué dirán? ¡Métete en el culo el mundo! ¿Qué mejor pensamiento? ¡Ni Platón! / ‘¿Carabinero yo?’” (236), a pesar de que él sabe que el llamado de la noche será siempre más poderoso que él mismo y que volverá a sucumbir a sus tentaciones. Para el protagonista no existe una visión edificante del trabajo, por el contrario, es un absurdo al cual las personas se acostumbran: “Pero un vocablo de estupor surgía en mi vida ¡Trabajo!” (174).

Escudero es un sujeto fronterizo: en un comienzo lo que más anhela es ser “considerado” por la cáfila hampona, es por ello que no escatima en esfuerzos para ser visualizado como uno más: “Mis desatinos me dieron un inmerecido rango, posición que me cegó; tal circunstancia me hizo despreocuparme totalmente de Persy” (57); pero se sabe distinto, no se piensa como un delincuente, tiene otros anhelos, aunque poco a poco y sin premeditarlo irá asemejándose; tanto así que cuando Gomina le pide que lo aloje, Chicoco se niega porque aquel es un ladrón, ante lo cual su amigo le hará ver que él no es distinto (142). Este accionar conforma al protagonista como un cínico, pues critica la sociedad de su tiempo, en este caso al hampa santiaguina, sin embargo, ante el estado de las cosas las asume como tal. Reniega de la religión, porque se concibe como un desviado de lo “correcto”: “No entendía [a] esa gente que frecuentaba templos, transformando su rostro. Me imaginaba a Dios sentado en un trono de luces, quizá un poco risueño.” (20), no puede comprender a los feligreses, porque el constructo religioso

le parece absurdo y sinsentido; critica las apariencias, pero sucumbe cuando Persy le dice que es demasiado bajo de estatura y que si remedia eso no bailarían más juntos:

-Si no crecís, Chicoco, ‘adiós que te vaya bien’.

No quería perder a Persy como compañera de baile. Por primera vez, un hecho secundario, me preocupaba. ¿No habría otros problemas más principales de que interesarse? El factor trabajo, por ejemplo; acostarse temprano, corregir los malos pasos, encuadrarse en una senda normal.

‘¿Qué leseras estás pensando?’ (46).

Por este motivo, decide comprarse unos botines estilo militar y rellenarlos con algodón para “crecer” cinco centímetros y de esta forma ser bien acogido por la bailarina y poder seguir en la enajenación del salón Olimpia. Esta misma alienación lo llevará, después de vender la máquina de coser, a buscar un atuendo que lo haga único y original: “Decidí cambiar de vestimenta; quizás modificarla un poco. Quería caminar con algo espectacular, algo llamativo; no parecerme a nadie. ¿No era un signo de debilidad parecerse a los demás?” (121), así se empeñará en conseguir un traje negro y una corbata blanca para ser el único en Santiago con dicha pompa.

Chicoco critica a la cáfila hampona, a las prostitutas “¡A la mierda, Ninoya! Todas estas maracas son iguales” (67), cree ser superior, pero en el fondo es parte de lo que critica y es incapaz de salir de aquel fulgor de felicidad que representa la noche y el exceso: las bebidas, el baile, el sexo, la delincuencia. La vida es un instante, es la noche y se vivirá día a día para mantener esa existencia nocturna que evade cualquier destello de realidad aleccionadora.

El realismo, la verosimilitud es brindada por la cantidad de datos referidos a

espacios específicos, como calles, salones de baile y hoteles: “Ahí estaba en mi casa de Víctor Manuel (54)”, “Nimbo como la mafia, amaba la noche. Él frecuentaba otros recintos: el ‘Zepelín’, de calle Bandera; el ‘Tabaris’ de Alameda Bernardo O’Higgins y Estado; el viejo ‘Chantecler’, de San Diego con Avenida Matta” (63), y por el lenguaje del hampa que describe soezmente o que presenta imágenes explícitas: “-¡Ya, pus, Teta, oh! ¡Apúrate que me está picando la callampa!” (89), “El grupo de gordas y relajadas prostitutas tapaban el pasillo. Risueño, pasé entre ellas, sentíase el olor a mujer, la típica emanación a sexo descuidado” (93). En este sentido, “lo feo” impregna el lenguaje: la visión del sexo, de las prostitutas, de la iglesia, de la familia, de la ausencia de un amor que cobije y aúne, de la infancia fracturada por problemas económicos, pero por sobre todo, de la debilidad de Escudero, quien se siente un anormal y habla consigo mismo, víctima de un *spleen* e incapaz de salir de la espiral que lo llevará a terminar igual que su padre: “Yo no quería ser decente. Anhelaba vivir a mi modo, desligado de la forma tradicional.” (24).

Así, el presente se prefigura interminable, la novela se cierra con la promesa de un trabajo nuevo truncada por: “I Don't Believe it” (238) que recuerda que la noche es una enfermedad incurable de la cual nunca se podrá sanar. Esta patología da cuenta de una escisión profunda en el personaje, pues es consciente de que existe un camino correcto, ligado a la familia, a los estudios, a la iglesia, pero él es llevado a la sima sin posibilidad de redención: “No creo que haya nacido bajo signo fatal. Sin embargo, extraña inclinación me guiaba hacia caminos ilegales, caminos que dejaron un estigma

en mi siquis.” (7). De este modo, se muestra y denuncia una realidad que corre por aguas subterráneas, de sujetos que no les interesa insertarse en un sistema que intenta oprimirlos, sino solamente disfrutar de la pulsión de felicidad que entrega la vida noctámbula y los excesos:

¿Jugaba la noche conmigo? Llegué a considerar absurdo que hubieran seres que se acostasen temprano y que disfrutaran de los rayos solares. ¿Me impulsó el jazz a la perdición? ¿Me inclinó el baile por el abismo? ¿Me trastornaba el rostro de una mujer? En la soledad de mi cuarto, muy cerca del dormitorio de mi madre, me daba a pensar hacia dónde caminaba. De una cosa estaba seguro: había descendido de nivel social y me hallaba en el plano de Gomina, Muleta, Carreta Vieja, Mario Corneta, Pomarropia y Cachetón Pelota. ¿Rehacerme? ¿Volver atrás? Aquello era tan inverosímil como arrodillarme ante Dios y pedirle, en vano, que perdonase mis pecados. Comprendía que algo funcionaba mal en mi cabeza. ¿Por qué seguía buscando gente ajena a mi clase? (41).

Para Fernando Escudero lo único que posee sentido es el ambiente del baile, el cuerpo y lo efímero de la noche que conduce al fárrago. Todo esto se ve sublimado a través del humor, puesto que, por ejemplo, se caricaturiza a la cáfila hampona a través de pseudónimos, del hecho de tener solo un tema de conversación, por ende, pierden su individualismo para validarse a través del colectivo y a pesar de ser ladrones y/o cafiches se siente empatía por ellos al presentarlos como sujetos no tan diferentes a los demás. Esto se evidencia en el cumpleaños de la madre de Chicoco cuando Cachetón Pelota recuerda a su madre, Pomarropia le da un regalo y todos festejan a la cumpleañosera. En ese momento nuestro protagonista reconoce que pese a ser hampones son semejantes: “Yo también les comprendía: eran seres humanos, corrientes, casi sentimentales, que caminaban a tientas ¿Y lo otro?” (189). De forma análoga sucede con

los policías que lo agreden cuando es apresado; Chacana-Veloso son vistos como una dupla sin identidad, como una “fórmula” (163), lo cual contrasta con el tórrido episodio donde le propinan golpes de electricidad.

La disgresión política está presente en el diálogo entre la aristócrata misiá Juanita Pereira y Carlitos, cuando el protagonista regresa desde Valparaíso a Santiago:

-Así es la vida, misiá Juanita.

-¿A qué vida se refiere Ud., Carlitos?

-Bueno; todo el mundo tiene derecho a vivir, misiá Juanita. ¿Ha pensado qué sucedería si hubiese una sola clase?

-Mire, Carlitos, no me haga dudar de Ud. A mí me desagradan los anarquistas; los comunistas no los puedo ver, Carlitos. ¡Ud. va por mal camino, Carlitos! (106).

Con dicha sentencia misiá Juanita, metonimia de las clases acomodadas, invalida la existencia de “los otros”, en tanto resultan una realidad incómoda y alejada de lo que para ella en su condición debiese ser “bueno”. No obstante, la forma en que es referida esta situación demuestra que causa gracia y captura la atención de Escudero: “A pesar de la jovialidad desplegada por el cónyuge, me sentí ausente de esa gente; no obstante, echando en saco roto mis deseos de dormir, no quise perder detalle del mundo social que se movía tan próximo a mi persona” (104). Al visualizar este escenario, también se está denunciando que muchas veces se oculta parte de la realidad, como sería en este caso el mundo en el que se desenvuelve el protagonista, porque constituye una resistencia al orden establecido generando una amenaza para el poder central.

Esta rebeldía de Escudero se manifiesta en su constante valoración de la religión, pues por un lado se asocia a la madre, cuya figura se constituye como el único motivo

que, de forma intermitentemente, lo hace querer cambiar y también se vincula a una educación correcta como se aprecia en la ayuda a Ninoya para que su hermana Isabelita vaya al Liceo María Auxiliadora. A pesar de ello, el protagonista abjura de la religión constantemente; en este episodio cuando está dentro de la iglesia la describe de manera opulenta, se siente oprimido ante ella, innoble, pero después recuerda que también es una forma de poder y que necesita dinero para mantener a sus feligreses, por lo tanto, es una máscara:

(...) Me miré a mí mismo y me dio vergüenza. ¿No era un payaso en medio de la sobriedad de la iglesia? Deseé huir: no pude. Estaba sobrecogido, retenido, inútil. El órgano ejecutaba, ahora, otra melodía sagrada. Yo no entendía esa música: hallábala revestida, encubierta. No obstante, en ese instante, me satisfacía./ ‘¿Qué haces ahí?’./ Me sentí indicado./ ‘¿No has comprendido que te está vedado entrar al templo de Dios?’./ ‘¡Dios!’. Permanecí mucho rato de pie. No veía a nadie; no quería ver a nadie. Estaba solo. Una mujer se movía por el pasillo. ¡El dinero del culto! Uno. Dos billetes. Desperté. Ya no soñaba; había vuelto a la tierra. (124).

De esta manera se subvierte el valor sacro-santo de la religión, remitiéndolo a un bien de consumo más, es decir, un absurdo con el cual se convive y que otorga “decencia” a las personas. Escudero es incapaz de lidiar con su *spleen*, su *tedium vitae* hace que solo exista un atisbo de felicidad y sentido en la vorágine de la noche, al punto que incluso morir o vivir le sea indiferente: “¿Para qué requería fuerzas? ¿No era mejor morir? ¿Morir? ¿Morir no se confundía con vivir?” (157). Esta idea hace que hasta el presente pierda su sentido, porque al ser un cínico sabe que es incapaz de cambiar, su pulsión noctámbula lo llevará siempre a sucumbir ante la juerga y con ello a su constante agonía existencial.

Desarraigo y malestar en *El río*

*Todo es tan falso, y tan hermoso
como esa prostituta que me abrió el paraíso
una noche de invierno, en que su pelo rubio
caía como un rayo de amor recién molido
por el sol, que me daba su sagrado alimento.*
Gonzalo Rojas

La novela *El río* está compuesta por cuarenta y tres capítulos breves donde se evidencia lo inasible que resulta para el protagonista pertenecer realmente a un espacio. Esta imposibilidad se manifiesta también en la forma que se elige para narrar, la cual es fragmentada, en momentos quiebra con la linealidad temporal y la narración ulterior se traslada al presente en el cual se escribe:

Tengo cuarenta y seis años de edad. Me levanto de mi mesa de trabajo. Estoy cansado y desgarrado por dentro: cada vez que escribo, vuelvo a sentir lo vivido como una navaja rasgándome las carnes. Muestro mis recuerdos hasta quedar sangrando por dentro. Cada vez vengo de más lejos; del tiempo vivido y de la distancia recorrida. Voy dejando miasmas, lágrimas y sangre: es la huella ya surcada que ahora vuelvo a recorrer. (332-333).

Esta dificultad del narrador para relatar está ligada a la autenticidad, que toma forma a partir de la crudeza y de los desconcertantes episodios descritos, constituyendo un rasgo que permea la novela y que se intensifica a partir de las vivencias de infancia. Esto se perfila desde el comienzo, intencionado por el autor en el prefacio: “Por él [Dr. Calderón] comprendí que el verdadero valor de una obra radica en su sinceridad y autenticidad humanas. Si de esta obra brotara alguna vez grandeza, a él se debe” (29). Se

percibe una conciencia estética singular a partir de la búsqueda de lo genuino, mostrando el descenso al mundo fluvial, el cual es incluso más normado que aquel donde habitan “Mamá escoba”, Fátima o Doña Catalina. El protagonista va develando y experimentando un mundo hostil, vil y cruel que hace que se sienta ajeno a todo y que solo vea en el río la esperanza de encontrar un espacio para él; es ahí donde podría recuperar lo que se le ha negado en la vida. Toño deberá investirse de hampón si es que quiere lograr ser un “choro”; para ello deberá utilizar la misma ropa que los “pelusas”, emplear su jerga y también adaptarse a las normas del río.

Este deseo de pertenencia es crucial para Toño, el origen incierto o más bien, el hecho de ser repudiado es el mayor malestar al cual deberá hacer frente. Para el protagonista no existe pesar por ser hijo de una prostituta, de hecho no se siente vástago de ella, de la misma forma que ella tampoco lo ve como un hijo: “(...) Llegó mi madre en ropas menores apenas cubiertas por una bata rosada de seda. Sorpresivamente se me abalanzó y me dio una de las más grandes pateaduras que recibí a su lado: / - ¡Canalla! ¿Pidiendo protección? Ya verás, huacho infame (...)” (62). Lo que ciertamente lacera a Toño es ser un hijo de nadie: “No puedo obtener tu certificado civil. No fuiste inscripto. Legalmente no has nacido.” (227), saber y sentirse “ninguno”; que a diferencia de Ulises no le sirve como ardid de supervivencia: “(...)’Preguntaste, cíclope, cuál era mi nombre glorioso/ y a decírtelo voy, tú dame el regalo ofrecido/ ese nombre es Ninguno. Ninguno mi padre y mi madre/ me llamaron siempre y también mis amigos.” (Homero, 1982: 143).

Este tormento y escisión, lo acompañará durante toda su vida y construirá un paradigma de pensamiento que rechazará los valores que habrían hecho de Alfredo un sujeto dócil y capaz de insertarse en la sociedad; por el contrario, el héroe desestimaré conductas e instituciones socialmente aceptadas y valoradas. En consecuencia, el lector se siente distante, divergente de la realidad proferida por el protagonista, logrando la conquista de la seguridad: el lector no cometería los actos delictuales que lleva a cabo el protagonista o no sexualizaría a la madre:

(...) Con el paroxismo estaba semidesnuda y su cuerpo níveo se retorció de furor. Se acercó insinuante y lasciva a papá Mono y éste la rechazó con repulsión. Se le cayó totalmente la bata y quedó envuelta por una enagua de seda negra que hacía más notorio su cuerpo maravilloso; se la sacó a tirones, como si la seda estuviera ardiendo y quedó cubierta por un sostén pequeñito y un calzoncito blanco transparente. (...) (63).

A través de estos hechos inconfesables, se logra también la conquista de la simpatía: el lector es cómplice de las adversidades que debe afrontar Toño, empatiza con sus circunstancias y artimañas creando la ilusión de que se extirpó el resabio de “lo feo”, quedando un halo humorístico en diversos momentos, por ejemplo, al mencionar que no tuvo solo un nombre o al “descubrir” los pechos femeninos: “(...) Confirmé mi suposición. Mirando los dos cuerpos desnudos descubrí que las mujeres no tenían el pecho plano como los hombres. Pensé que estaría enferma al ver esas hinchazones” (56). No obstante, el ingenio con que se relata este hecho encubre una realidad visceral: el profundo abandono de Toño quien, o bien no sabe que las madres amamantan a los bebés, o bien la visión que tiene de su progenitora como mujer dista mucho, por

ejemplo, de doña Catalina con quien se había familiarizado a pesar de no haberla visto desnuda.

Con similar elocuencia se presenta el episodio del fin del mundo y del sacrificio del loro:

(...) La vieja fea, en la cocina, nos había contado aquella historia del Arcángel que luchó con un dragón. No costó gran cosa que creyéramos en lo del fin del mundo. Chochón se lamentaba que eso ocurriera justamente cuando estaba por estrenar el nuevo triciclo que su padre le había traído de la capital. (...) Había que hacer algo para evitar que el mundo concluyese. Confieso que yo era el más aterrado. (...) Había paz de fin de mundo, ciertamente. (46).

La ironía con la que se asocia la fe religiosa y las dádivas que se deben entregar a la iglesia dan cuenta del absurdo del culto, que a pesar de ello logra paz en las conciencias de las personas; generando así la conquista de la trascendencia.

La conquista del compromiso guarda relación con el final de la novela, en el momento en que el héroe se dirige a Perú, es declarada la Segunda Guerra Mundial y se encuentra a un nazi:

Un gordo y colorado caballero alemán, pasajero de primera clase, viene saliendo del salón de fumar. Con prisa, mirando de reojo hacia los lados, sale para colocarse apresuradamente el brazalete con la swástica. Cuando va a devolverse al salón me ve. Se da cuenta que me he dado cuenta. Titubea. Mira la swástica. Me ve. (...) Pienso: ‘¿Qué le podré robar a este cobarde?’’. (353).

Toño lo repudia por su aspecto y sobre todo por ser un timorato y mostrar solamente su ideología política en el momento en que ya es un hecho el conflicto bélico.

Así, la infamia o disidencia es sublimada a través de los rebotes humorísticos, que al igual que en la novela anterior se relacionan con el cinismo, por ejemplo, en el

momento en que el protagonista es invitado a la embajada y finge ser otra persona, le agrada sentirse respetable y honorable, pero después decide robar los puñales damasquinos, porque sabe que él no cambiará, no ha nacido al servicio de una sociedad que quiere mimetizarlo, por lo cual decide sacar provecho de la situación cínicamente:

La cosa se acentuó más aún cuando fui al baño y en la puerta leí: “caballeros”. Cuando salí me sentí muy respetable; igual cosa le ocurrió a Julia cuando fue al baño y leyó “señoras”. Cada diez minutos ambos sentíamos enormes deseos de orinar: hay letreros que tienen la virtud de hacernos soñar. (319).

El hecho de sentirse un infame se fragua desde la infancia del protagonista, donde él mismo se reconoce como un sujeto en tránsito y “desviado” del camino correcto. De esta forma, apartarse de lo que es considerado “adecuado” se instaura como una resistencia que busca reapropiarse de lo que se le ha negado desde el momento de nacer, porque siempre ha sido visto como un otro, como un ser innoble:

No fui buen chico, en verdad. A Chochón siempre le robé sus bolitas de cristal; cierta vez le rompí un volantín con el único objeto de verlo llorar. Sentía envidia de Chochón, odio; veía que cuando él cometía una falta, todos trataban de aminorarla. Pero, ¡que lo hiciera yo! (45).

Por lo mismo, para el protagonista no serán significativas instituciones como la iglesia o la escuela, porque sabe que son un simulacro de lo que en esencia debiesen constituir. La forma para deslegitimar lo anterior es a través de la mezquindad representada, por ejemplo, por los compañeros de Toño, para quienes el hecho de que el protagonista sea el hijo abandonado de una prostituta constituye una mácula imposible de aceptar, a pesar de que ellos no provienen de familias de abolengo o elite:

(...) Pero en el kindergarten no aprendí alguna cosa. Me lo pasaba riñendo con los otros chicos. Mis antiguos compañeros de orfanato no olvidaban quién había sido yo y se las arreglaban para hacérselo saber a quienes lo preguntaran o no. En venganza, les hurtaba los sandwiches y cada vez que me miraban muy fijo - intuyendo lo que pensaban- me les lanzaba encima como una fierecilla: tampoco yo podía olvidar quién había sido y cómo había llegado allí. (48).

La desolación producida por la falta de inserción auténtica en un espacio no es ajena al hogar de la madre, donde es golpeado y vejado al punto de entender que lo único que lo puede hacer sentir mejor es su propia libertad: “Tenía hambre, pero en gran medida lo disimulaba mi libertad. Me bastaba con eso. No tenía miedo de estar solo, sino de dejar de estarlo. Sentía horror de oírlos llegar.” (57). Paradójicamente la relación con su madre será análoga a la de ella con el abogado: “(...) Era el explotador por excelencia. Ella lo dejaba hacer porque lo amaba (...) Desde niña le enseñaron a recibir golpes: ahora era ella quien los daba” (91-92). La mujer que más lo rechazó y perjuró fue la misma que más amó: su madre. Por ello, a pesar de todo la justifica diciendo que fue la forma que le enseñaron desde pequeña, con lo cual no solo valida el accionar de ella, sino el propio también.

Estas experiencias van fraguando la idea de que junto a los “pelusas” habrá un espacio para él y por lo mismo, se verá forzado a vestir como ellos, a imitar su jerga y a emular su esencia:

Mientras avanzaba la noche -sentados siempre en rueda- hablaron sobre cosas que yo no entendía y en un lenguaje que me resultaba sumamente enredado. Me pareció que lo hacían intencionalmente porque a veces me miraban de reojo y recalaban sus extraños giros. (...) Pero nada pregunté por temor al ridículo y porque quería asimilarme a sus modos de ser y vivir. (115).

Toño es consciente de que debe adquirir estas formas para parecer uno más, pero aunque va adoptando sus modos y soportando las vejaciones, como el ritual de sodomía en el río, el mundo fluvial tarde o temprano le hará patente que tampoco es parte de él y que no podrá serlo:

Regresamos a la casucha y nos acostamos nuevamente. La insistencia continuó. Me besaban y uno se masturbaba con su pierna puesta sobre mis nalgas. Otros a mi lado se abrazaron. Me di vuelta hacia la pared del rancho y vi una botella cervecera vacía. Se espejeaba en ella parte de lo que estaba ocurriendo a mis espaldas. Un hervor extraño me subió por los muslos. (67).

Toño, al ser un cínico, sabe que debe aceptar este ritual, pues es parte del código del hampa y en algún momento él también lo podrá utilizar a su beneficio, de igual forma como sucedió con los sacerdotes. No obstante, existe un paralelismo en el hecho recién citado y el episodio de la sexualización de la madre; la imagen de la botella se repite, pero adquiere connotaciones diferentes. La botella es la metáfora del cuerpo y a su vez contiene el agua que es metáfora de la vida misma en su constante fluir; en el caso del episodio con los “pelusas”, representa el alcohol, la entrada al mundo de la juerga; en el caso de la madre, representa la pérdida de la inocencia y la apertura al despertar sexual.

A pesar de la aparente tenaz lucha del héroe por ingresar al río, el rechazo de la ciudad tiene ecos en él donde también es inviable formar parte, porque dentro de aquel mundo es un anormal igualmente, un otro ante quien hay que tener resguardos, debido a que representa un elemento peligroso al venir de la urbe, es decir, de todo lo que el río repudia:

El muchachón que comandaba, cruzado de brazos y mirando hacia la rumorosa lejanía, comentó en medio del impresionante silencio que guardaban todos cuando él hablaba “Tenimos que tenel cuidao. Estos jutrecitos hijos de ricachos siempre traen líos”. Me miró con desprecio, diría que con ira. Me dio miedo. Creí que iba a decir: **¡Lárgate de aquí!**¹⁹ (...) Lo mismo siguió ocurriendo durante muchos días. El mundo fluvial no se me entregaba ni se abría de buenas a primeras. (118).

Toño, al igual que Escudero es un sujeto fronterizo; no forma parte de la ciudad, pero tampoco del río. La ilusión fluvial lo embarga puesto que el constante discurrir del río anula la esencia de este, creando un efecto de vacío y abrogo que satisface el malestar del protagonista, pues se sabe escindido del mundo e incapaz de pertenecer legítimamente a un espacio, por ello sabe que nunca será un “choro”, porque no puede convertirse en alguien que no es y Toño es hijo de nadie, es ninguno. Esto genera que el héroe desde pequeño se sienta profundamente solo, que no le encuentre sentido a las relaciones humanas, como consecuencia de haber sido vulnerado y despojado por la madre y el padre, quienes le negaron el amor filial. Por ello que la madre es quien despierta su primera pulsión sexual: “En ese cristal empezó a dibujarse un cuerpo de mujer que lentamente se desnudaba. Vi cuando alzaba los brazos para sacarse la bata, la enagua, el sostén. (...)” (70). Desde ese momento para Toño la forma de saciar su avidez sexual será a través de prostitutas, quienes son una metonimia de la madre en relación a su condición de hetaira y también como una mujer en la cual no se puede confiar ni esperar nada, o sea, al relacionarse con ellas, lo que hace no es solo explotarlas a ellas, sino a la madre. Análogamente, la manera de satisfacer sus deseos de justicia, de obtener

¹⁹ El destacado pertenece a la edición citada al igual que los que se presentan en adelante.

lo que se le ha negado desde su nacimiento es a través de robar, como metonimia de robarle al padre, con quien podría haber tenido una infancia protegida económica y afectivamente.

Pesimismo y clausura en *Los amantes del London Park*

La novela de Luis Cornejo sin duda constituye un epígono respecto de la novela social chilena, pero llevada al paroxismo. Se divide en tres partes que tienen como núcleo central la relación de Pedro y Rosalía; aunque el verdadero protagonista de esta historia es el London Park²⁰ y la decadencia humana que en él confluye:

London Park siguió rodando de pueblo en pueblo, hasta que a fines de un mes de Diciembre se detuvo una vez más en Valparaíso. Allí estaría con su luminosa rueda Chicago, sus rifles, sus chocolates, su miseria humana y los insultos de don Eustaquio, por sesenta días. (153).

En este texto podemos apreciar temas y situaciones referidas a “lo feo” ya aludidas en las novelas anteriores, como el repudio hacia el trabajo y su sinsentido manifestado en Pedro quien ansía quemar el London Park, porque sabe que don Eustaquio es un explotador, pero a su vez es consciente de que nunca se separará de este espacio:

Siempre que Pedro estaba borracho demostraba aversión a ese parque de entretenimientos y a la persona de su dueño. Pero, Ruiz sabía que su amigo sólo gritaba su tremenda desesperación y que nunca llegaría a incendiar el London Park, porque, después de todo, Pedro no podría vivir mucho tiempo fuera de él.

²⁰ Este motivo sumado a otros da pie al siguiente capítulo dedicado a los espacios.

La vida errante de ese parque le cuadraba muy bien a ese borracho que no quería preocuparse de nada, y que de muy tarde en tarde, como ahora, se rebelaba. (9-10).

Esto, además, se refleja en Ruiz, de quien ni siquiera sabemos su nombre, pero sí que anhelaba ser marino y perdió la oportunidad de embarcarse a California por permanecer con una mujer a la que conoció el día antes de viajar y con quien prefirió continuar unos días. De igual modo, el personaje de don Ricardo se siente denigrado y muy lejos de la cúspide laboral en la que estuvo en algún momento: “¿Acaso no le has contado a este campesino ignorante, que tú eres el hombre más aplaudido de los escenarios de este continente?” (90). Claudio, actor y miembro de los titiriteros, piensa que no tienen público ni mayores expectativas de desarrollo:

(...) Perla comprendía la angustia de ese artista, pero también sabía que Claudio ya había fracasado en compañías donde conseguir un clavo para colgar la ropa en el camarín, era una gran victoria. Fracasas en esas compañías que recorren su miseria por los pueblos, es el último escalón a que llega el actor, después de eso ya no queda nada. (93).

También se aprecia en Rosalía, quien por su parte, cree que puede relativizar su oficio a cambio de amor: “Para ella el mundo exterior había desaparecido. En esos momentos sólo existía la tremenda lucha entre el amor y el odio” (155). Y en Ester, que se da cuenta que no obtendrá nada a través de un trabajo socialmente validado: “-Esta misma noche vuelvo a trabajar. ¡Yo no seré otra Rosalía ni pasaré el hambre de mi madre...! ¡Te lo juro!” (143).

La juerga es llevada al extremo. El consumo desmedido de alcohol abre paso a

situaciones de violencia física y psicológica, configurando un vicio desmesurado, un flagelo del cual los personajes no se pueden librar. En este mismo sentido se infiere que no existe amor auténtico: don Eustaquio amaba a Lastenia, pero al volver a su tierra natal, ella ya estaba casada y con hijos; razón por la que decide enlazarse con Petronila, puesto que le “acomodaba” una relación con ella a pesar de no amarla; lo que lo configura como un cínico:

Desesperado por su soledad, se casó con Petronila, idiota coneja que lo martiriza con sus celos de mujer nacida sólo para la prolongación de la especie, y que ahora más le sirve de mayordomo del parque, que como la compañera amante que buscaba, cuando la llevó al Civil, para mitigar sus penas de amor. (87-88).

Asimismo, se presentan otras historias como la de don Ricardo, quien asesinó a su amada compañera y cantante. Esto le significó estar quince años en prisión, perdiendo su exitosa carrera de empresario: “Don Ricardo enajenó y cinco tiros de pistola acallaron para siempre la envidiada voz de María de los Ángeles” (100); la de la Nariz de Coliflor, quien no solo no ama a su marido, sino que no ama a Ester y mucho menos a sí misma: “(...) Por otra parte, era mala. No podía evitarlo. Fue mala toda su vida y seguiría siéndolo, hubiera o no motivos. Algo interior la obligaba a gustar con la desgracia de los otros, especialmente cuando ella era la culpable.” (119). Análogamente sucede con Cototo, quien es asesinado con un martillo por Adolfo, su pareja y explotador. Finalmente, ocurre con Rosalía que sucumbe poco a poco ante las conductas erráticas de Pedro, quien es dominado por las elucubraciones de su mente y sus celos patológicos, haciendo que le sea imposible confiar en ella:

Pero el murmullo del viento se sobrepuso a esas voces, y, en cambio, trajo, por entre las palmeras, los ladridos negros de la duda. (...) La duda gritaba dentro de su cabeza afiebrada. Pero las palabras no salían fuera del cráneo, se estrellan contra las paredes interiores y chocan y se repudian unas con otras, y volvían a rebotar contra la pared interior del cráneo, como esos agudos pitos de trenes que pitean pasando por largos y tétricos túneles. (...) (124-125).

Todo este panorama de fealdad lleva a una extrema violencia que se traduce en golpes, asesinatos, pero también en violencia psicológica de personajes que se saben ajenos al poder central, que lo rechazan, pero aun así son capaces de replicar esa opresión en su propio espacio de socialización. Esto ocurre, cuando la Nariz de Coliflor expone a Rosalía ante las mujeres del London Park para que sepan que era prostituta. Este hecho es crucial, en tanto Rosalía siente profunda vergüenza de que todos sepan a qué se dedicaba antes, pues lo que busca es insertarse en la sociedad a través de la apertura moral que le brindaría el hecho de amar y ser amada. Rosalía no es una verdadera prostituta, está investida de aquel oficio, porque está esperando y abrazando la posibilidad -nefasta- de que el amor pueda vencer al odio.

Esta novela constituye la “menos cómica” del corpus y dado que el verdadero protagonista es el London Park, los rebotes humorísticos se presentan de manera genérica. Existe conquista de la seguridad en tanto el lector se sabe ajeno a la realidad de cada uno de los personajes presentados: asesinos, prostitutas, alcohólicos, explotadores. La conquista del compromiso y de la trascendencia se relacionan con don Eustaquio y la forma en que hizo fortuna estafando a don Ramón y a partir del trato que le da a sus trabajadores: “(...) También había otra parte del London Park, la cual no le interesaba a

Don Eustaquio; esta era la ranchería de los obreros, formado por desperdicios de viejos stands.” (84-85); además de ello, se presenta como un personaje avaro, explotador, maltratador y creyente en Dios. Sin duda el elemento más significativo es la conquista de la simpatía, debido a que se presentan una serie de hechos inconfesables, donde presenciamos la decadencia física y moral de los personajes, donde el único aparentemente rescatado es Ruiz, quien logra su sueño de ser marinero. Todo esto se cierra con el crimen de Pedro: cénit de la infamia y por lo mismo la novela lo rechaza finalizando.

El texto destruye cualquier sueño de una realidad diferente: ¿de qué sirvió el dinero ganado en el Sporting?, ¿dónde quedó el sueño de la frutería? Todo fue en vano. Pedro y Ruiz quisieron ser lo que no eran y derrocharon el capital ganado: cambiaron de apariencia y se dedicaron a perderse en el desborde del alcohol y el sexo. ¿De qué le sirvió a don Ricardo haber sido un empresario exitoso si sucumbió ante los celos enajenantes y asesinó a María de los Ángeles y murió sin que nadie lo reconociera?, ¿de qué le sirvió a Rosalía pensar que el (pseudo)amor la podría hacer feliz e insertarla en un espacio social?, ¿de qué le sirvió a Ester escaparse del parque queriendo ser diferente a su madre y a Rosalía, si después se dará cuenta de que el trabajo “legal” no es significativo y que el amor es efímero e incapaz de transformar la realidad?

Pareciera ser que cada uno de los personajes que circundan al London Park están signados por el mal y destinados al fracaso. Si bien se nos relatan historias anteriores que muestran la bajeza de ellos, el asesinato cometido por Pedro a Rosalía desborda la

novela y clausura todo, el mismo texto parece repudiar el crimen de sangre y no da abasto. El único que se escapa de este tórrido final es Ruiz quien está embarcado en el mar, viviendo la libertad de estar a la deriva, libre del hado que le habría depuesto seguir trabajando en el London Park.

Además de lo ya mencionado, esta obra es la más disímil del corpus. Pareciera no contener los enigmas y disonancias que las otras contienen ni tampoco fehacientes puentes con otros vehículos culturales; explicando así el escueto análisis que se presenta en este estudio.

Por todo lo anterior, lo cómico se genera a un nivel muy restringido, a pesar de encontrar algunos elementos como la personalidad de Ruiz (que lo constituye como un cínico y que por lo mismo lo lleva a triunfar), los sobrenombres como “Nariz de Coliflor” o las burlas hacia personajes como Cototo. El lenguaje utilizado no es en extremo vulgar como en *Chicago chico* o *El río*; en *Los amantes del London Park* abunda la jerga y expresiones *sui generis* como una forma de equiparar la desmedida violencia física que ya no encuentra un lenguaje seductor para presentar los hechos.

“Lo feo” adquiere su peor raigambre: lo vil, y con ello, no solo explica que *nihil novi sub sole*; los personajes no pueden ser otra cosa que lo que son y no existe cambio posible; sino también la propia novela los atrapa y clausura, pues han llevado sus vidas al paroxismo, sucumbiendo ante lo feo.

Vacío y soledad en *Esto no es el paraíso*

*Algún día estos niños harapientos que vimos recién
y los de otras poblaciones parecidas a ésta,
se cansarán de la fetidez de sus jergones,
de la mierda en que han crecido, y arrasarán con todo,
y tomarán por la fuerza lo que por siglos les han negado. (105).*

La cuarta novela que contempla este estudio, presenta fragmentos de vida de tres carabineros, a través del montaje por los distintos espacios por los que circulan. La obra se abre señalando que en aquel lugar es difícil forjar amistad, pese a ello: Osvaldo Guerra, Víctor Hidalgo y Reginaldo Flores son una excepción: “Guerra, Flores e Hidalgo, caso único de amistad en ese concierto de injusticias e incomprensiones que es la vida en el estrecho mundo de los cuarteles (...)” (27).

El relato se presenta con una singular cadencia, bastante más alejado de la realidad visceral de las otras novelas y con una preponderancia notable hacia lo cómico. Acá, “lo feo” adquiere ribetes que realzan lo cómico; Guerra busca redimir a una prostituta sin pensar ni calibrar el hecho de ir perdiendo a su familia, Flores busca en la vorágine de las mujeres y el sexo evadirse de la realidad que vive como carabinero e Hidalgo busca a toda costa recuperar instantes de su infancia.

Así, los rebotes humorísticos se producen de manera constante dado que el lector se siente distinto a estos sujetos que debiesen ser la imagen de lo correcto y del “buen actuar”, pero que engañan a sus esposas, no les interesa el compromiso, son cínicos y se adaptan a la realidad que les toca vivir:

(...) te diré que yo creo que todo es un problema de soledad. Tú tratas de

solucionarlo redimiendo a una puta, como si un posible agradecimiento de ella te hiciera sentir acompañado; Hidalgo, volviendo a su infancia; y yo, ahogándome con mujeres. Pero todo es falso. Estamos vacíos, tú, él y yo. (38).

La conquista de la simpatía se presenta fundamentalmente a través de Víctor Hidalgo, quien busca recuperar su infancia y en esta indagación encuentra a Graziella, quien resulta ser un objeto inalcanzable y perdido, al igual que su infancia, motivo por el cual finalmente decide quedarse en la institución; de la misma forma que nunca abandonará a María. La infancia es tan inalcanzable como Graziella y la realidad es tan tangible y clara como su vida de esposo y carabinero: “Todo aquello estaba tan lejano, al punto de que jamás podría volver”. (30).

La conquista del compromiso se expresa desde un inicio y tiene como punto cúlmine la actitud de Flores. Al comienzo se señala que ningún jefe podrá ser justo y “buen hombre”, siempre se buscarán personas dóciles y manejables:

-Un hombre sin imaginación tiene abiertas las puertas del éxito en nuestra institución. Éstos no se atreven jamás a discutir ni a objetar una orden, porque no la comprenden, y entonces adquieren una aureola de hombres obedientes, leales y con criterio, adjetivos que les inventan para prostituirlos más todavía. (60).

Esto se va reforzando a lo largo de la breve novela mediante el cinismo de los personajes, ejemplificado iterativamente a través de la frase “A su orden”, repetida constantemente a pesar de las injusticias vividas. A esto se suma la actitud final de Flores, quien en un comienzo se muestra como el personaje más irreverente y rebelde, pero que termina sucumbiendo ante el poder y desconociendo a su amigo Guerra, porque su aspecto no le parece favorable para su nuevo cargo. Además, en su nueva posición, se

olvidará de su origen y se relacionará con sus subalternos de modo injusto y poco digno:

-Espera, Guerra. He ascendido a cabo, tú sabes, tengo buena nota, y luego tendré las jinetas doradas de sargento.

-¡No te imaginas cuánto me alegro!

-Por eso debo cuidarme, ¿comprendes? ¿Qué dirían mis jefes si me ven con una persona a la que han echado de la institución por mala conducta? Te ruego, por lo tanto, que no vuelvas más por la escuela -dijo Flores, pasándole un billete. (123).

Queda así la imagen de la amistad desierta y del absurdo del cambio, nada parece modificarse, y a su vez nada parece vivir, las dinámicas se perpetúan sin importar las personas, y los tres personajes son capaces de relativizar sus expectativas por vivir una realidad más cómoda y tranquila.

Finalmente, la conquista de la trascendencia muestra un lado irrisorio y abyecto de la religión en el momento en que Mafalda cuenta que su iniciación en el comercio sexual fue con el señor que les iba a leer la Biblia a la casa de su madre:

Siempre me he ganado la vida así, desde aquella vez que el caballero que nos iba a leer la Biblia me regaló cincuenta pesos para que me acostara con él. Mi mamá lo supo, y me dijo que yo era una perdida y me echó de la casa, y el caballero ese les siguió leyendo los evangelios a mis hermanitos menores. (66).

Mostrando así que quienes profesan la religión, al igual que en las otras novelas, son todo lo contrario a lo que debiesen ser. Análogamente sucede con el senador Julio Risopatrón Elgueta quien se muestra católico y tan agradecido por haber encontrado al perro Mesfistófeles, que hace uso de sus influencias para que Flores no sea castigado ni deba hacerse cargo del hijo que espera Eliana. Esto también se presenta cuando Hidalgo y Ugarte van a la población San Rafael y una feligrés les pregunta cómo llegar al

policlínico, ante lo cual Víctor se molesta porque comprende que la falsa caridad no sirve para alcanzar el cielo, que el problema de la miseria es mucho más grande y debe ser abordado de una mejor manera:

-Me molesta que la miseria de nuestra gente sea usada como un pretexto para ganarse indulgencias con que alcanzar el cielo. ¿Creen acaso que un problema de esta magnitud puede solucionarse con regalitos de ropa vieja y con sobras de comida? Nuestro pueblo merece algo más que eso, Ugarte. (104-105).

El cinismo es una constante que permea la novela y que enorgullece a los personajes, para quienes pareciera ser un halago este epíteto: “-Usted es un cínico-dijo, riendo./ -Me elogia” (35). Guerra es cínico, se asume de mala conducta moral, porque intenta salvar a Mafalda de una vida que ella ha decidido llevar (y que quiere llevar), sin darse cuenta del abandono afectivo en el que deja a Juana, quien le produce repugnancia y rechazo: “La sola idea de llegar le molestaba. Le parecía ver a sus chiquillos todos sucios; a Juana, su mujer, con el eterno mal genio (...) Siempre le desagradaba aquel modo de hablar, ostentando el hueco del colmillo que le faltaba” (43). Ante la indiferencia de Osvaldo, su esposa se verá impelida a prostituirse en su condición de soledad y de carencias económicas, pues piensa que, así como su marido intenta redimir a una prostituta habrá algún hombre que la intente redimir a ella. Luego del descenso más abyecto de Guerra, en que cae en el alcohol, en la gonorrea, sufre la indiferencia de Mafalda y de Flores, optará por otro trabajo y por rescatar a su esposa, sin pensar en si la quiere o no, porque comprenderá que ese es su lugar, aunque no sea el paraíso:

-No digas nada, mujer. Yo tengo la culpa. Soy yo el hombre, yo quien debe empezar de nuevo. Víctor me lo dijo: siempre se puede recomenzar, por muy

hundido que se esté. Y con los propios medios, porque no hay religión, ni partido, ni personas que nos salven, si no nos levantamos con nuestros propios valores. El hombre que en cualquier momento, Juana, no puede empezar de nuevo, no es hombre. (128).

Hidalgo es el más idealista de los tres compañeros, pero también es un cínico no solo por lo antes expuesto, sino porque se siente impotente ante la injusticia que ve en las calles y poblaciones, apesadumbrándose por la desigualdad y precariedad en la que viven muchas personas. Es por ello que cavila respecto a si seguir en la institución o no; sabe que los jefes siempre serán injustos, que muchas veces los castigarán solo por aburrimiento y que deberán trabajar en la adversidad de los espacios, del clima y de una sociedad onanista que solo es capaz de mirar la superficie de todo. Finalmente Víctor comprenderá que carabineros es su lugar en el mundo, pues ahí se formó y que al igual que Guerra, siempre se puede comenzar de cero, que su lucha la debe ejercer desde dentro de la institución con sus propios valores y convicciones, porque entiende, en última instancia, que siempre triunfará la realidad ante la literatura: “Significa, entonces, que todo lo que creo es falso, que la literatura romántica es un engaño, que... ¡Significa que Flores tiene razón al decirme que vivir en la infancia es ser un idiota!” (124).

Flores es el caso más particular de estos tres amigos, pues se produce en él un movimiento que involucra el ascenso social y el descenso moral. A Reginaldo no le interesa la autoridad, es el más irreverente al responder con sorna a sus mayores, pero siempre se muestra como un cínico, dice que no importa a quién tenga al lado, él puede comportarse debidamente, de igual forma no le interesa Eliana, mucho menos hacerse

cargo del hijo que ella lleva en su vientre, tampoco le interesa ninguna mujer en particular más allá de concebirlas como meros objetos sexuales en los que puede verter su propio vacío: “(...) Mejor voy a dar una vuelta a la Quinta Normal, a ver si encuentro una de esas empleaditas simpáticas que andan a la busca de un varón que se las monte” (34). De la misma forma se desquitará con los carabineros novatos, haciendo que le respondan como él quiere y que se corten el cabello las veces que él considere necesario, tal como antes lo hicieron con él: “-Debe aprender que aquí se dice ‘a su orden’, y no ‘perdone’. Dios perdona. Ah..., otra cosa: vaya y córtese el pelo en la forma reglamentaria. ¡Así anda indecente!” (122). En algún momento le señala a Víctor: “A pesar de que he ascendido, Hidalgo, el asco me sube cada vez más arriba” (118), no obstante después no tendrá problema en verse distinto y distinguido e intentará preservar esa imagen para obtener los beneficios que su cargo conlleva.

Víctor, Osvaldo y Reginaldo intentan luchar contra el vacío y la soledad, pero luego de que son separados y enviados a distintas comisarías, sucumben ante sus propias circunstancias de vida y se dan cuenta que deben posicionarse desde lo que les ha tocado vivir. Los ideales son perecederos e inútiles en el mundo en el que están insertos, por ello no podrán lidiar con la soledad inherente a sus existencias, el mundo es mucho más horrible de lo que ellos quisiesen o imaginasen. Los protagonistas se resignan y continúan sus vidas entendiendo la falsedad de la amistad, de la familia y del amor: les resulta imposible creer en cualquier institución.

CAPÍTULO III: ESPACIOS



*Quien desafía el orden y pierde se convierte en un inadaptado.
La ciudad no tendrá compasión con él. Pero a cambio,
su pobreza podrá otorgarle el raro privilegio de conocer el aspecto oscuro,
nocturno de la ciudad. La otra cara de 'la moneda', su chimba.*
Carlos Franz

A partir del título de las novelas se percibe una preeminencia de los espacios desplegada en el itinerario de los personajes que además configura una evolución de los mismos; como señala Carlos Franz el espacio cumple la función de: “radicar las imágenes de sus dramas” (2001: 22). Esto, debido a que se inmiscuye en el fluir del tiempo, es el *topos* en el cual se despliega el lenguaje, donde se configura y se vuelve literario.

Para estudiar lo anterior es necesario analizar la configuración de los espacios, es decir, se debe recurrir a la descripción y a la forma en que esta es enunciada. No obstante, dado los rasgos particulares del corpus que generan escuetas descripciones sin desplegar un amplio manejo de la lengua, sino mostrando las limitaciones de una literatura “artesanal”, se trazará un itinerario por los espacios que transitan los personajes, analizando la evolución de los mismos y el peso simbólico que conllevan.

Para Luz Aurora Pimentel (2006), la descripción es la forma de construir una imagen de mundo que permite establecer un espacio lógico, o sea, un espacio significado que crea modelos de realidad que son construidos por otros discursos y que influyen en nuestra percepción del mundo²¹. Por lo tanto, este mecanismo transmite un saber que se

²¹ La autora pone especial énfasis en los “operadores tonales”, que en este estudio no se considerarán dados los rasgos especiales del corpus y además, porque una investigación de ese talante, implicaría un

alinea con el discurso de las novelas trabajadas: “La descripción es un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato.” (2001: 28).

El axioma básico en este sentido es el tránsito constante de los personajes, los cuales producen espacios, en tanto estos cobran sentido al ser recorridos, practicados, o sea, descritos. En el corpus, existe una retahíla de espacios que generan que los personajes sucumban ante ellos o que se sientan atávicos.

Debido a que los individuos se van apropiando del sistema topográfico a través de su itinerario (De Certeau: 1996), se distinguen los lugares de los espacios. Los lugares son fragmentarios y están a la espera de que se les descifre; en ellos, los elementos tienen posiciones e impera la ley de lo propio; a diferencia de los espacios, que son un cruzamiento de movilidades, un lugar practicado, es decir: el lugar se transforma en espacio por la intervención de los caminantes.

Para el autor francés, los relatos son transportes colectivos (1996: 127), son el espacio practicado, el cual se organiza en el andar de los individuos. En este sentido resultará decidir el trayecto de los personajes, porque va creando una red de discursividades que dan cuenta de la percepción del mundo y también las confluencias o disidencias que se presentan sobre los espacios.

Antes de iniciar el análisis es necesario aludir a una metáfora presente en el corpus referida a la condición de ser “hijo sin padre” o “huacho”, como diría Sonia Montecinos (1996). En el corpus se presenta la “bastardía esencial” a la que alude la

análisis extenso que no se alinea con los objetivos de esta propuesta.

autora, debido a que la presencia/ausencia del padre va tensionando momentos significativos en los relatos que marcarán la conducta de los personajes. Esto sucede con Fernando Escudero, nuestro marginal ilustrado, quien es incapaz de soslayar la pulsión noctámbula y la muerte de su padre; siendo anulado por sus propias peripecias experimentando una muerte simbólica para su hijo el cual no es referido con un nombre propio. Para Toño esta condición es aterida: se transforma en el receptáculo del rencor e impotencia de la madre al ser rechazada por el padre biológico. El protagonista es inerme ante él, ante los sucesivos padres espurios que la madre parece otorgarle; los sacerdotes se transforman en padres incestuosos y los líderes delictuales lo hacen sentir proscrito. En la novela de Cornejo, este concepto solo cobra sentido en relación a Rosalía (único personaje del cual se habla sobre su familia), quien privada de la presencia del padre, es coaccionada por la madre a ser prostituta. El paroxismo de esta idea se logra en *Esto no es el paraíso*, donde no hay más edén que el perdido: Reginaldo hará uso del nepotismo ofrecido por rescatar a Mefistófeles y rehuir de la responsabilidad de ser padre del bebé de Eliana, Osvaldo abandona a su familia, sus hijos no resultan seres más significativos que la quimera de redimir su soledad a través de ayudar a Mafalda y, finalmente Víctor también se desdibuja del horizonte paternal mostrando a sus hijos solo en el momento en que llega a casa y el mayor le pide galletas; dulces que, por supuesto, él no lleva. En este texto, la ausencia del padre se aproxima al nihilismo: la figura paterna no es representativa ni contiene algún valor.

Todo esto remite finalmente a la idea de máscara, pues la ausencia del padre, erige la imagen de mujer/madre que es el símbolo contradictorio de la protección y también de la culpa. Lo anterior se vincula con el corpus debido a que existe un simbolismo preponderante en las novelas: el agua. Chevalier rescata el siguiente significado:

Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Estos tres temas se hallan en las tradiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes. Las aguas, masa indiferenciada, representan la infinitud de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración (baño, bautismo). (1986: 52-53).

El agua, entonces, es el retorno a lo preformal, el elemento del camino irreversible, componente transitorio y mediador entre la vida y la muerte, y por extensión simbolismo de la madre. Por un lado, el hundimiento abyecto en el agua se presenta en *Los amantes del London Park*, donde el elemento “mar” es constantemente referido y donde finalmente sucumben los personajes: Rosalía muere en el mar, por extensión en la explotación sexual a la que la llevó la madre. En *El río*, el personaje decide arrojarse al mar, pues ya ha adquirido el saber delictual que anhelaba y necesita encontrar nuevos espacios significativos en el mundo del hampa; es decir, busca una nueva madre. Por otro lado, en *Chicago chico*, el agua se presenta en el viaje a Valparaíso en búsqueda de Olga, no obstante la novela es citadina, debido a que se

configura en base al *spleen* y *flaneur* por la ciudad que experimenta el personaje. En última instancia en *Esto no es el paraíso*, existe ausencia del agua, la novela se centra también en el *flaneur* de los carabineros por la ciudad, o sea, no hay madre, la familia no es reveladora.

Estipulada la metáfora que aúna las novelas, se procederá a analizar la ruta de los personajes por los espacios que son referidos de manera más significativa y las distintas tonalidades que adquieren en los textos estudiados.

De la loba al hotel: el prostíbulo



Lupanar, del latín *lupus* hace referencia a “loba”. Dante rescata esta figura en el momento en que se encuentra perdido en la selva oscura y se encuentra con tres bestias, entre ellos, la loba:

Luego, una loba flaca y ominosa,
de deseos cargada en su flacura,
que impidió a mucha gente ser dichosa;
la loba me infundió tan gran pavora
con el fuego feroz de su mirada,
que renuncié a ganar la ansiada altura. (2004: 5).

La loba en este sentido representa lo insaciable, para Chevalier es símbolo de “salvajismo” y “desenfreno”, y también, emblema de Roma (1986: 652), lugar en el cual las prostitutas debían pagar tributo para ejercer su oficio. Por lo tanto, el lupanar representa a la “mujer-sexo” de la que se habla en *Chicago chico*, la prostituta

insaciable: “Olga tenía algo demoníaco en su cuerpo; sus gruesos muslos eran tenazas que mordían; sus pechos los dejaba caer sobre la boca de sus conquistadores con sadismo”. (29), no solo de libido sino de una vida irrealizada.

Carlos Franz alude al prostíbulo como un espacio de precariedad y de paso:

El prostíbulo es siempre un lugar de paso. La noche, el alcohol, los nombres falsos o el anonimato contribuyen al olvido. Sin embargo, el personaje ha llegado a él con la esperanza de un puerto para su deriva. Al amanecer encontrará que era sólo una estación, la más transitoria. (2001:171).

Esta lectura disiente de lo anterior, debido a que los personajes que visitan los prostíbulos en ningún caso depositan en él esperanzas de encuentro con el otro; por el contrario, saben desde un principio de su transitoriedad. En su infamia sostienen y abrogan esperanzas por un presente interminable.

El lenocinio es aquel regentado por una *madame*, a pesar de que ambos términos aluden prácticamente a lo mismo. Caracterizados por la miseria de la explotación, por la presencia de mujeres jóvenes y mayores y de homosexuales, como señala la novela de Méndez Carrasco:

(...) Volví a hundir mi vista en El Almendral, situándome en Chacabuco, tortuosa calleja donde se alinean los prostíbulos, ahitos de muchachas jóvenes y de homosexuales pintarrajeados como pizpiretas adolescentes. ¿En qué mancebía se asilaba Olga? ¿Levantaría su cabeza en casa de La Flor de Té, sería lacaya de La Guatona, o penaría, en miserias, en el lenocinio de La Teta de Monja? En ese viaje hacia Valparaíso, quería eludir los lupanares. Valparaíso, ¿no tenía el encanto de la eterna juventud? El mar estaba en calma, azulverde y el aire de diciembre era purísimo. (80).

La cita anterior resulta contradictoria: Escudero viaja en búsqueda de Olga, la “mujer-sexo”; otrora despreocupada de su higiene, ahora enferma: “-A veces uso

calzones Chicoco./ Cuando le correspondía la Visita Inspectiva de Sanidad, se ponía esa prenda.” (29). El protagonista quiere evadir los prostíbulos, porque Valparaíso le emula la juventud, lo perecedero, el presente, por extensión: el baile, único momento donde Escudero es capaz de conectarse con el otro; por ello el mar (el agua) le advierte que la madre está en calma.

En *Los amantes del London Park*, el prostíbulo es presentado como un espacio donde lo sexual se hace ostensible a través de imágenes y olores:

La calle ardía en tangos, boleros y besos tirados a los transeúntes; en convites y obscenidades. Y todo lo inundaban un fuerte olor a perfume barato y semen mezclado con humedad. Los machos desfilaban de arriba abajo eligiendo sus hembras. Ruiz y Pedro miraban desdeñosos a esas meretrices que asomadas a las ventanas y puertas, mostraban ostensibles escotes y ajustadas faltas. Otras salían a la acera a atajarlos, abrazándolos, entrecruzándoles sus piernas. (42-43).

En *El río*, el lenocinio tiene un componente de miseria humana y social:

Desde el fondo de lenocinio fueron saliendo las ‘chiquillas’. Subconscientemente habían oído el grito de guerra del lenocinio: ‘¡Llegó gente al salón!’ Venían fastidiadas, a pasos arrastrados, creyendo haber oído el grito anunciador de la triste batalla; ese grito grabado a las entrañas, en la vagina destrozada por cientos de abortos. La prostituta siempre está esperando que algo llegue: el lacho, el cabrón, el cliente **la señora**, la muerte. (162).

Posteriormente, se expresará la diferencia entre la prostituta y la patín²² y las características de la “leva”, que se produce cuando la cabrona es abandonada momentáneamente por su esposo y se vive un ambiente de distensión y tristeza en el lenocinio.

La evolución del prostíbulo es presentada en *Esto no es el paraíso*, a través del

²² Prostituta ocasional.

hotel: “Después de haber entregado su servicio, Osvaldo Guerra se dirigió al Hotel Luxor, uno de esos hoteles que albergaban el amor por minutos y la miseria de los que se ganan la vida de cualquier manera. Allí lo esperaba Mafalda.” (49). Esta miseria no se refiere a la vida de la prostituta, sino a la de Osvaldo quien ve en ella una forma de alienarse de su propia vida. La descripción de la habitación guarda relación con ello: oscura, desarreglada y triste: “El dormitorio en nada se diferenciaba de los dormitorios de otros hoteles. Ahí estaban el mismo cubrecamas floreado, la misma mesa de centro, las desteñidas flores artificiales y la lámpara con su luz difusa y desagradable proyectando sombra en las paredes. (...)” (56-57).

La sexualidad es vista al alero del marco del poder, puesto que es una construcción a través de mecanismos disciplinarios y de discursos, es decir, más allá de la represión. En este sentido, el poder que ejerce la sexualidad genera un saber²³ que se relaciona con conocimientos que están patentes o latentes en la vida de los sujetos, que los controla y los jerarquiza dentro del entramado social, como inadaptados, anormales.

En el corpus propuesto, los personajes son sujetos liminares que se resisten al marco de sexualidad normativa. En el caso de la novela de Gómez Morel, acceden a sodomizarse por sacerdotes o “pelusas” del río a cambio de poder y reconocimiento o sexualizan a la madre:

Aparecieron al otro día las azotainas. Ninguna tuvo importancia para mí. Diría que hasta las provocaba. Hice ex profeso todo mal. Enceré el dormitorio mientras ella estaba en la calle. Me acosté muchas veces sobre aquel hecho tan mío y tan

²³ Es preciso señalar que este saber, es un conocimiento que está sujeto a una construcción histórica y que representa distintas voces de una época y que ha sido ocultado por el poder central.

de ella. Miré **mi** botella y estúpidamente le guiñé el ojo como dándole a entender que ambos poseemos un secreto sobrecogedor. El cristal me apareció un ojo humano.

En el decurso de mi vida poseía muchas mujeres.

Para sentir el placer sexual en todo su esplendor, sobre una mesa -si no había velador- tuve que colocar antes una botella de cristal.

También me di maña para que hubiesen una escoba, y zapatos de mujer, muchos zapatos... (77).

También a través de los intentos de redimir a las hetairas (y por ende a sí mismos), se evaden, se confiesan, y denuncian:

-¿Sabes que cuando estuve en la Primera Comisaría pude comprobar cómo al lado afuera del Club de la Unión se prostituyen mocosas de diez años, y menores que eso aún, y que a menudo son utilizadas por inmorales que vienen saliendo de ese mismo club? Pero si uno lo denuncia se le viene una jauría encima, y lo acusan de herir la sensibilidad de esa clase que hace la caridad exclusivamente para volar al cielo. ¡Cristo fue el primero en darles duro! Hipócritas los llamaba. (...) (105).

Los personajes disiden del marco ético que los hubiese normalizado, lo subvierten, y denuncian realidades que es más cómodo silenciar y no entender.

Espacios disciplinantes: la comisaría y la escuela

En el corpus, aparecen con mayor o menor iteratividad la escuela y las comisarías. La escuela en *El río*, es descrita como un espacio similar a una prisión, donde existe la vigilancia para poder someter a los individuos, no existe la visión de un espacio de motor de cambio social:

Llegamos un patio de aspecto militar en cuyo centro se alza una centenaria

palmera de tronco perforado, como pata de elefante. Pasamos un segundo patio, más amplio que el anterior. Al fondo se veía un edificio de tres pisos en que se hallaban las salas de clases, los salones para estudio y los dormitorios. (94).

Por otro lado, las comisarías y cárceles son espacios de excesos: injusticia y represión del cuerpo, donde torturan a los protagonistas de *Chicago chico* y *El río*: “Vino el primer golpe eléctrico. Miles de alfileres me recorrieron por los globos oculares, el hígado se me hinchó y tras la mordaza creí que me estaba comiendo los dientes.” (Gómez Morel, 1962: 286); “Me dieron nuevos golpes en las costillas, en las partes bajas; resurgieron gritos, estrellones, los clásicos efectos psicológicos.” (Méndez Carrasco, 1962: 165).

Estos métodos, si bien no tienen como finalidad el castigo como suplicio, sí buscan modificar a los personajes, quienes abiertamente muestran los estertores de la tortura. El espacio en tanto es sombrío y vigilado, haciendo que el personaje se sienta pequeño e imperceptible:

El nuevo escenario trasminaba: puerta de hierro, chapa de doble vuelta; hacia la mitad de aquélla, una ventanilla, repisa; por ahí se podía hablar con los vigilantes; también por allí los detenidos recibían el escuálido **rancho**. En el interior de ese calabozo había altas y gruesas murallas blanquecinas, sucias; en la parte superior, existía un egoísta ventanal con barrotes fuertes; por entre éstos, luz de espacio, nubes de lluvia, e indudablemente estrellas remotas por la noche. El recinto era, a simple vista, húmedo y frío. (Gómez Morel, 1962: 155-156).

Para Foucault, la prisión es un espacio donde se busca castigar de modo ejemplar a los proscritos, a través de la conversión de sus conductas infames y así reformarlos: “El encarcelamiento, con fines de transformación del alma y de la conducta, hace su entrada en el sistema de las leyes civiles.” (2009: 128). Sin embargo, para los

protagonistas de las novelas este sometimiento del cuerpo como subterfugio del sometimiento del alma para reformar y corregir no altera su estado disruptivo: rompen el pacto social, representando un peligro para la comunidad, son irredentos, no son corregibles, no se van a normalizar y mucho menos van a transformarse en el tipo de individuo que la sociedad disciplinar persigue.

Desde otra perspectiva, la comisaría vista como escuela de Carabineros en *Esto no es el paraíso*, es percibida como un espacio corrupto y al servicio de la clase hegemónica:

-No, hombre. Si lo que pase la escuela no lo sabe nadie afuera. Y los altos jefes lo permiten para tener contentos a sus amigos. Los llevan los domingos al casino de oficiales, y los sirven por sus lacayos. Algunos tenientes desde chiquititos aprenden el juego, y te encuentras con que se dedican a enseñarles equitación a las niñas bien. ¡Y anda a decir algo! Se te vienen peor que buitres encima, con el consabido adagio de que la ropa sucia se lava en casa. ¡Como si no tuviera la oportunidad de hacerlo! (117-118).

Finalmente, en términos de De Certeau estamos frente a un “relato delinciente”:
“Si el delinciente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del recorrido sobre el estado, el relato es delinciente.” (1996: 142); esto, porque a los personajes nada los hace cambiar, el castigo físico nunca será superior al peso existencial de no poder encontrar un espacio de pertenencia. Es por ello que el protagonista de *El río*, finalmente describe el reformatorio como un *pastiche* de múltiples espacios, deslegitimando y mostrando que es insalvable: “El reformatorio tenía un poco de todo: cocinería, cárcel, prostíbulo, taller, escuela, templo, hospedería, y hasta

reformatorio cuando venían a visitarlo las autoridades judiciales, una vez al año.” (196). Denuncia con ironía que este espacio solo era lo que debía ser al momento de ser vigilado y que para él era sincrético y anodino.

La falsa felicidad: el salón de baile y el río

Existen dos espacios que generan satisfacción para los protagonistas de *Chicago chico* y *El río*. Ambos están perfilados a partir de la ilusión de conexión auténtica con el otro y como espacios donde se puede ser libre.

El salón de baile es esencial para Fernando Escudero. Uno de ellos es el salón Olimpia que el folklorista Oreste Plath describe de la siguiente forma en *El Santiago que se fue* (1997): “La calle Huérfanos abría sus puertas un salón con una gran pista de baile. Tenía un horario en la tarde y otro en la noche, hasta la madrugada. Otra novedad que ofrecía la hora del té era la proyección de películas mudas; fue el primer café con biógrafo.” (...) (65). Ese doble horizonte del recinto es rescatado por ambas novelas; en *El río*, Toño lo describe como un lugar que visitaba con su madre y uno de sus “amigos”:

Cuando la mamá salía con su amigo íbamos a tomar “once” al salón Olimpia. Junto con el té se exhibían películas mudas. Mamá y su amigo se acariciaban tiernamente mientras yo veía la película. Luego, él pagaba la cuenta, ella le hacía prometer que al otro día se encontrarían, caminaban hasta la salida juntos y ahí se despedían con un beso. (40).

Para Escudero este espacio solo cobra vida de noche cuando se encuentra al servicio del jazz y del swing:

En el Salón de la calle Huérfanos, se bailaba diariamente de 19 a 21 horas y de medianoche a tres de la madrugada. El ambiente era muy heterogéneo. Así, por ejemplo, las jóvenes procedían de diversos prostíbulos que circundaban la ciudad: Los Callejones, Maipú, General Mackenna, Vivaceta, San Isidro, Eleuterio Ramírez, Lingue, Eyzaguirre y otros. A veces, muy de tarde en tarde, caían por ahí adolescentes limpias; es decir elemento que trabajaba como cajera o al mostrador de algún negocio céntrico. No era imposible ver en el torbellino a funcionarias públicas, semifiscales, particulares. Todas, sin embargo, iban sin intención, quizá huyendo de amargos instantes. Después eran seducidas en los hoteluchos o ciertas casas de cita sin letrero. Las muchachas se enredaban con el viejo cuento de la tía. La tía, más allá de la medianoche, era un hombre de rostro idiota, sexual. (43-44).

De esta manera, se asocia al salón de baile la tentación nocturna como forma de huir de la propia vida imbuido por el influjo del jazz. Este espacio no es restringido a la cáfila hampona, sino que es transversal a los diversos actores sociales: “(...) De vez en cuando, como en el caso de las adolescentes ingenuas caían por ahí Oficiales de Carabineros y Ejército; detectives, profesores primarios, intelectuales, empleados de bancos, oficinistas anestesiados por el tecleo de los Underwoods.” (44). Esto evidencia que la “anormalidad” del protagonista es una tentación que no discrimina al individuo que tiene enfrente: todos tenemos instantes de infamia.

Finalmente, el salón que visita en Valparaíso es descrito también al albor del jazz, cargado con el simbolismo del agua (lluvia) como imagen de la mujer perdida: Olga. Además, es un espacio dinámico plagado de objetos y personas que le dan movilidad al igual que la música ofrecida:

Noche intensa; calles azotadas por llovizna cruel, barrillo incrustado en las

aceras, viejos papeles vagabundos, fríos y nostalgias de Olga: necesidad de beber. Un pasadizo estrechísimo, una empleada española en la caja, una cafetera **express**, vomitando vapor; frascos repletos de pastillas, pasteles, bandejas, copas, vasos, tazas, garzones, mujeres alegres. Un salón amplio, mesas, espejos, jovencuelos inquietos, amanerados, descuidados, y el aire partido por la melodía de ‘China Boy’. La orquesta, en todo caso, anulaba la frialdad de los conjuntos comerciales que solía escuchar en las salas de baile de ‘La Buenos Aires’ y del ‘Follies Bergere’. (36-37).

En la novela de Gómez Morel el río es una metáfora constante. El río es personificado en reiterados momentos, pues existe una lucha entre él y la ciudad: “Con su cauce inmundo y su rumor de angustia, con su silueta larga como una pena, el río lo recogió y le dio el calor de sus hielos, la blandura de sus rocas y la amable voz de sus silencios.” (130).

En primer instante es visto como un espacio hospitalario que brinda la posibilidad de encontrar dónde pertenecer, por lo cual Toño lo buscará inconscientemente:

Llegué a la orilla del Mapocho. No me di cuenta cómo. Reconocí dónde estaba al recordar mi primera visión de la ciudad. Debo haber presentado un aspecto risible con los pantalones de golf y la chaquetilla parchada porque dentro de pronto me sentí observado despectivamente por unos muchachos de caras torvas y gestos cínicos. (65).

Luego de reiteradas visitas e intentos por acercarse, se confesará a sí mismo que su objetivo es pertenecer a él:

(...) Cuando me sentí fuera de peligro tomé un asiento en una roca y largo rato estuve viendo correr las aguas color chocolate del Mapocho.

Ahora mismo que aquél fue un momento cristalizador, definitivo para mi vida: empecé amar el río. A pesar de lo ocurrido de la noche, el jolgorio, la sensación de libertad que me dio la vida de los chicos, la violenta ternura con que se agredían y jugaban, el horizonte plateado de las aguas, la modorra excitante y meditabunda de los perros, las casuchas con sus puertas semi abiertas como la

sonrisa un ciego, la calle ancha y misteriosa que formaba el cauce y la lujuriosa cabellera de los sauces -semejantes a viejos que estuviesen hablando cosas de amor- se me metieron en lo más hondo del alma. Con el firme propósito de volver algún día, subí los tajamares y me hundí en las mandíbulas feroces de la ciudad. (67-68).

Después de lograr accesos intermitentes al río y un acercamiento a los “pelusas”, entenderá que en ese espacio se genera una microsociedad:

En nuestros dominios abundaban huesos, tarros vacíos esperanzas y desencantos. El río frecuentemente amanecía de buen humor y traía cosas aprovechables o comerciales. En el peor de los casos nos regalaba trozos de leña y una vez secos servían para nuestras fogatas invernales. Formábamos una sociedad muy singular. Lo compartíamos todo: perro, choza, miseria y risas. (129).

Este espacio es tan estructurado y normado como la ciudad e incluso más cruel, debido a que le hace saber que no le es posible pertenecer. La persistencia del personaje y el afán de creer que siendo un hampón será libre, lo harán amar el río más que a nada en la novela, Toño busca tener la posibilidad de ingreso, necesita saber que existe una oportunidad aunque después decida marcharse:

(...) Se me enseñó detectar la delación, la falsedad y la hipocresía, cosas estas que ni siquiera de adulto hay tiempo para aprender. Conocía las bondades del mal y cuánta maldad algunos esconden tras la palabra bien. Me fui empapando, guiado por Panchín, de la ley del río, clara y simple como un anochecer de primavera. Supe que la ciudad ha 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).

En ambos casos, tanto el salón de baile como el río representan la ilusión de la satisfacción del presente. La realidad es otra: Escudero y Toño ansían sentir el descontento del presente, evadiéndose en el baile y en la imposibilidad de pertenecer al río.

La miseria y el tránsito: la ciudad, el London Park

La urbanidad es un rasgo que caracteriza profusamente a los protagonistas quienes habitan la ciudad en un tránsito constante que saca a luz sus excrecencias y su mensaje disruptivo. En el caso de Escudero es patente su inmersión en el “Chicago chico”, mostrando que en el contexto chileno existen criminales así como gangsters en Norteamérica. Esta visión de Santiago, como correlato de los personajes es rescatada por Franz:

La ciudadela central de Santiago, sede de nuestro poder y alma de nuestras debilidades, prefigura y proyecta lo que somos sus habitantes. Los personajes de este Santiago delatan en su actuar ese amurallamiento. Defienden el Centro o se infiltran en él, o lo asaltan, o se fugan, o son expulsados. Pero ninguno puede enajenarse a su influjo, a la sombra de esas solapadas murallas. (2001: 52-53).

Escudero transita por Santiago desde su infancia, pensándolo como un espacio que le causa rechazo: “Un hecho me fastidiaba cuando efectuaba estas caminatas: la capital chilena me parecía abominable, con sus casas sucias, con calles polvorientas y con infinidad de carretelas verduleras que pasaban al Mercado o a la Vega Central” (8). De la misma forma, al volver de Valparaíso las poblaciones suburbanas entran en concomitancia con el *spleen* sentido en su infancia:

El automóvil se deslizó por calle San Pablo. La entrada a la capital deprimía: casuchas viejas, destartaladas, manchadas, con restos de carteles políticos, con garabatos de subido tono; los postes eléctricos y telefónicos, sucios y carcomidos, mostraban hilos, hilachas, ‘cambuchas’, volantines deshechos y descoloridos por la acción del sol. Encima de esto: tranvías destemplados, góndolas hastiadas por el cansancio rutinario, vomitando vapor y gases de

lubricantes quemados; en otros aspectos, carretelas verduleras, golondrinas chuecas, chiquillería festiva, mujeres desgañadas, hombres desharrapados, carabineros con rostros bonachones, duros gordinflones, humanizados y temibles. (113).

En *Esto no es el paraíso* el *flaneur* de los carabineros se compone de diversos espacios de Santiago en el eje céntrico. De día se muestra la galería de personajes que habitan la Plaza de Armas mezclando la monotonía de algunos oficios y el instante de detención que reúne a los demás:

La Plaza de Armas de Santiago. (...) Uno que otro lustrabotas ejerciendo su oficio y, aburridos, los jubilados ocupando la mayoría de los escaños, mientras los restantes eran llenados por vagos, prostitutas, homosexuales pobres y comerciantes que, en su ajeteo diario, se daban un cuarto de descanso para revisar, con rostros tristes, ajados papeles y cuentas. (28).

La calle Bandera, donde Osvaldo se encuentra con Mafalda es presentada como el “barrio rojo”, lugar de esmero en la fugacidad del presente: “Calle Bandera. Luces de colores, vehículos que pasan. Y hombres y mujeres buscando en un mundo de alcohol y de drogas la forma de evadirse de la realidad, de la vida que se les va escapando rápida o lentamente.” (47). La visión de las poblaciones se caracteriza por la ironía de levantar un símbolo patrio a pesar de vivir en la miseria, todo lo cual genera un sentimiento de impotencia profundo en Víctor Hidalgo:

Las banderas de Chile flamean en lo alto de improvisadas viviendas de tablas y cartones unidos con alambres y cordeles. Cerca de éstas, tarros para acarrear agua, lavatorios, somieres arrumbados y colchones que muestran manchas de orín y tripas de algodón, forman un espectáculo a la vez enternecedor y grotesco. (108).

En *Los amantes del London Park*, la capital es presentada como el espacio donde don Eustaquio es capaz de superar el amor fallido de Lastenia y donde fragua la forma

de hacer riquezas: “(...) la capital que lo tragó con su bullicio, sus luces y sus vanidades”. (86). Para Toño, en tanto, la ciudad en primera instancia se presenta dinámica, nueva, atractiva: “(...)Me gustó y asustó el espectáculo de la urbe: autos, coches de posta, gentes, ruidos, mucho perfume dentro del taxi, el asno y mamá amorosamente tomados de la mano.” (55); pero como ya se ha mencionado posteriormente este espacio le hará sentir un hondo desarraigo.

Valparaíso es un espacio que se repite en las novelas; con sus cerros y su puerto caracterizados por imantar la escasez y además por el mar, símbolo de la vida: todo sale de él y todo regresa a él. El día que Pedro y Ruiz arriban al puerto, el narrador lo describe a partir de la importancia del mar:

Después del desayuno que caminaron por las estrechas calles porteñas mirando todo, como si lo viesan por vez primera. Y, tal vez, era así, ya que a esa hora, por lo general, cuando trabajaban en ese puerto, estaban durmiendo. El sol empezó a dorar los cerros y luego iluminó toda la bahía. Los barcos, con su sirenas, saludaban el despertar del puerto. Las grandes lanchas con pasajeros, levantaban espumas en la popa al moverse dentro de la poza y las gaviotas graznaban saludando a la escasa gente de mar que trabajaba ese domingo. (Cornejo, 1960: 29).

En la novela de Gómez Morel es el espacio donde Toño debe cumplir una de sus penas carcelarias, por ende donde siente el rechazo de la ley del hampa una vez más. En *Chicago chico*, Escudero se siente un viajero en el tiempo, pues el puerto pareciera albergar la misma pobreza de su infancia lo cual le genera desazón: “Me dio pena ver el cerro de mi infancia; seguía agrietado, casi humilde. Las viejas ranchas se sostenían con la tradicional gallardía de tantos lustros; probablemente estaba ahí patente la misma miseria de principios de siglo.” (78).

Finalmente, el “London Park” es un transporte a la miseria: va de ciudad en ciudad llevando consigo las tragedias de sus trabajadores y la pobreza en la que viven producto de la explotación de don Eustaquio. Ante la posibilidad de irse junto a Pedro, Rosalía asemeja este parque a un conventillo: “- ¡Conozco la vida que me ofreces!... ¡Yo salí del conventillo hediondo, flaca y hambrienta, perseguida por imbéciles! ¡Me aburrí de ser explotada por mi madre y viene a trabajar a esta casa! ¡No tenía otra salida, entiendes!... Yo te quiero, pero...” (56), una realidad tan visceral que la atemoriza: “- Pero... no te atreves a vivir con lo que yo gano ¿verdad? ¡No te atreves a dormir en un cuartucho de madera, tener que lavar, zurcir y planchar! ¡No te atreves a dejar tu linda pieza para vivir en piso de tierra y cocinar a leña!” (55). Finalmente decide ceder, dada la posibilidad de haber encontrado un amor auténtico.

El tránsito por estos espacios urbanos va generando un itinerario irreversible: una vez que se experimenta la ciudad con sus vicios y miserias, no se escapará de su influjo enajenante.

La falsa pertenencia: la casa

El último espacio estudiado corresponde a la casa. Para Gastón Bachelard la casa es un símbolo de estabilidad, sin ella el hombre sería un ser disperso (1975:14). Para el autor, la casa es el lugar de integración de los pensamientos y sueños del hombre.

Para Escudero, la casa es el lugar de martirio que le recuerda a su madre y que se ha convertido en todo lo que no debiese ser, es la consciencia que le señala que no puede vivir solo de la noche y del jazz: “Y después subimos a un taxi. Enfiló por Estado, montóse por Alameda Bernardo O’Higgins y trepó por Santa Rosa, deteniéndose a indicación de Ninoya, en la esquina de Avenida Matta. ¿Avenida Matta? ¿No fallecía por ahí mi hogar? Tragué saliva.” (127-128). Asimismo, luego de vender la mayoría de los objetos, incluida la máquina de coser de la madre se dará cuenta que ha convertido su casa en un muerto: “La casa se veía esquelética. ¿Quién tenía la culpa de ese desastre hogareño? Yo; nadie más que yo.” (139). Con esto, ha destruido las ilusiones de la pertenencia, de los recuerdos y de soñar hacer feliz a su madre.

Para Osvaldo Guerra, su casa está inmersa en un lugar repugnante: “La entrada de la cité estaba tapada de tuestos con basura. Perros flacos escarban en los tarros, llenando el suelo de desperdicios, mientras los niños jugaban sin preocuparse del repugnante olor a comida añeja que trascendía.” (Rivano, 1965: 43). Esta imagen simboliza la falta de pertenencia a su propio hogar y la inexistencia de compromiso con su familia para la cual él está ausente.

Finalmente, Toño, el personaje más desarraigado de todos, experimenta un profundo dolor al pensar en su hogar. Prefiere transitar por los diversos espacios urbanos y mirar a los “pelusas” del río. La casa, el hogar, le causan profunda extrañeza y lejanía que es incapaz de superar y que no quiere ver de otra forma:

Hasta muy avanzada la noche pensé en lo hermoso que sería salir otra vez del colegio. Con más decisión, eso sí. Vagar por las calles, ir por las plazas, observar

a los chicos, jugar con los perros vagabundos, tocar timbres en las puertas y arrancar, montarse en la parte posterior de los coches tirados por caballos, ir al río y volver a contar mis hazañas a los chicos de mi curso. Pensé que equivaldría al placer que ellos sentían cuando periódicamente salían a sus casas. Yo nunca iba. Prefería quedarme en el colegio o enfilaba hacia el río. No bajaba, naturalmente. Desde el puente me quedaba mirando los juegos de los pelusas, sus abrazos, sus risas. Un día que fui a casa, mamá estaba atendiendo a un militar con quién tenía el líos. Yo estuve todo el día en la cocina. (100-101).

En el corpus estudiado el símbolo de la casa, nuevamente es subvertido para mostrar un lugar donde es posible el abandono y el rechazo de la familia, donde ya no existe posibilidad de construir identidad y mucho menos ser significativo para ellos.

El estudio de los espacios aludidos en las novelas está marcado por dos rasgos preponderantes: el tránsito constante y el simbolismo del agua. Esto recuerda a Zygmunt Bauman (2004), quien sostiene que vivimos en una sociedad líquida, leve, que se nos escapa de las manos, donde los vínculos humanos son precarios y que propicia el ensimismamiento de las personas. De forma análoga, los personajes de los textos son incapaces de vincularse con los otros; ya sea porque no pueden o porque no quieren, se alimentan de la enajenación y del goce del presente o bien solo les interesa el propio bienestar.

CAPÍTULO IV: INTERTEXTUALIDAD



*En el exceso, algo de la verdad de la práctica de la lectura
se deja ver; su revés, su zona secreta:
los usos desviados, la lectura fuera de lugar.*
Ricardo Piglia

Las novelas que han ocupado este estudio presentan voces heteróneas, heteróclitas que transitan entre un lenguaje culto y uno procaz. Esta particularidad se entiende a la luz de una conciencia escritural que vislumbra que el vehículo sígnico necesita este tránsito para lograr la verosimilitud y autenticidad de lo relatado, y también, a fin de lograr la proximidad que exige un objeto estético como es la literatura. Siguiendo esta línea, es posible percibir ecos de otros referentes culturales en ellos.

Así, no es de extrañar la forma locuaz en que están configurados estos textos, pues conminan otros textos que enriquecen la lectura y a su vez, la mantienen en diálogo con la realidad concreta a la cual se refieren. Por ello, es necesario reiterar que las novelas del corpus no están en sintonía con las preocupaciones de la literatura chilena canónica, algunas de ellas son de confección artesanal, presentan errores ortográficos y tipográficos, es decir, son obras limitadas. Estamos frente autores poco prolíficos y disruptivos, que han dejado huellas enigmáticas en sus textos. Esto es lo que se torna necesario pesquisar y estudiar, a pesar de las restricciones mencionadas, pues como se ha enunciado anteriormente están traspasando y representando un saber único. En relación a las representaciones sociales Denis Jodelet reivindica la diversidad de actores sociales que convergen en la cultura:

(...) Lo social interviene ahí de varias maneras: a través del contexto concreto en que se sitúan los individuos y los grupos; a través de la comunicación que se

establece entre ellos; a través de los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural; a través de los códigos, valores, e ideologías relacionados con las posiciones y pertenencias sociales específicas. (1986:473).

Cuestionarnos si fue una intención *a priori* de estos autores, qué es lo que quisieron decir, si fue espontáneo o no, quedará fuera de esta reflexión debido a que aprehender estos nuevos saberes es labor del lector, de aquel lector que Piglia describió como “extremo, siempre apasionado y compulsivo” (2014: 19), aquel que lee obsesivamente. Esto lleva a preguntarnos: ¿somos realmente capaces de leer estas obras entendiendo sus limitaciones y alejándonos del asistencialismo?, ¿estamos preparados para leer y relevar “lo feo”?

La invitación es a pensar sobre temas y formas con las que dialoga el corpus. En este sentido se trabajará con el concepto que Julia Kristeva definió como “intertextualidad”, a partir de la lectura del dialogismo bajtiniano, para señalar que los textos dialogan entre sí y que se produce una reciprocidad de lecturas. Kristeva lo señala como “(...) todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.” (1997: 10). Esta lectura doble enriquece las posibilidades de las novelas del corpus, en tanto amplía la construcción de un discurso, mientras resuenan otros, transmitiendo distintos saberes.

En su *Diccionario de términos literarios*, Demetrio Estébanez define intertextualidad como:

Término utilizado por una serie de críticos (...) para referirse al hecho de la presencia, en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc. (2008: 570-571).

El concepto implica que el texto es membranoso, que no tiene límites fijos y por lo tanto, se ha leído y se lee de distinta forma dependiendo de “cómo” se produzca esta lectura, permitiendo la evolución de los textos y por extensión: de la literatura. No es objeto de esta investigación imbuirnos en una disgresión teórica sobre este concepto, pero sí señalar que al leer el corpus entendiendo que hay otros discursos que se han filtrado en él, se transforma en un vaso comunicante entre el aquí y el allá, o como lo señala Jesús Camarero:

(...) El intertexto cultural es aquello en lo que uno se reconoce cuando no se halla situado en su propio espacio cultural, y por ende es lo que permite a los otros acceder a nuestro ámbito de expresión por mucho que, en principio, una determinada relación intercultural sea percibida como dificultosa (...), implicando de este modo, pues, la realización de ‘lo otro’ junto con el valor (intrínseco, adquirido) de ‘lo propio’. (2008: 20).

Así, este ejercicio es una invitación a acercarnos desde nuestros referentes a las novelas estudiadas y de complejizar y aprehender el saber que transmiten. En este sentido se enlazarán los textos trabajados de la siguiente forma: *Chicago chico* y su relación con la música, específicamente el jazz, *El río* con la novela española *Lazarillo de Tormes*, *Los amantes del London Park* con algunos elementos de la tragedia griega y *Esto no es el paraíso* con los textos que suscita la onomástica relacionados a *Don Quijote* y a *Divina Comedia*.

Arsis y thesis del baile en Chicago chico

Fernando Escudero es un personaje abstruso y una simbiosis de Fernando Lecaros, el afamado jazzista y el escudero de *Lazarillo de Tormes*, a quien solo le importa aparentar buen vestir. Este personaje dispar presenta momentos sumamente fluctuantes respecto de lo que quiere y debe hacer: por un lado, se siente forzado por la invitación de la noche y por otro, ansía ser correcto y hacer feliz a su madre, a pesar de que sabe que la juerga siempre será más fuerte que su voluntad.

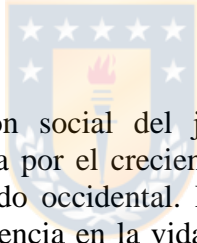
Por ello, el planteamiento propuesto es que en la novela existe una fuga, entendida como un: “Procedimiento contrapuntístico en el que uno o varios temas se desarrollan mediante procesos imitativos según una estructura ordenada en exposición, episodio y sección final” (González, 2007: 217), es decir, un movimiento polifónico que se repite a lo largo de la novela haciendo que la historia del padre se replique desde Chicoco hasta Pilucho. Este movimiento fluctúa por instantes de *arsis y thesis*²⁴, que guardan relación con transformarse en lo que la madre espera de Escudero o adentrarse en la noche que se amalgama con el jazz, el baile y la enajenación que produce el swing en el protagonista.

Chicoco advierte que su destino será sucumbir de igual forma que el padre: “Pertenezco a una familia de clase media. No obstante a menudo he oído hablar a ciertos

²⁴ En términos musicales *arsis* y *thesis* corresponden a partes métricamente fuertes y débiles respectivamente.

familiares de su rancia stirpe. Todo esto nunca me ha impresionado. Sé concretamente que ganar algún dinero cuesta lágrimas de humillación” (7). Escudero tiene una visión del trabajo y de la familia que se equiparan a la de su progenitor, quien declina ante la oquedad del juego y de la noche en el barrio santiaguino “Chicago chico”, por lo mismo duda de él: “A mi padre no se le veía el dinero. Él decía que su profesión no le alcanzaba para vivir. ¿Sería así?” (10).

Se produce un paralelismo respecto del influjo de la cultura norteamericana sobre ambos personajes; el padre se verá seducido por lo “gangsteril”, mientras que el hijo lo hará por el jazz y el swing. Al respecto Álvaro Menenteau reflexiona en “Jazz en Chile: su historia y función social”:



En cuanto a la función social del jazz, éste formaba parte del ansia de modernidad representada por el creciente impacto de la cultura norteamericana en la periferia del mundo occidental. La cultura norteamericana comenzaba a tener cada vez más presencia en la vida cotidiana de América Latina, presencia que se apoyaba en la dependencia económica y la vanguardia tecnológica que se imponían desde los Estados Unidos. (Menenteau, 2008: s/p).

El jazz es música a la sazón de la improvisación, reflejo de la propia inquietud frente al mundo que tiene Escudero y que se acompaña por el baile y su “inexpresable aliento agónico” (González, 2007: 262); el swing:

A modo de conclusión declaraba que el jazz hace gala de un "intenso significado expresivo", caracterizado por la sucesión de variados estados de ánimo, "que oscilan de la bufonería chispeante a la tristeza nostálgica más intensa"; así, en esta "contradicción sentimental [...] el mundo moderno encuentra un eco de su propia inquietud". (Menenteau, 2008: s/p).

Este estilo musical encarna el constante movimiento de *arsis* (tensión) y *thesis* (reposo) del cual es preso Chicoco, quien fluctúa entre la sensualidad de la noche y el peso del porvenir de la familia que se prefigura como un dolor desde la infancia: “Existía un motivo básico que conducía mi cabeza por rutas muy distantes. En verdad, vivía un pequeño desorden hogareño y este desorden me afectaba” (9).

Además, el protagonista representa esta oscilación al ser alguien docto en cuanto a jazz y a su vez, alguien que se mueve por espacios donde circulan sujetos que viven al margen de la ley y que poco o nada saben del hot-jazz, de Duke Ellington o Fernando Lecaros:

Había algazara; los jovenzuelos se sacudían por los salones como señores feudales. La victrola tocaba “Rosamadreselva”, de Razaff-Waller. El solo de piano de Thomas “Fats” Waller, de gran sentido **hot**, y el agudo registro del clarinete de Buster Bailey, me aminoró el dolor que me producía la ausencia de la muchacha. (31).

Esta dualidad que representa el jazz entre lo culto y lo popular, es explicada por Miguel Vera en “Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género”, a fin de mostrarlo como una constante tensión:

Desde sus orígenes el jazz representó la irrupción de una nueva cultura, procesada a partir de dos regímenes simbólicos en tensión: uno que buscaba integrar sus elementos disruptivos como semillas de liberación y goce; y otro que buscaba conjurarlo como peligrosa expresión de decadencia. Sostenemos que hubo congruentemente dos dispositivos discursivos para resolver tal tensión: elevar el jazz a rango docto, serio, universal (sublimación) o restringirlo a género ligero (frivolización). (Vera, 2018: s/p).

Por la complejidad que engloba esta música, Escudero se siente prematuramente atraído por los salones de jazz, por el delirio que le produce el baile, por los atuendos de los parroquianos:

Las mujeres mostraban piernas descomunales, calzones de negra fantasía; los muchachos se derretían al ritmo ardiente del ‘Paso de la calle Doce’. Los mozos aparecían y salían con bandejas repletas de botellas y vasos desocupados. El humo rubio y negro se confundía, dirigiéndose al cielo raso, recubierto por ágiles mosquillos bailarines y saltarinas mariposas nocturnas. Los potentes focos presentaban la mitad del rostro de esa juventud, impidiendo desentrañar qué había en la otra parte. (45).

Así, la concupiscencia de la noche atrae inexorablemente al protagonista llevándolo a una espiral de la que no podrá (aunque auténticamente tampoco querrá) escapar:

La noche de mi debut en ‘La Buenos Aires’ se ejecutaba un trozo de ‘Memphis Blues’, de William C. Handy. La elaboración musical, exenta totalmente de **swing**, no era razón para que los bailarines no se moviesen con frenético ritmo. Diríase que esa juventud había nacido para el baile, incluyendo el amor estrambótico. (14-15).

Retomando la idea inicial, se sostiene que en *Chicago chico* se produce una fuga, en tanto movimiento polifónico dirigido por el padre de Escudero, que transmite su destino a Fernando y a Pilucho, por ello la madre señalará: “-Eres igual que tu padre. Él prometía; iba conmigo a la iglesia y allá le pedía a Dios que le ayudase” (34). El progenitor también era un personaje ambivalente que intentaba mostrarse recto frente a su esposa, pero que verdaderamente no podía ocultar su naturaleza; de la misma forma que Escudero es un parásito del trabajo de la madre para poder mantener su vicio noctámbulo: “Me sobé las manos; pero aquello me hizo mal: mi madre pagaría mis

vicios. Ni siquiera comprendí que había perdido la moral. ¿Moral? ¿Acaso la tuve alguna vez? Quisiera borrar esos días de abuso moral.” (19).

Este descenso moral de Chicoco no es impedimento para solazarse con el baile, el jazz se transforma en lo más apremiante en su vida y que él justifica entendiéndolo como una música impetuosa: “-’Willie Bunk Johnson lo dijo: ‘El jazz es música del corazón, no miente’. No obstante, no lo comprenden aun, y eso es todo. El arte no puede esconderse; aflora como el viento, es avasallador como el océano”’. (40) Se siente impelido por estos ritmos, piensa que nació para la danza y que es la única forma de huir del tedio de la vida cotidiana: “Los músicos de jazz son improvisadores. No pueden compararse con los ejecutantes de partituras clásicas o selectas. Estos deben someterse. El músico de jazz, como el pintor y el poeta, nace; no se forma. Es un creador”’ (40). Chicoco no está dispuesto a someterse a nada, él vive a la espera de lo que la noche le depare, necesitando de la futilidad del baile para enajenarse:

Tomé a Persy -nombre raro- como arte, como sentía necesidad, en ciertos instantes, de oír buena música de jazz. ¿Jazz? A la fecha, todavía esa tendencia estética hallábase en fase primaria. ¿Era sólo música de baile? ¿Ritmo de alucinados? Nunca dudé al respecto. (...) ¿Qué extraño mundo se abría a mis sentidos? Ahí comprendí que la trompeta de Louis ‘Satchmo’ Armstrong, luminaria negra de Nueva Orleans, me dañaba. ¿Qué recursos poseía el **hot-jazz**? (39).

Mantener la bohemia del jazz llevará al protagonista a acciones vergonzosas ya mencionadas como vender objetos, cambiar de atuendo o incluso aparentar ser más alto. Asimismo, sucumbir ante el baile se ligará a entregarse a los placeres sexuales que conocerá a través de sus compañeras de danza que además son prostitutas. La dualidad

de Escudero lo acompañará toda la novela, el personaje se construye consciente de lo que hace y de lo que está viviendo; la *arsis/thesis* tendrá lugar en aquellos momentos en que querrá cambiar: “-Te prometo cambiar, madre. ¡No volveré a darte un dolor!” (173), en que intentará salvar a Olga; cuando conoce a Pecos y cree que podrá encauzar su vida por sendas edificantes, o incluso, cuando intenta retomar la relación con su esposa: “Reconstruiré mi vida, me allegaré a Pecos; tal vez así ella se olvidará definitivamente de su ambiciosa madre” (227). La diferencia es que Escudero es un alienado y cínico a quien no le interesa ser alguien diferente, y que ante cualquier conflicto existencial será rescatado por el jazz:

Cada uno vivía a su manera; preocupado, sin preocupaciones, con aspiraciones, sin éstas; todos se movían, se amanecían, enfermaban, durmiendo a deshoras, pensando en la injusticia; todos iban caminando por una ruta barrota, brillante a ratos, pedregosa, inclinada, plana, desviada. ¿Hacia dónde se dirigían? ¿Cuál era el objetivo de sus vidas? ¿Cuál era el objetivo de nuestras vidas? Ni yo mismo lo sabía. (229-230).

Fernando es un desencantado, el quiebre familiar desde su infancia lo signa a repetir una historia que no le interesa modificar, porque la evanescencia del jazz sacia la tensión que necesita: sublimación y ligereza:

Completada la orquesta, cerré los ojos y me reconcentré; me sentía, dentro de mi desgracia, dichoso a mi manera. ¿No era aquello tan poderoso como hallarse bajo efectos de un fuerte narcótico? Durante el lapso que duró ‘Ain’t Misbehavin’, se derrumbaron mis ojos (...) Como un alienado me sorprendió el final de ‘Ain’t Misbehavin’; me levanté del asiento, brinqué de placer y aplaudí sin detenerme. Al retornar a tierra firme, descubrí que había sido el único mortal que saludara la interpretación de Lecaros (...) Por un rato, en realidad, había vivido un mundo purísimo del jazz y aún tenía latente en mi cabeza esos maravillosos ases (...) (208).

De la misma forma en que el padre es superado por el juego y las leyes del hampa, Escudero lo hace ante el jazz y el baile que encarnarán su pesar existencial y sus lábiles ansias de ser distinto. La música lo inspirará, lo ilusionará, lo hará escindir de sí mismo y deleitarse del goce efímero de lo precedero, haciendo que cualquier posibilidad de cambio parezca irrisoria, porque una vez que se entrevera en la noche, no habrá vuelta atrás: “En los rostros, de ambos sexos, se notaba, eso sí, también ese cansancio mundano que lógicamente transforma el interior de los seres” (24). El padre abandonó a su familia mucho antes de morir; Chicoco hace lo propio con su esposa, quien termina prostituyéndose, y con su hijo, que queda al amparo de la abuela, y que ni siquiera es mencionado con su nombre.

El movimiento polifónico que replica la vida del padre, hace pensar que en el bebé se repetirá la misma historia. Como su padre y abuelo, está destinado a repetir una hazaña donde seguramente capitulará ante los vicios que lo encandilen, convirtiéndolo, al igual que su estirpe, en un infame. Esta polifonía narrativa comparte con el jazz la alternancia, la ruptura de la regularidad del ritmo, que en el caso de la novela, quiebra el flujo narrativo emulando el carácter desgarbado del swing.

“Yo soy yo y mi circunstancia si no la salvo a ella no me salvo yo”

A partir de la lectura de *El río*, es posible hallar puntos de encuentro y desencuentro con *Lazarillo de Tormes* (1554). Este dialogismo textual se leerá en relación al “gusto picaresco”, entendido como una categoría que no es rígida y que puede asociarse a obras de diversa índole, en base a las confluencias de ciertos temas de la picaresca (Del Monte, 1971: 58), rescatando elementos de poéticas diversas que guardan relación con problemáticas morales e idearios de vida de sujetos liminares. Dichos rasgos dan cuenta de protagonistas que buscan evidenciar una realidad y afirmarse a través de sus propias circunstancias de vida, para así manifestar el porqué de su accionar. Esto se analizará en ambas novelas en torno a los niveles: agencial, indicial, secuencial y narrativo. Dentro del nivel agencial se encuentran los orígenes del pícaro; en el indicial, se halla tanto la relación del pícaro con el mundo como también la soledad; en el nivel secuencial se encuentra el tránsito de la inocencia a la conciencia, y en el narrativo se presenta la estructura de autobiografía ficticia, la visión irónica de la realidad, la apariencia versus la realidad y la apertura de la obra.

La novela *Lazarillo de Tormes* es considerada prototípica del género picaresco e incluso, por su forma y contenido, también ha sido leída como precursora de la novela moderna (Ayala, 1971: 18). La obra cuenta a través de siete tratados y un prólogo la historia de Lázaro, un niño que a los ocho años es encomendado en manos de un ciego luego de que Antona Pérez, quedase viuda y se uniera a Zaide, con el cual tiene otro hijo. Con el ciego, Lázaro se va de Salamanca y comienza un periplo de aprendizaje en

el que deberá lidiar con la avaricia, la crueldad y otros vicios humanos, pero mayoritariamente luchará contra el hambre. Luego, Lázaro pasará por distintos amos: el clérigo de Maqueda, el escudero, el fraile de la Merced, el buldero, el alguacil y finalmente el arcipreste; quien le ofrece que se case con una de sus criadas. Lázaro acepta, pero posteriormente comienzan los rumores de que su esposa es barragana del arcipreste, razón por la cual el protagonista decide escribir el texto. Respecto a esta obra, Diamela Eltit la cataloga como “literatura de la sobrevivencia” por las características del héroe señalando lo siguiente:

Esta novela de autor anónimo toma las clásicas figuras que pueblan la cultura para demostrar que la bondad como atributo está lejos de habitar las superficies sociales. Los ciegos, los nobles empobrecidos o los curas alojan en su interior un inamovible e implacable “teatro de la crueldad” (como diría Artaud) que Lázaro recibe pero también repele a través de sus argucias. Y, muy especialmente, denuncia mediante el accionar de su agitada sobrevivencia. (Eltit, 2010: s/p)²⁵.

El río, en tanto, es la biografía ficcional de su autor desde la infancia hasta la adultez. Respecto al protagonista, no existe un único nombre, de hecho señala haber tenido cuatro. La novela recorre su vida, presentando a su madre: una prostituta que solo lo ve como subterfugio para obtener recursos económicos del padre biológico. Así, Toño luchará toda la novela por ingresar al río, transformarse en “pelusa” y finalmente ser reconocido como un “choro”. Para ello, deberá lidiar con obstáculos de diverso orden siendo el rechazo social el más importante.

²⁵ Disponible en <http://www.theclinic.cl/2010/06/01/literaturas-de-la-sobrevivencia/> Fecha de acceso: 15 jul. 2018.

Nivel agencial

Respecto al nivel agencial, es relevante analizar los orígenes del pícaro, puesto que se encuentra una sintonía en ambas novelas. En primer lugar, en ambas obras existe la referencia a un espacio que adquiere amplia resonancia. Lázaro decide adquirir un nombre, puesto que escribe para evidenciar su inserción en la sociedad²⁶ y por ello adquiere un apellido: “de Tormes”; este elemento por un lado es irónico si se piensa en las novelas de caballería y el realce que le daban a sus héroes los lugares a los que pertenecían, por ejemplo, Amadís “de Gaula”, Palmerín “de Inglaterra”. Pero por otro lado, el río es un elemento de simbolismo bifaz en tanto representa una fuerza creadora, regeneradora, que da vida, y por otro es representación del olvido y el abandono. Lázaro irónicamente explica sus orígenes, dando a entender que nació con la fuerza de cambio que augura el río, pero también con el abandono de su propia familia. Es por ello que en su peregrinaje Lázaro cada vez se va alejando más del río, dado que busca insertarse y arraigarse en un lugar para así dejar de estar siempre bajo la suerte del constante fluir.

El protagonista de *El río* a través de la ironía evidencia tener cuatro nombres: Luis, Vicente, Toño y Alfredo; es decir, advierte que el nombre es irrelevante. Por esta misma razón, “el río” al que se alude en el relato también tiene un nombre sin importancia a pesar de ser el río Mapocho²⁷, para el héroe los nombres son meras

²⁶ Es por ello que la mayoría de los personajes son referidos en torno a su ocupación, pues existe una mirada mucho más utilitarista y pragmática para Lázaro, dado que su primer objetivo es no pasar hambre.

²⁷ El río Mapocho cruza la ciudad de Santiago de oriente a poniente.

apariencias. Este río posee el mismo simbolismo del Tormes y además implica dos elementos: encauzar y separar.

Encauzar, dado que cuando el Mapocho se salía de sus límites era preciso que retomara su curso y también se relaciona con la separación o segregación propia de una ciudad como Santiago que distinguía sectores: al noroeste del río un barrio popular y extremadamente pobre: la chimba; que por lo mismo debía estar separado del centro, del barrio estación, del matadero, y por supuesto, de los sectores más acomodados del oriente. De esta forma, Toño cual Heráclito una vez que “ve” el río comprende cuál es el lugar que debe buscar y también sabe que una vez que lo ha conocido, nada volverá a ser igual: “Llegamos a la estación Mapocho y el río fue lo primero que vi, iluminado por los rayos fantasmales de una luna somnolienta” (55). Es por ello que el apelativo que adquiere en el río, Toño, es el más significativo. Igualmente, el hecho de anhelar el río implica separarse de la vida que llevaba y encauzarse hacia lo que él decide: ser un “pelusa” del río, y además ser reconocido dentro del mundo del hampa.

Ligado a esto se encuentran los orígenes de ambos protagonistas: Tomé González es sentenciado por robar y posteriormente muere; Antona Pérez por motivos económicos se une a Zaide, un musulmán con el que tiene un hijo. Dada la precaria vida que llevaban, y con un integrante que se suma a la familia, la madre encomienda a Lázaro a un ciego, quien se configura como su gran maestro. Ya en este momento de la narración, Lázaro goza de la empatía del receptor en tanto evoca ternura por la relación que tiene con su hermanito, al cual señala que brincaba y ayudaba a calentar (77), y

también el receptor siente la conmiseración propia de que un niño sea abandonado por la madre y dejado a la suerte de la vida siendo tan pequeño.

Similar es el caso de Toño quien es hijo de una prostituta a quien poco y nada le importa su existencia, debido a que para ella él solo es una forma de obtener dinero de su padre, el cual no solo pertenece a una familia acomodada sino que no permite que distintas clases sociales se mezclen: “Mi padre [se] quiso casar con ella, pero no pudo hacerlo: mi abuelo paterno era un gran señor, y por añadidura político muy notable y distinguido. En el hogar de mi padre los hijos ilegítimos no podían ser aceptados. Engendrados sí. Pero no criados.” (91). Por ello, el protagonista casi al finalizar la novela se refiere a él como “un gil más” (349), pues para Toño tanto los orígenes como los nombres no son decisivos. Por ejemplo, su madre nunca es aludida por su nombre sino como “mamá escoba”, es decir, como una mujer utilitarista, pues la escoba es un elemento pragmático que aparta lo que no sirve, lo que se debe desechar; pero también utilitaria, pues “alguien” debe barrer, análogamente la madre es explotada (manipulada) por algunos amantes. Este juego metonímico se expande para mostrar de qué forma para la madre de Toño, él no es más que un estorbo que debe apartar, “Huacho de porquería. Eres un imbécil. ¿No podías quedarte callado después de haber encontrado el dinero?” (41). No obstante, ella misma al verse alcanzada económicamente lo utiliza para obtener el máximo beneficio pecuniario del padre.

Esta empatía y ternura que se siente por ambos protagonistas visualiza una realidad mayor que ya se ha afianzado en la sociedad y frente a la cual el psiquiatra Luis

Carlos Restrepo reflexiona en *El derecho a la ternura* (1999), aduciendo que hemos optado por la racionalidad y hemos relegado lo intuitivo y los sentimientos: “(...) Al negar la importancia de las cogniciones afectivas, la educación se afirma en una pedantería del saber que se mantiene subsidiaria de una concepción de razón universal y apática, distante de los sentimientos y los afectos, afianzadora de un interés imperial que desconoce la importancia de ligarse a contextos y seres singulares. (...)” (30-31). De esta forma, es posible entender la crudeza con la que son enfrentados al mundo ambos personajes y la preponderancia de lo material, pero a su vez, a través del distanciamiento que se produce con el receptor, se genera el retorno de la ternura perdida y es posible simpatizar con ellos.

En *El río*, la elipsis del nombre y la proliferación de pseudónimos presenta una visión distinta a la de la novela española; para Toño no es primordial alimentarse, no existe una visión profusamente física sino existencial. El lugar en el mundo se adquiere a través de la pertenencia al río, dado que la familia, la educación y la religión son falsas; por ello cree encontrar en el Mapocho un lugar hospitalario, sin imposturas, donde puede ser libre y donde existe la esperanza del compañerismo; en consecuencia busca ávidamente cómo ingresar a ese espacio sin escatimar en esfuerzos.

Aunque de manera distinta a la de Lázaro, también se empatiza con Toño y se siente ternura por él cuando va a la casa del padre y conoce a Lucía, su pequeña hermana: “Jugamos todo el día, tiré de sus orejas, me dio suaves y femeninos puntapiés (...)” (84). Análogamente, se siente compasión cuando se muestra lastimosamente su

infancia fracturada por golpes, falta de cuidado, de alimentos, y fundamentalmente, de amor. En relación a su madre, el protagonista es consciente de la rabia que ella le tiene:

(...) Me llevó en su vientre, no me abortó, para constatar y proclamar un acto de fe: fui prueba de una burla. En mí, cobró la venganza contra el medio. Al querer destrozarme intentaba despedazar un mundo injusto y sucio. Es maravilloso constatarlo. Un artista debe maravillarse frente a lo más cruel o lo más hermoso. Sólo así surge el creador. (91).

Nivel indicial

La relación de los protagonistas con el mundo se caracteriza en el caso de la novela española, porque Lázaro va develando poco a poco, a través de sus amos, los vicios de los personajes: sacerdotes avaros y crueles, un escudero que no come ni bebe, un buldero estafador, un arcipreste que tiene una barragana, es decir, personajes ruines que fluctúan entre la bajeza moral y la ilegalidad. Para Toño este mundo no es distinto, pero sí es llevado a un nivel más abyecto al mostrar, por ejemplo, la futilidad de la religión el día en que hizo su primera comunión: “Se me dijo que desde ese día sería muy bueno y que Dios me favorecería mucho” (49), pero donde finalmente todo siguió igual y se transformó en una realidad aún más visceral: fue víctima de la sodomía de los sacerdotes: “Ahí estaba frente a mí. Despacio me subía la camisa de dormir, mientras ardorosamente besaba mi cuerpo. Llegó a mi boca; sentí asco, repugnancia y miedo (...)” (105-106); o también el cohecho de la madre biológica a un sacerdote para poder llevarlo a Santiago y así lucrar con el padre. Todo esto va generando un sentimiento de libertad distinto para ambos protagonistas; para Lázaro esta falsedad implica ir

ingresando al mecanismo de funcionamiento de la sociedad y poder transitar de manera libre entre amo y amo, y a su vez, ir aprendiendo cada vicio de sus tutores y sobrevivir a ellos por medio de su ardid. Mientras que Para Toño estos elementos también implican una conveniencia, dado que utiliza las garantías que le dan los sacerdotes: vende entradas para números artísticos y regala ese dinero a los “pelusas” del río, utiliza la confianza de los sacerdotes para salir cuando quiera del reformatorio y finalmente, se emancipa y transita libremente por los distintos espacios en busca de su propio lugar en el mundo.

El ideal de Lázaro y la razón por la cual escribe es lograr insertarse en la sociedad de su época; pero Toño resulta ser mucho más perturbador, puesto que rechaza abiertamente los marcos de conducta centrales, el poder y moral de su época asumiéndose como un infame, sin gloria y desventurado (Foucault: 2006), que no quiere otra vida, sino la que tiene, a pesar de que no logra encontrar un espacio, pues cuando lo encuentra se va. Lázaro, en apariencia ha logrado el sitio que anhelaba en la sociedad, pero en el fondo sabe que es falso y por ello escribe como forma de afirmarse a sí mismo, de demostrar a los demás lo que ha conseguido; Toño en cambio, no solo busca ser un “pelusa” del río o un “choro”, anhela una vida dentro del mundo del hampa, siendo incapaz de asentarse y encontrar su propio espacio; siguiendo a Bachelard: “(...) los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes y cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan y se confunden.” (Bachelard, 1965: 257-258).

Aunado a lo anterior, y también en el nivel indicial, se encuentra la soledad que encarnan los dos personajes. El hermanito de Lázaro ve a Zaide, su padre, como un “otro” y lo llama “Coco”, porque le daba miedo su color y catadura (78), es decir, ve a su propio padre como un monstruo²⁸, como un ser distinto a él y por ende inferior; ello porque es incapaz de verse a sí mismo. Así, se reproduce un mismo sistema que luego Lázaro develará: un mundo regido por las apariencias y el falso honor, de esta forma el protagonista comprende que el mundo es “como creemos que es”. Lázaro es encomendado al ciego y nunca más busca a su familia, produce un quiebre e intenta comenzar una vida nueva, pues en el fondo lucha contra el determinismo que lo haría repetir la vida de sus padres y que lo hace terminar sin una compañía auténtica, es decir, profundamente solo. Toño también es un solitario; se aleja de doña Catalina y nunca más vuelve, a pesar de reconocer que fue la única vez que se sintió querido; se va de la casa con su madre biológica, porque fue la persona que más lo lastimó en su vida: “Me levanté del suelo, me sacudí, fui a la cocina. Caminaba encorvado como un enano que volviera del infierno: arrugado, estupefacto, lastimado como nunca estuve antes, como jamás lo estaría después, y para siempre.” (64), y finalmente también decide que su propio padre²⁹, tampoco es alguien significativo para él: “Me lanzó una mirada de repugnancia. Le respondí con otra de desprecio. Pensé: ‘Te lo mereces, hipócrita.’” (351). De igual forma, una vez que logra ser un “choro”, se aleja del río y de todo el mundo del hampa que ha conocido y decide buscar nuevos horizontes hacia Perú, en un

²⁸ A pesar de señalar que cuando él los visitaba, no faltaban los alimentos.

²⁹ Al cual a lo largo de la novela describió como alguien gentil y grato.

barco sin pasajes, transitando del río al mar³⁰. Mientras Lázaro se aleja del río, de las turbulencias de la vida y de *Fortuna*, Toño llega al mar exacerbando sus cualidades, sin temor a la muerte, sin vergüenza frente a una sociedad que intenta someterlo y a la cual él se resiste.

En relación a la soledad, también cristaliza la visión del amor que ambos protagonistas conciben: para Lázaro el amor no es relevante, es solo un medio para posicionarse socialmente; de hecho su cuestionamiento no es hacia la barraganería de su esposa, sino a la mácula que esas habladurías pueden generar en su imagen y nueva posición social. Por su parte Toño, tampoco considera importante el amor, no se refiere en ningún momento al amor de pareja, y el amor de padres es tratado de manera sarcástica en tanto comprende el rechazo de ellos hacia él: el padre es incapaz de reconocerlo y la madre “quiere” más a sus clientes que a su hijo, es por ello que finalmente para Toño tanto su padre como su madre no tienen peso en su vida.

Nivel secuencial

El tránsito de la inocencia a la conciencia se caracteriza por las edades de los protagonistas y por los personajes que los circundan. Lázaro es un niño de ocho años que es enfrentado a un mundo hostil: vive en medio de la pobreza, el padre es sorprendido robando y posteriormente queda huérfano de él, la madre tiene una nueva familia que hace que las circunstancias económicas impidan cuidarlo, y por ello se

³⁰ Lo cual posibilita leer este texto como “novela de aprendizaje”, dado que estos textos se cierran cuando el protagonista está listo para enfrentar el mundo.

deshace de él, dejándolo a cargo de su primer amo. Lázaro debe luchar tenazmente contra el hambre que se prefigura como uno de sus miedos más profundos y arraigados, transparentando así una visión fisiológica de su existencia. Toño siendo también un niño es enfrentando siempre al desarraigo: cuando se siente amado es obligado a alejarse de quien quiere, cuando descubre el río y se siente parte de él es expulsado, cuando logra ser un “choro” se va. De esta manera, descubre que el mundo del hampa, pese a parecer un espacio libre y auténtico, pareciera ser incluso más normado que el de la sociedad de la época; allí aprende el código del hampa, vivencia sus primeras experiencias homoeróticas (pues los más antiguos sodomizan a los más “nuevos”) y es sometido a un tribunal fluvial. Por todo lo cual constantemente los “pelusas” del río lo hacen sentir que no es uno de ellos. Para ambos personajes, el proceso de aprehender una realidad está mediado por las circunstancias en que viven y han elegido vivir: Lázaro comprende la falsedad del mundo y se hospeda en ella para poder acceder a la sociedad; Toño siente que el único espacio al cual puede pertenecer es el río, pues es el único legítimo y por ello rechaza abiertamente todo lo que pudiese amoldarlo a una sociedad que no le parece significativa para sí mismo, y que siempre lo ha rechazado y expuesto a dinámicas crueles y denigrantes.

Nivel narrativo

El nivel narrativo en esta lectura, lo contempla en primer lugar la forma de autobiografía ficticia; método narrativo elegido que tiene como finalidad no solo

presentar los fragmentos de una vida³¹, sino también cambiar el modo de interpretar la sociedad, dado que no hay un narrador que juzgue (Del Monte: 1971) ni que presente su posicionamiento respecto del marco axiológico de la época. Asimismo, es un juego irónico en tanto se muestran vidas ruines que no tienen nada de extraordinario y/o que tampoco son de personajes conocidos, sino de sujetos liminares que intentan buscar un lugar en el mundo.

Respecto de *Lazarillo de Tormes*, el carácter anónimo le otorga la libertad necesaria para que el texto sea móvil de denuncia, de confesión y con ello de afirmación para Lázaro, quien es una metonimia de tantos Lázaros *nihil nomen* de la época, que probablemente corrían la misma suerte que el protagonista: se encontraban sometidos por parte del poder central dificultándoles narrar sus historias. Con ello no solo se juzgarían a sí mismos, sino también a la sociedad en la cual se encuentran insertos pues, por ejemplo, Lázaro está siendo móvil de crítica al mostrar la existencia del delito de la barraganería. Frente a este autor anónimo encontramos al autor de *El río*: Alfredo Gómez Morel, pero... ¿Quién es Gómez Morel?, ¿qué se sabe de él?, ¿cómo es posible que adquiriera un uso jergal plagado de expresiones procaces y a la vez expresiones en lengua romance?, ¿cómo es posible que un sujeto con un reducido acceso a educación formal desarrolle este tipo de usos llegando incluso a compararse con Jean Genet?, ¿qué certezas hay sobre este personaje? De este modo, Alfredo Gómez Morel no es más que

³¹ Y con ello también parcializar la mirada sobre la realidad, mostrando un relato que no es de los sujetos que están en el núcleo del poder, sino de los viles, que se mueven en los lindes y que representan una huella de una realidad específica. (Foucault, 1996).

otro *nihil nomen* en busca de afirmarse, es otro sujeto hundido en el anonimato que necesita insertar elementos epistolares antes de la novela para dar verosimilitud y veracidad respecto de sí y de su existencia.

En relación a este carácter anónimo y de búsqueda de un lugar en el mundo, se encuentra el lenguaje como un sistema de adaptación al medio. Para Lázaro esta forma de adecuación se manifiesta en el uso de “Vuestra Merced”, observable en el prólogo y en la adición final en la edición de Alcalá: “De lo que de aquí en adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced” (141). Es decir, busca una forma para adscribirse a un mundo que sabe ajeno, pero al que incansablemente intenta pertenecer, aunque solo sea a través de su falsedad: “Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (134). Toño en cambio es un personaje que se sabe desarraigado de todo, no le interesa ni su nombre, ni sus padres, ni cambiar de vida; es por ello que a través de su astucia, logra comprender que la forma de acercarse a los “pelusas” del río es a través de su jerga: “(...) había tenido que acostumbrarme a su modo de hablar porque para ellos la correcta pronunciación de las palabras era signo de mal gusto.” (135). Asimilando a su vez que la forma de aproximarse al receptor es a través de un lenguaje elevado, reflexivo, y que incluso debe valerse de la utilización de préstamos lingüísticos. Así, la semántica del sonido va creando realidades que hacen transmisible y auténtico el mensaje.

Llegado este punto es preciso explicar de qué forma opera el humor, más específicamente la ironía. En ambas novelas se presentan vidas de sujetos que han sido

animadas por la villanía, la bajeza y la obstinación (Foucault, 1990:180), representadas con crudeza y sin pudor; realidades viscerales y significativas que, sin embargo, no caen en la corriente naturalista, pues la apropiación que se hace del lenguaje se sublima a través del humor. Este humor, siguiendo a Bajtin, tendrá como consecuencia una risa restringida, que si bien puede tener una respuesta corpórea como sería la carcajada, adquiere relevancia al ser reflexiva y crítica (Bajtin: 1998b).

La ironía es el recurso que permea ambas novelas y que repercute en la forma en que el receptor se siente frente a los protagonistas: no solo empatiza, sino que se posiciona de forma favorable hacia ellos. En ambas novelas se utiliza esta figura ya que altera la decodificación y con ello desautomatiza la recepción del mensaje: “Junto a la broma dicha con un aire triste, que ya conocemos, está la cosa triste dicha con un aire alegre. La ironía que de ello desprende tiene algo de inquietante” (Escarpit, 1962: 102). Esta figura se presenta como una forma de mostrar una realidad vil a través de un tono ameno³², pues con ello se produce tanto la conquista de la seguridad, en tanto el receptor se siente moralmente superior a los protagonistas, como la conquista de la simpatía, dado que se adquiere un grado de complicidad con Lázaro y Toño, sin embargo es indecible dado el marco axiológico que impera. Es por esto que el humor presente en estas novelas muchas veces ni siquiera implicará risa, sino una reflexión introspectiva debido a la agudeza de la realidad expuesta.

³² Se debe recordar que por lo anteriormente mencionado, ya se ha obtenido la empatía del receptor.

La ironía se encuentra en diversos grados, pues ambos protagonistas son absolutamente conscientes de su realidad: Lázaro lucha contra el hambre mostrando la importancia de la supervivencia física, sin embargo su novela es existencial, denuncia la falsedad de sus amos, que por sus ocupaciones debiesen ser lo opuesto a lo que son: el escudero no tiene ningún tipo de riqueza, el clérigo es cruel, el buldero es un timador, etc. Respecto a la novela chilena, Toño busca incansablemente un lugar en el río; paradójicamente cuando lo consigue, decide irse, porque en el fondo sabe que el reconocimiento que necesita obtener tampoco lo podrá encontrar allí.

En relación a la religión, existe una ironía que da sentido a ambas novelas y que adquiere significado en relación a la numerología: *Lazarillo de Tormes* posee siete tratados y *El río* cuarenta y tres capítulos breves ($4+3=7$). Si se considera la visión cristiana de la creación del mundo en siete días; se transpola esta génesis a la forma en que se han templado ambos antihéroes: han pasado de la niñez a la conciencia a través de amos y ayudantes y también han configurado y denunciado un mundo, es decir, son parodias de un dios que ha creado un mundo falso e indeseable, pero real.

En este momento es indisoluble la visión presentada en ambas novelas respecto a la lucha constante entre apariencia y realidad. Lázaro a través del Escudero ha evidenciado que en la sociedad predominan las apariencias: el Escudero ostenta buen vestir, pero no come ni bebe: “(...) ¡Grandes secretos son, Señor, los que vos hacéis y las gentes ignoran! ¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable capa y sayo? ¿Y quién pensará que aquel gentil hombre se pasó ayer todo el día con aquel

mendrugo de pan que su criado Lázaro truxo un día (...)?” (107). Esta lección adquiere suma relevancia, pues el protagonista escribe para afirmar su lugar en la sociedad, y así medita sobre qué tiene más peso: ¿las habladurías de la gente en relación a que su esposa es barragana del arcipreste o el hecho de que ella sea su esposa? Esta reflexión convierte a Lázaro en un cínico ascético, es decir, un crítico intransigente de la sociedad de su tiempo (Little, 2014: 188), pero también es un cínico literario, dado que a través de su ironía se mofa y se adapta a las circunstancias burlándose de ellas (Little, 2014: 189). Lázaro reflexiona y evidencia situaciones que son ilegales, por ejemplo, la barraganería, pero que finalmente están presentes en la sociedad de su época y frente a las cuales él se adapta y saca provecho de ellas, pues ha obtenido una buena posición social.

Toño también es cínico, pero radicaliza lo que plantea Lázaro. El mundo del hampa, que aparenta ser un espacio libre y menos normado, resulta tener reglas de conducta rígidas que imposibilitan que Toño acceda libremente al río; por ejemplo, al llegar con su traje de golf es burlado y denostado por los “pelusas”, debiendo adquirir también una vestimenta al estilo de ellos: “(...) No te vamos a hasel na. Pero tenemos que vendel esos pantalones, ¿sí? -dijo el que esgrimía el arma, compadeciendo acaso mi postura genuflexa.” (66). Esto también se constata cuando se establecen los códigos de honor y se diferencian las prostitutas de las “patín”; las primeras no son confiables pues son capaces de delatar, porque su oficio es constante: “(...) El río teme y desprecia a la prostituta profesional. La desprecia por su sentimiento de servidumbre y degradación, porque se da al explotador -al que teme- y para asegurarse el dominio de la calle en que

ejerce su tráfico, delata. (...)” (157), en cambio las segundas son ocasionales y por ello ingresan a un código similar al del hampa y por lo mismo son protegidas: “Una **patín** simboliza independencia y coraje, así no sea del Río, y cuando lo es, ya infunde respeto a sus colegas (...)” (163). Lo mismo ocurre cuando descubren que Panchín ha obviado ciertos códigos con Toño, razón por la cual se realiza una reunión para analizar la situación. Toño es un cínico, porque sabe que también el acceso al hampa es falso, así como el hecho de adquirir una vestimenta o un determinado modo de hablar.

Finalmente, ambos personajes, que están en alteridad con el mundo, son cínicos e irónicos dado que es la forma que encuentran para confesar sus orígenes y demostrar que en un mundo tan falso, pleno de apariencias y fragmentos, donde la verdad es parcial y sesgada; ellos no son inferiores a los demás.

El último aspecto a señalar en esta lectura es el carácter abierto de ambas novelas. Este rasgo es necesario que sea entendido a partir del viaje que realizan ambos personajes, el cual constituye una radiografía social. Si se retoman algunas ideas, se obtiene que: Lázaro nace con la suerte del río y el devenir, pero lucha contra el determinismo que la sociedad cree impuesto para sujetos como él; transita libremente de amo en amo, aprendiendo vicios, para así instalarse en un lugar físico y social, que se acerca a un marco de conducta moral validado en la época, o sea, relativiza su libertad.

Lázaro se somete a las normas sociales y Toño asume abiertamente su rebeldía e inestabilidad en el mundo. En este sentido, esta actitud de tránsito genera que en el imaginario, ambos personajes estén constantemente moviéndose y que proyecten la

expectativa de que sus historias continuarán. En el caso de Lázaro, anuncia a “Vuestra Merced” que comunicará noticias de él³³. Toño también genera nuevas expectativas una vez que ha abandonado el río: se dirige rumbo a Perú, en el inicio de la Segunda Guerra Mundial, pero él solo está preocupado de qué le puede robar al nazi con el que interactúa; evidenciando que ya es un “choro” y que le esperan muchas aventuras.

Este elemento no solo implica la posibilidad de continuación de las obras, sino que el trasfondo del mensaje transmitido es evidenciar los vicios de la sociedad; por ello y a pesar de ser una historia del siglo XVI, sigue vigente en el siglo XX; en otro continente y con otros matices. Así, el “gusto picaresco” implica una poética, una problemática moral y con ello una idea de hombre y de vida.



Subversión de lo trágico en *Los amantes del London Park*

Esta lectura plantea una serie de elementos de la tragedia griega clásica que tienen lugar en la novela de Luis Cornejo. La premisa básica de esta lectura guarda relación con la estructura externa de la novela, que la divide en tres partes a partir de las cuales se pueden distinguir los conceptos griegos: *fatum* (destino), *hybris*³⁴(soberbia),

³³ Lo cual explica el porqué de la cantidad de continuaciones de esta novela por parte de diversos autores.

³⁴ Estébanez la define como: término griego (‘soberbia’) con el que se alude al orgullo arrogante y obstinado del héroe de la tragedia griega, que se mantiene en sus decisiones y se niega a claudicar a pesar de las indicaciones y advertencias en contrario. (2008:539).

*pathos*³⁵ (sufrimiento), *metabole* (cambio), *hamartia*³⁶ (error) y *catarsis* (purgación, purificación).

En la primera parte de la novela (7-58) se expone la vida de Pedro y Ruiz, la forma en que viven, el triunfo en la hípica y, finalmente, el hecho de que Rosalía decide irse al London Park. La segunda parte (59-134), relata la estadía en el parque, el ascenso y descenso moral de los personajes, el desmantelamiento del pasado de Rosalía, la declinación de Pedro ante los celos y con ello, volver al alcoholismo, engañar a la heroína y la decisión de ella de irse. La última parte (135-158), muestra cómo Rosalía se recupera físicamente, vuelve a su oficio de hetaira y el reencuentro fatídico con Pedro.

En relación a esta historia, se presentan diversos elementos relacionados a la tragedia griega clásica. Aristóteles en *Poética*, afirma que el objeto de esta es imitar acciones humanas de personajes que destacan por el “vicio” o la “virtud” (1974:131). De esta manera, la tragedia está caracterizada por imitar a personajes elevados, al contrario de la comedia:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor. (1974: 141-142).

³⁵ El autor mencionado la expresa como: término griego (‘sufrimiento’) que alude a los sentimientos de emoción provocados por el desarrollo de una determinada acción dramática y los espectadores. (...) (2008: 817).

³⁶ Palabra griega (amartía: error, desvío) con la que se designa, en la tragedia clásica, el error cometido por el héroe, cuya conducta pone en marcha un proceso que le conducirá a su perdición: es el desenlace fatal de la ‘catástrofe’. (2008:493).

Considerando la novela estudiada, se produce una simbiosis entre tragedia y comedia, pues se imita a seres infames, viciosos. Sin embargo, prevalece el cariz trágico dados los elementos que se presentarán. En este sentido, la intertextualidad hallada, se encuentra en forma de parodia, la cual según Jesús Camarero en *Intertextualidad* (2008), puede ser utilizada de forma lúdica, subversiva o admirativa (39). En esta novela entonces, se trastocan elementos de la tragedia clásica, debido a que los personajes son disruptivos y sí merecen su destino.

El tratamiento de este tema será escueto para efectos de este estudio, a pesar de tener consciencia que en sí mismo podría constituir un trabajo unitario debido al amplio espectro que conlleva el tratamiento de elementos trágicos y de conceptos griegos.

El primero elemento es el *fatum* o hado, es decir, el destino que Dante dibuja de la siguiente forma en *Divina Comedia*:

‘Explícame, maestro’ añadido luego:/ ‘¿quién es esa Fortuna a la que evocas/ que a los bienes del mundo así da juego?’/ (...) es diosa y, cual los otros, en sus dones/ juzga, otorga, persigue y avasalla. / Tregua no tienen sus transformaciones:/ le urge necesidad a ser ligera,/ prodigando en la gente mutaciones (...)/ (2004: 41-42).

Esta deidad es “ligera”, inclemente y está representada metafóricamente en la novela de Cornejo por la rueda Chicago (o rueda de la Fortuna), que es mencionada de la siguiente forma: “Desde lejos podía verse la iluminada estampa del London Park y escucharse la gritería de los niños y muchachos divirtiéndose en la rueda Chicago, que los llevaba al cielo y los volvía a traer a la tierra.” (7); esto como forma de representar lo cambiante y efímero del lugar en el que se está. Además de ello, avanzada la trama se

menciona un momento en que Pedro y Rosalía se suben a la rueda, como forma de manifestar que nunca más volverán a estar en la cúspide del amor:

(...) Pedro la abrazó por el talle y la subió a uno de los asientos de la rueda Chicago y ascendieron al cielo.

Allá arriba quedaron detenidos un momento los enamorados, en la cúspide, dichosos de gozar con el espectáculo nocturno de la bella bahía. Los barcos reflejaban sus luces en el mar. (80).

El *fatum* estará regido por Fortuna, quien premoniza que se acerca el destino aciago para los amantes que no pueden luchar contra su propia naturaleza. La diosa Fortuna es arbitraria, caprichosa, indiferente ante las consecuencias del azar (Chevalier, 1986:507), al igual que la rueda Chicago que gira sin principio ni fin, haciendo creer a los personajes que podrán permanecer en el cénit, a pesar de la intuición de Rosalía: “Algo parecía presagiarle un futuro borrascoso.” (113).

La *hybris* o soberbia es cometida por Pedro, quien no es capaz de gobernar las elucubraciones de su mente, siendo preso de sus propios fantasmas y temores que impiden confiar en Rosalía, juzgándola por la forma en que la conoció:

Gritaba negando sus propios desvaríos, aferrado al poste en ese amanecer, solitario, bajo el haz del farol. La duda roñosa se burla de él y pregunta en sorna:

‘¿Por qué no puede ser verdad?’

‘¿Acaso olvidas de dónde la sacaste?’ (...) (125).

Esta *hybris* lo hará reincidir en el consumo de alcohol, y con ello en la infidelidad, pues pierde la razón ante las habladurías de los habitantes del London Park. Pedro vuelve a ser el infame irredento que era en un comienzo, haciendo que Rosalía se aleje de él.

El *pathos* o sufrimiento se relaciona con el *eleos* (piedad) y el *phobos* (terror) que experimenta Rosalía. Luego de la historia que le cuenta Pedro acerca de un hombre en el norte que ante la desesperación de ser dejado por su pareja, hizo estallar a ambos con dinamita, la protagonista experimenta miedo, presintiendo que la espera un destino funesto: “Pero, cómo explicar eso que había en sus pupilas, cuando solo se presiente algo terrible; y no se conocen o no existen las palabras o conceptos, para hacerlo comprender nítidamente a los demás, a él.” (114). Por esta razón, en ella se alberga el pavor ante el porvenir con Pedro. Análogamente se siente piedad por ella, porque incluso en el momento definitivo, cree que el amor puede vencer los demonios de Pedro y lo hará cambiar.

La *metabole* se relaciona con los aparentes cambios surgidos en la trama. En primera instancia se encuentra el hecho azaroso del triunfo pecuniario de Pedro y Ruiz en la hípica, y la posibilidad de conocer a Rosalía. En segundo lugar, se presenta el aparente cambio del protagonista y de Rosalía, quien está segura que a través del amor podrá acceder a un código moral distinto y podrá ser redimida a través del amor y la unión con el otro. No obstante, estos personajes son cínicos, saben quiénes son, cuál es la verdad, pero prefieren optar por la máscara y fingir que pueden modificar su realidad.

La *hamartia* o error se produce por lo antes mencionado: Pedro es incapaz de controlar sus celos infundados y Rosalía cree que el amor vencerá la adversidad:

(...) Pero, mientras más cerca sentía el aliento entrecortado de él, más comprendía que su fin estaba próximo. (...) Rosalía lo besa anhelante, el momento era crítico, lo abrazó fuertemente, había que ganar la batalla con besos, con abrazos, con

sangre. Pero, cerró los ojos como si se arrojase a un precipicio, cuando sintió entrar en sus pulmones el acero (...) (156).

Rosalía comprende que la única certeza que le queda es su propia muerte, dando curso al “lance patético” (1974: 166), entregándose a los brazos de Pedro, quien la asesina descargando tres puñaladas. Finalmente, la *catarsis*³⁷ o purificación, se produce luego del aberrante crimen, en el momento en que Pedro se suicida al ser incapaz de tolerar el acto que ha cometido: “Pedro reúne el resto de fuerzas que aún le quedan y se interna en el mar gritando, entre olas que lo atenazan con un brazo fuerte y helado: /-¡No te arranques Rosalía...!” (158). Ello, como forma de llevar al paroxismo “lo feo” y de decantar todos los elementos anteriores, sin embargo en la tragedia clásica los personajes son virtuosos y no merecen su destino; en el caso de la novela estudiada se trata de un sino esperable, puesto que sí merecen su desdicha porque son infames.

Por último, se infiere que los personajes están destinados por el *fatum* de la infamia a dos posibilidades insoslayables: no poder cambiar lo que son y transgredir el orden social. Por todo lo anterior, esta parodia de la tragedia griega pareciese ser una forma de discurso reivindicativo; no solo los nobles pueden poseer tragedias, los disidentes también.

³⁷ Según Aristóteles “temor y compasión”. (1974:161)

Parodia en *Esto no es el paraíso*

A partir de la lectura de *Esto no es el paraíso* se sostiene que la onomástica suscita a *Divina Comedia* y a *Don Quijote*; textos clásicos de la literatura universal y que se encuentran en diálogo con el texto de Luis Rivano, tal vez el autor más “preparado” de los que contemplan el corpus.

Víctor Hidalgo es un guiño a don Quijote, un personaje que es catalogado por sus pares como “poeta” que utiliza su libreta de servicio para apuntar versos: “Quiero esta mañana regresar a mi infancia./ Era el domingo alegre de la aldea...” (31). La entelequia de Hidalgo se relaciona con poder regresar a la infancia, a ese momento donde decidir que marca el futuro de las personas, es por ello que en el cuento que le entrega a Graziella se presenta la historia del volatín (82-83) como crítica social para simbolizar la voracidad de poder en el otro niño que, a pesar de ser hijo del dueño del almacén (y tener muchos volantines), ansiaba destruir el del protagonista: “Jamás comprenderé por qué el hijo del dueño de la tienda hacía eso, si él podía tener cuantos volantines deseara. Pero ha de ser así. Debe ser así, en todo, siempre. Mi mujer me engaña. Es una pérdida más, entre tantas a las que, fatalmente, me estoy acostumbrando.” (83). Víctor pasará sus días como carabinero transitando por las calles, pero pensando en la poesía, en los ideales y convicciones, intentando sobrellevar el hecho de que su esposa lo engañe, que la literatura será derrotada ante la verdad y que el verdadero amor es inalcanzable como Beatriz para Dante:

-Oye, ¿por qué no cometemos una locura y nos dedicamos a nuestras esposas?
¿Qué me dices?
-No te rías. Ellas son nuestras verdaderas víctimas. No puedes negar que la tuya es una santa.
-Lo reconozco, pero no a soporto; no puedo sufrir ni su olor cuando se acuesta conmigo.
-Comprendo, Guerra, por qué te pasa eso. Te sientes atado. Quisieras volar, y como no puedes te embarcas en una aventura romántica: salvar a una prostituta. Y te olvidas de que siempre tendrás a una mujer a quien salvar: la tuya.
-Tú tampoco lo haces muy mal.
-Lo mío es diferente. Es un sueño interrumpido que busco completar. Un afán de evadirme de esta basura de mundo sin suicidarme.
-El mal es lo mismo que hago yo.
-Vivimos como poetas, Guerra, buscando realizar lo irrealizable y transformando en sueños lo verdadero -Víctor abrió una caja de cigarrillos-. Triste destino es el que tenemos por delante -encendió uno, pasándole otro a su amigo, e hizo una breve pausa-. Vivir entre la amargura de no poder realizarlo y la imposibilidad de dejar de soñar. (80).

En este sentido, no es de extrañar que al finalizar la novela decida quedarse en la institución luego de la conversación con el jubilado de Carabineros (129-131), cual Quijote que cierra la novela volviendo a casa, pero dando un atisbo de que vendrán nuevas historias:

-Eso haré yo de muy buena gana, señor mío -respondió Sancho-, y volvamos a mi aldea en compañía de estos señores que su bien desean, y allí daremos orden de hacer otra salida que nos sea de más provecho y fama.
-Bien dices, Sancho -respondió don Quijote-, y será gran prudencia dejar pasar el mal influjo de las estrellas que ahora corre. (2004: 526).

Asimismo, Víctor decide retornar a la institución, regresar a su esencia de batalla contra la miseria social y humana, a pesar de saber que no lo conseguirá.

Por su parte Graziella, la “gracia”, representa lo que Hidalgo constantemente intenta recuperar: la infancia, el amor y un tango. Pero también considerando el título de la novela, se relaciona con *Divina Comedia*, específicamente con Beatriz; Hidalgo

deambula por las calles de Santiago, que bien podrían ser los círculos del infierno, buscando a Beatriz, pero luego de recorrer Infierno, Purgatorio y Paraíso, se dará cuenta que llegar a su amada es irrealizable, de la misma forma que es utópico volver a la infancia. Rendido ante la realidad, decide quedarse en la institución y también junto a su esposa María, la virgen, a quien en ningún momento piensa en abandonar, constituyéndose en la única certeza que le queda. Es la única forma de intentar olvidar la soledad que embarga a todos los personajes:

-No hay esfuerzo que valga para librarnos de ella. Y si uno intenta sobrevivir, a pesar de ella, sin convertirse en un alcohólico, ni drogarse, ni buscar refugio en el misticismo..., ¿qué te ocurre entonces? Entonces todos salen de sus escondrijos para gritarte ‘¡cínico!’” (38).

Por ello, resulta ser una parodia de sí mismo. Víctor no triunfa, no es victorioso, no puede conseguir sus cometidos: sabe que son una quimera.

Oswaldo Guerra es la contrapartida del personaje anterior, a diferencia de Víctor representa las armas, el vigor físico y la debilidad espiritual. Oswaldo pretende redimir a Mafalda: “La entrega de la mujer lo calmaba; era más que un goce sexual, un acto tranquilizador” (50), pero esta lucha es una muestra de la incapacidad de salvar su propia vida, a su propia familia. Oswaldo experimentará ser dado de baja por su “mala estructura moral” (34) luego de haberse embriagado sin freno, al vivenciar la indiferencia de Mafalda: “Guerra sintió que su vista se nublabá: ‘¡Demonios! ¡Nunca creí que se me iban a caer las lágrimas por una puta!’, se dijo.” (71) y de saber que tiene gonorrea: “El carabinero salió de la enfermería bastante preocupado: ‘Razón tenía mi abuelo al decir que el amor es como el frío, y el roto le carga más’.” (107).

A ello se suma el hecho de que Juana, su esposa, decide prostituirse, desesperada por el constante rechazo y ausencia de su marido:

-¿Algo te cayó mal?

-No, Campusano. Es que esa tal Juana, la que apareció a última hora, es la esposa de un compañero que tuve en la Primera Comisaría.

-¡Por Diosito! ¿Qué le habrá pasado? -preguntó el otro.

-No sé. Lo perdí de vista cuando salimos trasladados. Se lo llevaba metido con una puta de calle Bandera. Estaba empecinado en redimirla, y ahí tienes: lo castigó la Virgen por bruto. No salvó a nadie; en cambio, perdió a la mujer propia. (114).

Además recibe el repudio de quien pensó un amigo fraterno, por lo cual comprende que no solo es difícil ser carabiniere: “-¡Déjalos! Siempre odiarán al policía. Si no fuera así, si ganáramos un buen sueldo, si nuestros jefes fueran hombres justos, si no trabajáramos toda la vida entre la lluvia y el frío, entonces, Juana, ¡cualquier arribista de mierda sería carabiniere! (58), sino que a través de la honestidad tampoco se llega al reconocimiento:

-No, no tema. No le va a pasar nada. No lo voy a llevar detenido porque intentó sobornarme. Dé las gracias a que se encontró con un mal carabiniere, como dice mi mayor, porque si se encuentra con un buen carabiniere, se lo lleva a la comisaría arrastrando del hocico. Tome su dinero y documentos. ¡Hasta luego! (121).

Oswaldo siempre tendrá una baja moral para la institución, y así entenderá que los cambios no existen; que fue una quimera intentar liberar a Mafalda, que es impensado un carabiniere justo y que no podrá eximirse de su soledad abandonando a su familia.

Tanto Hidalgo como Guerra representan la transformación en manos de las letras y las armas, es decir, el pensamiento y la acción. Dado el desventurado recorrido de

Oswaldo, pareciera ser que su elección es inútil, Hidalgo, en cambio, tampoco triunfa, pero tiene la consciencia suficiente para entender las reglas que rigen el mundo:

-Muy buena. Resiste a cualquier comisario, por vaca que sea, lo mismo que la Doce, adonde estoy trasladado yo. Son comisarías de barrios populares, y uno trabaja entre gente de su clase; eso no lo olvides jamás, Guerra. No olvides cuál es tu clase, porque llegará un día en que tendrás que determinar algo importante, definirte en forma clara, y entonces será bueno saber dónde está nuestra gente. En las comisarías del barrio alto, la gente piensa que el carabinero es su lacayo particular. (90).

Ambos comprenderán que de nada sirve creer siempre en una idea, los soñadores están destinados a sucumbir ante un poder silencioso que se alimenta y crece gracias al olvido de quién se es y a la docilidad demostrada.

Reginaldo Flores es el personaje más gracioso de la tríada, siempre respondiendo con elocuencia a sus superiores, maquinando formas de ridiculizar a sus jefes, buscando el encuentro vacío con distintas mujeres, pero siempre consciente de que podrá sobrevivir sin importar a quién tenga enfrente. Así, las flores son la representación canónica de lo pasivo, lo pasajero, de la primavera y la belleza; Reginaldo embaraza a Eliana, pero ella no le interesa más que como un objeto sexual; una vez dentro de la escuela solo le interesa de qué forma poder seguir ascendiendo y así poder hacer uso y abuso del poder que se le otorgue.

‘Curiosa es la vida’, pensaba Flores, recordando ciertas cosas que oyera decir a su amigo Hidalgo. ‘Él estaría enfermo ya, y con la cabeza atestada de ideas sobre reforma social... Y a mí, maldito lo que me importa el guacho éste. Mi amigo debería dejarles a los políticos la misión de arreglar el mundo, que por lo demás está hartito bien. ¡Es linda la vida, después de todo!’ (30).

Este personaje ejemplifica el hecho de que el poder nunca estará en manos de personas justas o bien que cualquier persona sucumbirá ante él: “Flores es el ángel que encontró a *Mefistófeles*.” (75), en otras palabras, Flores tenía amigos, se daba cuenta de las injusticias: “-¿Conoces a Torres, el cabo que escribe en la revista? Tenía preparada una novela donde hablaba de todo esto. ¿Crearás que se la robaron los muy maricones?” (118). Era un “ángel”, hasta que conoció el poder (Mefistófeles) y no pudo resistirse ante la tentación de saciar su conveniencia: “‘Cabo Reginaldo Flores’, se dice a sí mismo con satisfacción. ‘¡Ahora se van a recagar conmigo esos carabineros nuevos y abusadores!’.” (112). Al igual que las flores representa la constante evolución y cambio del mundo, la falta de consecuencia y el cinismo de adecuarse a las propias conveniencias.

El último rasgo a analizar es el presentado en el título. En el prólogo a la edición de *Divina Comedia* de A. Echeverría, Carlos Alvar explica el Paraíso como un espacio que: “(...) aloja eternamente a los escogidos que se han salvado, y que se agrupan, según sus virtudes, en las nueve esferas del sistema celestial descritas por Ptolomeo.” (2004: XXV). Se produce entonces una parodia del Paraíso de Dante; los protagonistas están inmersos en un medio hostil donde incluso comer es un gran privilegio:

- Una sopa de pan con agua y los fideos de siempre. Cada vez más malos y cada vez menos llenadores.
- Estamos en Carabineros de Chile.
- Cualquiera creería, por el tono en que lo dice, que es una colonia penal, mi sargento. (29).

El universo que circunda a los personajes es cercano al vicio y al egoísmo; próximo al Infierno dantesco, pero nada cercano a lo prístino y celestial del Paraíso.

Víctor Hidalgo con su talante pasivo es capaz de ver las injusticias y repudiarlas al límite de querer abandonar la institución: “-Lo que oye. He pedido la baja, aburrido también por la disciplina y los abusos de autoridad.” (130). Piensa que estar inserto allí contradice sus ideales y lo convierte en alguien vacío y cómplice del poder: “El hombre verdaderamente está lleno de heridas, muchas sin cicatrizar, y es la pasión lo que nos mantiene vivos” (74).

Después entenderá que su lucha está resistiendo, aunque el poder siempre esté en manos de personas como Reginaldo, quien a pesar de haber conseguido un ascenso se encuentra profundamente solo:

Evocó la Primera Comisaría y pensó en Flores, ascendido, mimetizado con ese mundo. Guerra le había contado su encuentro con él. ‘¡Pobre Guerra! Qué humillado se habrá sentido ante Flores, tan satisfecho de su vida, considerándose realizado, como si aquello fuese el paraíso. Pero a Reginaldo lo puede salvar el amor. Sí, cuando se enamora se le olvidará todo, y empezará a respetar a la gente.’ (129).

Como hemos visto, el tratamiento de los protagonistas a partir de la onomástica, lleva a reconocer en ellos una red de relaciones en que el recurso de la parodia es central en tanto presenta una visión poco esperanzadora de lo venidero, dado que el poder siempre estará en manos de la injusticia, de personas dóciles y manejables como Reginaldo que ocultan a los verdaderos mandos, perpetuando la visión de la justicia ciega. Guerra comprende que no es posible modificar su realidad, pero opta por la “acción” e intentar recuperar a su familia. Hidalgo recorre un camino cíclico: hace

realidad una ensoñación, comprende que es una quimera, pero finalmente decide no transar sus convicciones, porque se sabe cínico y se adapta a la falsedad del mundo.



CONCLUSIÓN



*Y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto
a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada
en el proceso de construcción de la imagen.
Es la voz de un cuerpo que transforma un
acontecimiento sensible en otro, esforzándose
por hacernos 'ver' lo que ha visto,
por hacernos ver lo que nos dice.*
Jacques Rancière

A través de este estudio, se ha propuesto una lectura que visibilice un corpus que ha sido desestimado e infravalorado por la crítica, mediante los rasgos literarios específicos que posee. Sin pretender, con ello, equiparlo al trabajo de novelistas consolidados dentro de la literatura chilena de la segunda mitad del siglo XX.

En los cuatro textos es posible percibir elementos en común: la referencia a los espacios, la ausencia del padre, la intrascendencia de la religión, el carácter vano del trabajo, el cinismo, la prostitución, la ausencia de amor auténtico, es decir, una visión desesperanzada e irredenta en que la visceralidad asume una categoría de normalidad para aquellos sujetos fuera del centro.

La mirada sobre el contexto socio-económico y cultural en el que fueron publicadas las novelas, nos ayudó a comprender más concienzudamente el discurso que emana de estos textos, en tanto los sujetos siempre dan un atisbo de su mundo.

El concepto de “realismo feo”, utilizado desde Karl Rosenkranz, resultó operativo para analizar estos textos donde se busca exhibir una realidad particular, con mayor o menor autenticidad, a través de un lenguaje o imágenes “feas”, crueles, repugnantes. Así, pudimos vislumbrar que es crucial el rol de lo cómico, que en términos

laxos también es feo, porque la risa es una deformación. Si bien, no todos los textos causan risa, sí contienen elementos cómicos que se han presentado a partir de los rebotes humorísticos planteados por Robert Escarpit, que se manifiestan en las cuatro novelas.

La ruta de estos personajes expuso un mundo marginal compuesto por diversos criminales, prostitutas, alcohólicos, carabineros, entre otros sujetos, que conciben el trabajo bajo el alero de un individualismo que no les resulta revelador, que viven al albor del presente, fluctuando entre el acto volitivo de querer reconocimiento y a la vez, de tener la certeza de que tampoco es significativo, en un tránsito constante, sin importar el punto de llegada o salida. De igual forma, el análisis del dialogismo textual aportó vías de ingreso a los textos, y también, aumentó los enigmas sobre la configuración interna de las novelas.

“Lo feo” oculta su denuncia a través de la máscara de un lenguaje vil, que sanciona causando contradicción y tensión y que configura un discurso disruptivo que incomoda, que preferimos no ver, no asumir, que silenciamos debido a que es una realidad escabrosa y que, por sobre todo, nos cuesta comprender auténticamente. Estamos en presencia de personajes no convencionales, que no les interesa ser domesticados, por ello el saber que transmiten se relaciona al poder que está siendo ejercido sobre ellos, quienes resultan una amenaza porque no se integran, no se someten, son inmorales; causan miedo al no dejarse dominar, comprobando así nuestra hipótesis de trabajo.

No se ha pretendido elaborar un análisis que clausure las posibilidades de las novelas. Acá se ha presentado una propuesta de lectura a partir de “lo feo” y lo plausible que resulta su desarrollo en el corpus. Sin embargo, hay muchas cuestionantes que siguen presentes acerca de estos textos, por ejemplo: ¿por qué “desaparecieron” del catálogo de la literatura chilena de la segunda década del siglo XX? Resultaría sugerente un análisis de este talante que diera luces sobre lo que pudiese haber sucedido, que quizás guarde relación con que en una sociedad en crisis, el Estado debe silenciar esta disidencia que no se somete al poder central y una crudeza de la cual preferimos apartar la mirada.

En este sentido, estudiar el vínculo entre el *Diario del ladrón* de Jean Genet y *El río*, abriría nuevas posibilidades para la novela de Gómez Morel, de la misma forma que sería interesante examinar la novela mencionada y *Chicago chico* asociadas a la *bildungsroman*, analizando así desde otra perspectiva el proceso de aprendizaje que viven ambos protagonistas. O incluso, desde una óptica más contemporánea, observar a los personajes a través de lo que Slavoj Žižek (2016) denomina “sujetos postraumáticos”: aquellos que han sobrevivido, pero que no tienen identidad, ni esperanzas ni sueños.

Las novelas estudiadas invitan a cuestionarnos hasta qué punto somos capaces de reconocer a los otros, en muchos casos muestran situaciones o un lenguaje al límite de lo insoportable que perfectamente puede y ha podido hacernos pensar que detrás de lo soez no existe nada de fondo, ni estético ni ideológico, poniendo a prueba nuestra capacidad

de **observar**; es por ello que Rancière plantea “¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen?”. (2017: 85). La propuesta ha implicado **problematizar** nuestra forma de **ver**/leer y atrevernos a **percibir** lo diferente, lo despreciable, lo deshonrado y reflexionar a partir de lo que se configura al interior de las novelas, de los rasgos que se asemejan y también de los que toman distancia entre ellas.

Sin embargo, al exponer y ser espectadores también actuamos en el mundo. Hemos visibilizado el discurso de sujetos sin gloria, indiferentes al poder central, que normalizan la fealdad y en este acto que imaginamos de justicia y reivindicación nos hemos vuelto cómplices del poder, convirtiéndonos en infames que comunican un secreto inconfesable a través de esta lectura: lo más íntimo de esas voces alternas, irredentas, cruentas. Entendiendo así que no solo lo bello coexiste con lo feo, la luces con las sombras o lo sublime y lo grotesco, sino que la anormalidad lo hace con la normalidad y que también somos infames.

Finalmente, podemos seguir evitando este corpus, estas temáticas o bien podemos repensar nuestra forma de ver y estudiar a partir de lo que los objetos estéticos son y no de lo que pudiesen o debiesen ser.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Alighieri, Dante. (2004). *Divina Comedia*, ed. de Abilio Echeverría. Madrid: Alianza.

Alonso, M., Barrenechea, P., Cid, J., Ávalos, D., Daza, P., Faúndez, E., Oelker, D., y Triviños, G. (2007). "Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite": reflexiones sobre la risa (Primera parte). *Atenea (Concepción)*, (496), 11-40. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622007000200002>

----- (2009). "Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite": reflexiones sobre la risa (Segunda parte). *Atenea (Concepción)*, (499), 77-107. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622009000100005>

Álvarez, Ignacio. (2009). *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Anónimo. (2005). *Lazarillo de Tormes*, ed. de Eduardo Godoy. Santiago: LOM.

Aristóteles. (1974). *Poética*, ed. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.

Ayala, Francisco. (1971). *El Lazarillo: reexaminado*. Madrid: Taurus.

Bachelard, Gastón. (1975). *Poética del espacio*. México DF: FCE.

Bajtín, Mijail. (1998a). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. *Estética de la creación verbal*. México DF: Siglo XXI.

----- (1998b). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Bauman, Zygmunt. (2004). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.

Camarero, Jesús. (2008). *Intertextualidad*. Barcelona: Anthropos.

Cánovas, Rodrigo. (2003). *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana. La alegoría del prostíbulo*. Santiago: LOM.

Carrasco M, Iván. (2008). Procesos de canonización de la literatura chilena. *Revista chilena de literatura*, (73), 139-161. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000200006>

Carvacho Alfaro, Rodrigo. (2016). *Clásicos de la miseria. Canon y margen en la literatura chilena*. Santiago: Oxímoron.

- Castel, Robert. (2004). *Las trampas de la exclusión. Trabajo y utilidad social*. Buenos Aires: Topía.
- Cavallo, Ascanio y Díaz, Carolina. (2007). *Explotados y benditos*. Santiago: Uqbar.
- Cavallo, Ascanio y Martínez, Antonio. (2016). *Guía para hablar de cine*. Santiago: Uqbar.
- Cervantes, Miguel de. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo: RAE.
- Chevalier, Jean. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cornejo Gamboa, Luis. (1960). *Los amantes del London Park*. Santiago: Huelén.
- De Certeau, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano*. Tomo 1. *Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles. (1997). *La literatura y la vida. Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Del Monte, Alberto. (1971). *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Lumen.
- De Ramón, Armando. (2003). *Historia de Chile*. Santiago: Catalonia.
- Eagleton, Terry. (1997). *Ideología*. Barcelona: Paidós.
- Eltit, Diamela. (2010). *Literaturas de la sobrevivencia*. Santiago: *The Clinic*. Recuperado el 15 de julio de 2018 de <http://www.theclinic.cl/2010/06/01/literaturas-de-la-sobrevivencia/>.
- Escarpit, Robert. (1962). *El humor*. Buenos Aires: Eudeba.
- Estébanez Calderón, Demetrio. (2008). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Foucault, Michel. (1996). *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira.
- (2003a). *Historia de la sexualidad. 1 La voluntad del saber*. México: Siglo XXI.
- (2003b). *Historia de la sexualidad. 2 El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.

----- (2004). *Historia de la sexualidad. 3 La inquietud de sí*. México: Siglo XXI.

----- (2006). *Vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.

----- (2009). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.

Franz, Carlos. (2001). *La muralla enterrada*. Santiago: Planeta.

Gai, José. (2018). *El río. Adaptación gráfica*. Santiago: Tajamar.

Genet, Jean. (2010). *Diario del ladrón*. Barcelona: RBA.

Gómez Morel, Alfredo. (1997). *El río*. Santiago: Sudamericana.

Godoy, Eduardo. (1998). La generación del 50 en Chile: razones y efectos de una polémica. *Cahiers du CRICCAL*. 21 pp. 369-375.

González, Alberto. (2007). *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza.

Homero. (1982). *Odisea*. Madrid: Gredos.

Jodelet, Denis. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. *Psicología Social II*. Barcelona: Paidós; 1988.

Kayser, Wolfgang. (1964). *Lo grotesco. Su figuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.

Kristeva, Julia. (1997). Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela. *Intertextualidad. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Uneac, Casa de las Américas.

Little, Roch Charles. Cinismo, escepticismo e historia. Los casos de Cioran y Veyne. *Memoria y Sociedad*, [S.l.], v. 17, n. 35, p. 185-196, abr. 2014. ISSN 2248-6992. Disponible en: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysociedad/article/view/8335>. Fecha de acceso: 23 dic. 2017.

McSherry, Patrice. (2017). *La Nueva Canción chilena*. El poder político de la música, 1960-1973. Santiago: LOM.

Menanteau, Álvaro. (2008). Jazz en Chile: su historia y función social. *Revista musical chilena*, Santiago, v. 62, n. 210, p. 26-38, dic. 2008. Disponible en

<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902008000200003&lng=es&nrm=iso>. accedido en 20 enero 2019. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902008000200003>.

Méndez Carrasco, Armando. (1965). *Chicago chico*. Santiago: Imprenta Astudillo.

Montecinos, Sonia. (1996). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Sudamericana.

Montes, Cristian. (2008). El cronotopo de la exclusión en tres novelas de la generación del 38. *Revista chilena de literatura*, (73), 163-188. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952008000200007>

Moulián, Tomás. (2006). *Fracturas*. Santiago: LOM.

Plath, Oreste. (1997). *El Santiago que se fue*. Santiago: Grijalbo.

Piglia, Ricardo. (2014). *El último lector*. Buenos Aires: DeBolsillo.

Pimentel, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.

----- (2006). Visión autoral/visión figural: una mirada desde la narratología y fenomenología. *Acta poética*, 27(1), 245-271. Recuperado el 05 de noviembre de 2017, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100012&lng=es&tlng=es.

Rancière, Jacques. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo.

----- (2017). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Restrepo, Luis Carlos. (1999). *El derecho a la ternura*. Santiago: LOM.

Rivano, Luis. (2010). Esto no es el paraíso. *Narrativa reunida*. Santiago: Alfaguara.

Rozas, Daniel. (2016). La invención de Morel. *Habitantes de los bordes* (varios autores). Santiago: Ceibo.

Rosenkranz, Karl. (1992). *Estética de lo feo*. Recuperado el 18 de octubre de 2017 de: <https://somalxspiratas.files.wordpress.com/2017/09/estc3a9tica-de-lo-feo-de-karl-rosenkranz.pdf>

Salazar, Gabriel. (2006). *La violencia política popular en las “Grandes Alamedas”*. Santiago: LOM.

Sanhueza, Gonzalo. (2011). *En torno al sujeto Gómez Morel* (Tesis de Magister). Universidad de Chile, Santiago.

Subercaseaux, Bernardo. (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Volumen III. Santiago: Universitaria.

Trabucco, Sergio. (2014). *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano*. Santiago: LOM.

Urenda, Lucas. (2018). *Ser invisible*. Santiago: Ocho libros.

Valenzuela, Luis. (inédito). *Historia crítica de la literatura chilena*. Santiago: LOM. Borrador facilitado por el autor.

Vera Cifras, Miguel. (2018). Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. *Revista musical chilena*, Santiago, v. 72, n. 229, p. 79-106, jun. 2018. Disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902018000100079&lng=es&nrm=iso>. accedido en 20 enero 2019. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902018000100079>.

Vicuña, Manuel. (2014). Un príncipe del hampa. *Fuera de campo*. Santiago: Hueders.

Žižek, Slavoj. (2016). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ANEXOS



Algunos artículos de prensa³⁸

Armando Méndez Carrasco

12

DCC 2512

B-21

Méndez Carrasco, autor de culto:

Cachetón y Coprolálico

por Alberto Fuguet.

Continuó con esto de los escritores de papel roneo. De los tres seleccionados de esta mini-serie (Alfredo Gómez Morel aparecerá en un par de semanas más), quizás Armando Méndez Carrasco, el homónimo de este viernes, fue el más popular y carismático de los tres "malditos". También fue el más vendido y -lejos- el más prolífico. Hombre de la calle, pero también del viejo periodismo, este viejo verde e indecente perteneció a una raza de reporteros que eran tan temibles y pendejicosos como los propios hampones de los que escribían.

Ensayo - Méndez Carrasco por casualidad. Hace un año y tanto atrás, cuando estaban exhibiendo el montaje que el Teatro de la Chile hizo de mi novela Mala Onda, salió una crítica en el diario Las Últimas Noticias. La firmaba Wilfredo Mayorca, viejo periodista y dramaturgo. Mayorca odió el montaje que hizo Willy Semler, pero también atacó duramente la fuente original y dijo que mi novela no era más que un pirateo descarado de Mundo Herido, novela de Armando Méndez Carrasco. Picado por la curiosidad, salí a buscar la novela. No estaba en ninguna parte y, en todas las librerías "decentes", ningún dependiente había escuchado hablar de ella. Luis Rivano, claro, la tenía y él fue el que me recomendó, además, a Gómez Morel. Y a sí mismo.

Mundo Herido no tenía nada en común con mi novela, a no ser que se considere "parecido" que el narrador sea un joven inmerso en eso que ahora se llama una familia disfuncional. El libro, auteditado en 1955, se lee rápido y recuerda tanto a Hijo de Ladrón como al filme Valparaíso. Mi Amor. Es una novela de aprendizaje, algo típico en Méndez Carrasco. Un chico de los cerros se pierde entre la fauna del plan del puerto. El rollo de los libros de este autor es siempre el mismo: cómo escapar, cómo huyo, cómo me salvo.

Tal como Rivano, Méndez Carrasco primero fue carabinero y, debido a un par de libros polémicos, tuvo que elegir. Optó por la literatura y la bohemia. Méndez Carrasco se hizo famoso por la serie de cuentos picarescos reunidos en el volumen "Juan Firula", su alter-ego. Tan alter-ego fue Firula que terminó editando todas sus novelas bajo el sello Juan Firula, editor. Tal como el propio autor, que efectivamente nació en Valparaíso, su obra agarró vuelo una vez que se avencinó en Santiago, ciudad donde ambientó su ciclo Chicago Chico, algo así como los Tres Colores de Klesowski. Entre las novelas que conforman este fresco naturalista están Chicago Chico (quizas su mejor novela, de la cual hoy publicamos un fragmento), "Órdene, Mi Teniente!, la exitosa y cult Cachetón Pelota, sobre un café de sui-generis, y la ambiciosa, fallida, existencial y moralizante La Muenda.

"El ciclo Chicago Chico intenta pintar, en parte, el problema del sub-mundo", escribió Méndez Carrasco en uno de sus característicos prólogos autorreferenciales. "La clase media no es ajena a estas páginas, puesto que concentra la sangre del propio autor. Mi labor se circunscribe a narrar un cuadro difícil y curioso, casi complejo. No me interesa exhibir a mis personajes en su villanía, sino en su fundación cristiana, misión de integración social. No puedo dar soluciones, porque no es mi papel, expongo. Los especialistas tienen que tomarse esa tarea. Algunas de mis piezas han sido muy comentadas, otras fueron silenciadas. ¡Qué importa! No espero premios, el hombre se valora por su obra. Si ésta perdura, el tiempo -si existe- se encargará de expresar la última nota".

Adelantándose a su época, Méndez Carrasco supo explotar su figura y sacarle partido a sus entrevistas a la prensa. "Si hubiera sido mujer, habría sido prostituta", declaró en una oportunidad. No tuvo rollo en



Armando Méndez Carrasco dibujado en la década del setenta.

autopromoverse con tal de vender y hacerse conocido.

"Soy Juan Firula, especialista en bajos fondos, censurado en Chile por coprolalia, no por política", le declaró a un diario a fines de los setentas, cuando ya estaba radicando en Los Angeles, Estados Unidos, y se dedicaba a la pintura naïf. "De La Muenda se hicieron siete ediciones en dos meses, en 1972. Pero llegó la Junta Militar y me sonó por coprolálico, por el lenguaje que utilizo. Pero ahí está, precisamente, la gracia. ¿De qué voy a escribir sino de lo que he vivido? Hay más de cien personas que han hecho críticas sobre mis libros. Todas desfavorables... cosa que me ha favorecido mucho".

Méndez Carrasco, claro, vendía un personaje. Su máxima era "hacer vida sin hacer arte". En ese entonces la idea del reality-book era sinónimo de verdad y, por lo menos desde su punto de vista, daba lo mismo si estaba mal escrito con tal que fluyera. Y quizás esa es su gracia: es tal lo que está sobreescrito que termina consustanciando por la falta de pudor.

"Dios me libre de inventar algo cuando escribo. Lleve una vida borrascosa, al margen de los convencionalismos, pero sostengo que, sin haberla vivido, sólo habría escrito un libro más y no un libro único en su género. En Chicago Chico hay sangre, sudor, lágrimas, semen y blasfemias, materiales que encontré abundantemente en esos años en que hice de la noche día y me disipé en un ambiente corrotivo que nunca ha vuelto a tener Santiago".

Otra idea que "los malditos" se preocuparon de establecer era su calidad de marginados, lo que los emparentaba aún más con su proletario público lector. "Después de la injusticia que cometieron con Nicomedes Guzmán (I), jamás aceptaría el Premio Nacional de Literatura".

Nunca, claro, estuvo cerro siquiera de estar nominado.

(I) Escritor chileno, nacido en 1914 y muerto en 1964. También salió de barrios bravos. Es famoso por sus libros "Los Hombres Oscuros" y "Autorretrato de Chile".

DIRECTOR
Agustín Edwards (cartoon)

EDITOR DE SUPLEMENTOS
Andrés Belloso Viveros

SUB EDITOR DE SUPLEMENTOS
Felipe Ibarra Lillo

EDITOR ZONA
Alfredo Sotomayor

REDACTOR JEFE
Emilio Ayala

EDITORA
Ivón Villalobos

COORDINADORES
Sergio Gómez (literario) y Mauricio Beckley (político)

COLUMNISTAS
Roberto Fuguet, Alfredo Leiva (Miami), Martín Pérez (Buenos Aires) y Hernán Rodríguez Aroca

COLABORADORES
Felipe Marero, José Miguel Villalobos, Isabella Benic (Chile o Chicago), Sergio López, Sergio Paz, Alejandro Alariz, Eduardo Kuffler (Buenos Aires), Gonzalo Maza, Rodrigo González (Concepción) y Felipe Ocañón

CORRESPONDENTES
Ivón Villalobos, Cecilia, Claudio Langostini (Miami)

ILUSTRADORES
Mónica Iglesias y Pablo Castro

EDITORALES
Antonio Sotomayor, Javier Godoy, Jordi Caballé, Claudio Vera y Claudio Román

PRODUCCIÓN
Departamento Suplementos Digital

REPRESENTANTE LEGAL
Fernando Calatayud Briceo

EL MENSAJERO S.A.P.
CAROLINA 13-D, AVENIDA SANTA MARÍA 5542,
SANTIAGO DE CHILE
Teléfono Zona: 3301458. Fax: 2289042.

19-V-1995 P. 12.

³⁸ Obtenidos del Archivo crítico de la Biblioteca Nacional.

Correo,

645831

Domingo 15 de Julio de 2001 LA PRENSA/ 3

Libros con historia

Chicago chico

Armando Méndez Carrasco, Juan Firula Editor, Santiago, 1966, 241 páginas.



CHICAGO CHICO



ARMANDO
MENDEZ
CARRASCO

*Histórica portada de la novela
Chicago Chico*

En Méndez Carrasco, hasta donde alcanza la mirada de un crítico objetivo, no se esconden consignas ni prédicas de tipo político, sino un amor a la veracidad, que lo conduce a excesivas demasías de un naturalismo desenfadado. Un crítico presuntamente marxista, pero desconocedor del realismo crítico, sostuvo que Méndez Carrasco no pintaba al pueblo chileno, sino a los subproductos de la clase proletaria. Sea lo que fuere, en su libro "Chicago Chico", se exhibe un panorama desconocido por la gente ordenada y burguesa. Aparece allí un siniestro y estremeedor conglomerado de prostitutas rufianes, parásitos, individuos sin oficio, beneficio, que, en determinados instantes, son hasta humanos y simpáticos como cualquier buen vecino.

representativo del bajo nivel moral en que se desenvuelve la actividad social de Chicoco; el lanza Muleta, el ladrón Gormina, Carreta Vieja, el rufián de Los Callejones; Balao, el amor de la Rucia; Pomarropia y el extraordinario CACHE-TÓN PELOTA. El libro de Méndez Carrasco oscila entre el sexo y la búsqueda de los medios que Chicoco necesita con el fin de seguir merodeando en el vicio.

Las escenas sórdidas y apicaradas que transcurren en Valparaíso, y en el encierro de Chicoco y la Flor de Té, en el lupanar, son la parte más vivida de este libro desenfrenado. La miseria no es bella en ningún sitio, y si desangra a algunos semejantes, es mejor contribuir a mejorar la condición social de un pueblo que escandalizarse.

La denominada CAFILA HAMPONA en un repertorio

RICARDO LATCHAM

Alfredo Gómez Morel

CLASES DE UN AUTOR DE EXITO

"Escritor de prestigio internacional da clases de técnica literaria a quien, o quienes, **deseen perpetuar sus vidas mediante la narración de sus vivencias**. Se asegura la más absoluta discreción. Dirigirse a Alfredo Gómez Morel, Tomás Moro 200, Las Condes, Fono 2200180.

El singular aviso fue solicitado a "La Segunda" por el autor de "El Río", que permanece en el hogar de ancianos instalado en la que fuera residencia de Salvador Allende. Gómez Morel dice que su aflicción económica (percibe 3.342 pesos como pensión de gracia que le otorgó la Junta, y debe mantener esposa y dos hijos mellizos de siete años) terminará en 1981, cuando se edite en EE.UU. su tetralogía autobiográfica por la casa Hearst. Entretanto, sufre las consecuencias de una estafa y necesita dar clases de técnica literaria para pagar remedios y mantener a los suyos.

684843

top secret. la segunda. seg.
26-VIII-1981. P. 7

la segunda. seg. 11-11-1978. P. 6

Escritor pide pensión 684836

■ "Soy un escritor de 61 años y padezco en estos momentos de una parálisis braquial severa, que me impide para siempre volver a escribir. No tengo ningún tipo de previsión y estoy en la miseria más absoluta.

El año 62 publiqué un libro llamado "El Río" que tuvo gran resonancia internacional e incluso se tradujo al francés. En Francia, Gabriel Fernández Román cobró los derechos de autor para su propio beneficio y yo nunca he recibido un peso.

Actualmente estoy tratando de obtener que Su Excelencia me conceda una pensión de gracia para poder vivir junto a mis pequeños que hoy no tienen qué comer.

Todos los papeles para conseguir esta pensión de gracia están presentados en la Dirección de Asistencia Social, de la comuna de La Granja, ante la jefa doña Carmen Luz Perines, asistente social, que me ha ayudado bastante en este trámite. ¿Qué más puedo hacer yo? He sido escritor toda mi vida, incluso trabajé en periodismo y nunca se me hicieron imposiciones. En mi vida he escrito tres libros, pero nunca he recibido dinero por ellos.

Le ruego que publique esta carta, para ver la posibilidad de que se tramite esta pensión de gracia en forma temporal, por dos años. Posteriormente, creo que podré arreglar mi situación económica con la ayuda de personas que me han prometido refundir mi obra literaria y llevarla al cine.

Gabriel Fernández Román, que cobró mis derechos, no se encuentra en el país.

A pesar de que sostengo que nunca he tenido imposiciones, la verdad es que sí me colocaron de la revista Aquí Está, donde trabajé como periodista. Pero el tiempo que estuve allí no alcanza para recibir una pensión.

Sin otro particular se despide un periodista lector de su diario, que no tiene a quien más recurrir".

Alfredo Gómez Morel
C. de Id. 836.781, Santiago

Llamado a la bondad

COPISENCIAS

Muchos desconocen las angustias que padece en la actualidad el escritor nacional Alfredo Gómez Morel, autor de la novela *El río*, obra que ha sido editada también en Francia. Gómez Morel sufre una larga enfermedad, y está internado en el hospital El Pino, de San Bernardo. En carta enviada a HOY, el escritor solicita ayuda para sus hijos y esposa, que viven modestamente en calle 11 Poniente N.º 8380, en la comuna de La Granja. "En cada minuto -afirma Gómez Morel- pienso en mi pobre hogar, donde no hay nada. ¿Podrían hacer un llamado a la bondad tradicional de los miles de lectores de HOY?"

682.988

684796
Hoy 10.10.500. S-X-1977. P. 14.

DEL DIARIO VIVIR

Es uno de los casos humanos más extraordinarios de la literatura chilena. Lo recuerdo con afecto, porque fue siempre muy generoso con quienes mantenían con él algún contacto. Hace años, el 15 de junio de 1966, en "El rincón de Alfredo", columna que mantenía en la revista "Aquí Está", semanario que se editaba en Santiago, escribí una nota muy emotiva sobre una revista, que con otros amigos, editábamos en Valdivia. Además, tuvo la gentileza de escribirme no menos de tres cartas en aquel período.

Aquellos textos los releo hoy con mucho sentimiento, porque quien los escribió, mi amigo Alfredo Gómez Morel, autor de dos novelas "El río" (1962) y "La ciudad" (1963), anda perdido, en circunstancias muy lamentables.

En efecto, en el diario "La Tercera", del martes último, en la página de personas extraviadas (pág. 31), hemos leído bajo la foto del escritor un texto, que nos ha estremecido de emoción. Dice así:

"LO BUSCAN. Se ruega a las personas que sepan el paradero actual del escritor Alfredo Gómez Morel, le comuniquen que debe pasar por el Ministerio de Hacienda, ya que se le otorgó una pensión de gracia por Decreto N° 2768. La persona que solicita información sobre él es su esposa".

Hace algunos meses, transcribimos en esta columna un llamado del diario "La Estrella" de Valparaíso, mediante el cual se solicitaba ayuda para el escritor, que estaba muy enfermo.

Ahora esa ayuda llega, mediante una pensión de gracia. Ojalá el destino quiera, que Alfredo Gómez Morel alcance a hacer uso de ella.

CRONOS

la Chiversón, Chillán, 23-Jul-1979 p. 3

Luis Cornejo Gamboa

A los 67 años falleció el escritor Luis Cornejo

El público tiene que recordarlo.

Luis Cornejo Gamboa fue un infatigable buscador de su destino en las más diversas expresiones del quehacer laboral chileno.

De obrero de la construcción, llegó a Chile Films como extra y terminó siendo productor y director; de actor, se convertía por obra y gracia de su generoso entusiasmo en el escritor de las aventuras de su "Barrio bravo", libro que ya superó las siete ediciones y que en su oportunidad obtuvo el favor del crítico más temible: Alone. (Dicho sea de paso, Cornejo introduce en uno de sus libros a "La Cuatro Dientes", mucho antes de que el personaje apareciera en la televisión.)

Como su obra no logró engranar en el complejo mecanismo editorial, Luis Cornejo se dio a la

grata tarea de vender sus libros por su propia mano. Se le veía en la Plaza de Armas voceando, sin vergüenza, sus creaciones. La gente que pasaba por el lugar solía preguntarse: "¿Qué no es el *pelao* de «Mentholatium»?". Y no se equivocaban.



Era. Más de alguna vez lamentaría ser más famoso por ese minúsculo *spot*, hecho para la televisión, que por su trabajo literario y de cineasta. Cornejo había estudiado actuación en el teatro de Ensayo y junto a los afamados Pedros: De la Barra, Morthieru y Orthus.

De su tránsito por este valle de lágrimas quedarán sus libros, la película "Fin del juego", que dirigió, el cortometraje "El angelito" y el cariño de sus amigos sinceros que no olvidarán sus esfuerzos y anhelos jamás cristalizados.

Hoy, a las 10 de la mañana, en el crematorio, sus familiares y amigos le darán el adiós final.

1170
AAN

hoy 561 000

Ultimos Morteioy 18-XI-1992 P.35

Luis Rivano Saldoval

ESCRITOR Y LIBRERO

SANTIAGO, ORBE. "Soy escritor. Por eso tengo librería. Porque me gano la vida sin venderme como escritor, ni condenarme al periodismo". Así comienza a explicarse Luis Rivano, propietario de la librería que lleva su nombre y con el cual edita sus libros.

"Me honro de no ser editado por las editoriales, porque lo que ellas aceptan es comercial y no necesariamente bueno. Miss libros son críticas sociales y a quien, que esté inmerso en el sistema, le gusta ser criticado". Una larga lista de títulos atestiguan sus afirmaciones. Sus libros estuvieron a la venta en variadas librerías de la capital, pero actualmente han sido retirados de circulación al no renovársele el permiso. Otro hecho que lo reafirma en sus opiniones.

LIBRERÍA LUIS RIVANO.

Su librería está siempre vacía. Los clientes llegan, traigan, buscan y nadie los atiende. Tienen tiempo de observarlo todo antes que su dueño venga a preguntar que desea. "Es que me gusta pasearme, conversar con otras personas que trabajan en la galería. No me voy a pasar encerrado todo el día" — se justifica—. Y la verdad es que su sistema tiene éxito porque los clientes van tomando confianza. Cuando llega Rivano, es otra persona que ha llegado y se conversa. "Es lindo tener la oportunidad de introducir criterios. Publicitar buenos libros de escritores a los que la crítica ignora", confiesa.

Su oficio lo absorbe totalmente. Empieza a trabajar una hora antes que todos y se queda hasta atender al último cliente, que puede llegar a las siete u ocho de la tarde. "Es una aberración que las librerías tengan horario comercial —enfática—. Hay gente que no viene a comprar, vienen a pasar el rato en contacto con los libros. Gente que pasa después de las horas de oficina". Su rebelión en este sentido fue castigada, hace un tiempo, con un parte que "pagó y listo". Casi todos los librereros le siguen en esta idea y se quedan atendiendo hasta tarde.

La especialidad de Rivano son los libros editados en Chile "Best Sellers no vendo por principios, a menos que prácticamente me lo regalen" —concluye—.

bueno. Sfp. 31-V-1982, P. 77. 710.086

Es el autor de "Casados y descasados"

"Los garabatos son una necesidad de mis personajes": Luis Rivano



LUIS RIVANO, autor de "Casados y descasados".

Inscrita en la muralla de la centenaria Confitería Torres, sobre el pequeño escenario, aparece la siguiente frase: "El arte jamás debería tratar de ser popular, es el público quien debería tratar de ser artista". Cualquier persona que lea esta sentencia podría pensar que va a presenciar una pieza de elite, pero se equivoca rotundamente porque "Casados y descasados" de Luis Rivano, que se estrenó el fin de semana, es accesible a un amplio sector del público.

La pieza de café concert muestra la extraña relación entre dos parejas, que se encuentran vinculadas y simultáneamente separadas por su oficio, el teatro. Una se ha formado sobre el escenario, es autodidacta, la otra, en cambio, asistió a la escuela para aprender este oficio.

Además del conflicto "laboral", Rivano también introduce la parte sentimental. Todo esto "condimentado" con la interpretación de algunas canciones, como "Frenesi", "Contigo en la distancia" y otras.

"Todas mis obras se encuentran enmarcadas en el mismo grupo social, con la misma intención del lenguaje. Claro que el chilenismo o el garabato no son para parecer "choro", sino que cumplen con una necesidad de mis personajes", dice Rivano.

"Yo no estoy de acuerdo —dice el autor— en que es el mercado quien determina lo que se escribe. Yo pienso que es uno quien debe imponer su estilo entre el público. Si éste lo acepta, qué bueno. Si no, mala suerte no más".

Mientras se presentaba la obra, se escuchaba como se lavaban vasos o el escurrir del agua por un lavaplatos ubicado en el bar del establecimiento. Al respecto, Rivano aseguró que para la próxima semana se clausurará este servicio en los momentos de presentarse "Casados y descasados".

Dan vida a "Casados y descasados" el actor español Justo de León, Ana María Román, Eduardo Saavedra y Verónica Salazar. La pieza se presentará los jueves, viernes y sábados a las 19.30 horas.



ANA MARIA ROMAN, Verónica Salazar, Eduardo Saavedra y Justo de León integran elenco del café-concert.

Novela gráfica de *El río*³⁹



³⁹ Libro sin numeración. Episodios de “La botella”, “El padre Francisco” y “Panchín”.

ERA PROFESOR DE CANTO, DIBUJO Y CARTONAJE. TAMBIÉN ERA EL ENFERMERO DEL COLEGIO. CIERTA VEZ, JUGANDO EN EL PATIO, ME HERÍ LAS RODILLAS.



AHORA NO. A LA NOCHE TE CURARÉ.



LO HIZO. ME ATENDIÓ EN LA ENFERMERÍA.



QUÉDATE UN RATO. DEBES DESCANSAR.

ME DORMÍ.



DE PRONTO, AHÍ ESTABA, DE NUEVO FRENTE A MÍ.



ERA CÓMICO VERLO ASÍ, EN CALZONCILLOS, SIN SACARSE SU BIRRETE. QUISE REÍRME, PERO ME BESÓ.

Gai 27



ME DIERON NÁUSEAS. NUNCA HE OLIDO UNA BOCA TAN HEDIONDA.



HICE UNAS VERTIGINOSAS ASOCIACIONES CON PAPÁ MONO Y MAMÁ MIENTRAS ÉL ME PUNZABA LAS PIERNAS. Y EN ESE INSTANTE TUVE LA SENSACIÓN DE SER YO MI MADRE.

EN EL COLEGIO ME ACUSARON POR OTRO ROBO Y VOLVIERON A EXPULSARME. RAFAEL INTERVINO.



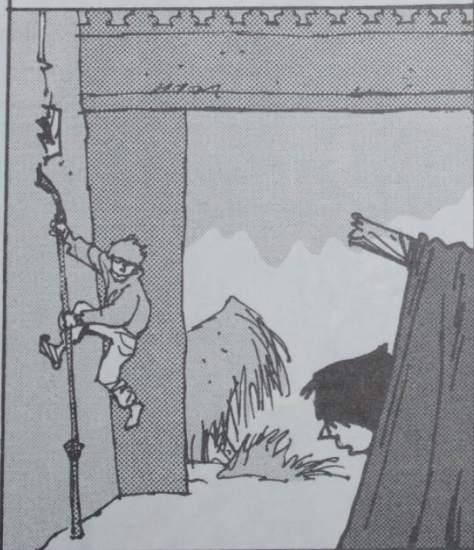
YO HABLARÉ CON EL RECTOR PARA QUE PUEDES DAR LOS EXÁMENES, SI YA TIENES EL AÑO CASI HECHO.

YO NO QUERÍA, PERO LOS DI Y PASÉ DE CURSO. APENAS ME ENTREGARON LA LIBRETA DE NOTAS FUI POR TERCERA Y ÚLTIMA VEZ AL RÍO.



UNA REDADA SE HABÍA LLEVADO A TODOS MIS CONOCIDOS AL REFORMATARIO. PANCHÍN, UN CHICO DE UNOS 16 AÑOS, ALGO MAYOR QUE YO, ME RECIBIÓ EN SU CASUCHA.

NO HACÍA PREGUNTAS NI DABA GOLPES; NOS HICIMOS AMIGOS.



PANCHÍN ME INICIÓ EN EL DELITO.



Ser invisible de Lucas Urenda⁴⁰



⁴⁰ Páginas 12, 71 y 84.

