

## HISTORIA, FICCIÓN E IDEOLOGIA EN TEXTOS LITERARIO-HISTORIOGRAFICOS DE LA GENERACION DEL 38 \*

Sergio Mansilla Torres

### Generación del 38: Historia y proyecto estético-literario

Considerada de una manera global, la narrativa de la generación del 38 (al menos aquella que arranca de preocupaciones sociales y/o históricas) tiende hacia la representación realista del mundo, privilegiando un discurso narrativo que en algo se hermana con la crónica, la historia o el testimonio. Los autores del 38 se esfuerzan por incorporar a la literatura diversas zonas de la realidad chilena adoptando un sistema narrativo que compatibilice la necesidad de "documentar" o "testimoniar" literariamente lo real con la necesidad de producir una literatura no ajena a la modernidad vanguardista. Todo esto en el marco de las agudas polarizaciones político-ideológicas que caracterizaron a los años 30 y 40; desde el discurso marxista hasta el discurso nazi-fascista, no exentos ambos de cierto mesianismo romántico, pasando por expresiones intermedias diversas, forman el sustrato ideológico en y desde el cual se propone una escritura narrativa crítica que responda a los imperativos éticos e históricos de un tiempo de grandes crisis y de grandes expectativas.

En este contexto, uno de los sectores de la realidad chilena ficcionalizados en algunas narraciones del 38 es la historia, en particular zonas marginales de la historia de Chile. Sucesos como las masacres de Ranquil o del Seguro Obrero, constituyen el material prenarrativo reconocible como histórico que pasa a formar parte de la materia novelesca en obras como *Ranquil* (en adelante R, 1942), *Mañana los guerreros* (MLG, 1964), *A la sombra de los días* (ALSDD, 1965), *60 muertos en la escalera* (60MEE, 1953)<sup>1</sup>. Cada una de estas obras propone una lectura de un segmento de la historia de Chile. Cabe entonces la interrogante: ¿Qué historia es la que leen y desde qué bases ideológicas (políticas y estéticas) lo hacen?.

---

\* Este artículo forma parte del proyecto *Formas narrativas de la generación del 38* que dirige el profesor Eduardo Barraza J. y cuenta con el financiamiento del Departamento de Investigación del Instituto Profesional de Osorno. Junto con el profesor Sergio Mansilla T., quien asumió este aspecto del estudio, participa también el profesor Eduardo Castro R.

*El novelista debería ser un hombre con cierto sentido histórico, atento a la realidad social, sea que dé a sus obras proporciones íntimas o heroicas.*<sup>2</sup>

La cita nos remite a una de las cuestiones capitales concernientes a la generación del 38: la incorporación a la literatura de los sectores populares, urbanos y campesinos, como una manera de "democratizar" la literatura en el sentido de dar cabida, con ansia apasionada a veces, a los sectores postergados de la sociedad, justamente enfatizando la condición postergada, marginal de tales sectores. El hecho no es nuevo en la literatura chilena. Desde comienzos de siglo, con Baldomero Lillo y Pezoa Véliz, pasando por José Santos González Vera, D'Halmar, Sepúlveda Leyton y otros, se desarrolló una corriente de literatura social que privilegia la representación de las penurias de las clases populares.<sup>3</sup> Además está el antecedente del criollismo que, si bien privilegió una representación pintoresca y rutinariamente folklórica de la realidad chilena<sup>4</sup>, demostró que era posible y necesario escribir literatura con materiales estrictamente chilenos, constituyéndose, por lo mismo, en un discurso narrativo objeto de las más duras críticas, pero relevante en lo que a "literaturización" de Chile se refiere.

El realismo social de la generación del 38 pasa, por un lado, por la profundización de la corriente de literatura social proveniente de comienzos de siglo, y, por otro, por la reacción airada ante lo que se consideraba la mentira criollista, la falsificación, la esterotipia de la realidad nacional por parte de Latorre y sus seguidores, quienes no supieron ver ni escribir acerca de las dramáticas tragedias del pueblo chileno. Tanto lo uno como lo otro (profundización y reacción) poseen un denominador común: la asunción de la ideología política como parte constitutiva inseparable de la estética literaria; ideología que comporta valores, una teoría sobre el estado y la sociedad, una cosmovisión, en suma<sup>5</sup>. Se trata de un discurso que proviene de un ámbito no literario, pero que traspasa la totalidad de la escritura narrativa (social) del 38. De aquí proviene esto de que los escritores "nos sentimos parte del pueblo":

*Nos impulsaba un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y artista un sitio de dignidad bajo el sol, crear una nueva atmósfera donde la poesía ocupara una silla dorada en el proscenio.*<sup>6</sup>

Como puede verse, no se trata sólo de una reivindicación estética, sino también política, social y cultural <sup>7</sup>. En este contexto la literatura es concebida como una escritura rebelde y reveladora; el medio para sacar a luz zonas ignoradas o tergiversadas de la realidad nacional. En este sentido, la "izquierda literaria" del 38 siempre tuvo confianza (quizás desmesurada) en el poder de la literatura como instrumento de denuncia y/o cambio social <sup>8</sup>.

Pero a los autores del 38 no sólo les preocupa la creación de una literatura altamente rigurosa con la realidad: se proponen escribir una literatura igualmente rigurosa con la estética vanguardista de los años 20 y 30. "Es necesario ser absolutamente moderno", dice Teitelboim, apropiándose de Rimbaud, <sup>9</sup> en el entendido de que el objetivo es resolver literariamente, procurando una óptima síntesis estética, la tensa bipolaridad entre la asunción de un realismo mimético, racionalista, sociologizante a la manera decimonónica y en algo socialista, y la incorporación del discurso vanguardista de la época cuyo proyecto escritural se encamina más bien hacia la disolución de los referentes <sup>10</sup>. Se trata, en efecto, de dos modos de escribir literatura (que comportan una teoría literaria y cultural) aparentemente incompatibles. De hecho, los autores del 38 en general nunca supieron resolver del todo esta conflictiva dualidad, permaneciendo sólo en los umbrales de una verdadera síntesis. Las más de las veces en los textos narrativos del 38 se produce una yuxtaposición mecánica fragmentaria de los discursos realista y vanguardista no realista (*Los pampinos, Ranquil, La sangre y la esperanza, Mañana los guerreros*); en ocasiones, no obstante, se logra una penetración bastante elaborada de ambos discursos lo que torna a los textos novelescos en complejas alegorías poético-narrativas (*Norte Grande, 60 muertos en la escalera*). Pero aún así, las obras que estrictamente pertenecen a la Generación del 38 nunca alcanzaron los niveles de un Asturias, un Carpentier o un Arguedas, autores que les eran contemporáneos.

En este sentido es posible admitir que la narrativa social y/o histórica del 38 ofrece, con variable grado de intensidad, inequívocos signos de "voluntarismo" político y estético: por una parte anhela fervientemente referir, desde la ficción, la realidad de las injusticias sociales, de las masacres, de la marginalidad, de la miseria del pueblo o incluso del mismo paisaje físico, adoptando categorías ideológicas de percepción y análisis provenientes del marxismo, aun cuando éste haya sido asumido por los escritores sólo de un modo elemental, tosco a veces. Por otro lado, es una narrativa que quiere hacerse cargo del modo de escribir vanguardista, sea a nivel de lenguaje, sea a nivel de técnicas narrativas; modo vanguardista que los escritores habían aprendido de Huidobro, Joyce, Kafka,

Faulkner, Hesse, Proust, Max Jacob, Breton, Tzara, David H. Lawrence, Apollinaire, entre otros <sup>11</sup>. Moretic percibe este problema irresuelto interpretándolo como "desgarramientos sociales":

*Los escritores del 38 se desgarraron socialmente cuando pusieron todo su talento al servicio de la recreación de la vida del pueblo. Estos desgarramientos, en que tanto influyó su sinceridad, los hicieron creer que podían traducir sus imágenes de la amarga realidad sólo por medio de un vibrante lirismo forma habitual de asumir la vanguardia por parte de estos escritores. Y lo que en el fondo era falta de confianza en la legitimidad de sus acercamientos al pueblo se convirtió en falta de confianza en el poder expresivo del lenguaje directo y claro que usa el propio pueblo al cual retrataban.* <sup>12</sup>

Moretic reclama tal vez una solución que contemple la completa y definitiva asunción de la estética marxista en su versión realista socialista. Lo concreto es que los narradores del 38 optaron por una estética intermedia entre el realismo y el no realismo (superrealismo, creacionismo, corriente de la conciencia, etc.) con diversos grados de acercamiento a uno u otro extremo.

### **Historia y ficción: La masacre de Ranquil**

Lucía Guerra ve en R una suerte de épica marxista que canta los sangrientos sucesos de Ranquil de 1936 <sup>13</sup>, sucesos en los que un número considerable de campesinos fue masacrado por las "fuerzas del orden". La novela desde un comienzo asume un tono lírico-narrativo patético (recuérdese el epígrafe inicial) proponiéndose, a la vez, como una reconstrucción verista de los hechos. Sabemos que Lomboy se documentó del mismo modo como si fuera a escribir un libro documental o un reportaje <sup>14</sup>. ¿Significa esto que R puede leerse como un texto documental?. Sí y no. Es indudable que R exige una lectura altamente referencial. Considerar la novela como pura ficción, como simple invención novelesca con total autonomía en relación con el referente sería un grave error de perspectiva decodificadora. R desde la ficción subvierte el discurso histórico oficial (burgués desde la perspectiva marxista) que margina las clases populares de todo protagonismo; lo subvierte refiriendo y homenajearando a quienes en Ranquil pagaron con sus vidas los intentos de reivindicación agraria. La novela se

propone también como un análisis de las causas que motivaron semejante estallido de violencia y un examen de los valores y conductas de quienes directamente estuvieron implicados en los hechos.

Lo cierto es que novelas como R, MLG, ALSDD, 60MEE en la medida que aluden a una referencialidad claramente reconocible como histórica, por lo tanto contenedores de un discurso histórico proferido desde una situación narrativa ficticia, poseen una dimensión documental, y, en cuanto tal, se trata de textos "que cumplen un servicio en la construcción/intelección" de un segmento de la Historia de Chile; textos que "comunican lo que se vio y vivió, y por tanto registran, informan, recrean o construyen y re-construyen por medio del lenguaje, imaginariamente, un conjunto de datos".<sup>15</sup>

*En el texto documento se plantea la verdad de una comunicación desde la vivencia realista, lo hace [...] reconociéndose [...] como ideológico, como cultural y temporalizado, como expresión de un imaginario socialmente en ejercicio. Por ello, es verdad situada; nunca absoluta. Y es que la verdad suya, es verdad del sentir, del creer, del pensar e imaginar del hombre en su propia historia y la historia de los otros. Una verdad de uso [...]; una invención de lo real, la historia que se inventa a sí misma en el acto de imaginarse en un registro.*<sup>16</sup>

La novela, sin embargo, "nunca podrá suplantar a la historia o al reportaje. La simple necesidad de novelar deforma ya el dato real [...] ¿Quién tomará por auténticas, por ejemplo, las conversaciones de diferentes personajes históricos?"<sup>17</sup>. Las novelas señaladas anteriormente constituyen discursos a los que no se les puede pedir garantía alguna de verdad: ¿cómo conciliar entonces lo documental con lo ficticio?. Si entendemos la ficción como la simple y pura negación o anulación de lo real, estableciendo una oposición absoluta entre ficción y no ficción, tendríamos que admitir que no es posible en modo alguno conciliar lo documental con lo ficticio. Pero la literatura, sea de ficción o documental, muy a menudo desborda esta dualidad, justamente porque la diada ficción vs. no ficción no constituye una oposición excluyente. Se trata de puntos extremos de una escala, los que en la práctica siempre aparecen dialécticamente interrelacionados. Entendamos la ficción como el resultado de la acción imaginativa de la conciencia (intencional, como lo han demostrado los fenomenólogos). Imaginar no es negar lo real, sino relacionarse con lo real

desde una conciencia imaginante <sup>18</sup>, la que en relación con la percepción y el pensamiento lógico tiene el privilegio de la libertad: se instala en la arbitrariedad, en la convención del lenguaje, haciendo estallar los límites que imponen la percepción y la razón; pero nunca deja de ser una ecuación entre la subjetividad desbocada y la objetividad restrictora. Así, lo documental puede ser una de las caras de la ficción o la ficción una de las caras de lo documental. La novelización de un suceso histórico, por ejemplo, implica la re-construcción y también la des-construcción de tal suceso, en términos de generar un objeto artístico, cuya ficcionalización del referente, sin embargo, no anula a éste, sino que lo reinterpreta otorgándole una significación simbólica y una forma literariamente verosímil.

La ficción novelesca en R es una lectura posible de los sucesos históricos de Ranquil; pero una lectura que supera la simple constatación, interpretación o análisis de los hechos (historia, documento). Se trata de una lectura que es construcción de un universo simbólico con lo que se tiende a convertir al referente en paradigma del horror, la violencia, la injusticia, del triunfo final de la vida, a pesar de todo. La matanza de los campesinos no es sólo matanza históricamente registrada, sino rito sangriento, sacrificio supremo a un dios bárbaro e insaciable; la muerte es destrucción y también renacimiento; la tierra no es sólo bien raíz con potencialidades económicas, sino la representación de la vida misma, de la fecundidad elemental y misteriosa; la mujer es un miembro más de la familia, pero a la vez representa la perduración de la vida, de la fecundidad, con lo que la asociación tierra-mujer se torna reveladora de sentidos. La novela desarrolla el ciclo mítico vida-muerte-vida renovada <sup>19</sup>, ciclo que novelesca y testimonialmente se inscribe en una situación social conflictiva, en un espacio rural reconocible como Ranquil, en una anécdota que alude a un segmento de la Historia de Chile reconocible como tal.

A la dimensión mítico-simbólica de la novela se añade una dimensión ideológico-doctrinaria. La sola documentación de los hechos es ya otorgar al texto una función de servicio: construir/inteligir una zona de nuestra historia colectiva; función que se inscribe en un marco ideológico preciso. En este caso, la novela propone una lectura marxista de los sucesos de Ranquil manifestada esencialmente a través de la asunción (tácita o explícita) de varias tesis o principios propios de marxismo: la lucha de clases ("Ni patrón ni inquilinos hubo ya: sólo explotadores y explotados", p. 223); la legitimidad histórica y moral de la insurrección popular ante estructuras de poder opresivas; el pueblo es el depositario de las fuerzas progresistas y ejecutor de los procesos revolucionarios o insurreccionales; el pueblo rebelde (proletarios) se mueve en un marco valórico positivo

en oposición a los disvalores de quienes rinden tributo a las fuerzas opresoras y reaccionarias; la condición humana no es eterna ni inmutable, sino condicionada en sus relaciones histórico-sociales <sup>20</sup>. La novela explicita su ideología no sólo a través de la narración de episodios; largos fragmentos narrativos son verdaderos discursos ideológico-doctrinarios destinados a crear conciencia sobre la situación de violencia e injusticia a la que han estado o están sometidos los campesinos (v.g., recuento histórico de la tragedia del pueblo mapuche).

Es evidente que en R se intenta conciliar la función política de la literatura con la función estética que reclama autonomía, libertad por sobre causas y finalidades extraliterarias. No es gratuito que junto al discurso ideológico se enuncie un discurso poético recargado de metáforas audaces:

*El agua se va doblando en saltos sonoros por las piedras. Su lomo rugoso destella de improviso fugazmente y un huso de plata salta y se hunde, en traslumbre visible apenas para encandilar la vista y fingir engaño de la imaginación (p. 143).*

El lirismo, rasgo típico del lenguaje narrativo del 38, resultado de la asunción de las vanguardias literarias de la época, constituye a la vez un signo que revela que los escritores de esta generación, y en particular Lomboy, participan de la idea de que hay zonas del ser o de lo real enigmáticas, misteriosas, de las que no es posible hablar sino a través de la poesía, porque la poesía es lenguaje de lo indecible, de lo que se resiste a ser expresado por medio de un lenguaje directo, realista. El lirismo en R entonces no es sólo una cuestión puramente lingüística: es el recurso para expresar e inteligir literariamente los insondables abismos trágicos o sublimes de una realidad vital exultante de vida y muerte, belleza y barbarie.

### **Historia y ficción: El año de 1938 y la matanza del Seguro Obrero**

La historia es "la madre de la verdad, escribió Cervantes, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir" (*Quijote* I, IX), palabras que paradójicamente Cervantes pone en boca de un narrador aplicándolas a un relato ficticio. La historia, en relación con la ficción, es un espacio de restricciones, un llamado al orden a las locuras de la imaginación. Escribir literatura a partir de la historia es asumir la responsabilidad de referirla, de hacerse cargo de la construcción de una versión de la misma que sea éticamente

legítima; pero a la vez significa asumir el compromiso de producir un discurso estético que supere la simple contingencia, o sea, hacer estallar los límites del discurso puramente histórico.

Los trágicos sucesos del Seguro Obrero de septiembre de 1938 son "leídos" (ficcionalizados) de maneras distintas en MLG, ALSDD y 60MEE en la medida en que cada novela privilegia zonas diferentes de dichos sucesos. No obstante hay un denominador común: la desmitificación de la historia oficial, aun cuando ésta adquiera en cada obra características propias. El discurso histórico siempre privilegia la dimensión colectiva de los hechos; la literatura, en cambio, las historias privadas, la percepción individual e íntima del mundo, lo cual de por sí, ya es una forma de desmitificación en cuanto que implica la asunción de un modo diferente de tratar la realidad histórica. La ficción entonces empieza a ser reveladora de lo real.

El discurso narrativo de MLG se estructura estableciendo una conexión entre los sucesos de los individuos (Juan Luis y Elisa, Mario, Verdoux, el "Führer") y los sucesos de la época del 38 (mítines, efervescencia política, atentados, conspiraciones) a través del recurso del paralelismo narrativo. A nivel valórico encontramos igualmente una dualidad: por un lado el discurso narrativo tiende al panegirismo y por otro a la sátira que revela la cara oculta, trágicamente grotesca, de los ritos políticos. La novela enfatiza el drama humano de vivir atrapado por sueños utópicos, legítimos tal vez, necesarios; pero que no dejan de tener un sello bufonesco.

En este sentido, MLG propone una paradoja: los nazis van a la muerte defendiendo ideales torpemente inflados ("la muerte venía a sacar un Seguro", p. 235), pretendiendo ilusamente que la realidad se construye según la voluntad de ser, en circunstancias de que la svástica criolla no era más que una "araña desnutrada"; que el general Termópilas Cienfuegos, a quien se supone un verdadero ario, tiene un ojo bizco; que Mario, quien pretende ser un militante nazi ejemplar, no es más que un matón de dudosa especie a quien le duelen las tripas cuando rinde cuentas ante su general; que el "Führer" recibe una cagada de pato en la cabeza; que mezclan a Wagner con la canción de Yungay. Es decir, una tragicomedia, una muerte inútil, esperpéntica. Pero al mismo tiempo la muerte (matanza de nazis) adquiere connotaciones de sacrificio, es el tributo a una época convulsionada, la expiación de los pecados de los viejos que los jóvenes tienen que lavar con sangre:

*Queríamos arrancarnos del pecho la angustia de los viejos criollos y salir adelante con un país libre, forjado en volcanes, en mares azules, en hielos, en cordilleras. Y como los viejos nos atacaban, la angustia se convertía en cólera. Y de ahí los golpes. De ahí la sangre (p. 200).*

La muerte es el precio del nacimiento ("la primavera de los jóvenes guerreros"), que en lo político equivale al triunfo del Frente Popular como el primer paso en el camino de la utopía socialista. La muerte y el amor (recuérdese los episodios iniciales), el fin y el inicio son partes indisolubles del ser que es también no ser.

MLG se cierra con una valoración positiva del año 1938, año que "no tiene principio", que adquiere dimensiones casi míticas porque es el año en que cambia el rumbo de la Historia de Chile. Alegría novela, con relativo éxito, a la manera de un gran fresco histórico que da cuenta del drama colectivo, el que es constantemente referido con un lirismo con el que se quiere construir una visión espectral (a veces un tanto gratuita), algo romántica y heroica de la realidad. Las historias privadas, narradas con menos lirismo, sea que desemboquen en el fracaso o en el éxito, siempre vienen a alimentar la celebración final del triunfo de Pedro Aguirre Cerda. Tanto los asesinados en el Seguro Obrero como el embarazo de Elisa hallarán en la Historia su recompensa: "poder multiplicar soles como hijos".

ALSDD propone una lectura rigurosamente crítica, casi corrosiva, de los sucesos del año 38. La proferición del relato se sitúa en 1963 y desde tal distancia temporal de 25 años se enjuicia lo que fue el 38 y lo que ahora son tres de sus protagonistas: Mauricio Gálvez, antiguo militante socialista; Lambert, antiguo militante nazi (más por indiferencia y dinero que por convicción); Sara, otrora una joven y agraciada secretaria carente de convicciones políticas y que se sentía a gusto tanto con los nazis como con los socialistas. El relato pone de manifiesto una serie de contradicciones no resueltas tanto de los personajes como de la época del Frente Popular, que han derivado en la configuración de un tiempo de desencanto, abatido por la fuerza destructora de la cotidianeidad vulgar. La degradación de los antiguos ideales tiene su expresión tangible en la mantención por 25 años del triángulo amoroso entre Mauricio, Sara y Lambert; una especie de sórdido concubinato entre el socialismo y el nazismo a través de una mujer estéril en el que cada uno se ha ido desdibujando hasta lo grotesco<sup>22</sup>. El triángulo es una relación patológica, alegoría de una sociedad que hacia 1963 a

tías se le figuraba enferma, hundida en una pasión fracasada hacía ya varios años, pero ante la que nadie tiene el valor suficiente para asumir el deterioro. Quizás Sara represente la Revolución, alguna vez bella, deseada, soñada; pero que no fructificó ni fructificará tal vez nunca, salvo servir de pretexto para cultivar cuidar odios insensatos.

Se insiste reiteradas veces a lo largo de la novela en el hecho de que el 38 fue una gran mentira asumida de buena fe por unos e inescrupulosamente por otros. Puro idealismo político exacerbado y divorciado de la realidad (el Frente popular abordó el gobierno como quien se toma una plaza, cf. p. 6); pura ideología revolucionaria "donde más que nada valía el ardor con que se expresaba" (p. 131); una máscara que ocultó las debilidades y contradicciones de quienes se soñaban a sí mismos protagonistas de grandes cambios históricos. Los nazis, antijudíos por definición, incorporan en sus discursos ideas del judío reud, pero se niegan a reconocer la evidencia (cf. discurso de Von Lesser, p. 9); nazis que, por lo mismo, terminarán absorbidos por el capitalismo y apoyando a sus enemigos comunistas. Y los socialistas terminarán convertidos en burócratas desclasados: "El partido socialista se desintegraba afectado por una enfermedad maligna, el oportunismo" (p. 46). ¿Qué más se podía esperar de discursos huecos, vacíos de realidad?. Después de 25 años no habrá sino dos mantas envejecidas que se encuentran furtivamente en Renco, un pueblo casi fantasma, y jóvenes desilusionados de la política: "No nos metemos en la política, no nos gusta. ¿Qué sacaron los viejos? Sólo joderse..." (p. 168).

¿Dónde estuvo el error? ¿En los fracasos personales o en el fracaso del marxismo en su doctrina y sus métodos? <sup>23</sup>. Dar una respuesta a estas interrogantes pareciera ser una de las problemáticas esenciales que desarrolla la novela. Aun cuando ésta, como se comprenderá, no propone una solución definitiva, ella apunta al rescate de la individualidad deteriorada, a la regeneración de los sujetos en términos de que éstos se hagan cargo responsablemente de la realidad, la propia y la colectiva, sin los prejuicios de ideologías o sentimientos de acaso exacerbados hasta lo patológico. Al menos se intenta el quiebre del triángulo Mauricio-Sara-Lambert; Mauricio vuelve al partido socialista; Lambert decide ser otro (partiendo por dejar el alcohol) y Sara también. El baño final reticulado de Sara en casa de Mauricio y el de Lambert en los baños turcos simbólicamente representan el intento de limpiarse de los fracasos y emprender algo nuevo, aunque ninguno tiene claridad sobre el futuro, nadie sabe "donde ir".

Desde el contexto de un presente sombrío se reviven, hacia la parte final de la novela, los preparativos del *putsch* nazi de septiembre de 1938, su desarrollo y su fracaso. Semejantes acontecimientos aparecen valóricamente resueltos en términos de una trágica humorada, una mentira más de las muchas del 38. Se degradan quienes se niegan a desenmascarar la Historia y desenmascararse a sí mismos; máscara que, como lo demuestran los hechos del Seguro Obrero, es signo inequívoco de un espejismo fatal.

"Amigos míos, yo no invento nada, sólo hablo de lo que existió, de lo que pasó en aquella gran casa" (p. 113), nos dice el narrador de 60MEE con lo que pretende situar su decir en el ámbito del discurso testimonial verdadero reclamándonos, por tanto, credibilidad. ¿Pero efectivamente habla el narrador de lo que en realidad ocurrió sin inventar, o bien la invención es una forma de aprehender y entender más y mejor lo que ocurrió en la "gran casa"? La presentación nos entrega una valiosa clave de sentido del relato en relación con el tema que nos preocupa:

*Este libro no lo he escrito yo. Lo escribieron los muertos, cada asesinado. He tratado, además, de escribir una historia no otorgando franquicias ni al panfleto ni al escándalo. No me interesa lo fácil. En las páginas que siguen hago historia, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo grande y desesperado. En las páginas que siguen subrayo el dolor y soslayo, nada más, la política.*

*(El subrayado es nuestro).*

De esta elocución autorial es posible derivar diversas consideraciones que aclaren el vínculo de la novela con la historia. En efecto, el referente histórico central del relato es la masacre del Seguro Obrero, la que es "reconstruida" novelescamente por Droguett a través de procedimientos narrativos que distancian la novela del verosímil realista tradicional de raíces decimonónicas. Reconstrucción de la historia que, por otra parte, se cruza con un proceso productivo intertextual que arranca de la amplificación del cuento *Los asesinados del Seguro Obrero* que constituye el referente literario de 60MEE. El propio Droguett deja en claro que en su relato subraya el dolor y soslaya, nada más, la política. La lectura lo confirma: la novela no se propone como histórica o tes-

timonial, sino como una gran metáfora poético-narrativa que desarrolla el tema del dolor y de la muerte, y por oposición el amor y la vida, en cuyo contexto los sucesos del Seguro Obrero o la historia pasional trágica de Corina se inscriben como un marco de referencia que permite la objetivación de la experiencia íntima y privada del dolor y de la muerte, la que, no obstante, adquiere dimensión colectiva por la vía de la multiplicación de los mundos privados. La narración privilegia la interiorización del mundo; interiorización que se expresa a través de la disgregación y ubicuidad de la voz narrativa: a la conciencia del yo narrativo (ámbito en el que se inscribe la propia historia personal de Carlos en cuanto testigo de los hechos) se superponen las conciencias de las víctimas desde las cuales se profiere el relato, pero sin que se desdibuje del todo el referente del yo narrativo dominador del relato; así el narrador es único y múltiple a la vez, personal y colectivo, omnisciente y no omnisciente, testimonial y no testimonial, narrativo y poético.

Digamos que 60MEE es una novela testimonial en tanto que su programa narrativo está orientado a "hacer historia" de nuestra tierra; dar cuenta de zonas oscuras de la Historia chilena, sean éstas en la esfera de lo político-social o personal-pasional. En esto la novela no se aparta del proyecto estético literario de la "izquierda" de la generación del 38, al menos en sus líneas generales. Pero a Droguett "no le interesa lo fácil"; no le interesa escribir una novela testimonial que otorgue "franquicias al panfleto o al escándalo". Es decir, estamos ante un caso en que lo testimonial se subsume en una ficción de corte superrealista, no para enmascarar lo real en términos de ocultamiento o falsificación de éste; al contrario, de lo que se trata es que la "superrealidad" es un buceo bajo la superficie de los hechos, la lectura de la historia por dentro, no sólo en el sentido unamuniano de intrahistoria sino también de infrahistoria: espacio aquél donde el sueño y la vigilia se confunden, situado ambos en el límite trágico vida-muerte, amor-odio, soledad-colectividad, en el devenir mismo de la conciencia que registra, rememora, sueña.

La historia no se ficcionaliza ni en el marco de la ideología estética del realismo típico, ni en el de una ideología política excluyente o dogmática (lo que hubiera conducido seguramente a la asunción del verosímil realista o realista socialista); se asume, en cambio, que la realidad política es una fracción de lo real, la que, en su dimensión trágica, potencia el desencadenamiento y ebullición de las fuerzas atávicas de la muerte, de la crueldad, en confrontación suprema con la vida y el amor; confrontación que, como ya se ha dicho, se materializa en la conciencia de los sujetos narrativos (uno y múltiple). La novela privilegia la

videncia por sobre la evidencia, la intuición poético-narrativa totalizante por sobre el análisis secuencial de una narrativa realista, haciéndose cargo desde esta opción de la contingencia. El libro "lo escribieron los muertos, cada asesinado", es decir, el autor -a través del narrador (es)- aparece como un médium de quienes ya no pueden hablar, apenas un trasmisor de emisores silenciados que se hace cargo de "transmitir" (re-construir) la vigilia y el sueño (Cupido borracho y desnudo, por ejemplo), lo racional e irracional. Es un juego oscilante entre el registro y la invención superrealista.

Hay que considerar, por otra parte, que el relato novelesco avanza no sólo estableciendo conexiones lógicas de las secuencias, sino también, conexiones analógicas, lo que potencia la poeticidad de la novela, produciendo también un juego oscilante entre el lenguaje narrativo y el poético. La multiplicación de los relatos (en segundo grado) opera por la vía de la duplicación temática que es una forma de ampliar el referente haciendo más densa la significación textual, poniendo así de manifiesto los múltiples niveles en que operan los temas básicos de la muerte y el dolor. Todo esto deviene en un quiebre de lo que Philippe Hamon llama el "discours contraint" refiriéndose a la escritura realista decimonónica. 60MEE instaura una escritura libertaria, lúdica, más psicológica que lógica, con un referente que tiende a desdibujarse como objeto de registro para convertirse en símbolo superrealista de lo enigmático. Por esta vía, 60MEE se inscribe en un estilo de escritura vanguardista, lo que sitúa a la novela en los límites mismos de la estética del 38. En realidad, 60MEE toca ya el terreno de la generación del 50.<sup>24</sup>

### **Generación del 38: Discurso histórico, novela histórica y sus intersecciones.** (Notas a modo de conclusión).

La historia, en cuanto disciplina que estudia el pasado, alude a realidades que ya no existen, y toda referencia a ese pasado opera como reconstrucción "imaginaria" de esas realidades:

*... el discurso histórico, dice Barthes, es esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, imaginaria (subrayado de Barthes), si es verdad que lo imaginario es el lenguaje por medio del cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) "llena" el tema de la enunciación (entidad psicológica o ideológica).<sup>25</sup>*

Paul de Mann es todavía más categórico: "The binary opposition between fiction and fact is no longer relevant: in any differential system, it is the assertion of the space between the entities that matters" <sup>26</sup>. Si aceptáramos semejantes apreciaciones, tendríamos que concluir que no existe mayor diferencia entre la verbalización discursiva de lo real y de lo ficticio. En todo caso, es claro que los hechos históricos nunca se manifiestan sin la mediación de un discurso que los articule e interprete. Es más, la noción misma de hecho histórico responde ya a una idea de lo histórico. De la realidad (histórica o no) se pueden hacer "lecturas" distintas. Pero al decir "lecturas" estamos metafóricamente homologando las nociones de realidad y texto: las cosas reales pueden leerse, interpretarse, descubrir en ellas sentido del mismo modo como cualquier texto exige un ejercicio hermenéutico en la medida en que es aprehendido por la conciencia lectora. La realidad, en cuanto contenedora de algún sentido humano, es intencional: la realidad es realidad para quien se vincula con ella a través de su conciencia (intencional). Parodiando a Miguel Espinoza, diríamos que la realidad se torna inteligible (o legible) con la cooperación de una mente inteligente <sup>27</sup>; de modo que no existiría una radical diferencia entre los mecanismos subjetivos que nos permiten descubrir-construir la realidad y con los que construimos-descubrimos la ficción.

El problema del discurso histórico y el literario ha sido ampliamente debatido en el marco del postmodernismo, a propósito de trabajos (novelas, cine) que en algún sentido recuperan e interpretan la historia pasada por la vía de la autorreflexión discursiva, la incorporación de procedimientos del arte de consumo (de la subliteratura, por ejemplo), y con la impronta epistemológica de un Foucault, un Derrida o un Ricoeur ("El nombre de la rosa", "El retorno de Martin Guerre", "Coronel Redl", incluso los trabajos de Puig, por citar los más conocidos en nuestro medio):

*What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past ("exertions of the shaping, ordering imagination"). In other words, the meaning and shape are not in the events, but in the systems (subrayado de la autora) which make those events into historical facts. This is not a "dishonest refuge from truth", but an acknowledgement of the meaning-making function of human constructs. <sup>28</sup>*

No corresponde aquí ahondar en la discusión historia-ficción, menos aún en el marco de teorías postmodernistas. Pero al menos corresponde dejar establecido el carácter conflictivo de la naturaleza del discurso histórico y la del discurso literario que lo reconstituye y lo potencia simbólicamente en el terreno de la ficción. Se trata de discursos distintos que, no obstante, en algún punto se tocan: el proyecto escritural de ambos dice relación con dar cuenta de lo real, registrar, testimoniar, analizar, aparecer como "verdaderos" aun cuando se trate de verdades muy diferentes. Alegría nos dice: "El lenguaje [de la narrativa del 38] buscó los significados primarios del habla del pueblo y los actos que, transformados en signos, *revelaban una realidad* en proceso de germinación"<sup>29</sup>. Por su parte Teitelboim dirá de la narrativa del 38: "[El objetivo era] *recrear nuestra realidad*, en lo que tiene de aspecto particular, pero sin arrancarla de su raíz universal [...] Que aquí floreciera una novela donde el poder creador [...], la nueva visión confirieran categoría a esas calles por donde transitamos, a esos hombres con los cuales convivimos mañana tarde y noche, en la relación cotidiana"<sup>30</sup>. Nicomedes Guzmán insistirá también en que la responsabilidad vital de la literatura es describir las luchas de los hombres y "*decir sus verdades*" para crear un clima propicio a la paz.<sup>31</sup>

Como se ve, la necesidad de escribir una literatura que sea consecuente con las exigencias de la realidad político-social y humana de la época y, a la vez, contribuya a hacer conciencia y facilitar así la convivencia social pasando por la construcción de una sociedad más justa, constituye uno de los pilares programáticos de la estética de la "izquierda" del 38. Hay una interpretación marxista, o por lo menos un acercamiento a ella, de la realidad chilena (historia, sociedad, paisaje), lo que no significa que las obras respondan ortodoxamente a una estética marxista o realista socialista. El hecho es que existe un componente ideológico izquierdista, o izquierdizante al menos, que estimula la elección de sectores de realidad que la historia y/o el discurso político oficial chileno de derecha relegan al olvido o al puro anecdotismo. En este sentido, novelas como R, MLG, ALSDD, 60MEE, no sólo "leen" la Historia de Chile desde una perspectiva crítica; sino que contribuyen a re-construir, a "inventar" una memoria histórica de Chile de una u otra forma permeabilizada por la ideología marxista. Aun 60MEE, novela en apariencia alejada de torbellino ideológico militante, está permeabilizada por una ideología contestataria, humanista, que contribuye a otorgarle al texto un carácter testimonial, con las peculiaridades del caso. La ficción literaria es, después de todo, una modalidad imaginaria de referir/construir lo real.

Que la narrativa del 38, al menos el segmento social e histórico, en referencia no fue capaz de producir grandes obras es un hecho que, a nuestro juicio, no admite mayor discusión, aun cuando hay obras que son clásicos de la literatura chilena. Una explicación de este fenómeno habría que buscarla por el lado de la sociología literaria, cosa que excede largamente el propósito de estas notas<sup>32</sup>. Pero que la generación del 38, y en particular su narrativa, constituye un punto de cruce de tendencias e ideas estéticas y políticas que eclosionaron potenciando radicalmente la evolución de la literatura chilena, es un hecho que no admite dudas. Bien valdría decir que los escritores del 38 (o por lo menos un sector considerable de ellos) asumieron la tarea literaria en una doble dimensión: estética y ética, literaria y política, haciéndose cargo responsablemente de la historia. "El artista es, dirá César Vallejo en 1937, inevitablemente, un sujeto político".

#### NOTAS Y REFERENCIAS

1. Reinaldo LOMBOY: *Ranquil, novela de la tierra*, Stgo., Orbe, 1942, 3ª edic.  
Fernando ALEGRÍA: *Mañana los guerreros*, Stgo., Zig-Zag, 1964.  
Guillermo ATÍAS: *A la sombra de los días*, Stgo., Quimantú, 1972.  
Carlos DROGUETT: *60 muertos en la escalera*, Stgo., Nascimento, 1953.
2. Volodia TEITELBOIM: "La Generación del 38 en busca de la realidad chilena", *ATENEA* 380-81, abril-septiembre 1958, p. 128.
3. Lon PEARSON estima que la literatura del 38, en particular la de Nicomedes Guzmán y sus seguidores, combina elementos del realismo socialista con elementos del realismo chileno tradicional de la generación del 900, en especial la narrativa de Baldomero Lillo. Cf. PEARSON: *Nicomedes Guzmán, proletarian author in Chile's literary generation of 1938*, University of Missouri, 1976, p. 106.
4. Cf. ALEGRÍA: *Literatura chilena del siglo XX*, Stgo. Zig-Zag, 1970, p. 78.
5. En términos generales la noción de ideología comporta al menos las siguientes notas distintivas:
  - a) Es un tipo especial de teoría acerca de la sociedad y la historia íntimamente vinculada con los intereses colectivos del grupo social que la crea o la sustenta.
  - b) Es un pensamiento sincero por parte de quienes los sustentan, aun cuando en ocasiones no exista una clara autoconciencia de ello.
  - c) Produce o puede producir apreciaciones falsas, o parcialmente verdaderas, acerca de la sociedad y/o la realidad en general.
  - d) No es un pensamiento exclusivamente teórico o especulativo, sino en estrecha relación con emociones, valores, frustraciones, ideales y esperanzas de los grupos

(o personas) que la sustentan. Cf. Augusto MERINO: *El concepto de ideología*, Stgo., Universitaria, 1987.

Sobre el mismo concepto, Clifford GEERTZ señala: "La ideología como sistema cultural [...] designa la estructura de las situaciones de modo que la actitud contenida hacia ellas es una actitud de compromiso. Su estilo es ornado, vívido, deliberadamente sugestivo: objetivando el sentimiento moral con el concurso de los mismos artificios que la ciencia elude, busca la acción motivada". Geertz: "La ideología como sistema cultural", en *El proceso ideológico*, Bs. Aires, 1971, p. 44.

En el presente trabajo la noción de ideología se usa cuidando de no atribuirle connotaciones peyorativas.

6. TEITELBOIM: art. cit.

7. Nicomedes GUZMÁN fue uno de los principales promotores del desarrollo del sello Editorial Cultura (1944-46) surgido, en parte, como reacción ante la discriminación de que, a juicio de los escritores del 38 (Miguel SERRANO fue especialmente furibundo en sus ataques), eran víctimas los escritores nacionales por parte de las casas editoriales Ercilla y Zig-Zag. La Editorial Cultura vino a ser un instrumento de reivindicación y apoyo a la literatura y escritores chilenos: "Editorial Cultura: garantía de literatura nacional, selecta, y chilénísima". Cf. PEARSON, op. cit., p. 65 y ss.

8. César VALLEJO en su artículo "Las grandes lecciones culturales de la guerra española" nos dice: "Sin duda, no es de lo que digan o hagan los intelectuales que nunca ha dependido el giro de la política, cuyos profundos basamentos sociales la ponen más bien en manos de los bancos, los latifundios y carteles industriales, es decir, en las manos de los cavernícolas y beocios -enemigos jurados y naturales de la inteligencia- de todos los tiempos" (*Repertorio Americano*, N° 796, San José Costa Rica, 27 de marzo de 1937). El artículo forma parte del libro *Desde Europa*, una recopilación de artículos de César VALLEJO hecha y editada por Jorge PUCINELLI VILLANUEVA, Lima, Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987, p. 441 y ss.

9. TEITELBOIM: art. cit.

10. Cf. Georg LUKÁCS: *Significación actual del realismo crítico*, México, Ediciones Era, S.A., 1967, 2ª edic., pp. 30 y ss.

11. Cf. ALEGRÍA: *Literatura chilena en el siglo XX*, op. cit.; *Una especie de memoria*, México, Nueva Imagen, 1983; "Novelas que hablan, novelas que cantan", *Atenea* 412, abril-junio, 1966.

12. Yerko MORETIC: "El realismo y el relato chileno", prólogo de *El nuevo cuento realista chileno*, Stgo., Universitaria, 1962, p. 41.

13. Lucía GUERRA: *Texto e ideología en la literatura chilena*, Minneapolis, Prisma Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.

14. Lucía GUERRA: *Ibidem*.

15. Jorge NARVÁEZ: *La invención de la memoria*, Stgo. Pehuén, 1988, p. 20.

16. Jorge NARVÁEZ: *Ibidem*, p. 16.

17. Antonio RISCO: *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos, 1982, p. 180.
18. Me hago cargo aquí de la tesis de Sartre de que la imaginación es una conciencia imaginante. Cf. su libro *Lo imaginario*.
19. Los títulos de las partes en que se divide la novela ilustran por sí solos lo que se alude: "Raíz en la tierra", "Cauce mortal", "Crepitación de savias".
20. LUKÁCS sostiene que la literatura de las vanguardias históricas, decadentes según su criterio, parte del supuesto de que la condición humana es eterna e inmutable, desconociendo sus relaciones histórico-sociales (op. cit., p. 41 y ss.).
21. La mayor parte de los narradores del 38 comenzaron escribiendo poesía; aun cuando algunos nunca pasaron de ser unos "teenagers versifiers", y luego derivaron a la prosa. El lenguaje poético permaneció, no obstante, como una constante en sus estilos. Cf. PEARSON, op. cit., p. 55 y ss.
22. El nombre de Sara alude a la Sara bíblica, la mujer estéril de Abraham, quien, no obstante, pudo concebir en la vejez.
23. Notemos que estas interrogantes forman parte de los grandes problemas del socialismo de los que se ha hecho cargo, desde mediados de la década del 80, el proceso de la "perestroika".
24. La generación ha producido obras mucho más autorreflexivas y estetizantes que la generación del 38.
25. Roland BARTHES: "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura*, Bs. Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970, p. 48.
26. Citado por Linda HUTCHEON: "The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction", *Genre XX*, University of Oklahoma, Fall-Winter, 1987, p. 293.
27. "La connaissance est le resultat de la cooperation entre la nature intelligible et l'organisme intelligent". Miguel ESPINOZA: *Essai sur l'intelligibilité de la nature*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 1987, p. 168.
29. Linda HUTCHEON: "The Postmodern Problematizing of History", en *English studies in Canada* 4, December 1988, p. 367.
30. TEITELBOIM: art. cit., p. 116.
31. Cf. Nicomedes GUZMÁN, citado por John P. DYSON: "Los cuentos de Nicomedes GUZMÁN", *Atenea* 404, abril-junio 1964.
32. Luis SÁNCHEZ LATORRE estima que el aislamiento, dentro del contexto latinoamericano y mundial, en que se vieron envueltos los narradores del 38 conspiró seriamente contra la evolución y reconocimiento de la actividad creadora de éstos. A diferencia de los poetas, quienes siempre se las arreglaron para viajar o para estar en contacto directo o indirecto con los centros mundiales de ebullición cultural (el París de las vanguardias, por ejemplo, con y a través de Huidobro), los narradores se volvieron hacia adentro, hacia el país, en una actitud de nacionalismo intenso, aun cuando en sus escritos se pronuncien a favor de una literatura universalista. Además Chile por los años 40 cerró sus puertas a la

industria editorial a gran escala, cuyo centro más cercano fue Buenos Aires. SÁNCHEZ LATORRE asegura que hacia fines de la década del 40, prácticamente no había títulos chilenos de novela en los catálogos de las grandes editoriales que distribuían libros por Hispanoamérica. Mal entonces los narradores chilenos podían ser conocidos y reconocidos más allá de su país, a la vez que se limitó ostensiblemente el intercambio literario cultural y la consiguiente posibilidad de evolucionar hacia la creación de obras del más alto nivel (Sánchez Latorre: entrevista inédita que realicé el 12 de enero de 1989, como actividad del proyecto de investigación).

Pienso que también conspiró contra la calidad de las obras de estos escritores su formación autodidacta y la idea de cultivar una literatura vitalista e intensamente ideológica, muy arraigada en la observación directa y en posiciones ideológico-morales preconcebidas. No obstante, el tema es discutible. De hecho, escritores como María Luisa BOMBAL (una "fellow traveler", según PEARSON) y Juan EMAR, cronológicamente pertenecientes a la generación del 38, escribieron y evolucionaron de un modo tal, que los sitúa de lleno en la narrativa latinoamericana de vanguardia del mejor nivel, no sólo en la época del 38 sino también en nuestros días.