

Globethics Repository

The logo for Globethics, featuring the word "Globethics" in white, sans-serif font centered within a solid blue rectangular background.

Una generación en el camino [A generation on the road]

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see <https://www.globethics.net>. Data and content policy of Globethics Repository see <https://repository.globethics.net/pages/policy>.

Item Type	Article
Authors	Skármeta, Antonio
Publisher	Fundación Friedrich Ebert (FES)
Rights	Creative Commons Copyright (CC 2.5)
Download date	2026-06-23 06:06:09
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/222009

Una generación en el camino

Antonio Skármeta

Antonio Skármeta. Escritor y poeta chileno. Profesor de Literatura Latinoamericana y de Narrativa. Ha escrito numerosos ensayos sobre temas de literatura, política cultural, cine y arte, publicados en revistas especializadas de América Latina, Europa y Estados Unidos. Sus libros de cuentos y novelas han sido traducidos a varios idiomas, destacándose entre ellas: "Soñé que la Nieve Ardía", "No pasó nada" y "La Trama".

La técnica y el rock

Mi generación entronca con la nueva narrativa latinoamericana, matizada por la incitante presencia de un contexto que nos hace sensibles a coincidir con ciertos aspectos de ella, acentuar con distinto vigor otros, e influye en un cambio de la actitud con que se concibe la creación literaria.

Los nacidos alrededor de 1940 somos los primeros en América Latina en enfrentarnos masivamente con la elocuencia de los medios de comunicación de masas. Los films en cinerama y la perfección técnica del color nos sumergen en la nueva sensualidad de la imagen. Dentro del monopolio de distribución del cine norteamericano, se abren pequeñas grietas por donde entra el cine europeo con una más refinada elaboración de los problemas humanos y, sobre todo de importancia para los futuros narradores, con originales conceptos del montaje. El espectacular avance en los medios de transporte descarga el viaje al extranjero de su carácter épico o de levitación metafísica y remite al pasado los ritos de despedida al futuro ausente a quién durante semanas se le agasajaba con la minuciosidad con que se llora a un difunto, se peregrinaba con él hasta los puertos a proporcionarle pañuelísimos a dioses que dejaban amantes desconsoladas y favorecían falsos juramentos de ternura a la distancia complicados cual comedia de enredos por la perfecta indolencia con que los servicios de correos se hacían cargo de ellos. Las comunicaciones ligan a la gente con otra eficacia y otra urgencia: las torturas epistolares se evitan a través de certeros teléfonos en los que basta digitar una clave para comunicarse con el más lejano amigo, la más remota amada, o alcanzar al patrón distante y esgrimir prestigiosas excusas para no volver el día prometido al trabajo. La industria acústica nos hace perceptible íntima y estruendosamente el universo del sonido, superando para siempre el chirrido y la monofonía de la aguja gardeliana. Los high-fidelity y stereos divulgan entusiastas no sólo el evangelio de la música rock - que hasta hoy es la cruz de ceniza en la frente de los escritores de mi generación - sino

también se interesa por las posibilidades expresivas del folklore, hasta entonces encerradas en la estrecha y cliché cintura de la guitarra, y se acomete el folklore con la fantasía y propiedad con que un conjunto de jazz explora un tema tradicional. Los televisores nos traen la historia contemporánea al dormitorio, nos perturban la muda pared de la meditación y la profundidad con el irresistible mareo de sus imágenes, y nos hacen familiares los rostros decisivos desde Vietnam hasta Peoresná. La masificación industrial y la apertura del mercado de consumo hacen que la posesión de un vehículo motorizado deje de ser un privilegio de ricos y nos montamos en ellos para mirar las cosas más rápido, más intenso, y menos profundamente.

La capacidad de traslación amplía el horizonte sensorial y horada el pozo de las íntimas obsesiones. Desde temprana edad, nuestros personajes se mueven sobre ruedas. En Chile fuimos pioneros de la motoneta - Lambretta o Vespa -, excursionistas del aire con el fresco cabello de la muchacha ondeando por las carreteras rurales rumbo al mar o a la cordillera, mientras sus brazos tibios se envolvían en nuestras - entonces - livianas cinturas. Nuestra generación es la primera que consume la píldora anticonceptiva con el simple expediente de poner dos billetes en el mesón de la botica del barrio. Se desplaza a los siniestros aborteros, a la tensión que provocaba en ella el temor del embarazo, a los laberínticos preservativos que, aparte de su incierta eficacia, exigían tal manipulación que en el momento de profundizar los sentimientos solíamos carecer tanto de la amable humedad que caracteriza el trópico como de la altiva dignidad que merecía la intensidad de nuestro amor. La sexualidad y su ejercicio pasará a ser un tema privilegiado de la generación: suprimidas las causas traumáticas, se entrega a una desenfadada exploración del erotismo. Por fin se priva a lo sexual de sus sonsonetes trágico-cómicos. La "entrega" - permítaseme este nostálgico homenaje a la arqueología erótica - no supone ya más compromisos que excedan el acto. Relativízase y mitígasese la obsesa literatura de cuño sacerdotal sobre el pecado, ahórrase el trauma del adolescente que mira por la cerradura a las parejas que nutre tanta sentida página de los escritores educados en colegios de curas. Así, una deliciosa promiscuidad producto de la creciente despechorería del mundo y de la intimidación colectiva que venía desenrollando el hippismo, varió cualitativa y cuantitativamente nuestra existencia. Por otra parte, la yerbita - en Chile se recomienda la de San Felipe - popularizó la imaginería surrealista reservada hasta entonces a epónimos vates. En proporciones más reducidas Lucy-in-the-Sky-with-Diamonds hizo saltar a la asombrada superficie ramales perdidos, reveló películas en nuestras mentes que ni siquiera sabíamos que alguna vez habían sido filmadas, trajo nuevas clases de angustia, nos hizo especular - no en el jungla, ni en el monasterio, sino en la fiesta del barrio, con las chiquillas del barrio,

con los discos de los beatles - ancestrales fijaciones y así nos contactó con el mundo de una manera radicalmente diversa a la convencional. La grabadora con micrófono incorporado, manuable, y la cassette como reemplazante de bandas magnéticas, le quitan la exclusividad de registrar la voz del prójimo a James Bond y a los periodistas. Este avance favorece la captura de giros coloquiales, la investigación de las jergas callejeras, la literatura testimonial.

Su presencia es, además, motivo central en varias obras de narradores adolescentes. Y para acabar con estas sensualidades y tinglados, la fotocopiadora nos permite reproducir las páginas escritas y es posible no sólo salvar los dedos del escandaloso papel carbón, sino conseguir copias pulcras que los editores alcanzaban a leer o los jurados de los concursos nacionales e internacionales discernían pulcramente. Creo que a partir de la fotocopiadora, los jurados de los concursos de literatura comenzaron a interesarse por leer, y mejoró considerablemente el fallo de algunos de ellos. Antes de la divulgación de ella trababan relación con un conjunto de manchas y los premios eran acordados por especulación sobre su contenido antes que por percepción material de las palabras que los portaban.

El descubrimiento de Latinoamérica

En el plano social y político la riqueza de acontecimientos era aún más interesante: la progresiva democratización de la educación generaliza la racionalidad entre los estudiantes, acceden a ella más sectores de la pequeña burguesía y del proletariado, se consolidan las agrupaciones sindicales, echan pie atrás las leyes represivas; mediante procesos de reforma se intenta postergar el estallido revolucionario (muchas obras de narrativa y teatro en Latinoamérica se hacen cargo de este tema desde el punto de vista de la burguesía), hay movimientos de liberación en el Tercer Mundo, el Che muere en Bolivia - su retrato está en la pieza de cada adolescente del planeta -, los países socialistas afianzan su poder e influencia, Cuba lleva adelante el proceso revolucionario, atrae la atención del mundo sobre Latinoamérica (y de paso sobre su literatura), cuestiona la imagen de nuestro continente como pasivo granero de materias primas para los países desarrollados, y más que nada, opera como detonante en la conciencia de la realidad de los jóvenes que aprenden a ver por primera vez Latinoamérica y ya no sólo las arduas fronteras de sus países. Es una excelente ocasión para la esperanza, para la participación. Vivimos, al fin, nuestra cotidianeidad no más como el reiterado, escéptico y dormilón paisaje que era el país de las burguesías, sino como historia, tensión, futuro. Algunos escritores enfurruñaron la nariz ante este precoz revoltijo que crecía y se concentraron en las fosas de sus psiques y sus familias. Nuestra generación entró de lleno a participar

en la vida social, y en numerosos casos lo hizo en la forma más explícita de la militancia partidaria. En estas condiciones, se despertó el interés por conocer la literatura de los países latinoamericanos. También desde Cuba, Casa de las Américas, con su premio anual y sus publicaciones, llegó la trenza de la nueva comunicación. Obtener el premio no significaba que el libro llegara a las librerías de Latinoamérica - porque el bloqueo también se hacía cargo de estas minucias -, pero sí permitía que éste alcanzara a cuanto crítico, periodista, escritor o profesor interesado en literatura hubiera. Los miles de libros que volaban por correo constituyeron una suerte de mapa clandestino de la nueva narrativa y lírica que comenzó a fijar nombres y tendencias en el continente.

Este es el contexto en el cual se leerá, escribirá y actuará en distintas etapas de nuestra creación. Pero ya es hora que afirme que nuestra vinculación con la narrativa latinoamericana en aquella época inicial, hasta el éxito de Cuba, la publicación de "La ciudad y los perros" precedida por la algarabía publicitaria del ingenioso premio Seix-Barral, la rayuelización del universo por Sudamericana, era prácticamente nula. Cuando estas obras llegan - y otras de escritores de distintas edades bajo el sonoro efecto del boom - nosotros hemos avanzado ya en una dirección que en algunos casos entronca con la obra de ellos, en otros difiere, y en otros acepta la vertiginosa influencia de su éxito. Pero en nuestros inicios, los tratos con la literatura van, en el caso de la narrativa, por senderos muy alejados de los latinoamericanos. Al contrario, huíamos de ellos. Atraídos por la riqueza del contexto señalado, no encontrábamos interpretación a nuestras inquietudes en el acceso a ellos vía carrasposos profesores de literatura con sus amarillentos segundos sombras, selváticas vorágines y doñas bárbaras, desmayadas amelias, destripados echeverrías, oposiciones hasta hoy consagradas entre civilización y barbarie, cultura y naturaleza, puntillosos regionalistas que redondeaban veinte páginas en la descripción de un tomate sin comérselo finalmente, todo dicho además con un tono que no existía sino en esas polvorientas casonas que eran los libros liceanos, con olor a archivo notarial, y con palabras maquilladas como tenores de ópera. Además los metaforones, las cacareadas angustias, el trauma o las delicias del adulterio, el spleen, los amores imposibles, el patetismo miserabilista para mirar al proletario o el paternalismo cínico, nos hacían sonreír benévolo o bostezar prudentes. Aclaro que entonces no leíamos literatura como profesores de ella, ni siquiera como ficción. La leíamos como concentrados de experiencia, señales de vida, fantasías que arrollaran los prejuicios y convenciones que envenenaban la joven vida de nuestra metrópolis. Años después, el pulido de los instintos y la práctica del sui-generis oficio de profesor nos llevó a percibir los relativos méritos de esas obras que entonces des-

preciábamos. Y es que en ellas no había puente para nuestra historia la de muchos habitantes de ciudades hasta entonces inexpresadas literariamente.

Aquí está el punto de arranque de nuestra literatura: la urbe latinoamericana - ya no la aldea, la pampa, la selva, la provincia - caótica, turbulenta, contradictoria, plagada de pícaros, de masas emigrantes de los predios rurales traídos por la nueva industrialización. Todo esto con unas ganas enormes de vivir, amar, aventurar, contribuir a cambiar la sociedad, provocar la utopía. Más cómodos que con Mallea, nos sentíamos con la literatura existencial de Camus. El sereno y dramático lenguaje de "El extranjero", monacal frente a la vacua exhuberancia de textos locales, nos abría los ojos a un modo de decir natural. La explosiva combinación de visiones religiosas y aventuras con que Kerouac narraba sin aliento, nos alerta sobre las posibilidades de una prosa que gestara vida y más vida en su comunicable fiebre. Y a propósito de las palabras "sin aliento", la película de Godard, cámara en mano, respiratoria, insolente, interpretaba nuestra regocijada imaginación de la celda burguesa. La imaginativa composición de imágenes, mezcla de audacia y creativa trivialidad, nos resultaba una propuesta interesante para estructurar nuestros textos. La desfachatez de Lazlo Kovacs - el personaje de Belmondo - con la autoironía e inclemencia con que se observa a si mismo vivir nos parecía recoger el "mooD" de nuestros propios proyectos de vida. Una sola frase de Camus: "la juventud es terror físico a la muerte del animal que ama el sol" era un ariete capaz de perforar todas las zonas asfixiadas de las casonas seniles que abundaban en nuestra literatura. Así, del existencialismo no sólo rescatábamos la angustia - que muchos de nuestros primos mayores la llevaban en sus páginas y el rictus de sus labios tan sentadoramente como el chaleco negro de cuello subido -, sino también la afirmación de la vida frente a sus limitaciones: Sísifo. Los textos que sentíamos como contemporáneos estaban escritos - aún contra ellas - en las metrópolis que esparcían su influencia masiva por la red masiva de comunicaciones a América Latina. Cabe señalar, de paso, que contrariamente a los cacareos de la izquierda más esquemática de cada uno de nuestros países, la fascinación por la "alienante" oferta del imperio no alineó a los jóvenes artistas con la reacción, ni los neutralizó. Al contrario, en el caso de Chile, la generación de artistas jóvenes participó activamente apoyando los movimientos progresistas que culminaron en la elección de Allende. Este es un rasgo de la generación en Chile: desconfianza ante todo lo que coartara la espontaneidad. Cuando entra a la vida política lo hace aportando todo lo que es, sin reservas ni tabúes. Así se explica también la creación de varios partidos jóvenes de izquierda y la readecuación de los más tradicionales a la nueva actitud de sus juventudes.

Gran salto desde la década del 50 donde aún el joven que estudiaba en París o New York era puesto entre paréntesis por los marxistas. Varios entre ellos más tarde morían en defensa de la democracia ante los fusiles fascistas.

Prosa y poesía

De la literatura norteamericana, del ritmo y los textos del rock y sus derivados, de las penetrantes imágenes del cine, y del trato intensivo con la cotidianidad, se empezaba a alimentar nuestra prosa. En estas expresiones encontrábamos palabras que estaban tan en su lugar como los trenes en los rieles, las naranjas en los árboles, los autos en las calles. No había en ellas esfuerzos por subir a niveles dignos, ornamentales ni alquímicos. La coloquialidad era asumida sin escrúpulos. Y esta actitud hacia el lenguaje traía aparejado algo más importante: la aceptación de la cotidianidad como punto de arranque para la fantasía. Ya no se trataba de la meticulosa reproducción de los naturalistas - tan antinatural -, ni del distendido pintoresquismo criollista, ni de los tratados psicológicos para explicar la conducta de un personaje. La jerga popular era ahora la base para una exploración poética. Nosotros, adolescentes callejeros, sumergidos en la música pop como los protagonistas de los films que amábamos en la banda sonora, volcados hacia las manifestaciones masivas tales como el deporte (al cual no interpretábamos como una alienada vulgaridad), el baile, la acción política; atraídos por las táctiles posibilidades de ayudar a profundizar la democracia, asediados por las imágenes televisivas, cosmopolitizados por los viajes, encontramos en el lenguaje coloquial la herramienta adecuada para trabajar la realidad. Abierta la palabra a las calles, a las cosas, al prójimo, el acto literario se democratizaba. Nuestro lenguaje crecía, entre las perspectivas de la sociedad presionada al progreso por las fuerzas más oprimidas, y sentía el país como una casa. Del armónico crecimiento de todos estos factores, da cuenta entre 1970 y 1973 en Chile, la editorial del Estado, Quimantú. Antes de ella, un autor nacional que vendiera tres mil copias de su novela podía considerarse afortunado. Durante el gobierno de Salvador Allende los tirajes de autores chilenos y extranjeros alcanzaban a cincuenta mil ejemplares.

Una década antes la situación era poco menos que sórdida. La realidad latinoamericana era escamoteada por las fuentes de información. El comercio de libros pioneros estaba reducido a eruditos. No sabíamos qué pasaba en nuestro propio continente. A los escasos encuentros de escritores llegaban jóvenes de Perú, Argentina o Bolivia provistos de sacos de dormir y sus primeros volúmenes impresos en papel de envolver por editoras mártires cuyas fe de erratas solían exceder la cantidad del texto. Allí, solamente, poníamos a prueba en lecturas recíprocas y animadas discu-

siones nuestras coincidencias. Que un escritor mexicano supiera lo que hacía un chileno, era de otra manera posible por la correspondencia privada entre ellos. Nuestras editoriales no contaban con las inversiones de la burguesía, ni mucho menos tenían la fe o audacia para asaltar mercados suprarregionales. Salvo en Argentina y México - también muy ensimismados en sus mercados locales - la literatura de ficción solía quedar inédita. Un autor, con tantas facetas renovadoras de la prosa chilena, como Carlos Droguett, vive años ignorado por la crítica nacional y va acumulando en su escritorio de burócrata múltiples inéditos. Recién en la década del 60 llama la atención en Chile, y gracias a "Eloy", un libro premiado en Barcelona. Y en efecto, es desde Europa que se gesta el impacto público de la narrativa latinoamericana. No es en absoluto baladí consignar que Carpentier, Asturias, Vargas Llosa, García Márquez y tantos otros gestaron sus carreras allí donde la industria editorial era lo bastante expedita para hacerse cargo de modo profesional de sus talentos. Estos mismos nombres son los que luego levantarán las alicaídas finanzas de las editoriales latinoamericanas, que sólo publicaban ensayos y textos de estudio, escépticas y regañonas sobre las posibilidades de la creación.

Otro factor vino a influir en nuestra actitud hacia la literatura: la intuición de que eran los recursos de la lírica, antes que los de la narrativa, los que mejor convenían a nuestra intencionalidad expresiva. Creo que este es un punto de entronque entre el grupo de narradores que destaca el 60 y los que surgen el 70. Angel Rama señala como un elemento decisivo para el carácter del fenómeno de la nueva narrativa la fusión, en las décadas del 20 y el 30, entre la gran lírica americana y los narradores de van guardia. Entonces, bajo la presión de Vicente Huidobro, López Velarde, César Vallejos, y más tarde Borges y Neruda, se instaura en la narración una lengua autónoma, poética, libre, absolutamente específica de la literatura, que elude los niveles lógicos y lexicográficos para crear en cambio una sintaxis en tensión capaz de hacer surgir los valores más secretos e insinuantes de las palabras. Parece ser ya un hecho probado que es factor del éxito de la actual narrativa la asunción programática de esta libertad, desde sus arrebatos metafísicos hasta sus abusos lúdicos.

En Chile nos toca cultivarnos en un terreno muy fertilizado en este aspecto. Son varios los vates que conforman una obligada referencia en nuestro horizonte expresivo, pero es por cierto Neruda la figura dominante. Desde sus más complejos materiales en "Residencia en la tierra", hasta la transparente rusticidad de las odas, pasando por los sonetos amatorios y el épico "Canto General", nos apunta hacia la concepción del trabajo creador como un crecimiento social-biológico. Es un modelo de poesía marcadamente histórica y participativa. Su irrefrenado entusiasmo por lo concreto y la gente lo lleva no sólo a cantar sus tradiciones, su corajuda tensión ha-

cia un mundo mejor, sus oficios y rostros, sino que lo trae a la elementaridad celebrativa del hígado o la cebolla. Desde Withman estaba aprendida la lección de que todo es decible, todo es cantable. El mundo es un infinito expresable para el rapsoda que, en postura debate, anda por allí junto y revuelto con los mortales. Luego, la antipoesía de Parra provoca una irónica variante de actitud al retirar la postura lírica y a través de su terso trabajo con la vulgaridad y los lugares comunes crear un hablante dramático, engañosamente prosaico, que se propone reordenar el mundo y la expresividad desde el punto de vista "del hombre común y corriente". Con esos hombres y ese estilo, podíamos entablar el más estimulante diálogo. De allí, más que de cualquier otra parte, habíamos llegado a la coloquialidad-poética en los años en que comenzamos a leer los nuevos narradores latinoamericanos. Cuando éstos aparecen triunfales, brillantes y vendibles, algunos son influenciados en su dirección y otros se afirman en la espesa originalidad con que a partir del contexto citado intentaban forjar su personalidad expresiva.

Un tiempo banal

Una breve observación sobre Cortázar, Carpentier, Donoso, García Márquez y Drogue, tal vez podría insinuar un perfil fronterizo con ellos. Una novela tan apasionante cual "Rayuela", donde se debatían los temas de racionalismo-magia, esquematismo-complejidad, narración lineal-narración múltiple, lenguaje formal-desformalización de lenguaje, trascendencia-trivialidad (perdonando esta ensalada de dicotomías, don Julio), me parece una piedra de toque para un indeseado momento de definiciones. Lo que en Cortázar es una dramática y regocijada búsqueda de la trascendencia valiéndose de la ironía y la simultánea deslectura del texto en la lectura, es en los más jóvenes una desproblematizada asunción de la humilde cotidianeidad como fuente autoabastecedora de vida e inspiración. No importa cuán experimental sea su estructura o lenguaje. La realidad se acaba, en última instancia, ante nuestras narices. Creo que caracteriza a nuestra generación - vía infrarrealismo, arte pop, trato activo en terreno con la realidad política latinoamericana, universalización de la aldea por el boom de las comunicaciones - la convivencia plena con la realidad absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación suprarreal. En este sentido, nuestra actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde lo grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipérbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el "realismo mágico" de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian abarcadores, nosotros nos acercamos a la cotidianeidad con la obsesión de un miope.

Sus protagonistas son seres excepcionales que se nutren en desmesuradas obsesiones. La intensidad de Johnny o Oliveira los ubica en la marginalidad respecto a la historia. Los Aurelianos, José Arcadios y Ursulas son seres apresados en acontecimientos magnos y sorprendentes que se desarrollan en un tiempo dilatado que determina, a la vez, sus inhabituales conductas. La grotesca realidad que funda Donoso conforma un mundo autónomo frenéticamente ajeno a la mirada cotidiana. Es la excepcionalidad, lo extraño o extravagante, lo mítico, o lo histórico violentado por una ampulosa fantasía, aquello que define la actitud y los efectos de estos autores, sea con la gracia de la crónica de García Márquez, la comunicativa ironía de Cortázar, o el azezante patetismo de Droguett cuando alienta a su niño con patas de perro. En Rulfo - quizás el autor más influyente en el trabajo coloquial de los jóvenes, el primer gran latinoamericano conocido por nosotros ya en los años cincuenta - se da también esta actitud, pero con una dramática variante. La suprarrealidad encontrada tras la peregrinación de sus personajes más parece una infrarrealidad tan degradada como la cotidiana. El atroz vacío que se da en la tensión entre una y otra, recorrido con humorística imaginería popular, tiene la rara cualidad de impresionar como drama, y no sólo como espectáculo. En todo caso, lo general en ellos es su ubicación voluntaria en la anormalidad, su cuestionamiento o interpretación de la realidad a partir de un distanciamiento, y su referencia global a ella desde la parábola o el mito. Es - en el mejor sentido de la palabra - una literatura pretenciosa y por fortuna sus logros están a la altura de la magnitud del esfuerzo.

La narrativa más joven, pese a toda la estridencia de su complejo aparato verbal, es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anti-cultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él. Sus héroes no se reclutan en la excepcionalidad que busca desde allí mirar lo común, sino en carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas. Aunque es común con el grupo precedente una poderosa concepción del lenguaje como un espectáculo que debe lucir autónomo en su función significativa, sus inflexiones se adecúan a un trato caótico y sectorial con la realidad sin pretensiones de abarcarla. Pienso en las obras de José Agustín, Gustavo Sainz, Aguilar Mora, en "La guaracha del Macho Camacho" de Luis Rafael Sánchez, en las novelas de Puig, de Reinaldo Arenas, de Gudiño Kieffer, en los libros de Miguel Barnet, Oscar Collazos y Sergio Ramírez.

La borrachera que provoca la explosión lírica del lenguaje coloquial (de perfecto equilibrio antes en Rulfo) lleva a los narradores jóvenes, y en especial a los mexicanos, a absolutizar la jerga de su edad. La palabra se carga de un slang que es la clave selectiva con que una generación se mira a sí misma. Desde este lujoso ghetto -

coches, Acapulco, boutiques, Europa, bares, hoteles, música rock - se mira socarronamente y con desdén el mundo de los adultos. Los mayores tienen grandes palabras en la boca, pero con pleno cinismo manejan la sociedad a su amaño y conveniencia. Si hay algo que los jóvenes han aprendido de ellos, es la estrategia del cinismo. Voluntariamente laterales a la vida adulta, desafectos a la burguesía, la ironizan a la distancia, y no se les ocurre presentarla como un mundo susceptible de cambio. Los grupos llevan vidas paralelas. Más interesados que en profundizar y desnudar la mediocridad y el escándalo de la sociedad, como lo había hecho Carlos Fuentes en sus novelas ciudadanas, los narradores del clan juvenil se encuentran más a gusto exprimiendo concentradamente los néctares de la edad. La gama de personajes que recorre sus páginas, carece de especial relevancia. A menudo son como el "nowhere man" de los Beatles "thinking nothing about nobody". Bordean la trivialidad, y sus textos viven más que por la escasa dimensión de sus aventuras o el interés de sus héroes, por la apasionante atracción a la literatura de un sector ciudadano hasta entonces informulado y por la delirante labia de un lenguaje descorsetado que se regocijaba de sí mismo. En ellos abunda la naturalidad que antes faltaba, y que años después terminará en una peculiar retórica: alusiones y reflexiones sobre el cine, la radio y la televisión, citas del cancionero rock o del slang publicitario, lectura desmadrada de todo lo que a la sociedad convencional le resulta solemne. Un atardecer puede ser tan suave como la garganta de Marilyn Monroe, el muchacho se desplaza entre las boutiques del barrio snob con el aplomo de John Wayne, el héroe intenta un avance sentimental, es despreciado, señoras y señores, los guardalíneas levantan bandera roja, y totalmente off-side sólo atina a rascarse el cuero cabelludo como Marlon Brando.

La aventura sexual es el deporte más recurrido y el modo más expedito de relación humana. Así van pasando sus días, entretenidos en sus juegos hormonales, sin gran angustia, haciéndose cargo de la falta de perspectivas de los respectivos países, arrastrando el peso muerto de la sociedad burguesa que los hastía y frente a la cual no hay nada que valga la pena hacer. La intensidad, el sabor de vivir, está en la discotec. Y buena parte de estas obras cosmopolitas aspiran a ser tan rítmicas, efímeras y compulsivas como los discos de moda.

Las fotonovelas y melodramas radiales son también lente y motivo a través de los cuales mirar la realidad y sus convenciones.

Cuando la más nueva narrativa se debate en este proceso que se podría caracterizar como infrarreal en motivos y personajes, pop en actitud y realista-lírico en su lenguaje, entra desde Europa vía "nouveau roman" y el masivo aparato crítico que

acompaña como secuela a la tendencia, una corriente que desconfía de las posibilidades de narrar, repudia por baladíes las anécdotas, congela la emotividad, y de toda esta resta hacer de la textualidad el rol protagónico. Esta aséptica aproximación al arte narrativo viene a enfatizar el espectacular énfasis en la palabra coloquial que venían desarrollando de un modo autóctono algunos latinoamericanos, y es el santo y seña para una experimentación aún más radical, apoyada ahora con el prestigio de la semiótica, el renovado estructuralismo y la "agonía" de la narración. La tendencia prende más en Argentina y alentada por sus cofrades, que solían ser tanto narradores como críticos, alcanza cierta efímera, pero no despreciable importancia.

Expresión y política

A estas alturas habría que hacer hincapié en la fuerza de cada contexto específico como condicionamiento de la receptividad de la nueva narrativa y de la producción literaria. La obvia diferencia que se advierte en la valorización de distintos recursos expresivos, obliga a hacerse cargo de modo diferenciado de la creación en cada país. Este criterio no se debe tanto a banales nacionalismos, sino a la decisiva influencia que tienen sobre nosotros las muy disímiles temperaturas históricas. En efecto, es muy distinto ser un joven escritor mexicano en un territorio con una revolución ya institucionalizada y contradictoria, donde el ritmo de transformaciones y perspectivas ha sido considerablemente mitigado, que serlo en Cuba donde la revolución marxista ha removido las viejas estructuras en forma radical, que serlo en Chile donde se vive convulso en las explícitas alternativas que los años 60 y 70 le proponen: revolución, reforma o fascismo. Muy superficialmente podría afirmarse que en aquellas sociedades donde el desarrollo de las fuerzas progresistas es insuficiente para amenazar los rigores del status quo y comprometer concretamente a la comunidad en la participación, es factible que - salvo muy desarrollada conciencia política - el narrador se vuelque al solitario oficio de poner entre paréntesis la realidad, el escepticismo retraído, la captura y celebración de héroes marginales, o simplemente, hacer literatura a partir de la literatura.

Quisiera ahora referirme más concretamente a Chile, y sucumbir en la abusiva primera persona para dar cuenta del "efecto que el fenómeno de la nueva novela tuvo sobre mi obra, y las características de dicha obra".

Cuando tras un decenio de demasiado explícitos desaciertos, decidí en 1963 que los errores de un cuento llamado "La Cenicienta en San Francisco" no eran tan obvios, y me alenté a preparar un volumen de cuentos. Ya tenía formulada la base de mi

estética. Coincidente con la sensibilidad de aquellos días, y con la actitud que tendría masivamente la nueva novela, me pareció que la sociedad estaba envuelta en un espeso lenguaje retórico a través del cual se imponía a ella la visión que una desprestigiada burguesía tenía de la existencia y la comunidad. Insensible en aquellos años al movimiento de renovación política que se venía gestando, muy dificultoso y muy costoso para quien no estuviera en la pomada, operé una violenta retirada hacia lo más elemental en el ser humano y hacia los narcisistas impulsos de una ansiosa intimidad. La espantosa rutina de una sociedad joven, tempranamente convencionalizada y burocratizada, me provocó alentar las fuerzas más naturales en mi actitud. Me parecía pavoroso que se hubiera perdido el sentido de percibir la existencia como algo repleto de misterio, de futuro, de mareadora sensualidad. En este esquema mercantilista, la facultad de asombrarse, de relacionarse cada día con la propia respiración, de fantasear conductas inéditas, y quedar angustiado, maravillado, perplejo, era demasiado escasa. Me atraía entonces el pensar poético y la aventura anárquica lejos de las convenciones de una sociedad que obsesa se repetía a sí misma. Frente a esto y la literatura vigente que se movía desesperanzada dentro de estos esquemas, mi obra parte del modo más ingenuo, arrebatado y espontáneo, como un acto celebratorio de lo que hay. En general, de que haya. Del yo estremecido por el inmenso e inexplicable hecho animal de existir entre los otros - y gracias a Dios - entre las otras. Mi estilo y actitud se definía por el raptó: no podía buenamente aceptar que allí había algo o alguien y quedarme tan tranquilo. Todos los datos sensoriales y culturales del mundo eran una incitación al pensamiento, a la emoción y a la fantasía.

Lírica y más lírica

Y aquí engarza mi temple básico, con otro que señalé antes como común a la nueva narrativa: el de la lírica. El asombro me llevó a leer a otros asombrados, y no solamente quedé otra vez asombrado de la variada suerte con que culminaba en sus obras la empresa de vivir (delirio, angustia, amor, desesperación, alegría) sino también de los vigorosos lenguajes que comunicaban estas emociones matrices o concluyentes.

Y hay otro aspecto que se me ocurre generalizado - en sus distintas matizaciones por la nueva narrativa - en todas estas aventuras del pensamiento y la creación: ellas no se me acreditaban como verdaderas o falsas, como modelos ontológicos o éticos, sino como ejercicios poéticos convivientes y concubinos. ¡Por el escepticismo de la democracia! No sólo sonreí ante la opinión de Borges de que la filosofía era una rama de la literatura fantástica, sino que además asentí con enfática barbilla.

Semejante consideración traía como consecuencia el antidogmatismo: cada prójimo se apeaba del caballo como mejor le acomodara y decía la feria según le fuera en ella. La literatura era un acto de convivencia con el mundo y no una lección interpretativa sobre él. Las "verdades" descubiertas en el camino - salvo las de este principio al que me aferraba con la fe del apostador - eran radicalmente provisorias por muy entusiastas que se proclamaran. Esta actitud relativizadora que respetaba la abigarrada problemática de la realidad y que destruía géneros y esquemas convencionales para abordarla, era otro punto en común, con los recursos expresivos de la nueva novela. Para ser fiel a su apertura, ella multiplicaba los puntos de vista narrativos, no reducía el personaje a pedestres psicologías, quebraba las coordinadas tempero-espaciales con la poética certeza de que cada momento está preñado de historia y potencia, reducía la lógica para concentrarse en el color y emoción de los sucesos. En buenas cuentas, ni tesis ni mensaje, ni didáctica. Sólo poesía.

Las instituciones de la lírica y su afanoso trabajo con el lenguaje daba más precisa cuenta de la riqueza del mundo y nuestra experiencia en él. Esa era la clave en la luminosa sencillez de los poetas líricos del sur de Chile, en los afilados prosaísmo de la antipoesía, en la épica desbordada de los herederos de Saint John Perse o Whitman. El empleo de los recursos líricos liberaba de las responsabilidades estructurales del relato con su complejo acción-fábula-personajes.

Con esta actitud básica, generacionalmente enamorado de las sensuales apariencias de su estereofónico contexto y progresivamente alerta hacia la conducta de la sencilla gente que se organizaba para superar las injusticias del sistema, mi literatura era el resultado de la siguiente tensión que aún arruina mi prosa: por un lado, tendencia al arrebato, la experimentación, al desborde acezante para dar cuenta del peso, color, emoción y significado del objeto, hecho y persona, y por otro, un profundo respeto, amor e interés por las apariencias cotidianas, por la dulce banalidad callejera, por la gente y sus historias, por los sectores juveniles de la pequeña burguesía, a la cual pertenezco, por la concreta vitalidad del proletariado. Así no es nada extraño que desde mi primer libro, "El entusiasmo", hasta mi novela "Soñé que la nieve ardía", la rebelión de mi expresividad se vaya haciendo cargo de la experimentación y de la realidad en su contingencia más urgente. Lo que en los cuentos era una búsqueda de la realidad excéntrica al destino de la sociedad chilena, desdeñosa con él, más sensible a sus defectos que a sus esperanzas, es en la novela la emocionada revelación de que es posible plasmar otro mundo no sólo en la literatura, sino también en la realidad. En "Soñé que la nieve ardía", pese a todo su irredento delirio, la gama de héroes proviene del proletariado que con la Unidad Popular en 1970 había accedido a un momento privilegiado de su ascenso político.

Toda mi vocación irrealista y su contradictoria pasión por lo concreto, desembocan en la novela en una difícil tensión. La culpa no sólo la tiene mi inestable palabra. Esa realidad que estaba dramáticamente allí en las calles, me parecía más mía e inspiradora que los acontecimientos magnos o excéntricos de tantas fascinantes obras literarias. Sin ninguna necesidad de transar mi actitud lírica, acudí a la modesta observación de la cotidianeidad del Chile que ya no existe, para narrar desde sus personajes. Es decir que para hacer comunicativa la temperatura de aquel momento histórico, la trascendencia de esa tenaz cotidianeidad, seguí apelando a las secretas conjunciones y yuxtaposiciones de imágenes y a la convivencia de planos de diversos valores ópticos tan desaconsejables en la novela realista. Pero siempre cuidaba que la realidad misma determinara dónde estaba el peso, la gravedad del relato.

Este criterio ya me seducía desde los primeros cuentos. Me parecía que había que activar de tal modo la prosa para seducir al lector y distraerlo de la conciencia de que se le robaba su tiempo, digno de mejores tareas, que concebía el acto de lectura con la siguiente escena: golpeo, abro la puerta, dejo el cuento en manos del lector, me doy vuelta, arranco y retorno hacia el final a espiar por una rendija cuál fue su efecto. Cortázar, en su interesante ensayo "Algunos aspectos del cuento", definió su técnica. El cuento tendría que ganar por K.O. Si me propusiera acotar mi intención también en términos pugilísticos, tendría que decir que yo aspiraba, en cambio, a empatar o bien perder - como el seleccionado chileno de fútbol - honrosamente. The knack: meter con lenguaje identificable y situaciones familiares al lector cuanto antes en una especie de "historia". Alcanzado este punto con la mayor economía posible, la propuesta estética es desarrollar la narración como una búsqueda de ella en que tanto yo como mi lector tengamos la sensación de que no sabemos a dónde vamos. De allí que en ellos suceda poco. Más que por acumulación de hechos, se caracterizan por un masivo tanteo de cada instante, al cual se le acusa para que "suelte" su "Verdad". En este empeño el lenguaje puede apelar a recursos alegóricos, brutalmente realistas, infracoloquiales, a imágenes del mundo pop, a citas pertinentes de otros autores sin aviso previo, a capciosas falsificaciones de ellas. Lo que cuenta es que la composición de las imágenes sea de tal explosividad que conduzca al lector a distraerse, en el buen sentido, del simple relato de peripecias, sin escamoteárselo del todo. Para este juego dialéctico, el amor que tengo a la economía en la estructuración de un relato y su marcada intención hacia su cercano fin, tantas veces amada en Hemingway, Chejov, Borges, me obliga a vigilar el arrebato y a mantenerlo dinamizado en el rigor de la anécdota. Este criterio lo aplico aún en cuentos tan fantásticos como "París" y como "Profesionales", de mi libro "Tiro libre". El acecho con las imágenes - criterio sagrado, sí - debe estar al servicio de la "verdad" del suceso y nunca ser meramente ornamental. Esta es la diferencia clave

entre un narrador que se nutre de la lírica, y un poeta que se rebaja a la prosa. Por tanto mis cuentos arrancan de la cotidianeidad, despegan de ella, vuelan a distintas alturas para verla mejor y comunicar la emoción de ella, y retornan humildes al punto de partida con humor, dolor, ironía, tristeza, según como les haya ido en la peripecia. Son - para parodiarme antes que otro lo haga - cuentos aviones: despegan, vuelan y aterrizan.

Esta preocupación por los modos de acceso al lector y su activación es también una meditación consecuente de la nueva narrativa y también de la lírica. En las etapas más recientes, ésta se profundiza con el estímulo de los pioneros de esta búsqueda: Vargas Llosa, Cortázar, Parra, Cardenal, entre otros.

Experiencias permanentes y fugaces

El efecto ideal de mi relato, tal vez pudiera formularlo así: el lector y yo compartimos una fugaz experiencia en un mundo efímero, acelerado, y lamentablemente violento. En este breve momento, se da para mí todo el fenómeno de la literatura.

Este es mi mundo, mi actitud, mi concepto de la creación y sus eventuales alcances. Esa era también la esfera de mi inocencia. Quiero ahora relativizar este informe desde el punto de vista de un escritor que abandonó hace ya cinco años su país por las condiciones que impuso a Chile el gobierno militar del general Pinochet, rumbo a países que aún tuvieran voluntad de persistir en la contemporaneidad, y no como el mío, de revisar ancestros cavernarios. Incurro en esta nota marginal, porque la producción literaria de tres países latinoamericanos - al menos - se realiza desde hace algunos años en la emigración. Tal es el caso de Argentina, Chile y Uruguay. Quiero dar cuenta de cómo el quiebre institucional en Chile afecta nuestro oficio de narradores en un sentido tan radical, que nos lleva a reformularnos como hombres y artistas.

Hablar, comunicarse, es un fenómeno histórico. Un modo de entenderse un pueblo consigo mismo, un condicionamiento cultural. Para los escritores, imbuídos profesionalmente en el universo de la lengua, una alteración violenta del contexto le revela que la identidad de su verbo no sólo se da en los giros locales, sino más bien en un modo colectivo de concebir la existencia acuñada en tradición y lenguaje, que a su vez determina la cualidad real de la imaginaria.

Hago esta observación porque hasta septiembre de 1973, fecha del golpe contra Allende, vivía en un país en que el ejercicio de la palabra carecía de límites. La li-

bertad era un subentendido. Algo natural que nos venía desde el nacimiento con tanta propiedad como la respiración y las manos. Era tan transparente su presencia, que más que una conquista de la historia nos parecía un don de la naturaleza. Esta realidad rotunda determinaba el modo de verse la sociedad a sí misma, y condicionaba la interrelación de todos sus estratos. El lenguaje se afianzaba en algo que garantiza el ejercicio de la democracia y que es su puesto de toda cultura: la seguridad vital.

En un estado de derecho las leyes aseguran y regulan la vida pública, pero también se hacen cargo de algo mucho más elemental: proteger la supervivencia. La vida biológica está garantizada por los gobernantes que obran por representatividad de sus pueblos. En Chile, la ofensiva triunfante de la reacción, altera esencialmente esa segunda naturaleza que es la cultura del país, vale decir, su identidad. Asaltado el poder legítimo por el arbitrio de la violencia, se introduce en la sociedad la muerte y la represión como horizonte cotidiano. Vivir y sobrevivir se hermanan como conceptos. Se impone un generalizado sentimiento de fragilidad de la existencia y se relativiza fuertemente la confianza en el ser humano. La inseguridad y sospecha son los criterios para orientarse en las nuevas condiciones: la novia desaparece, el amigo es asesinado, el periódico es clausurado, los libros arden, los gobernantes y poetas se entierran bajo bayonetas, el padre queda cesante, el hermano parte al exilio. La cotidianeidad entera es dinamitada por la incertidumbre. Visto en términos profesionales: es desleído y deslenguado. Las posibilidades de salvar la identidad cultural quedan entregadas a la clandestinidad y al exilio. Pero esta cultura ya no puede ser más la de la inocencia. Tiene que contar para siempre con el riesgo y los enemigos de la humanidad en su gestación. Esto es un trastorno geográfico, biológico y metafísico. La existencia asume un carácter aterrador. Todo aquello que se daba por sentado, ahora es cuestionable.

El consuelo de la supervivencia en la emigración no puede mitigar la amputación que significa arrancarse la patria como temperatura e identidad cultural. Lejos de dejarse engañar por los destellos del cosmopolitismo, la abrupta condición del destierro le muestra al autor cuán entramado está con su pueblo y como éste es el destinatario natural de su obra. Ahora es posible percibir que en un film, un libro, un cuadro, una canción, es lo informulado en ellos - es decir la composición de sus partes que convocan y epifanizan lo innostrado - aquello que los dota de su significación más rica. En el narrador torrencial o en el magro, en el convencional o el audaz, lo que hace que el libro sea más que un conjunto de bellas páginas, tenga influencia, movilice vida - aunque sólo sea en el modo de la conciencia y no en la praxis - es que éste se remita al mundo que lo origina, por riesgosa y fantástica que

sea su elaboración. Es el destierro quien me revela la pequeña trascendencia del libro. El es una señal sui-generis en un contexto que reclama de éste la ejecutividad de su sentido. Fuera de él presenta un mundo incompleto, y esa incompletitud, por genial que sea, es todo el libro. Eso que antes me bastaría, después del trauma en que se debate mi país ya no me alcanza. Un libro leído en el país, en la tradición donde brota para renovarla, es una ceremonia de identidad cultural donde en el original prestigio de la palabra escrita aparecen nuestros rostros, fracasos, calles, muertos y esperanzas, y donde nuestras guiñadas de ojos y tics verbales definen la verdad del texto, su grado de seriedad o de ironía. He aquí como la vocación de escribir, llama a recuperar el país que es de su destinatario. Así operan en la emergencia, las letras clandestinas y las exiliadas. Un libro leído por el pueblo de que está hecho es un acto comunitario, en el éste confirma su identidad, se mantiene en la conciencia la tensión hacia sueños e ideales, se valora la grandiosidad de la escena cotidiana en condiciones de riesgo. A través del libro se imagina mejor, se comprende más, se problematiza no sólo la realidad del mundo fabulado sino que inspira la problematización de la difícil realidad en que el libro es leído.

Muchos de los artistas latinoamericanos en esta década del 70 no pueden acceder con sus obras a los espectadores y lectores en los cuales crecerían, haciéndose emoción, conciencia y diálogo. La condición de destierro va a enmarcar su obra. Debe sobrevivir con la herida de la ausencia y aplazar la cita con sus compatriotas hasta que éstos valerosamente modifiquen la historia que la impide. Sería muy extraño que en sus obras ellos no estuvieran presentes. A mi modo de ver - ahora que Latinoamérica se debate entre la humanidad y la barbarie con penetrante lucidez - va a ser inevitable que los escritores más jóvenes vayan haciéndose cada vez más cargo de las convulsiones y desplazamientos del continente. De esa materia estarán hechas sus vidas. Y al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano.